

Pynsent, Robert B.

## Liturgické otvory : k poetice Máchova Máje

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická.* 2004, vol. 53, iss. V7, pp. [5]-44

ISBN 978-80-210-4396-1

ISSN 1213-2144

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/104915>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## STATI

ROBERT B. PYNSENT

### LITURGICKÉ OTVORY: K POETICE MÁCHOVA MÁJE<sup>1</sup>

Všichni víme mnoho o Máchovi i o *Máji*. Každý například víme, že básník (či jak zní klišé: pěvec) byl poněkud silácký hromotluk, 174 cm vysoký, širokoramenný chlap, který si barvil vlasy na černo a jednou shodil se schodů litoměřického kata. Samozřejmě, že tváře „taky v [Máchově] obličejí ráz český na sobě“ nesly.<sup>2</sup> Víme všichni, že *Máj* není vůbec lyrickoepickou básní, ale spíše, jak sám Mácha napsal, „veršovaným románkem“.<sup>3</sup> Víme, že se v *Máji* nejedná o krásy přírody a lásky, ale o lásku jako kletbu, povinnost, kterou nám uložila zlá, lhavá, všemohoucí příroda, popřípadě Bůh či osud. Všichni víme o tom, jak se nadchla Jarmila Glazarová, když se dozvěděla, že všichni svazáčtí redaktori a redaktorky přečetli *Máj* alespoň jednou ročně.

Nejsa a nebyv ani svazák ani redaktor, přesto také obvykle čtu *Máj* jednou ročně. Nejsa Čech, neumím posoudit Eisnerův výrok, že Mácha byl „veškerym životem svého nitra český egocentrik non plus ultra [...] národní egocentrik bez koženek a bez poděbradky“,<sup>4</sup> a také snad nemám kvalifikaci nutnou na to, abych psal o tom, jak se Mácha stal národním básníkem. Přesto však o tom něco napsat chci; za druhé chci uvažovat o tom, proč měli Máchu tak rádi surrealisté. Mým třetím, dosti otřelým tématem je Máchova barokovost; chtěl bych se pokusit odpovědět na Mukařovského otázku, kde přišel Mácha k „zdrucujícímu množství [...] materiálu“

---

1 Tato malá úvaha je poněkud revidovaná verze referátu, který autor dne 28. listopadu 2001 přednesl pro brněnskou Literárněvědnou společnost.

2 Karel Sabina, „Úvod povahopisný“, in Sabina, *Články literárně dějepisné*, I, red. Jan Thon, Praha, Laichter, s. 3.

3 Rudolf Havel a Pavel Vašák (red.), *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858*, Praha, Odeon, 1981, s. 11.

4 Pavel Eisner, *Na skále. Dvanáct zastavení máchovských*, Praha, Voleský, 1945, s. 24.

barokně romantického, které nalezl Čyževs'kyj.<sup>5</sup> Tímto třetím tématem chci naznačit, že domácí národovečtí kritici Máchovi rozuměli až příliš dobře a tuto barokovost, která jim vlastně byla z ideologických důvodů odpornější než všechen tzv. byronismus, cítili; baroko bylo přece dobou úpadku a probuzení bylo národní sebespasení od baroka. Velmi mnoho si lze dokonce vyložit ze Sabinova „Úvodu povahopisného“, jako autorovu snahu přesvědčit čtenáře, že Mácha byl „národní“. Svými třemi tématy nechci podat nijakou definitivní interpretaci *Máje*, poněvadž Máchovo dílo je natolik esteticky sofistikovane, že taková interpretace je vlastně nemožná. Proto také existuje tolik dezinterpretací básně a proto nesmíme téměř žádnou z nich úplně zamítnout. Pokusy dokázat, že *Májem* Mácha napsal národně politicky angažované dílo, jsou snad nejzábavnější. Takové pokusy znamenají nejen vlasteneckou agitaci svých tvůrců, ale snad, byť jiným způsobem než Sabinova úvaha, i popírání útoků Tomíčka, Chmelenského, Tyla aj., kteří tvrdili, že Máchův veršovaný román je nečeský, nenárodní. Naši pozornost si zaslouží i to, že kritici jako Bačkovský nechtěli přijmout, že česká národní báseň<sup>6</sup> není didaktická. Češi jsou přece velkými literárními didaktiky, a tak to má být. Nacionalistická interpretace Františka Bačkovského je poněkud neprůhledná. Podle ní je Vilém „nástroj vůle vyšší, která pomstou stíhá ty, jimžto dáno výhradné právo, v pouta jímati lidstvo, porvati krvavými rukami svými svobodu a v bláto ji metati. Jarmila pak, onen trpný princip [...] pomstěna rukou muže, jsoucího v plné svobodě neboli v podobnosti rukou strašného lesů pána. Mácha měl na mysli nešťastnou vlast' svou, upící tehďa v jarmu moci absolutistcké, měl na mysli sebe jakožto zástupce své vlasti.“<sup>7</sup> Tím je z *Máje* protest-song, protimeternichovský pamflet. Bačkovský nevysvětluje, jak a proč vlast spáchala sebevraždu, což není zcela pravda v případě nejvlastenečtějšího vykladače *Máje*, Jaroslava Svobody. Ve své důkladné, až tmářské knize, *Za tajemstvím Máchova „Máje“*. *Historicko-literární studie* chápe Máchův román jako alegorickou báseň. Začíná apodikticky protivysokčilovským konstatováním, že Mácha, „srostlý geniálním srdcem i láskou s osudy milované vlasti, nehledal úplně svého slavného ‚Máje‘ ve vzorech soudobého literárního braku jarmarečního, nýbrž [...] záměrně je čerpal z českých dějin.“<sup>8</sup> Podle toho „květoucí strom“, který lze „lásky žel“, představuje habsburskou dynastii, která je skutečným svůdcem Jarmiliným. Přesně tak, jak bychom od národoveckého kritika očekávali, obzvláště v době německé okupace, pro Svobodu je Jarmila „naše krásná

5 Jan Mukařovský, *Příklad poezie (K otázce trvalé platnosti Máchova díla)* [1936], red. Milan Jankovič a Jaroslava Janáčková, Praha, Pražská imaginace, 1991, s. 44.

6 *Že Máj* je ještě dnes považován za národní báseň, se dokazuje třeba na základě několika podivuhodných tvrzení Josefa Kroutvora, např. „Naše city jsou navždy spojeny s *Májem*“ anebo „Máchův existenciální bol je záležitost ryze česká. Velmi jemná směs intuice a naivity je živnou mízou českého umění až do dnešní doby.“ *Můj Mácha*, Praha, Klokoč a Přibram, Knihovna Jana Drdy, 2003, s. 16 a 41.

7 František Bačkovský, *Zevrubné dějiny českého písemnictví doby nové, Díl I, Období před-březnové*, Praha, (až do s. 711) Borový, 1884–1886; (od s. 713) Urbánek, 1887, s. 886.

8 Jaroslav Svoboda, *Za tajemstvím Máchova „Máje“*. *Historicko-literární studie*, Hronov, Votruba, 1940–1941, s. 6.

vlast česká, dlouho sváděná, až konečně mrzce ohavnými přísliby lásky svedená do područí Habsburků; pak ale obklopena jimi, využita, zneužita hyne v mukách nezměrného zoufalství.<sup>9</sup> Strom začíná lhat, když v r. 1526 Habsburkové nastoupili na český trůn. Navíc lze celý děj *Máje* chápat jako jinotajný obraz bitvy na Moravském poli anebo bitvy na Bílé hoře. Podle tohoto výkladu představuje Vilém Václava Budovce z Budova a Jarmila jeho dceru Magdalénu. Hvězda, jež padá s nebes výše, představuje jednak zámeček Hvězda na Bílé hoře a jednak „pád Království českého a českého národa do nezměrné propasti temných nejistot a bídy; neboť pád hvězdy [...] znamenal také ztrátu nebeské blaženosti (blahobytu) v Království českém, jíž Bílou horou český národ byl postižen.“ Pád hvězdy či Jarmily do věčné nicoty a její pláč, strašný jekot a hrůzný kvil představují „nářek a kletbu mučených, ubíjených, vzdechy a bolest loučících se vypovězenců s českými domovy, jež si přivlastňoval buď bělohorský vítěz nebo jeho spřeženec.“<sup>10</sup> Bílá věž, v níž Vilém přemítá o vlastním osudu a o významu života je vlastně hradčanská Bílá věž, kde Budovec čekal na staroměstské popraviště, a šeptající vlnky představují vlnky potoka Brusnice, které tekou pod Bílou věží směrem k Vltavě.<sup>11</sup> Péro na Vilémově klobouku představuje pštrosí péra v erbu Budovců, a to „zcela určitě.“<sup>12</sup> I název románu prý ukazuje na třetí pražskou defenestraci z května 1618.<sup>13</sup> Co se týče interpretace děje jakožto alegorie Moravského pole, čtenář prý „zajistě pochopil, *koho* a *co* mínil básník slavíkem,“ a tu se Svoboda dotýká starší falešné teorie, že autorem milostné básně konvenčně zvané „Závišovou písní“ byl Záviš z Rožmberka. Čtenář prý také pochopil, „jakouto mínil [básník] ‚růžinu‘, a že předmět šalebné písně jeho a jedovaté *růžiny* (erb) jeho byl úkol svůdce nešťastné růže české, jež po bitvě na Moravském poli r. 1278 měla se státi a stala se obětí prohané lásky habsburské.“<sup>14</sup> Tato tzv. *růžina* se prý též asociuje s „alliančním znakem hraběte Viléma Slavaty.“<sup>15</sup> Jaroslav Svoboda zřejmě ani nechtěl rozumět Máchovu slovu „růžinu“, které představuje gramaticky výstřední, silně personifikující posesivum substantiva „růže“, v kontextu básně „[lásku] růže“. Toto vše je snad poněkud excentrické, ale vlastně sotva excentričtější než Masarykova národně feministická interpretace *Máje* jakožto obrazu rozvratu české rodiny, jenž nastal po Bílé hoře. Dokonce i Šalda ve studii *Mácha snivec i buřič* prohlašuje, že se Mácha „v hlavních svých dílech, v *Máji*, v *Cikánech*, v *Katu*, v *Marince*, dotýká směle velmi bolestné rány moderního člověka, rozvratu rodiny“.<sup>16</sup> Ještě více nás snad překvapí, že Adolf Hoffmeister psal o Máchovi jako „odbojném básníku rozvratu rodiny“.<sup>17</sup>

9 Tamtéž, s. 18.

10 Tamtéž, s. 30–31.

11 Tamtéž, s. 52.

12 Tamtéž, s. 89.

13 Tamtéž, s. 101.

14 Tamtéž, s. 95.

15 Tamtéž, s. 100.

16 František Xaver Šalda, *Studie z české literatury*, Praha, Československý spisovatel, 1961, s. 207.

17 Adolf Hoffmeister, „Poznámka o vyhané podobě básníkově“, in Vítězslav Nezval (red.), *Ani*

Tato slova napsal v příspěvku do sborníku *Ani labuť ani Lúna*, což mě vede k titulu této krátké úvahy, k otázce otvorovitosti, orificity a také kruhovosti, cykličnosti struktury a obraziva *Máje*. Tuším, že vůbec není nutné mít freudistické teorie, jako měli surrealisté, abychom si všimli, že Mácha spojuje cyklickou strukturu básně s otvory lidského těla. Nejsem s to posoudit, nakolik to bylo u Máchy nevědomé nebo podvědomé, protože jeho pohlavní metaforika se blíží obrazivu středověkého erotického mysticismu čili mystické erotiky, právě té erotiky, již potom nacházíme v barokních modlitbách a litaních. I svou lexikou, téměř úplně očištěnou od rosovských složenin typických pro obrozence vysokého stylu (např. Kollára a Poláka) se Mácha blíží slohu barokních skladatelů písní a básní. A to nám připomíná Palackého útok na Máchu, zřejmě hlavně na *Máj*, z roku 1838: „samé pretense slohu poetického na pouze prosaické osnově, které ve spisech neb[ožtíka] Máchy s nelibostí jsme spatřovali“. <sup>18</sup> Tyto „pretense“ jsou snad hlavně barokním obrazivem. Přeháním jen trochu, když tvrdím, že by se o *Máji* mohlo říci, že je posledním veleďílem českého baroka, rovněž tak přesvědčivě, jako že je prvním dílem české moderní poezie.

Sborník *Ani labuť ani Lúna* představuje první krok k takovému závěrečnému úsudku o poetickém a literárněhistorickém významu Máchovy básně. Mám tu na mysli hlavně příspěvky Nezvala, Kalandry a Teigeho. Nezval tvrdí, že Máchovo dílo dokazuje, že se poezie „rodí z konkrétní iracionality nevědomí a že jí není mimo tento zdroj“. <sup>19</sup> Samozřejmý fakt, že fabule *Máje* je variantou pověsti o Oidipovi, se stává u surrealistů důkazem, že *Máj* vznikal na základě básníkovy oidipovského komplexu. I Jakobson uvažuje o možnosti, že *Máj* je „projev duševního exhibicionismu, ještě stupňovaný oidipovským komplexem“. <sup>20</sup> Teige se domnívá, že při čtení *Máje* musí mít člověk stále na paměti Máchovy zápisníky, aby mohl spojit básníkovu obsesivní žárlivost s oidipovským komplexem, který se jeví v básni samé. Tvrdí, že „dialektický vztah mezi životem básně a básníkovým životem dává nevýratnou reálnost Máchovu *Máji* a prudkou poesii Máchovu soukromému deníku (žárlivost a oidipovský komplex)“. <sup>21</sup> Onu „prudkou poesii“ má Teige zřejmě z Jakobsonova poněkud přehnaného konstatování, že „Máchův deník je stejně básnickým dílem jak *Máj* a *Marinka*, nemá ani příděch utilitárního, je to čistý *l'art pour l'art*, je to básnictví pro básníka.“ <sup>22</sup> Podobně

---

*labuť ani Lúna. Sborník k stému výročí smrti K. H. Máchy* [1936], Praha, Concordia, 1995, s. 70.

18 František Palacký, *Radhost. Sběrka spisů drobných z oboru řeči a literatury české, krásovědy, historie a politiky*, I, Praha, Tempský, 1871, s. 81.

19 Vítězslav Nezval, „Konkrétní iracionalita v životě a v dílech Karla Hynka Máchy“, in: Nezval (red.), *Ani labuť ani Lúna*, s. 38.

20 Roman Jakobson, „Co je poezie?“ (*Volné směry*, 1933–34), in: Jakobson, *Studies in Verbal Art. Texts in Czech and Slovak*, Ann Arbor, Czechoslovak Society of Arts and Sciences in America a Department of Slavic Languages and Literatures of the University of Michigan, 1971, s. 25.

21 Karel Teige, „Revoluční romantik Karel Hynek Mácha“, in: Nezval (red.), *Ani labuť ani Lúna*, s. 24.

22 Jakobson, „Co je poezie?“, s. 24.

jako Teige, i Mukařovský padá do (auto)biografické pasti, když se ptá: „je známý Máchův deník z r. 1835 součástí jeho díla nebo intimním dokumentem? Neurčitost hranice mezi životem a dílem je však [...] příčinou mnohoznačnosti obojího.“<sup>23</sup> Podle Závíše Kalandry najdeme v zápisnicích možnost „dost hluboko nahlédnout do ničím nezkrášlených stok sexuality, do onoho de profundis, odkud rostla i poesie ‚Máje‘“, a tu „dovedeme také už trochu sledovat ten *podvědomý* proces, v němž sexualita sublimuje do poesie“.<sup>24</sup>

Romantický motiv krvesmilství se obvykle asociuje s Byronem, obzvláště s *Manfredem*. Nezval v něm však vidí Máchovu vlastní potlačovanou sexualitu; píše, že „pach incestu“ reprezentuje Máchovu vědomost, že „v tomto světě oživlého nevědomí je láska sadisticko-masochistickým aktem, kde černá a mrtvolná bledost jsou pozadím pro mrtvolné scény“. Ač je zřejmé, že Nezval nerozumí pojmu „vlast“, jak ho básník používá (a nejenom v *Máji*), pro Máchovu barokovost není bez významu Nezvalovo konstatování, že „Máchova incestní láska k zemi a vlasti“ pochází z oidipovského komplexu a že Vilém jako cizinec (čili exulant) na světě „věčně hledá, hledaje matku a luno, z něhož vzešel, vlast a zemi.“<sup>25</sup> Duševně velmi vzdálená od avantgardy amatéřská kritička Votočková-Lauermannová si také všimá Máchova tónu k sadismu, o jeho „nervosní“ sexualitě tvrdí, že je to „vybíjení pohlaví, mučící a ubíjející“, a v jeho poměru k Lori Schomkové spatřuje „vášnivě nepřátelství muže k ženě, jež se mu oddala.“<sup>26</sup> Josef Hora naopak pocituje sadomasochismus v celé Máchově mentalitě, nikoli jen v jeho sexualitě, např. ve verších z pátého čísla *Máchovských variací*:

Po světle plovoucí, v prázdnu je  
a prázdne zrazuje svou vinu

básníkovi, jenž rozžáril  
se nad úsměvem, nad květinou  
a nad očekáváním chvíl,  
jež vraždí, zní a zní a hynou.<sup>27</sup>

Uvědomujeme si, jak velký je rozdíl ve vnímání *Máje* u surrealistů a jejich současníků a v chápání kritika předcházející generace, F. V. Krejčího, který kupř. silně zdůrazňoval pohlavnost Hlaváčkovy *Mstivé kantilény*. Pokud jde o pohlavnost Máchova díla – Krejčí, podobně jako Nezval, nechápe pojem „vlast“: „Mácha není nikterak silným erotikem a jeho dílo [...] není báseň lásky v pravém slova smyslu [...] jest především básní stesku po ztracené mladosti. Pravý milenec, jenž zahubil pro ženu svůj život, vzpomínal by v poslední noci svého žití především na štěstí s ní prožité, byť i snad s mukou a proklínáním. [...] Erotika jeho je naprosto nekonkrétní a bezkrvá, pouhý podnět k všeobecnému žalu nad něčím, co zmizelo

23 Mukařovský, *Příklad poezie*, s. 11.

24 Závíš Kalandra, „Mácha a Palacký“, in Nezval (red.) *Ani labuť ani Lúna*, s. 49–50.

25 Nezval, „Konkrétní iracionalita...“, s. 35–36.

26 Olga Votočková-Lauermannová, *K. H. Mácha. Několik pohledů*, Praha, Neubert, 1936, s. 73.

27 Josef Hora, *Máchovské variace* [1936], Praha, Borový, 1945, s. 18.

a zklamalo. [...] není to touha erotická [...], nýbrž touha po vlasti, jeho kolébce, dějišti jeho dětství.“<sup>28</sup> Oproti tomu píše Nezval daleko citlivěji, že v *Máji* „je vše pansexualisováno, [tu] břeh objímá jezero, [tu] se přibližují dvory k bližšímu a bližšímu objetí, aby splynuly v jedno za soumraku, [tu] se vinou stromy ke stromům, [tu] pronásleduje milostná vlna vlnu“.<sup>29</sup> Neumím si vysvětlit, proč Nezval nepsal o tom, že sloupy ve Vilémově vězení se také objímají nebo že se falická bílá věž opakovaně noří do klína jezerních vod. Tím, že věž tvoří dějiště Vilémova přemítání o smrti, oba případy zdůrazňují stálé splývání Eróta s Thanatem, splývání, jež dominuje celému ději *Máje*.

Objímání tvoří kruh a kruhové je i obrazivo, myšlení a struktura *Máje*. I v tom je kus barokovosti, pokud můžeme za typicky barokní považovat obrazy Bridelovy. Není důkazu, že Mácha Bridela znal, nicméně je zajímavé, že u něho nacházíme obraty „Já jsem kroužek bolesti“, „Já jsem kolo žalosti“ a zřejmě jako kontrast k Boží ohnivě lásce „Já mlha, mráz, kruh ledu“.<sup>30</sup> Máchovy kruhy se též spojují s bolestí (Nezval vynechal skutečnost, že břeh sice objímá jezero, ale krásná hladina jezera kryje pouhou bolest), ale hlavně s otvory a především s otvorem, jímž vcházíme do světa narozením a odcházíme ze světa smrtí, tj. zakrváceným otvorem Matky Země. Krev syna po ní teče při smrti, krev Matky Země teče po synovi při porodu. Otvor Matky Země je branou (např. v loretánské litanii je Rodička Boží branou), která odděluje lidskou existenci od nicoty anebo od preexistence a postexistence, tedy od antiexistence. Kruhy se setkávají s oblymi či prodlouženými předměty při koitu nebo při smrti a snad hlavně v okamžicích, které smrt věští. Nejčastěji se takový obraz objevuje ve verších, které obsahují slova *kůl* a *kolo*, tedy Vilémovo popraviště.<sup>31</sup> Ale oblé, protáhlé se spojuje s kruhovým také v opakovaném obrazu kruhových pruhů (kola), které vytváří plavcovo veslo – a v obou případech protáhlý předmět (kůl, veslo) proniká, penetruje předmět kruhový (kolo, vodu). Kruhové pruhy mohou mít zlatě růžová<sup>32</sup> nebo rudá čela, takže mohou

28 František Václav Krejčí, *Karel Hynek Mácha. Kniha o českém básníku*, Praha, Grosman a Svoboda, 1907, s. 94–95.

29 Nezval, „Konkrétní iracionalita...“, s. 37

30 [Fridrich Bridel], *Co Bůh? Člověk? / Kdokolivěk? / Co já? Co ty? / Bože Svätý / Já hrích, pých lest / [...] jak v prvnt / tak v poslednt okamžent, bez místa, 1659, fol. A iiii*.

31 Centralitu obrazu „kůl a kolo“ si všimá Vojvodík a je na cestě k stejné interpretaci, jakou mám já, ale jaksi se zastaví: „Ve spojení s kolem a kulem evokuje syntéza okrouhlé formy (kolo) s lomenou (ještě spíše lámanou) linií formy těla, ale také artefaktem kůlu a lidského těla, bizarní element.“ Tento začátek se mi zdá slibný, i když trochu vizuálně omezený. V poznámce pod čarou však mě zajímá poučení o termínech, kterých používá Hermann Schmitz, „epikritické“ a „protopatické“. Dále uvažuje o „opakování a kombinaci lexémů ‚dlouhý‘, ‚vrch/vrchol‘, ‚dlouhý kůl‘, ‚vyšší‘, ‚zdvíhá‘. Tyto lexémy evokují typ prostoru, který by mohl být dále specifikován jako epikritický“; co se mé úvahy týče, nejdůležitější poučení je: „Hranaté, protáhlé, tvrdé („falické“) tvary (mužského těla) klasifikuje Schmitz jako epikritické a oblé („uterinální“), měkké („ženské“) jako protopatické.“ Josef Vojvodík, „Po oudu lámán oud...“ (Dvě představy fraktalizace těla: Mácha a Erben)“, *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*, 4, 2003, s. 190–91 a 198. Škoda, že Vojvodík to nedomyslel – mohl jsem vynechat tuto pasáž své úvahy.

32 Chceme-li jako surrealisté spojovat děj *Máje* s Máchovým intimním životem, nezapomene-me, že Lori byla blondýnka, a tak tu máme představu zlatých chloupků kolem růžové vulvy.

představovat jak krk po s'áté hlavě, tak i klín Matky Země při porodu či smrti člověka. Důležité je, že první výskyt těchto kruhů je strukturálně spojen s Jarmilínými skoky nepoznanému plavci vsříc, které předironizují skoky Vilémovy hlavy po stěti (Erós – Thanatos). Erotické stromy (a keře) se spolu objímají kolem kruhového jezera, jež je hlavně thanatické (tajný bol v prvním zpěvu, jekot hvězdy či Jarmily v druhém), a erotické sloupy tvoří stálou, lhostejnou stráž nad krví a potem člověka k smrti odsouzeného. Kůl proniká kolo, aby na něj byla naražena zločincova hlava; mužova hlava, tj. mysl, bývá naražena, soustředěna na falus, který penetruje ženský otvor.

Kruhovost ovládá obě intermezza *Máje*. V prvním duchové tancují kolo, v druhém zbojníci sedí v kole kolem vatry. Obě intermezza naznačují scénu na konci třetího zpěvu. Jde o scénu, v níž od rána do večera stojí obyvatelé malého města v kole kolem kruhovitého pahorku, na němž stojí kolo, do něhož je oud po oudu vpleteno Vilémovo tělo. Obzvlášť v druhém intermezzu splývají Erós a Thanatos v obrazech protáhlosti a otvorovitosti (všimněme si akustické blízkosti slov „kolmý“, „kůl“ a „kolo“). Přírodní útvary vytvářejí nejprve mons Veneris a pak je za horami, jež tu horu Venušinu ztvární, vidět temnorudý vnitřek vagíny, uvnitř které je plamenný penis (clitoris?) a kolem níž tancují ptáci (*sic!*):

Za horami, kde pod mrakem  
 Ve vzdálí se rozestupují –  
 V temné dálce, něco níže  
 Kolmé skály k sobě blíže  
 Než hory, se sestupují,  
 Takže sinným pod oblakem  
 Skály ouzskou bránu tvoří.  
 Za tou v dálce pode mrakem  
 Temnorudý požár hoří,  
 Dlouhý pruh v plamenné záři  
 Západní rozvinut stranou,  
 Po jehožto rudé tváři  
 Noční ptactvo kola vedší  
 Jako by plamennou bránou  
 Nyní v dálku zalétalo.

Kromě toho, že také slovo tvář naznačuje kulatost, kruhovitost, která je jinde v románu spojována především s měsícem, plamenná brána ke konci tohoto citátu čtenáři připomíná zemi krásnou a milovanou, vlast' jedinou, matku, do níž se Vilémovo tělo sklánělo, vlastně padalo. V druhém intermezzu má kruhový

---

Avšak Eisner, který obvykle spíš popisuje než interpretuje, spojuje tu barvu s barvou „röthlich Gold“ z jedné z Máchových německých básní a nazývá ji ve formě, kterou má v *Máji*, „dokonalým básnickým zpředmětněním obou barev“ (*Na skále*, s. 39). Hrdlička naopak považuje tu barvu či to spojení barev za typické pro neživost Máchova obraziva, což by snad moji interpretaci zničilo úplně: „Máchův výraz je idealizovaný, trvajíc ale odhmotněný, neživý jako ‚zlaté růže‘“ (Josef Hrdlička, „Druhý čas Máje“, *Souvislosti*, 4, 2003, s. 166).



pohyb i vítr, který snad obráží kruhové rozmachy katova meče, a snad má vyjadřovat i kruhovost opakování:

V kotouči jak vítr skučí,  
Nepohnutým kolem zvučí:  
„Vůdce zhynul! – vůdce zhynul!“ –

Ve čtvrtém zpěvu si večerní světlo usedne na Vilémovu kulatou lebku jako (kruhovitý) věnec růží (růže jako antický symbol ženských genitálií), tj. Erós si usedne na Thanata; kulaté kapky rosy se rdí v kulatých očních důlcích – večerní červánky opět barví otvory, podobně jako předtím barvily kruhovitě pruhy od vesla. Ještě k tomu „mušky svítivé“ vedou kola kolem kola – přesně tak jako ptáci a potom duchové vedli kolo v intermezzech. Tanec smrti a tanec her lásky.

Opakování obrazů za prvé vyvolává představu opakované, univerzální zkušenosti, za druhé sugeruje nevyhnutelný, předurčený vývoj dění a za třetí naznačuje, že čas je cyklický i lineární. Čas je konkrétní zkušenost jednotlivého lidského života, a tím je lineární. Čas je však zároveň kruhově opakovaný lidský zážitek vládnoucí sebeobnovující nelidské a protilidské přírody – nelidské a protilidské proto, že lidstvo vymyslelo všelijaké klišovité floskule, aby skrylo a ztajemnilo pohlavní pud pod hluboce cítěnými a hluboce prázdnými frázemi o jakési lásce, lásce, již tak bravurně „lže“ onen erektní květoucí strom. Kapky rosy, standardní emblém pomíjivosti, ve Vilémově lebce tvoří ohlas kapek vody ve Vilémově síňovité kobce. Kmitání kapek vody s mokrých stěn vězení naznačuje kruhové opakování a zároveň odpočítávání směrem k nule, totiž k vězňově popravě. Otázka vyprávěče-vězně, zdali nepřichází na svět, jen aby trestal vinu druhého a aby pak byl sám za ten trest trestán, také naznačuje jak cykličnost lidské viny, případně pomsty, tak i cykličnost času. Nejsilnější opakovaný obraz či opakovaná série obrazů však evokuje lineární pojetí času. Mám tu na mysli verše, které začínají „Daleko zanesl věk onen časů vztek, / Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín.“, o nichž Čyževs'kyj napsal, že „nemají skutečně sobě rovných v světové literatuře“.<sup>33</sup>

Dle Arbesova hesla o Máchovi v *Ottově naučném slovníku* (1900) všichni víme, že prý „starším pořadatelům čítanek a slovesností z Máchových prací buď málo nebo pranic se nehodilo“; Čelakovský a Jireček ho vynechali, Kosina a František Bartoš ho nedali ani do druhého vydání (1878) *Malé slovesnosti pro vyšší třídy škol středních*.<sup>34</sup> O tom, že ani Jungmann nedal Máchu do druhého vydání své *Slovesnosti*, Arbes pomlčel. Zároveň vynechává skutečnost, že naopak A.V. Šembera dal právě tyto verše o času a o ztraceném ráji dětství do své chrestomatie české literatury.<sup>35</sup> V *Moderních básnických směrech* vybral Nezval tuto pasáž, aby ukázal, jak vypadá „poetický obraz“, a ironické je, že v r. 1840 vybral Tyl stejné

33 D. Čyževs'kyj, „K Máchovu světovému názoru“, z němčiny přeložil Zd. Matouš, in Jan Mukařovský (red.), *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*, Praha, Borový, 1938, s. 134.

34 Jakub Arbes, „Karek Hynek Mácha“, in J. Arbes, *Literaria*, red. Jan Řezáč, Praha, SNKLHU, 1954, s. 90.

35 Alois Vojtěch Šembera, *Dějiny řeči a literatury české*, 3. vyd., Vídeň, autor, 1869, s. 539–540.

verše jako moto k nevkusné epistolární novele „Rozervanec“ (podle Jakobsona jde o „mistrný pamflet“<sup>36</sup>), kde se autor snaží obrozenkoestablišment'ácky satirizovat Máchův život i jeho poměr k literatuře. Mimochodem, každému se musí líbit varianta z hořké parodie *Máje* sepsané dalším establišment'ákem Rubešem ve formě veršovaného dramatu *Horimírův [sic!] skok* (1838):

Však co jest to – světa květ?  
 A co jest to, co v něm kvete?...  
 Chudého d'ábla smích –  
 zbožený ctnosti chrám –  
 první družičky hřích –  
 svatě líčený klam –  
 poslední bídy stesk –  
 smrt vstávající z mdlob –  
 oka hříšnice blesk –  
 zmrzlého orla hrob –<sup>37</sup>

Pasáž z *Máje* nacházíme poprvé v třetím zpěvu a opakování ve čtvrtém, kde má dodatečný verš „Mrtvé labutě zpěv, ztracený lidstva ráj“. Zatímco opakování zdůrazňuje kruhovou strukturu díla a i ztotožňování vypravěče v třetí osobě z prvních tří zpěvů s vypravěčem v první osobě posledního zpěvu, tyto poetické obrazy samy nemají s kruhovitostí či otvorovitostí nic společného. Je však jedna výjimka, totiž přirovnání „Obraz co bílých měst u vody stopen klín“. V prvním a druhém zpěvu je to vždy stín bílé věže, který je stopen v klín jezera. V třetím zpěvu, krátce předtím, než vojáci vyjdou z města, je to už stín „města malého i bílé věže“, jenž je stopen v klín vody. Bílá věž totiž představuje nejen falus, ale také jednotlivce s jeho osobní erotickou touhou nebo i pohlavním stykem (voda je ženský princip). Na začátku třetího zpěvu se jednotlivec (věž/její obyvatel) spojí se společností (městem), a pak později ve zmíněné řadě přirovnání vítězí společnost (či konvence) nad jednotlivcem. Vývoj od bílé věže k věži i městu a konečně k několika městům tvoří metaforickou přípravu pro vypravěčova slova „Bez konce láska je! – Zklamánát láska má!“. Láska jednotlivcova nutně selže, ale láska jako falešně ozdobovaný pud k plození věčně přetrvá ve shodě s pravidly lhostejné přírody. Do jisté míry se dá i tvrdit, že města představují bezmyšlenkovité orgie davu, který se přírodě poddal. Samozřejmě nepopírám ani možnost, že jde také o lásku k Bohu, která selhala, a o lásku Boží, která je věčná.

Zdá se, že Máchas se poddal přírodě s Lori Schomkovou. Abych se vrátil k prvnímu tématu, tj. k Máchovi jako národnímu básníkovi, stojí za povšimnutí způsob, jakým se snažil příbuzný německé Lori znárodnit básníkovu milenkou. Rudloff z ní dělá dokonalou měšťanskou českou ženu v domácnosti, mikroverzi

36 Jakobson, „Co je poezie?“, s. 26.

37 František Jaromír Rubeš, *Sebrané spisy*, Praha, Kočí, 1906, s. 331. Traduje se, že tímto dílkem Rubeš paroduje také J. J. Marka. To je omyl, autor pouze používá v nezměněné podobě čtvrté sloky Markovy romance „Horymírův skok“. Viz Jan z Hvězdy, *Ballady, romance, pověsti a legendy*, Praha, Pospíšil, 1843, s. 45.

Magdalény Dobromily Rettigové: prateta Lori byla prý „velmi čistotná, šetrná a znamenitá kuchařka.“<sup>38</sup> Rudloff implicitně srovnává Máchovu smrtelnou nemoc s porážkou českých stavů na Bílé hoře: „Dne 8. listopadu léta 1836 čekala Lori ve svatebním rouše na příjezd svého ženicha, bylať na ten den stanovena jejich svatba.“<sup>39</sup> Dokonce i smrt Lořina a její sestry Anny má národní význam: „Dne 31. října 1891 zněly z věže vinohradské radnice slavné fanfáry, které zvěstovaly světu, že se téhož dne uzavírá slavná jubilejní výstava. A právě toho jitra tou dobou, když ty slavné fanfáry zaznívaly, rozžehkala se se světem po krátké, trapné nemoci Máchova Lori [...]. Teta Rosa přežila ji jen asi o dvě léta. Poslední, v roce 1895 v době uzavření neméně slavné výstavy Národopisné, kterou ještě několikrát navštívila, zemřela i poslední sestra Lořina – Anna.“<sup>40</sup> Je však obtížné udělat z Máchova postoje k Lori prvek národní mytologie. Podle Sabiny byl Mácha „náruživým v lásce jako v životě“, což je snad zřejmé, pokud můj návrh o sekundárním (?) významu kola a kůlu je oprávněný. Mácha prý měl „nedostatek důvěry v ženskou povahu, když nejkrásnější vykvétá a nejpůvabněji se představuje blouznivému vzhledu milencovu“. Sabina z Máchy dokonce dělá protodekadenta ve věcech erotických (myslím-li na máchovské reminiscence např. u Hlaváčka a Karáska, je jasné, že čeští dekadenti našli v Máchovi spřízněnou duši): „zůstal na tom, že je ženská jenom výkvět smyslné klamně krásy a že v pospolitém životě také jen s toho stanoviště se oceniti dá, ba že nikdy nedostihne oné výše poetické dokonalosti, jakouž jí rozčilená obraznost a roztoužená mysl básníkova přiosobuje.“<sup>41</sup> Měl-li Mácha skutečně takový postoj, rozumí se, že se bude zajímat především o části ženského těla, které lákají k ukojení. Správně napsal Jakobson o obraze Lori, již spatřujeme v zápiscích: „podrobné popisy milencina zevnějšku v jeho deníku připomínají [...] bezhlavá ženská torza obrazů Šimových,“<sup>42</sup> což nás možná vede k tomu, abychom v Máchovi viděli sadismus, který spatřovala Votočková, či sadomasochismus, který viděl Kroutvor. Pro něho tu jde o typickou intelektuálštinu. „Takovéto sadomasochistické sklony mívají spíše intelektuálové, kteří do erotiky promítají vlastní problémy a těmto problémům podřizují i smysly.“<sup>43</sup> Zde se blížíme k tzv. českému mučednickému komplexu, který dal vzniknout legendě o básníkově smrti na zápal plic, který dostal při hašení požáru německých stodol, legendě, v níž Jakobson věřil ještě ve třicátých letech.

Je samozřejmě snadné nechat se svést Jakobsonem a Teigem, z nichž hlavně první stále hledá spojení mezi *Májem* a zápisníky, je lehké hledat a nacházet otvory všude. Z deníku se nicméně dovídáme, že Mácha velmi rád pozoroval vul-

38 Jaroslav Rudloff, *O Máchově Lori a rodině Šomkové. Několik listů z rodinné kroniky*, Praha, Hanf, 1936, s. 56.

39 Tamtéž, s. 22.

40 Tamtéž, s. 68.

41 Sabina, „Úvod povahopisný“, s. 41–42.

42 Jakobson, „Co je poezie?“, s. 23.

43 Kroutvor, *Můj Mácha*, s. 34–35.

vu a řiť Lori Schomkové, např.: „Doma jsem ji svlíkl ze šatů; vyzvedl jí sukně a díval se na ni popředu, po straně a pozadu. Líbal stehna a tak dále.“<sup>44</sup> Další příklad vyvolává scénu, v níž hvězda-Jarmila padá dál a dál do hlubin jezernícnoty: „Já ji odkryl pozadu... a koukal jsem na ni [...]. Pical jsem ji pozadu. Mluvili jsme o tom: Wie tief ich hineingekommen bin? A ptal jsem se jí, bude-li křičet, ona povídala, že neví, bude-li to boleti.“<sup>45</sup> Ještě jasnější je básníková touha po dívání v následujících slovech, kde se chová víceméně jako vítr a slunce k Vilémovi: „Hrál jsem si s její nohou, sundal punčochu, sedla na kanapé, zvedla nohy a já jsem se jí díval atd.“<sup>46</sup> Může se nám líbit či nelíbit postoj surrealistů, ale mnoho z románku se skutečně dá interpretovat sexuálně. Dokonce i středověký slavík (tedy: jako pták všeobecně, mužské genitálie) pěje svou lásku růži (ženským genitáliím); i vonný vzdech této růže může představovat vůni vagíny při lízání nebo malinovou chuť úst pohlavně drážděné ženy anebo i orgasmus. Na začátku třetího zpěvu nejvyšší z vrchů stál „v růžový strmě klín“. Spojení „promyk hvězd“ naznačuje jakousi nebesky univerzální otvorovitost. A tak dále.

Máchovy vracející se rýmy podpírají obrazy kruhovosti a kruhovitosti. Mnohá z myšlenek v básni obsažených se prefiguruje nebo opakuje pomocí rýmů (antonymních, synonymních i obyčejných rýmů se silnou sémantickou náplní). Již od samého začátku si kritici všimli akustické úlohy, kterou rýmy hrají, ale teprve Vojtěch Jirát začal rozebírat jejich sémantickou hodnotu. Klopotný obrozenecký básník Vojtěch Nejedlý Máchovy rýmy odsoudil, protože tak časté používání jednoslabičných mužských rýmů je prý nečeské: „řídil se podle englického a německého jazyka, takových rýmů jako oni užívaje, tohoť čeština netrpí.“<sup>47</sup> F. V. Krejčí měl o Máchových rýmech alespoň teorii: „Zvlášť charakteristickým jest u něho užívání jednoslabičných podmětů na konci veršů a vět [...], čemuž odpovídají mužské rýmy, kdežto ženské zaznívají podobně charakteristicky zpravidla tam, kde do epického líčení ozývá se nývá struna touhy nebo žalného lyrismu.“<sup>48</sup> Eisner v nich alespoň vytušil jakýsi hlubší význam, když poněkud tmářsky psal o „osudovosti Máchových rýmů českých“.<sup>49</sup> Jirát se však už blíží k analytickému chápání, když píše, že Mácha s rýmem „pracuje jako hudebník s motivem, ba v některém případě můžeme najít úplnou obdobu k wagnerovskému leitmotivu“.<sup>50</sup> V nejčastěji se vyskytujícím rýmu *Máje, stín: klín* vidí Jirát splnutí antitezí, splnutí smrti s erotikou, a v rýmu *vine: hyne* vidí paralelní

44 Karel Hynek Mácha, *Byl lásky čas*, Toronto, Sixty-Eight Publishers, bez vroč., s. 11. „Líbání stehna“ bude o století později také Demlův eufemismus za kunilinguální styk (*Zapomenuté světlo*).

45 Mácha, *Byl lásky čas*, s. 16.

46 Tamtéž, s. 22.

47 Havel a Vašák (red.), *Literární pouť*, s. 40.

48 Krejčí, *Karel Hynek Mácha*, s. 150.

49 Eisner, *Na skále*, s. 99.

50 Vojtěch Jirát, „Hudba rýmů“, in Jirát, *Portréty a studie*, Praha, Odeon, 1978, s. 419.

fenomén. Podle Jiráta bychom měli mít vždy na mysli erotické konotace i u slov, jež nemají primárně erotickou denotaci, protože Máchy ve své poezii tak jako v životě byl především senzualistou.<sup>51</sup> Pojem *klín* má u Máchy převážně erotický význam.<sup>52</sup> Pavel Eisner tvrdí, že *klín* je Máchovou utkvělou představou.<sup>53</sup> Jinde konstatuje, že „Je známo, jaký dosah mají u Máchy slovní představy *luno* a *klín*. Jsou u něho návratné a utkvělé, vcházejí zas a zas do jeho veršů nejosobitějších, heraldických, váží se v nich převýznamně se slovními představami *luny* a *stínu*. Věru – klasický objekt ohledací pro průzkum psychoanalytikův.“<sup>54</sup> Cituje verš z jedné Máchovy německé básně, jímž se přírodní pohyb sexualizuje: „Durch der Blumen Schoos rieselte ein Bächlein“<sup>55</sup> (Potůček běžel klínem květin), přičemž si připomínáme, že pojem „květina“ také emblematicky ženské pohlavní ústrojí (srov. pojem deflorace), takže tu máme dvě vulvální/vaginální slova a pouze jedno spojené s pyjem. Ať již budeme *klín* považovat primárně za dělohu nebo především za vagínu/vulvu, není to podstatné, stejně zůstaneme u otvorovitosti básníkovy obraziva. V barokní literatuře se klín někdy spojuje s matkou nebo s branou oddělující nebesa od světa, se zánětem. V jednom nebeklíči najdeme v modlitbách k Panně Marii věty „do klínu tvého mateřského ochránění se skrývám“ a „Do tvého mateřského klínu nyní mé všeckny těžkosti a potřeby kladu“, a ve slovech adresovaných Jezulátku najdeme následující větu „Ježíši Kriste! jež si z klínu nebeského do tohoto plačtivého oudolí, u kterém jen samý pláč a samé nařikání jest, vstoupiti ráčil.“<sup>56</sup> Tyto tři věty nemají do sebe snad pranic sexuálního, dokonce první dvě evidentně používají slova *klín* ve významu „útvary mezi dolní částí trupu a stehny sedící osoby“ (*SSJČ*), a přece mají s *Májem* cosi společného. Máchův *stín* vyvolává především stín smrti (který je rovněž stín klínu), jak i *stín* i *klín* u něj evokují hrob, který tvoří také otvor, otvor Matky Země. Opakuji: smrt je návrat do genitálního otvoru matky, do brány. Po pronikání brány smrti najdeme snad klid od erotické touhy právě jako po penetraci ženy při pohlavním styku. V případě, že stín je bílý, jako když falická věž penetruje klín jezera nebo když se stín Jarmilových bílých šatů „skví“ nad klínem temné vody, paradoxnost bílého stínu slouží jako metaforické spojení Eróta s Thanatem.

51 Tamtéž, s. 431–432.

52 Tamtéž, s. 428.

53 Pavel Eisner, *Okusy Ignaze Máchy*, Praha, Československý spisovatel, 1956, s. 43.

54 Eisner, *Na skále*, s. 34.

55 Citováno tamtéž.

56 *Zlatý nebeský klíč neb vroucné katolické modlitby na šestnáct dílů rozvržené ranní a večerní, při mši, a nešporní, zpovědní a k přijímání modlitby; jakož také modlitby k nejsvětější svátosti oltářní, a k Trojici svaté, ku Kristu Pánu, a jeho umučení, k Matce Boží Marii Panně, a jiným svatým, na všechny veřejné slavnosti, a jiný obzvláštní dny, v obecných a vlastních potřebách a důležitostech, za světské a duchovní panny, za těhotné a kající ženy, za nemocné a umírající osoby a naposledy za duše očisticové se obsahující. A to k obzvláštnímu užívání a potěšení pobožného ženského pohlaví, od jednoho kněze církevního opravené*, Praha, Johanna Jefábková, 1805, s. 324, 330 a 470. (Další odkazy jako *Zlatý nebeský klíč*.)

Zatímco nejčastější rým *stín* : *klín* zdůrazňuje kruhovost a otvorovitost, druhý nejčastější čas : *hlas* vyjadřuje vypravěčovo vnímání hmatatelného času, jeho stálé vědomí tělesné (jenom?) smrtelnosti. Rým čas : *hlas*<sup>57</sup> nejenže zdůrazňuje kruhovost básně samé i věčně se obnovující přírody, ale také slouží k personifikaci času. Není náhodou, že rým čas : *hlas* tvoří první z opakovaných rýmů *Máje*, a že první hlas je i hrdliččin i hlas času. Lásky čas je lásky hlas, který pohlavím posedlé lidstvo vábí. Hrdlička není už idealizovaným antickým ideálem věrné lásky, protože erotická věrnost sama je prázdný pojem, poněvadž v lásce jde prostě o pud, ne o civilizační emoci. Je podivuhodné, že v úvaze „Máchův verš o hrdliččině hlasu“ (1960) Jakobson si ani nevšimá ironizace Písne písni (*vox turturis*),<sup>58</sup> ani nevěnuje žádnou pozornost personifikujícímu posesivu „hrdliččin“, které je z gramatického hlediska na stejné úrovni jako „slonův chobot“ nebo „lanin struk“. Máchova personifikace funguje tak, že hrdlička se stává emblémem osudu nebo té síly, jež nutí lidstvo k lásky hrám mimo chrám věčné lásky, tj. snad opakem ve středověku konvenční interpretace *vocis turturis* jako hlas čisté křesťanské duše volající po Bohu a nebeské vlasti. *Máj* je poéma o nevyhnutelné frustraci, která pochází ze středověkého a romantického pojetí lidské lásky.

Třetí nejčastější rým je *den* : *sen*. Na první pohled se zase jedná o paradoxon jako *stín* : *klín*, či spíše o paradoxon, který se rýmem zneparadoxňuje. Rým *den* : *sen* však také, jak známo, evokuje barokní a později schopenhauerovskou představu, že život je sen – a o této možnosti Vilém také přemítá ve vězení. Jde samozřejmě o otázku po reálnosti této možnosti, kterou si Vilém/Mácha klade stejným způsobem, jakým uvažuje o nicotě. Žádné odpovědi nepodává ani Vilém ani Mácha (opakuji, že ani nevíme, zda Jarmila skutečně padá do nicoty). Už Čyževs'kyj citoval Bridela o životě jako snu a je mi líto, že se vidím nucena ho imitovat, i když cituji trochu jinak:

57 Je snad zajímavé, že Dobrovský vybral právě čas : *hlas* jako příklad dobrého rýmu. Joseph Dobrowsky, „Böhmische Prosodie“ (1795), in J. Dobrovský, *Literární a prozodická bohemika*, red. Miroslav Heřman, Praha, Academia, 1974, s. 93.

58 Celý dvojerš zní podle Vulgáty takto: „fiores apparuerunt in terra tempus putationis advenit / vox turturis audita est in terra nostra“ (Canticum canticorum 2:12); podle Kralické bible: „kvítíčko se ukazuje po zemi, čas prozpěvování přišel a hlas hrdličky slyší se v krajině naší.“ Pro téma barokovost cituji též Komenského překlad: „Kvítíčko se v naší zemi / ukazuje k rozveselení, / hrdličky hlas slyšet se dá, / hned léto již se uhlédá.“ (J. A. Komenský, *Píseň písni Šalamounových* [1659], red. Zdeňka Tichá, Praha, Mladá fronta, 1980, s. 15.) Spojení čas : *hlas* v Kralické bibli mohlo aspoň nepřímou inspirovat Máchu nebo aspoň podporovat jeho vlastní imaginaci. V Štítného exegezi této pasáže najdeme dokonce *vlast* (nechci tvrdit, že Mácha mohl znát Štítného, ale ten je pro nás důležitý jako kompilátor teologických toposů, které pronikly také barokem: „nebeský pan chot věčný chválí nám svu vlast, žej tam ne zimní čas, ale jerní, žej sě tam kvietie ukázalo, žej tam slyšán hlas hrdliččí [...] krása a moc květu skryta jest v kořenu zímě a teprv se ukáže na jeř. Tamt jest slyšán již utěšeny hlas té hrdličky, jestoj zde v truchlosti po svém jediném vzdychala nebeském choti, Řeči nedělní a sváteční, red. Josef Straka, Praha, ČAVU, 1929, s. 109.

Já jsem jakové símě  
 Tráva, larva, sen a seno.  
 O bože můj, ach co jsem?  
 Zdali se mně jen něco zdá?  
 Že jsem, jsem-li? neb co jsem?  
 Nevím jsem-li, čili se zdá?

A dále Bridel tvrdí, že jednotlivec dosáhne smrtí úplného zapomnění, ani stopa po něm nezůstane na tomto iluzorním světě – a další verše se mohou spojovat jak s pojetím života jako snu, tak i se sérií přirovnání, která demonstuje vztek času:

Jako bych nikdy nebyl,  
 Všecko se o mně zavrhne,  
 Na světě ničimž nebyl,  
 Jako voda se zalehne.  
 Zdání budou, než prázdná,  
 Všecko umlkne, zaletí,  
 Zminka nebude žádná,  
 Nebude ani paměti.<sup>59</sup>

Podobně jako Čyževs'kyj jsem daleko toho, abych si myslel, že Mácha Bridela znal.<sup>60</sup> Na druhé straně jsem přesvědčen, že znal něco z barokní literatury, hlavně české, ale asi také německé. Ohlas těchto znalostí nás může, ale nemusí vést k názoru, že *Máj* je, aspoň částečně, básní náboženskou.

Je však poněkud obtížné interpretovat Jarmilu jako Pannu Marii, pokud ve Vilémovi nechceme vidět Josefa žárličího na Svatého Ducha, kterého představuje Vilémův otec. Nicméně chceme-li aplikovat náboženskou inspiraci na děj, najdeme paralely christologické či teologické, přičemž si uvědomíme, že v Novém zákoně jsou hmatatelné přítomné jen dvě osoby z Trojice, Bůh Syn a Svatý Duch; o Bohu Otci se jen mluví. Ten posílá svého syna do exilu na Zemi, jako Vilémův otec vyhání syna z domova, po čemž žije Vilém takřka *in exsilio*; otec a syn jsou dále spojeni jen Svatým Duchem, tj. Jarmilou. Vilém se však nechová jako Ježíš, který se cítí otcem opuštěn pouze v jediném okamžiku. Vilém se pomstí na otcí. Nově o tom píše Alexandr Stich. Za prvé definuje vztah mezi pomstou a titanismem, který nám na první pohled připomíná spíš Hlaváčkovu *Mstivou kantilénu* než *Máj*: „titanismus byl pomsta jistého druhu, pomsta na Bohu, který zklamal, nebo dokonce zraňoval mimořádného jedince.“<sup>61</sup> Chápeme-li Vilémův čin jako bohovraždu, pak vzniká dosti vážný rozpor s představou/otázkou, že jsme byli v tento svět vyvábeni, abychom vyplnili rozkaz Boha (či osudu) ztrestat další trestuhodný čin (zde čin otce, a také Jarmily, pokud Máchovo sloveso „svést“ nekono-

<sup>59</sup> Bridel, *Co Bůh? Člověk?*, fol. A vi' – [A vii'] (nestránkováno od A vi).

<sup>60</sup> Pelzel (Pelcl) nemá toto dílo ve svém slovníku českých jezuitských spisovatelů a Jungmann je uvádí jako anonymní překlad. Nikdo však nemůže na sto procent tvrdit, že je Mácha neznal.

<sup>61</sup> Alexandr Stich, „Dva máchovské fragmenty“, *Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu*, 4, 2003, s. 202–203.

tuje znásilnění). Můžeme však jít ještě dál: jako nový Adam sluneční Bůh lásky vyhnal starozákonního Boha hněvu (srov. funkci slunce ve čtvrtém zpěvu); kdyby to byl býval Mácha skutečně tak myslel, byl by celý děj ještě ironičtější, než se zdá, protože společnost pak zabije Viléma/Krista (jak se skutečně v případě Krista stalo), a místo aby Vilém jako Kristus spasil lidstvo, zvítězilo tu jakési humanistické pojetí života; naopak, mohli bychom tvrdit, že smrtí Vilémovou se vlastně potvrzuje věčná láska, zklamána byla jen láska Máchova. Vynechávám možnost, že Vilém jako bohovrah reprezentuje židovstvo, klasický vyhnaný národ. Těmito přepjatými interpretacemi sleduji jen jeden cíl, chci pouze dokázat, že v *Máji* Mácha využívá standardního mytologického myšlení. Alexandr Stich sice nezachází tak daleko, ale přece jen uvažuje trojičně, když píše o pomstě: „Navíc je tento motiv pověřen úlohou svorníku, jímž jsou spínány jednotlivé postavy navzájem: otec má dvojí vinu – vyhnání syna a svedení dívky, Jarmila je také vinna – podlehla svědci, teprve však pomsta Vilémova spíná všechny tři [...] v jeden celek.“<sup>62</sup> Bridel, v mystickoerotickém výkladu o vztahu mezi Bohem Otcem a Synem uvnitř Svaté Trojice, spojuje tento vztah s věčnou láskou. Ačkoli je jeho sloh ještě jednodušší než Máchův, v následujícím úryvku spatříme, že způsob poetického myšlení obou básníků je podobný:

Slovo plodí usta tvá,  
 Jedno sic Otec s svým Plodem,  
 Není dvoje, než jsou dva,  
 Jakýms podivným způsobem.  
 Když se spolu líbají  
 Oba květ lásky vzdychají  
 Zas když se objímají  
 Srdýčko lásky vzdávají.

Věčné tu potejkání,  
 Mezi Božskýmá vzdychání  
 To lásky milování,  
 Věčně trvá bez ustání  
 Ta jest Božská mrakota,  
 To ta Otcová plodnost,  
 Ta pramen, ta jistota,  
 Ta Ducha Svatého rovnost.<sup>63</sup>

Co se týče Máchovy trojice, snad stojí za zmínku, že podle textu románku dvě mužské postavy umrou pouze časně, ale Jarmila věčně.

Na druhé straně Jarmila, stejně jako jméno, jež pro ni Mácha vybral, představuje přírodu, přirozený pud, jarou sílu, něco/někoho, kdo je jaru mil. Tak jako jezero reprezentuje ženský princip. Ale podle textu básně příroda (ženský princip) přetrvává věčně – jako u Máchova oblíbence Goetha. Mácha sice jméno ne-

62 Tamtéž, s. 203.

63 Bridel, *Co Bůh? Člověk?*, nestránkováno.



vymyslel, ale dal mu sémantickou náplň a díky nepochopení *Máje* veřejností se stalo populárním ženským jménem alespoň do 60. let 20. století. Ten, kdo by tvrdil, že je důkazem mučednického komplexu, že se Jarmila dostala do meziválečného českého národního kalendáře (4. února), by se asi mýlil. Přece však je trochu ironické, že nevěrná Jarmila vytlačila z katolického kalendáře sv. Veroniku, „věrný obraz“. Felix Vodička předpokládá, že Mácha má jméno z J. J. Markových *Konvalinek*, v nichž je povídka s dějem v něčem podobným ději *Máje* a s postavou jménem Jarmila.<sup>64</sup> Není pochyb, že Mácha dílo Jana z Hvězdy znal, a možná, že tam inspiraci vytěžil. První dílko, odkud znám toto jméno a které Mácha snad mohl číst, je Šafaříkova dvojbašeň „Jarmila na Slavislava“ (*Prvotiny pěkných umění*, 1816), kde dívčí jméno vypadá právě tak rokokově vymyšlené jako mužské. Toto dílko nás zajímá jednak proto, že zpodobňuje nešťastnou lásku, jednak proto, že ukazuje něco z barokního sadomasochismu, o němž budu psát dále, a také proto, že zobrazuje onen erotický masochismus narcisismu vlastní (tj. dá se spojit s motivem narcisismu v *Máji*): můj citát možná svědčí o tom, proč Šafařík nechal básnířství a věnoval se vědě, zaměstnání masochistickému jako je romantická láska:

I lkát' a lkát' a lkáti  
 jest sladko duši ctné!  
 Ach! Můž-li láska láti? –  
 Jen lkát' a lkát' a lkáti,  
 tak rozkoš z rány ssáti  
 muž mírnit' muky mé!<sup>65</sup>

Tyto verše pocházejí z první části; ve druhé je láska bohužel opětovaná. Chmelenského libreto Škroupovy opery *Oldřich a Božena* (premiéra 1828) je snad stejně pravděpodobný zdroj jako Markovy *Konvalinky*. V muzikologickém životopise Škroupa se dočteme o tom, co má širší význam vzhledem k erotické části mé interpretace Máchy: „ani erotické momenty této lásky nedovedl Chmelenský podat živěji; i zde zůstává vše ploché a studené. To ovšem nebylo jen vinou jeho; celá ona doba nebyla erotismu v umění příznivá, jsouc ještě příliš naivní a nedekadentní. Jak mnoho zůstal však přece Chmelenský po této stránce dlužen, vysvítá z nápovědi Peškovy [Josef B. Peška, *František Škroup*, 1901, pozn. RBP], že obecnstvo by si bývalo při této hře spíše přálo, aby si Oldřich vzal Jarmilu, dceru hraběte Hořina, než Boženu.“<sup>66</sup> Máchova Jarmila je rovněž nebezpečná. Tím, že je jaro milá, je též lásce, tj. sexu, milá. Její jméno můžeme dokonce interpretovat jako sarkastickou hříčku. Žena je nejen jaro milá, ale také miluje jaro, sex, plození. V každém případě je Jarmila stejně paradoxní jako hlavní opakované rýmy. Je jaro lásky a je na jaře zvadlá (amaranth je podle Bitnara jednou z oblíbených květin baroka), její májové narcisistické slzy spalují

<sup>64</sup> Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*. Praha: Melantrich, 1948, s. 290.

<sup>65</sup> Pavel Josef Šafařík, *Básnické spisy*, red. Jan Vilikovský, Bratislava, Učená společnost Šafaříkova, 1938, s. 84–85.

<sup>66</sup> Josef Plavec, *František Škroup*, Praha, Melantrich, 1941, s. 153.

květiny (na rozdíl od slziček Panny Marie, jež jsou červencové<sup>67</sup> „kvítky krvavého odstínu“<sup>68</sup>), vzbudí lásku ve dvou mužích a tím je zabije. Sebe zabije snad jen ze strachu z kletby sentimentálních zbojníků. Je opakem milé vlasti, již v ní našli Bačkovský a Svoboda. Pravá vlast dává klid. Jarmila dává násilí, které je částí, možná i zdrojem, permanentního neklidu Máchova lidstva.

Jarmila je předobrazem dekadentní osudové ženy, jakou najdeme třeba u Zeyera a Martena. Dekadentní osudová žena vysává mužům sílu a dekadentní měsíc, zejména u Hlaváčka, emblematicky masturbaci. Jarmila může představovat jarou sílu přírody, ale čtenář snad spíše asociuje její lásku s láskou měsíce. Měsíc je narcista, mře láskou k sobě. Narcisus klasické mytologie však vytvořil květy podobně jako Panna Marie ve středoevropském folklóru. Zdá se, že Hora vidí v Jarmile (či v Lori?) dárkyni narcisistické lásky:

Ty, zítřek, Bůh, tvůj dech, tvá pleť  
jste jenom echem zaklínadla  
a poručíme-li vám: Kvet' –  
květ bez vůně kles do zrcadla<sup>69</sup>

Kdyby tento poslední verš napsal Mácha, zněl by přibližně takto: „bez vůně klesl v zrcadlo květ.“ V *Máji* se předložka „do“ vyskytuje pramálo. „Do“ nemá do sebe dosti dynamičnosti. Kdykoli jde o pohyb, Mácha nejraději používá předložky „v“ a dokonce se zdá, že pečlivě vybírá slovesa, která vyžadují předložku „v“ či „u“ + akuzativ. Kromě toho, že dynamizování popisů přírody patří k jeho poetice, můžeme tu najít dva literární vlivy, z nichž byl, tuším, druhý silnější. Prvním jsou *RKZ* a v *Máji* ho spatřujeme hlavně v použití jmenných tvarů adjektiv v přívlastku. Dokonce nemůžeme vyloučit vliv *RKZ* na personifikaci „hrdliččin hlas“; pátý verš básně „Záboj a Slavoj“ zní: „i zastena pláčem holubíným“.<sup>70</sup> Miroslav Komárek zkoumal výskyt „v“ místo „do“ v *Rukopisech* a dospěl k následujícímu závěru: „Předložka v se 4. pádem je v *RKZ* velmi častá. Jestliže hledíme k tomu, že v stč. tato vazba již ustupuje vazbě s předložkou *do*, je v *RKZ* dokonce příliš častá. Staročeský text s takovým stavem byl by rozhodně netypický. K tomuto zjištění dojdeme srovnáním se stč. památkami 14. st., např. nejstarší legendy mají poměr asi 4 v : 1 *do*, *Alexandreida* asi 2 v : 1 *do*, kdežto *RK* má poměr 17 v : 1 *do* (celkový počet dokladů v je v *RK* 104, nepočítáme-li různé příslovečné výrazy, jako *vlevo*, *vpravo*, *vpřed*, kdežto předložka *do* je tam jen 6x).“<sup>71</sup> Podle Sabiny Mácha podvržené rukopisy přímo miloval; reprodukuje básníková slova o *Písni pod Vyšehra-*

67 Stich, „Dva máchovské fragmenty“, s. 206.

68 Roman Jakobson, „Máchův verš o hrdliččině hlasu“ [1960], in Jakobson, *Studies in Verbal Art* (viz. pozn. 20), s. 257.

69 Hora, *Máchovské variace*, s. 19.

70 [Josef Jungmann a j. (red.)], *Výbor z literatury české. Díl první. Od nejstarších dob až do počátku XV století*, Praha, Kronberger a Řivnáč pro České museum, 1845, sloupec 11.

71 Miroslav Komárek, „Jazykovědná problematika *RKZ*“, in Mojmír Otruba (red.), *Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání*, Praha, Národní muzeum a Academia, 1969, s. 237.

dem: „Nic na světě se mi tak pevně nevštípilo v srdce a paměť jako píseň: ‚Ha, ty naše slunce, Vyšehrade tvrd!‘ a žádná báseň mnou ještě tak mocně nepohnula.“<sup>72</sup> Druhým vlivem je barokní liturgická próza. Nalezl jsem ho zejména v jedné ze tří<sup>73</sup> zcela rozdílných verzí nebeklíče, o kterých tu budu psát. Autorovi tohoto nebeklíče použití dynamického „v“ pomáhá vyjadřovat nejen obraz světa v neustálém pohybu, ale také dynamismus člověkovy lásky k Bohu nebo k Panně Marii. Máchova příroda je též v stálém pohybu a předložka „v“ mu pomáhá při vyjadřování pansexualizovanosti přírody – k jeho přírodě patří i její lidské dostavby: bílé dvory, bílá města, věžní síň, v níž je Vilém uvězněn, kolo atd. Začíná už v 15. verši, když světy jasných sluncí „v oblohu skvoucí / Co ve chrám věčné lásky vzešly“ („chrám věčné lásky“ má nejméně tři významy: [a] ironické užití klišé, jež prefiguruje „hrám lásky“ ke konci prvního zpěvu – v rozvrhu *Máje* měl „hrám“ už zde; [b] náboženská metafora pro nebe, kde kraluje Bůh lásky; [c] sarkastické užití klišé pro chrám ženského principu, tj. vagínu nebo dělohu). Ještě v prvním zpěvu máme esteticky krutou hodinu, která Jarmile „všecko vzala, / Ta v usta, zraky, čelo její / Půvabný žal i smutek psala“; dále: „V krajinu tichou kráčí sen“; „u tajemné vod stonání / Mísí se dívky pláč a lkání“ a paralelně k tomu hvězda, jež klesla z nebes říše, „Padá v neskončené říše, / Padá věčně v věčný byt“. Nejčastěji se opakující obraz s předložkou v + 4. pád se poprvé objevuje v slovech, která Jarmile řekne plavec, v jeho popise věže, která ční jako erekce nad krajinou, ale jejíž bílý stín je „hlubokoť stopen v jezera klín; /Však hlouběji ještě u vodu vryt / Je z mala okénka lampy svít“ (snad bych přeháněl, kdybych viděl v lampy svitu stříkající semeno). A samozřejmě zítra Vilémovy „štlhlé oudy v kolo vpletou“. Snad je zbytečné se zmínit o tom, že když se Vilém hned před popravou dívá na přírodu, je „Vše stopeno ve lúno vod“ a že jeho tělo brzy padne „V vlasť jedinou [...] / V šírou tu zemi, zemi jedinou, / V matku svou, v matku svou.“ To bychom mohli myslit surrealisticky a dokazovat, že krvesmilná vlasť, země, matka je také nekrofilní.

V sarkastické recenzi *Máje* Jan Slavomír Tomíček pochybuje, přitom pochybovat nechce, o Máchově křesťanství, v tomto návratu do Matky Země vidí zřejmě jakýsi narcisistický materialismus, ale přece jen tuší, že je tu také jistá křesťanská naděje. Paradoxy ho matou: „Děj tento mohl vskutku básnické nabýti ceny, kdyby byl básník chtěl roztrhnout černou oponu, kterou spustila jeho obraznost před každou radostnější vyhlídkou. Když totiž Vilém, zničiv svazek se vším životem, na popravě se nalézal, praví nám básník na straně 50, že před Bohem pokořen v modlitbě tiché stál“. Nelze nám toto prohlásiti za omyl tisku, ačkoli poslední slova Vilémova na str. 53 takto znějí: ‚Pozdravujte (obláčky)

<sup>72</sup> Karel Sabina, „Upomínka na K. Hynka Máchu“ [1858] in Sabina, *Články literárně dějepisné*, I, (viz pozn. 2), s. 130.

<sup>73</sup> Používám „nebeklíč“ genericky. To zahrnuje i Jiřího Plachého (Fera) *Zlatý nebeský klíč*, původně r. 1637, i varianty Petrem Edelberkem v r. 1698 vydaného překladu *Goldener Himmelschlüssel* Martina Cochema. Viz Ladislav Quis, „Poznámky vydavatelovy, in Jan Pravoslav Koubek, *Básníková cesta do pekel*, 2. vyd., Praha, Otto, 1904, s. 207. V 18. a raném 19. stol. Docházelo mezi oběma díly k vzájemným textovým výpůjčkám a byly do nich vřazeny jiné, často i středověké, modlitby, přemítání a vzdechnutí. Ještě navíc někdy přibýly modlitby k novým svatým.

kolébku mou i hrob můj, matku mou, vlast jedinou i – v dědictví mi danou. ' Ny- ní opravdu nevíme, jak to všechno vypadá; obrátíme se ale k lepší stránce, že totiž Vilém opět zrušil smlouvu s věčnou smrtí a ke zdroji věčného života se na- vrátil.<sup>74</sup> Zdá se, že ve skutečnosti nevěří, i když chce věřit, že se Vilém vlastně vrátil k Bohu. Mýtus o Máchově ateismu byl dlouho pevně zakotven v české literárněhistorické duši. Zalíbil se těm, kteří se považovali za „pokrokové“. Vo- borník např. tvrdí, že „Mácha neměl víry“.<sup>75</sup> Arbes je přesvědčen, že Máchova slova ze zápisníku, že se koří Bohu, který není, jsou důkazem jeho ateismu.<sup>76</sup> Také pro Eisnera „je to tedy člověk, který se s vírou ve věčný život duše a v Boha rozešel“.<sup>77</sup> Ještě za našich dnů se Josef Hrdlička zdá býti na straně Tomíčkově a tak jako on nechce tvrdit přímo, že Mácha je ateista. Mám tu na mysli jeho srovnání Máchy s Anjelem Silesiem, kde vypadá, že konstatuje, že Mácha skutečně věřil v existenci nicoty, ale snad si máme myslet, že tu jde o Vilémovu vybičovanou imaginaci – nepopírám inteligenci Hrdličkova argu- mentu: „Mácha říká, Bůh není, Bůh je nicota a jde mu o ironii nicoty; i Angelus Silesius řekne Bůh je nicota, plnou substituci za Boha ale neprovádí. Termínem je Bůh a nicota je jeho atributem; vedle ní se vyznačuje i vším jiným. [...] Má- cha dospívá ke krajní mezi předmětného myšlení a jde za ní – jeho nicota je jed- notou všeho, co lze předmětně myslet.“<sup>78</sup> Dále píše důrazněji: „u Silesia je člo- věk duší, která se vyprazdňuje od světa a já a naplňuje Bohem, její vztah k Bohu je určen paradoxem (*Ich muß noch über Gott in eine Wüste ziehn*); u Máchy je člověk v první řadě subjektem a jakožto poznávající já se vztahuje k Bohu. Avšak v negativním poznání je subjekt neustále redukován, nevyprazdňuje se jako duše, nýbrž jej ubývá na úkor nicoty.“<sup>79</sup> Pokud Hrdličkovi rozumím správně, pak se zdá, že na konci dochází k závěru, že mezi Máchou a Silesiem přece jen není tak velký rozdíl, poněvadž píše, že „první tři zpěvy Máje nemají jedno- značný smysl, můžeme je číst jako projev nihilismu i jako slabší verzi negativní- ho poznání Boha.“<sup>80</sup> V jiném článku naopak týž autor evidentně tíhne k tomu, aby Vilémovu víru v Boha popřel úplně; zde si dost nepřesvědčivě hraje etymo- logicky s „pokořen“ a „kořím se“; ironie tu může být, přesně jak to Hrdlička vy- kládá, ale je snad hlubší, protože podle jeho toku myšlení se Vilém koří (ve smyslu „klání“) nicotě, která není: „Jako ironii lze číst i místo ve třetím zpěvu *Máje*, kdy byl Vilém vyveden na popravu a *„před Bohem pokořen v modlitbě tiché stál“*. Vezmeme-li v úvahu předcházející druhý zpěv a ztotožnění věčnosti shodně objevuje slovo pokořit [*sic!*] – *já se kořím Bohu, poněvadž – není*“(III

74 Havel a Vašák (red.), *Literární pouť*, s. 40.

75 Jan Voborník, *Padesát let české literatury 1848–1898*, Praha, Česká akademie císaře Fran- tiška Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1898, s. 39.

76 Arbes, „Karel Hynek Mácha“, s. 91.

77 Eisner, *Na skále*, s. 51.

78 Hrdlička, „Druhý čas Máje“, s. 168.

79 Tamtéž, s. 169.

80 Tamtéž, s. 178–179.

195), dostává Vilémova pokora jistou dvojnásobnost, jako by to byl nejen žánrový obraz kajícího se odsouzence, ale jako by se tu člověk ukláněl nicotě.<sup>81</sup> Vzpomínáme si, že Máchova napsal, že kořit se Bohu je víc než ho milovat. Ona hlubší ironie je filozofická (pokud přijímáme Hrdličkův názor) a spočívá v tom, že když se Vilém koří nicotě, která není, vlastně více než miluje nicotu nicoty, tj. Boha charakterizovaného negací negace. Zneklidňuje mě úplné ztotožnění Viléma s Máchou, ale nepopírám, že pro každého kritika je těžké až nemožné nespojovat větu ze zápisníku se scénou u kaple v *Máji*. Makabrozní Máchova věta vlastně zní: miluji floru, faunu a homo sapiens, protože nebudou, a miluji Boha víc, protože už není. Má to dekadentní zápach ironické dandyovské nekrofilie; nedivíme se, že si ji Arthur Breisky přivlastnil (s obměnami). Dále: miluji hmatatelné, ale miluji více nehmátelné: kořím se ideálu. Nevím, zda Máchova věřil v Boha, a z literárněhistorického hlediska je to stejně irelevantní. Také si nejsem jist, zda věří Vilém nebo vypravěč *Máje*, spíš však jde o pochybování věřícího. Slova, pojmy, obsahy a obrazy barokní splývají v *Máji* s podstatně moderním jazykem a myšlením. Toto splývání je do značné míry důvodem paradoxnosti románu.

Co Tomíčka a snad i jiné na *Máji* zmátlo, bylo, že tu nacházíme prvky z obou proudů tzv. barokního období, osvícenectví a protireformace. Pod pojmem osvícenectví chápou racionalistické zesilování renesance, jehož zakladatelem byl Baruch Spinoza,<sup>82</sup> a pod pojmem protireformace chápou střední údobí církevního hnutí, tedy jeho projevy ze sedmnáctého, ale v Čechách též z osmnáctého století. Oba směry probíhaly paralelně v Čechách osmnáctého století a snad i v první třetině devatenáctého století (Čyževs'kyj apodikticky sice tvrdí, že v Čechách baroko končí v prvním desetiletí devatenáctého století, ale dozvuky baroka nachází ještě v básních Nebeského); na venkově, kde „vysoká“ kultura byla především církevní, trvalo baroko jako dominantní kulturní síla alespoň do konce padesátých let. Do jisté míry patří k baroku třeba Němcová a Erben. *Babička* zobrazuje jednak ráj českého srdce a jednak úpadkový, cizácký svět zneužitě pohlavní touhy a válečného i jiného násilí. Němcová je tu xenofobní a Erben v *Kyřici* je misogynický; v tomto výkvětu české netolerantnosti zobrazuje svět ovládaný Božím hněvem a permanentním násilím. Jen Panna Maria ochrání slabou ženu před peklem. Mimo čistě romantické prvky à la Byron a Mickiewicz nacházíme u Máchy osvícensky racionalistický postoj k lidské lásce spojený se zpochybňováním možnosti radostného zásvětí. Zároveň u něho nacházíme touhu po barokně senzualistické lásce k Bohu a po Boží lásce k člověku – po senzualistickém ráji duše, jak si ho představuje např. Komenský nebo Bridel. Čeští literární kritici chtěli v Máchovi vidět neznaoha z ideologických důvodů, aby buď potřešli nebo vychválili jeho nekonvenčnost. Pro Erbenův náboženský konzervatismus je typické, že v „Záhořově loži“ hledal odpověď na Máchovo pochybovačství v obměně středověké legendy o Očistci sv. Patrika, v české kultuře zná-

81 Josef Hrdlička, „Karel Hynek Mácha a jeho duch“, *Souvislosti*, 3, 2003, s. 295.

82 Srov. Jonathan I. Israel, *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

mé jako *Jiříkovo vidění*. Ačkoli v Máchově úmrtním listě stojí, že přijal poslední pomazání, legenda, že ho nepřijal, se ukázala silnější než skutečnost až do poloviny 20. století. Vlasteneckým pozitivistickým kritikům vyhovovalo, že Mácha byl (mohl být) neznaboh. Jako příklad cituji opět Voborníka: „Především se tu ozývá bolest poznání. Bolest ta záleží v tom, že člověk cítí, kterak se ztrátou víry život pozbývá cíle a smyslu, což jest hlubší myslí pomysl nesnesitelný“<sup>83</sup> – zdá se, že to zase představuje tůňnutí k mučednickému mýtu. Nicméně, mimo mýtus, Voborník snad v Máchovi tuší rozpor mezi náboženskou barokovostí a osvícenstvím: „Duše umělcova chtěla život a krásu věčnosti, pravda vědecká zase ukazovala, že vše na světě se mění a spěje k zahynutí. Kdo s koho? Tu měl Mácha dvojí volbu: buď osobní víru a s ní mír a štěstí nebo pravdu srdci hroznou.“<sup>84</sup> F. V. Krejčí považuje Máchovo neznabožství za nevyvratitelné. Podle něho: „V Máchově ‚Máji‘ jest ponejprv českým slovem básnickým vyslovena hrůza před smrtí, jež je koncem všeho, hvězda, jež zamítá každou illusi víry, každý fantom nesmrtnosti.“<sup>85</sup>

Ačkoli básníkův údajný ateismus mohl zejména pro intelektuály přispět k jeho statu národního básníka, je také možné, že Máchova barokovost, možná i katolicita, byla sympatická obyčejnému českému čtenáři. F. X. Šalda píše o Máchovi raných básní jako o křesťanském platonikovi, ale i on věří, že později ztratil víru v Boha. Bezbožný svět *Máje* je prý světem, který mu pozbyl kouzla navždy.<sup>86</sup> T. G. Masaryk, podle mne správněji, se však vrací k Tomíčkově recenzi z r. 1836 a dochází k závěru, že Mácha nadále zůstal křesťanem, i když skeptickým. Podle Masaryka Vilém na cestě k popravišti neoslovuje bílé obláčky, nýbrž Pána Boha. Dále tvrdí: „V Máji máme nejasné krédo metafyzického skepticismu, své umrtvující ‚nic‘ nám básník podává zároveň s romantickým popisem říše duchové. To své ‚nic‘ nedovede a nechce domyslit důsledně; Vilém je jen silným skeptikem, není důsledným nihilistou – metafyzické ‚nic‘ ho naplňuje bolestí (,ach, žádný neví‘), nikoli byronovským vzdorem, modlí se a obrací zrak v nebe. Celá báseň i její filozofický obsah zůstává improvizací. Bůh stává se Máchovi hlavním problémem.“<sup>87</sup> Nic v Máchově textu nenaznačuje explicitně, že Vilém vlastně oslovuje Boha, ale dvě věci se přimlouvají za Masarykovu interpretaci. Za prvé z vizuálního hlediska: Mácha tu píše o „obláčcích“, jako by poslové jeho byli andělé nebo puttí v jakémsi barokním obrazu nebo na dřevorytu k nebeliči. Za druhé takové proslovy k nebeským zjevům jako poslům tvoří barokní topos. Opět uvádím příklad (snad) z Bridela („láska“ je láskou k Bohu):

O hvězdy mojí poslové,  
Jak na vás vzhlídám, pláči,

83 Jan Voborník, *Karel Hynek Mácha*, Praha, Otto, 1906, s. 34.

84 Tamtéž, s. 79.

85 Krejčí, *Karel Hynek Mácha*, s. 92.

86 František Xaver Šalda, *Duše a dílo*, 2. uprav. vyd., Praha, Unie, 1918, s. 45 a 47.

87 Tomáš Garrigue Masaryk, *Můj poměr k literatuře. Šaldův český román*, Praha, Ústav T. G. Masaryka, 1994, s. 12.

Stříbrní zlatí houfové,  
Mé lásky buďte tlumači.<sup>88</sup>

Mácha sice používá ještě jednou „oblaku“ (což vlastně nemá vůbec stejnou sémantickou funkci jako „obláček“), ale daleko častěji (temného) mraku. Peroutka, přesvědčením pekařovec, zachází ještě dál než Masaryk a spatřuje u Máchy katolictví. V knize *Jací jsme* (1924) píše: „Vezměte Máchu – tak dovede cítit jen katolík! Tajemstvím velké Máchovy poezie je dualismus zcela vlastní katolické citovosti. Protestant může dojít k monismu, ale katolík nikdy. Ten dualismus docela prosytil i Máchovy obrazy; vidí vše v kontrastech: život – smrt, nevinnost – hřích, veselá honba – mrtvého lovce sen, májová příroda – odsouzenec k smrti, svět – mír, světlý – temný.“ Snad originálnější je Peroutkův závěr: „Celý *Máj* je napsán na motiv tajemného hříchu, který ničí.“<sup>89</sup> V kázání, jež pronesl při Máchově pohřbu na Vyšehradě, Bohumil Stašek konstatuje, že *Máj* je křesťanské dílo. Spojuje královského hledače básně „Královič“ s vypravěčem čtvrtého zpěvu *Máje*. „Kdo by neviděl,“ ptá se vyšehradský kanovník, „v Máchovu poutníkovi symbol člověka, věčně pospíchajícího a neúnavně se deroucího vpřed a dál? [...] A hnací silou tohoto věčného putování člověka poutníka [...] není v podstatě nic jiného, než podvědomá touha lidské duše po pravé vlasti, kde vládne Otec, po dosažení životního absolutna, po Bohu.“<sup>90</sup> Tu používá Stašek pojmu „vlast“ v barokním slova smyslu. Dále interpretuje, že „tak hrozným viděl Mácha osud a život člověka vězněného zde na zemi a spoutaného sterými pouty, jež nedovolují vznést se svobodně a volně k jasným, čistým hvězdám, k modrému nebi, k Bohu.“<sup>91</sup> Když přichází k nacionalistické části svého kázání, naopak používá pojmu „vlast“ ve vlasteneckém slova smyslu a táže se, „slyšeli jste již někdy krásnější a čistší píseň, zazpívanou o matce-vlasti?“<sup>92</sup> Vilém se vlastně Staškovi stává emblémem člověčenství a Mácha se mu jeví jako křesťanský existencialista: „v ‚Máji‘ představil nám sebe – člověka jako ubohého, bídneho vězně, spoutaného a odsouzeného k smrti.“<sup>93</sup> Stašek, jako katolický kněz, tu užívá metafory, již známe z barokní literatury, i když pojetí těla či pozemské existence jako vězení není vůbec omezené jen na barokní údobí. Zde se tato metafora vztahuje spíše na peklo nebo očištec a kdysi populární nenápaditá, ba suchopárná sbírka exemplů *Věčný pekelný žalář* je toho nejzřetelnějším příkladem. Častěji však najdeme obraz očištec jako vězení (z něhož

88 [Fridrich Bridel? přeložil/přebásnil?], *Rozjímání svatého Ignácia, na ta slova: Quam sordet mihi terra, dum coelum aspicio, Jak mně mrzí země, když na nebe hledám*, bez místa a nakladatele, 1659 (svázaný s básní *Co Bůh? Člověk?*), nestránkováno.

89 Ferdinand Peroutka, *Jací jsme. Demokratický manifest*, Praha, Středočeské nakladatelství, 1991, s. 58.

90 Bohumil Stašek, *Karel Hynek Mácha na Vyšehradě. Proslov Msgre Bohumila Staška kanovníka na Vyšehradě při mši svaté za zemědělného básníka 7. května*, Praha, Vyšehrad, 1939, s. 9.

91 Tamtéž, s. 11.

92 Tamtéž, s. 12.

93 Tamtéž, s. 10.

mohou duše samozřejmě vysvobodit Panna Maria nebo Kristus či naše modlitby). Např. duše jsou „v očistci zavřené“ a ten očistec je „těžký žalář“,<sup>94</sup> nebo je to prostě „očistcový žalář.“<sup>95</sup> Ve *Zlatém nebeském klíči* nalezneme i báseň o vězení očistcovém, bohužel sotva máchovskou, přesto si však povšimněme „předmětného“ poměru k tělu, který lze srovnat s Máchovým; také Vilémovo přemítání se může nazvat duševním očistcem. Cituji jen část básně:

Jaké v očistci žalosti,  
 Věrné duše snášíte.  
 V prudkém ohni se pečete,  
 Tam vždycky bez přestání:  
 Dnem nocí v síře hoříte,  
 A to bez smilování.  
 Horkost silně tam proniká  
 Tělo i všechny kosti:  
 Každý sobě tam nařiká,  
 Nad svou někdejší zlosti.  
 Ach očistci! jakžs palčivý,  
 Kdož tě může snášeti:  
 Jakžs žaláři žalostivý,  
 Kdož může vypraviti  
 Ocel od velké horkosti,  
 Jak máslo se rozhřívá:  
 Skála pak od přílišnosti  
 Ohně, všecka rozplývá,  
 Všecka horkost zde na zemi,  
 K očistcové horkosti  
 Přípodobněná, stín není  
 Ty hrozný palčivosti.<sup>96</sup>

Krev a pot se mísí na Vilémově těle ve věži, což nám také připomíná barokní obraz duševního trápení, který se zakládá na pasáži z Lukáše 22, když je Kristus v zahradě getsemanské. Samozřejmě, že Máchova narážka může být na Bibli a vůbec ne na lidovou či barokní literaturu. Nicméně opět v nebeklíči nacházíme živý popis Kristovy duševní muky, který má mnoho společného s Máchovým zobrazením psychosomatických následků Vilémova duševního trápení:

jak silně srdce tvé tehďáz se svíralo, když si do takové mdloby upadl, že si pro veliké celého těla zemdlení na tvou svatou tvář na zem upadl, pro nevypravitel-

94 *Zlatý nebeský klíč*, s. 549.

95 Tamtéž, s. 550. Srov. také Jiří Plachý [Ferus], *Pravý zlatý nebe-klíč. Úplné modlitby křesťanského katolického náboženství*. „260té opravené a mnohými modlitbami a krásnou křížovou cestou rozmnožené dvacáté vydání“, Jindřichův Hradec, Landfras, bez vrocení [1853/54?], s. 438. (Další odkazy jako *Pravý nebe-klíč*.)

96 *Zlatý nebeský klíč*, s. 73–74.



né ouzkosti po celém těle krvavým potem si se potil. O Bože! jak z [sic!] veliké násilí to býti muselo, které tě do takových ouzkostí uvedlo, že z velikých smrtedlných mdlob, mnoho krvavých krůpějí ze sebe si vylil, a po celém těle krvavými krůpějemi si býti ráčil. [...] Nad tou tak velikou bídou a ouzkostí velikou lítost mám, a tvé tak veliké lásce, která tě do tvé krvavé lázně vedla, srdečně dobrořečím.<sup>97</sup>

Stašek chápe *Máj* jako duševní pout' a Máchovo pojetí poutníka se vztahuje daleko méně na romantický Wanderlust než na barokní (a středověkou) koncepci lidského života jakožto pouti (srov. Bunyan, Komenský, ale metafora se najde i u spisovatelů jako je Budovec a Štítný). V barokní imaginaci je pojem „poutník“ příbuzný pojmu „vyhnanec“, „exulant“. V nebeklíčové modlitbě k sv. Markovi je pozemský život „toto zdejší putování“<sup>98</sup> a přímo „putování vyhnání našeho“.<sup>99</sup> V pro nás důležité knize modliteb M. D. Rettigové, k níž se ještě vrátím, je pokračováním našeho putování i očistec. „Duše v očistci jsou naši spolukřesťané, naši bližní, naši bratři a sestry: tvé děti. Dokonali si své vezdejší putování, však nedošli ještě cíle.“<sup>100</sup> Podle toho také charakterizuje Rettigová sebe a svou čtenářku jako: „já ubohá poutnice.“<sup>101</sup> Hrdlička analyzuje poutníka čtvrtého zpěvu *Máje* přesvědčivě: je „poslední časový obraz, a třetí figura *Máje*, spěchající poutník, ztělesňující budoucnost, někdo jiný než Vilém i než básník. 'Tohoto poutníka [...] To budoucí život můj.' Postava poutníka budoucího věku je zvláštní a nejednoznačná, zejména v tom, že ztělesňuje budoucnost jako odcházející a mizející.“<sup>102</sup> Tento obraz poutníka nás zajímá také z jiného hlediska: to, že budoucnost mizí, souvisí s Máchovým pojetím citů jakožto produktů jakési vnější síly. Jako pojmový druh je odcházející budoucnost stejně významově nejasná jako výsledky Vilémova přemítání ve věži, o nichž Červenka míní, že je „jen s velkou nepřesností lze nazvat reflexemi“ a že se spíš dají charakterizovat jako „stav citů“.<sup>103</sup> A i myšlenka zabíjí myšlenku, nikoli člověk. Plavec k Jarmile nejde, ale „lehký krok“ ho „vede“, vzdech zdvíhá Jarmile nadra, „Srdce se v citech potopilo“, „Hrůzou umírá vězně hlas“, Vilémův zrak „v srdce bolný rodí cit“, city a někdy i činy (plavcův krok) jsou jaksí odděleny od subjektu, snad aby se vyjádřilo, že všechno, co děláme, je řízeno odjinud. Toto se pojí s otázkou, zda Vilém není na světě jen proto, aby trestal vinu druhého. Na základě *Cikánů* dochází Mukařovský k závěru, že „Hlavním základním záměrem básníkovým bylo ukázat člověka, nikoli jen osobám ro-

97 Tamtéž, s. 205.

98 Plachý, *Pravý nebe-klíč*, s. 276.

99 Tamtéž, s. 205.

100 Magdaléna Dobromila Rettigová, *Křesťanka vzývající Boha. Aneb: Kniha modlitební pro nábožné pohlaví ženské*, Hradec Králové, Pospíšil, 1827, s. 162.

101 Tamtéž, s. 24.

102 Hrdlička, „Druhý čas *Máje*“, s. 176.

103 Miroslav Červenka, „Komentář“, in Karel Hynek Mácha, *Básně*, Praha, Český spisovatel, 1997, s. 277.

mánu, dokonalou bezvolnost lidských činů.“<sup>104</sup> Oddělenost citů od člověka tvoří základní princip demonologie, a tak velmi často v nebekličích (jednou i u Rettigové) se lidé, obvykle samozřejmě ženy, mají modlit, aby je nenavštívil „duch smilný“. Názor, že člověk neřídí svůj vlastní život, se najde i v barokní literatuře; opět vybírám příklad z *Bridela*, kde lidská pasivita je spojena se stálým pohybem světa:

Já samotám motání,  
 Jako vichr se točící,  
 Pracné pavoukův tkání,  
 Tělo se rozpouštějící.<sup>105</sup>

Krok poutníka mě zavedl daleko od Staškova nacionalismu, za který o něco později zaplatil jedním okem a dlouhým uvězněním v koncentračním táboře. Ještě silnější protest než Staškův proslav na pohřbu představuje esejistická novela Sonji Špálové *Kníže básníků*. Kombinuje názor Peroutkův a Staškův a hodně vyjadřuje prostřednictvím vymyšlené postavy Tomáše Karajana, který v Máchovi vidí takřka výtažek české duše. Melodramaticky vlastenecké fráze Špálové mají představovat nejen obrozenskou mentalitu, ale také podporovat českost za německé okupace: „Tomáš zpovědník ztichl před mladým Čechem [tj. Máchou], z něhož mu promlouvala duše země, která po dvě století krvácela v náboženských bojích a dosud nenalezla sladkého spočinutí v milosti pravé víry. [...] dovedl [Karajan] nahlédnout hluboce do propasti české duše, zmítané dualismem, té duše, jíž reformace ukládala chladnost a odříkavost a pro niž protireformace přinášela spolu s milostnou hostií pouto a věčný pocit porážky politické.“<sup>106</sup> Tato slova staví náboženský aspekt českosti do středu Máchova zájmu. Karel Janský, autor první vědecké biografie Máchy, je přesvědčen, že Mácha byl věřící. Když se slovo „Bůh“ objevuje v Máchových posledních dopisech, není to prý jen „planou frází“. Pro Janského je Mácha spíš sebou trýzněný křesťan. „Snad pochyboval“ a byl snad „nespokojený s Bohem pro pocit osamělosti“, ale přece jen křesťan.<sup>107</sup> Také Jan Patočka si myslí, že ani Vilém ani Mácha nejsou ateisté a že Vilém stojí pokořen před Bohem jako pánem věčnosti; pokořen proto, že si uvědomil, že bojovat proti pánu věčnosti je marné.<sup>108</sup> Bůh existuje, ale věčnost, které vládne, přece vzbuzuje hrůzu. Přitom si vzpomínáme, že po přemítání o vině a lidské pasivitě uvádí Vilém problém věčnosti–nícoty v duchu ortodoxně křesťanského chápání smrti na popravišti: „proč smrtí zlou / Časně i věčně hynu?“ Podle římskokatolické verze křesťanské víry každý zemře časně (tj. tělesně, světsky, na světě), ale jen ten, kdo půjde rovnou do pekla, ze-

104 Mukařovský, *Příklad poezie*, s. 23.

105 *Bridel, Co Bůh? Člověk?*, fol. A v<sup>r</sup>.

106 Sonja Špálová, *Kníže básníků. Máj – smrt*, Praha, LUK, 1940, nestránkováno.

107 Karel Janský, *Karel Hynek Mácha. Život uchvatitele krásy*, Praha, Melantrich, 1953, s. 303–304.

108 Jan Patočka, „Čas, věčnost a časovost v Máchově díle“, in Růžena Grebeníčková a Oldřich Králík (red.), *Realita slova Máchova. Sborník pojednání*, Praha, Československý spisovatel, 1967, s. 192–193.

mře věčně a vrahu je očistec (stejně jako nebe) upřen. Ve věži je Vilém ve stejném stavu jako člověk na smrtelné posteli, tj. podle nebeklíče „na hranicích mezi uplynulým časem a věčností“.<sup>109</sup> V modlitbě pro věřitele umírajících (*sic!*) slyšíme i o „časném a věčném spasení“.<sup>110</sup> V části modlitby k sv. Anně se jedná o moc Panny Marie na světě i v zásvětí; podle textu věta končí slovem „lásku“, tiskař vynechal sloveso: „Maria Panna ať mezi námi časně i věčně tu upřímnou lásku.“<sup>111</sup> Naopak v jedné modlitbě k Janu Nepomuckému se říká: „v poslední hodině chci mítí jméno tvé napsané, aby d'ábel při vstupu ke mně mítí nemohl, časně, ani věčně, Amen.“<sup>112</sup> A dobrý křesťan má prosit Marii: „vyjednej mně u Boha jak časný tak i věčný život.“<sup>113</sup> V učeném traktátu emigranta kališníka, který píše pod krásně vlasteneckým pseudonymem, slyšíme o Kristově potření věčné smrti: „Velikost zlého byla v manství smrti věčné. Neb jesti smrt časná všem obecná, Alexandru, Samsonu, i všem nám jest nepřemožená: nad to smrt věčná byla. Protož musil Syn Boží v to se vložiti, smrt věčnou u vítězství pohltiti, smrt časnou posvětiti.“<sup>114</sup> Jinými slovy, Mácha používá zbožného kliše, aby je pak rozložil.

F. X. Šalda byl snad první, kdo výslovně upozornil na barokní prvky v Máchově díle a diskutoval o nich. Píše např. o tom, jak ve svých raných básních používal básník pojmu „vlast“ barokním způsobem ve smyslu „věčné vlasti“, do níž půjdeme po smrti.<sup>115</sup> Dále tvrdí, že země a vlast, na kterou Vilém myslí před popravou, představuje únik z chaosu pozemského života.<sup>116</sup> Petr Čornej tvrdí víceméně totéž, ale poněkud sentimentálně materialisticky: „teprve smíření se s vlastní smrtí, která lidské tělo vrací zpět do lůna přírody, dodává člověku jistotu a osvobozuje jej od mučivých, pochybovačných a nikdy nekončících otá-

109 Plachý, *Pravý nebe-klíč*, nestránkovaná úvodní část.

110 *Zlatý nebeský klíč*, s. 441 a 658.

111 Tamtéž, s. 424.

112 Tamtéž, s. 389.

113 Tamtéž, s. 456.

114 Štilfrid Brunceikar Podhořský, *Christi Theantropu Mediatoris nostri eiusque nativitatis assertio. To jest: O nejsvětějším, jediném, dokonalém, i nejdostatečnějším prostředníku, smřci, ospravedlniteli, z hřicha, smrti, Pekla vysvoboditeli Kristu Pánu, pravým Bohu i Člověku Immanueli našem, z Boha Otce rodem nespýtadlným od věčnosti, z Marie Panny v času plnosti, nad běh přirozený narozeném: Též o hlubokých příčinách: Proč ani Otec Nebeský, ani Duch Svatý: ani Anjel: ani žádný z Svatých Starého i Nového Zákona, Vykoupení našeho prostředníkem býti, nám obraz Boží, titul Synovství Božšho, vchod do království i dědictví Beránkového navrátiti nemohl, mimo samého a jediného Syna Božšho. Spis krátce v sprostosti duch sebraný, bez místa, bez nakladatele, 1625, fol. Aiiii<sup>v</sup>. Nechci vůbec tvrdit, že se také ve středověku nepsalo o věčné smrti; najdeme např. u Štítného následující popis Jarmilina-hvězdina pádu: „A tak zlí vždy budú mieti bolest v pekle, vždy jsúc v smrti, vždy mrúc, ale tak nikdy nedomrúc, až by nebyli.“ Thóma z Štítného, *Knihy naučení křesťanského*, red. Ant. Jaroslav Vrtátka, Praha, Řivnáč pro Museum Království českého, 1873, s. 102.*

115 Šalda, *Duše a dílo*, s. 46.

116 Tamtéž, s. 52

zek.<sup>117</sup> Šalda píše dál o barokních prvcích *Máje* ve své studii z r. 1936, kde ukazuje, že to, co jako Peroutka nazývá dualismem, vlastně představuje variantu polarity, jež se jeví v barokním vnímání poměru mezi člověkem a Bohem (červíčkem a např. sluncem): „Mácha je celou podstatou své poesie dualista. Nedovede spočinout v jednom pólu, druhý jej ihned stejně láká a přitahuje. Sváry a rozpory nitra narážejí u něho na sebe tak příkře a tvrdě, že se jeho verše rozpadají někdy přímo v dichotomii.“ V důsledku tohoto dualismu „jeho rouhačství není bez zbožnosti, jeho zoufalství není bez naděje a lásky, jeho cynism bez poesie“.<sup>118</sup> Čyževs'kyj „tyto antithesy, tyto kontrasty“ nazývá „podstatou básnictví Máchova“.<sup>119</sup> Tento kritik zatím (pokud vím) nejširší a nejdůkladněji diskutoval o Máchovi a baroku, a ač mu prý nešlo „o to nalézt zjevy podobné jeho poesii v českém básnictví barokním“,<sup>120</sup> přesto jich našel dost, stejně jako v poezii německé. Jeho snaha netvrdit, že Máchova je barokoidní, zachází však příliš daleko: „Mácha [...] dělí od barokních básníků jeho východisko: jeho *zoufání* platí nikoli pomíjejnosti světa, ale *světu samému*. Netvrdí pouze, že svět ('tento svět') je krátkého trvání, nýbrž tvrdí *podstatnou nicotnost světa!*“<sup>121</sup> Je sice pravda, že si Máchova nestěžuje na pomíjejnost jsoucna, ani v pasáži o vzteku časů, a také že si barokní básník obvykle nezoufá; na druhé straně Máchova si také nezoufá absolutně, jak podotkl správně Šalda. Navíc najdeme místa, kde barokní básník také odmítá sám svět, alespoň svět, který zná. Uznávám, že verše, které tu uvádím, by měly představovat část motivace pro misionářství Ignáce z Loyoly, nicméně toto odmítání se týká města Říma a pak městské civilizace vůbec, a tím „nicotnosti“ evropského světa:

Věže, brány města Říma,  
Převysoká stavení,  
Nejsou k nebi cesta přímá,  
I k mého Boha vidění.  
Zde na světě tato města  
Jsou jakés obmezení  
Jsou bezcestná, temná, pustá,  
žalář, žalostné vězení<sup>122</sup>

A v dalších dvou pasážích stejné básně vyjadřuje autor opovržení zemí vůbec; první zní takto:

Země se vši okrouhlosti,  
Jakás pod stínem marnost,

117 Petr Čornej, „Máchův vztah k české minulosti“, in Pavel Vašák (red.), *Prostor Máchova díla. Soubor máchovských prací*, Praha, Československý spisovatel, 1986, s. 139.

118 Šalda, *Studie z české literatury*, s. 212–213.

119 Čyževs'kyj, „K Máchovu světovému názoru“, s. 113.

120 Tamtéž, s. 177.

121 Tamtéž, s. 133.

122 [Bridel?] *Rozjtmání svatého Ignácia*, fol. B' (ostránkováno jen do Biiii).

Počátek a základ zlosti  
Jakás i nadutá prázdnota.<sup>123</sup>

A druhá takto:

Pfuj zem, hrozný požiradlo,  
Nemá žádné podstaty,  
Nemoci, smrti divadlo,  
Zem tupí každý muž svatý.  
Pfuj zem, hrob jsi obílený,  
svět jest smrtedlné heslo.<sup>124</sup>

Také Čyževs'kyj nechce říci, že Máchova je „nevěřící“, i když u něho nenajdeme to, co je normou u barokních spisovatelů, „božská nádhera na začátku a na konci časů“.<sup>125</sup>

Albert Vyskočil, který považuje Martena, nikoli Šaldu za prvního, kdo se vážně zabýval Máchovým poměrem k baroku, našeho básníka asociuje nejen s barokním světovým názorem, ale také s lidovou literaturou barokní doby. Tvrdí, že „Mácha přehodnocuje lyrické umění lidové [...] tam, kde poznává sílu národní sensibility v sobě a nechá ji tryskati stejně volně, stejně živelně jako anonymní básník lidové písně“.<sup>126</sup> V této poněkud žurnalistické knize je zřejmé, že autor nerozlišuje mezi ústní a populární tradicí, ale i to mu slouží k vášnivě obraně baroka. Vyskočil nadšeně nastoluje problém takto: „Novým publikacím barokních veršů a próz dostalo se nejen posudků veskrze příznivých, ale i překvapujících poznámek i odkazů k příbuzenství a nápadným podobnostem s poesíí právě Máchovou. Obrazy, bohatý rejstřík barevných, melodických a rytmických živelů, antithesí a antinomií, mocná dynamika jazyka uvolněného, jehož útvarem neproniká kostra rytmického záměru, a tak mnohé, co se pokládalo za osobitý majetek a přínos teprve nové poesie, zdá se tu míti svou souvislost a své příbuzenství. Jak však vyložiti tyto filiace a vlivy? Z přímé působnosti? Nadobro se nám nedostává jakéhokoliv svědectví, že Máchova ony texty přímo znal.“<sup>127</sup> Vyskočil se bohužel brzy dostává do polopatické a povrchní argumentace, která začíná tím, že Máchův dědeček byl muzikus. Ačkoli já sám o rodinných kanálech, kterými plynuly barokní kulturní vlivy k Máchovi, neteorizuji vyskočilovským způsobem, čtenář bude moci proti mé argumentaci, kterou bude číst za chvíli, částečně použít dosti sarkastické kritiky Vyskočilovy metody formulované Mukařovským. Mukařovský tím také ukazuje smysl pro humor, který později ztratil: Vyskočil „spojuje Mácha s kulturním dědictvím domácím, zejména s dědictvím barokním, a dovolává se přitom rodinných předpokladů. Ví sice, že nositelem barokní kultury byl venek, ale dovolává se venkovského původu otců-

123 Tamtéž, fol. Biii'.

124 Tamtéž, fol. Biii'-Biiii'.

125 Čyževs'kyj, „K Máchovu světovému názoru“, s. 140.

126 Albert Vyskočil, *Básník. Studie máchovské otázky*, Praha, Melantrich, 1936, s. 148.

127 Tamtéž, s. 32.

va (Měšetice na Táborsku) i matčina původu z rodiny sic měšťské, ale hudebnické (otec ředitel kůru), aby mohl předpokládat, že 'matka znala mnoho z oné (barokní) poezie, která žila v nábožné písni ještě dlouho ve vrstvách, jimiž osvícenství neproniklo.' Povážení vzbuzuje již paradox, který při tomto vysvětlení vzniká: Mácha, člověk měšťský, byl venkovštější, ještě baroknější, než lidé venkovského původu, kteří byli nositeli osvícenského obrození.<sup>128</sup> Mukařovský tím vůbec nepopírá, že baroko je u Máchy znát, naopak tvrdí, že Mácha má blízký vztah k barokní, ale i středověké symbolice. Alexandr Stich je daleko přesnější a věcnější než Vyskočil, když uvažuje o tématu pomsty v barokních a „pobarokních“ knížkách lidového čtení i v barokních kázáních. Chce-li nebo ne, samým termínem „pobarokní“ Stich vlastně spojuje Máchu s barokem ještě úžeji než dřívější kritici. Dokazuje, že pomsta byla častým tématem barokních obrozenských kázání.<sup>129</sup> Uvedl bych dalšího spisovatele pozdního baroka, přítele Dobrovského Františka Poláška, bývalého učitele Svatého písma na vysoké škole olomoucké. Stejně jako autor *Pravého nebe-klíče*, a jednou i Rettigová, Polášek často zobrazuje Krista jako starozákonního Boha hněvu. Dokonce, když píše o proctví Jana Křtitele o příchodu někoho, kdo bude vřít ohněm Svatého Ducha, má zkrslující návrh (který se však víceméně shoduje s Máchovým obrazem Boha, který činí lidi vykonavateli svých trestů, aby potom byli sami trestáni): „zdali snad skrze oheň nevyrozumívá trest? a říci chce: Že Kristus protivníky své přísně trestati bude?“<sup>130</sup> Dále píše o pomstě: „Nezapovídá Kristus hájiti se a zastávati, aneb za učiněné křivdy zadost učinění před soudci pohledávati. [...] Ale mstíti se zapovídá, a velí: abychom hotovi byli raději ještě více snášeti, než se mstíti, a zlé zlým odplatiti.“<sup>131</sup> Boží je pomsta: Bůh je dobrý: svět je zlý. Co se týče *Máje*, otázkou je, zda Viléma trestá neviditelná společnost nebo neviditelný Bůh, nebo zda společnost (soudce) funguje jako zástupce Boha, jak vězňova slova o časné a věčné smrti mohou naznačit. Je tu ještě další otázka: zda Jarmilina sebevražda je také nepřímý nebo, jsou-li lidské činy řízeny vnější silou, přímý Boží trest. Anebo mstí se vlastní hřích „z nezřízené lásky“, trestá sama sebe za hřích hřichem sebevraždy? V každém případě se zdá, že Bůh v *Máji* má pramálo společného s Bohem lásky, na něhož se barokní liturgická díla soustřed'ovala především.

Není obtížné najít u Máchy pojmy, pojetí a slovní obraty, které nacházíme v barokní literatuře, jak je vidět např. z Čyževského studie a z Hrdličkovy úvahy „Druhý čas Máje“. Abychom ale našli básníkovu cestu k barokním zdrojům, musíme být realističtí, tj. studovat jednak literární texty, které mohl číst, protože byly oblíbeny (anebo teoreticky, protože byly nenáviděny) u současných národně uvědomělých intelektuálů, a jednak pololiterární texty, o kterých lze konsta-

128 Mukařovský, *Příklad poezie*, s. 39.

129 Alexandr Stich, „Pomsta' v barokní literatuře pobarokního období“, in Gertraude Zand a Jiří Holý (red.), *Tschechisches Barock. Sprache. Literatur. Kultur. / České baroko. Jazyk. Literatura. Kultura*, Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Lang, s. 251–260.

130 František Polášek, *Písmo svaté Nového zákona pro lid obecný vysvětlené*, I, Brno, Trasler, 1791, s. 7.

131 Tamtéž, s. 15.

tovat, že obvykle byly v každé české domácnosti (kromě nejchudších a nejintelektuálnějších), anebo o kterých by se dalo předpokládat, že je Máchova znal buď ze školy nebo z kostela. V následujícím uvádím jiné texty jen na důkaz, že daný obrat má paralely i jinde v barokní literatuře. Nepíši zde o přímých vlivech, ale spíš o podnětech, impulsech k využívání i k proměňování barokních obrátů a širších toposů. Ve všech případech chci spíše ukazovat než dokazovat. První skupina textů (takových, co Máchova téměř jistě znal) je bohužel velmi malá. Můj první příklad je z Kadlinského *Zdoro-slavička*, díla, které snad díky Thámovi obrozenci Máchovy generace zcela určitě znali. Jedná se tu pouze o způsob slovního vyjádření. U Kadlinského najdeme verše: „Ach, jaké oudy trápení / po všem těle proniká!“<sup>132</sup> První slova *Lebky* v prvním intermezzu Máje znějí takto: „Jaké to osudů toužení, / Chtí opět býti jedno jen.“ Snad je podobnost těchto dvou dvojverší jen náhodná, nicméně poukazuje na to, že oba básníci užívají stejné imaginační normy. Můj druhý příklad pochází z Michnovy *Svatoroční muziky*. Je nepravděpodobné, že Máchova nějakou jeho sbírku znal, ale jeho různé básně-písně pronikaly do kancionálů. V básni-písni „O Svatém Janu Křtiteli a předchůdci Krista Pána“ čteme: „Hlava s tělem rozdělená / hned skoky tři učinila.“<sup>133</sup> O Vilémově hlavě Máchova píše: „Upadla hlava – skok – i – ještě jeden skok –.“ Je správné, že otcovrahova hlava skočí jen dvakrát, ale hlava svatého Jana třikrát, i když tu určitě nebyli rádi ti, kteří ve Vilémovi chtěli vidět vzorného českého mučedníka. Můj třetí příklad nikoho nepřesvědčí, pokud na podporu svého argumentu neuvedu paralely z druhé skupiny děl. Jedná se o dílo, jež mohl Máchova znát alespoň z berlínského vydání, Komenského *Kšaft umírající matky*. Zde najdeme deterministickou koncepci života, která je blízká Máchovu pojetí pozemské existence. Máchovou navržená (nepotvrzená) odpověď na otázku po smyslu života, že život je zkušenost času, který leží mezi dvěma antiexistencemi, kde čas není, lze srovnat s pojetím nejen Komenského, ale i např. *Věčného pekelného žaláře* (proslulého osvícenskou nenávistí Dobrovského a po něm Jungmanna) a samozřejmě mých nebekličů. U Komenského je toto pojetí bližší Máchovi pojmově a v tom, že autor nepoužívá klišé a je podrobnější, ale klišé je Máchovi bližší lexikou. Komenský píše: „přicházejíc na svět odtud, odkudž nás vyvodí všemohoucí Pán, z místa mlčení věčného, a pobudouc tu, jak komu odměří čas přebývání jeho na zemi, odcházíme zase tam, kamž nás vede, aby dovedl, do místa zastávání věčného.“<sup>134</sup> Pojem věčnost byl vůbec předmětem zájmu barokního údobí. Opět uvádím Michnu, a to jeho velmi jednoduchou verzi stejné myšlenky jako Komenského z básně-písně „Neskončená věčnost“ obsaže-

132 Felix Kadlinský, *Zdoro-slaviček v kratochvilném hajíčku postavený, do kterého hajíčku pobožná duše často choditi a hlasu toho libezného slavička poslechnouti a z něho potěšení duchovního nabyti moci bude*, red. Milan Kopecký, Brno, Univerzita J. E. Purkyně, 1971, s. 135.

133 Adam Václav Michna z Otradovic, *Svatoroční muzika, aneb Sváteční kancional ke cti a chvále svatých milých Božích*, in Michna, *Das dichterische Werk*, ed. Antonín Škarka, München, Fink, 1968, s. 214.

134 Jan Amos Komenský, *Dvojití poselství. (Kšaft/Smutný hlas)*, red. Antonín Škarka, Praha, Vyšehrad, 1970, s. 7.

né v *České mariánské muzice*, jenomže tady už máme náznak děsu, který asociujeme s Máchou:

Věčnost jest ten zvonec,  
jejiž není konec,  
jenž tak hrozně zvučí  
a v mých uších hlučí.

Ó věčnost, ó věčnost,  
věkův nekonečnost,  
ó čase bez času.<sup>135</sup>

Ke svému překladu díla belgického jezuita Jodocha Andriesa *Katechismus katolický* přidal Bridel dlouhou didaktickou báseň „Křesťanské učení veršemi vyložené“, kde najdeme snad překvapující tvrzení, že Bůh může z věčnosti udělat nicotu; Bridel tedy připravil základy Vilémova pojetí. Pochybuji, že Mácha tuto báseň znal, důležité však je, že toto pojetí létalo v barokním vzduchu:

Sám Bůh, kdyby ráčil chtíti,  
mohl by duši zkaziti,  
aby se v nic obrátila,  
jako prvé nic nebyla.<sup>136</sup>

Pravděpodobnější je, že Mácha znal spíš alespoň něco z Božanova kancionálu než z Bridelova „Křesťanského učení“, ačkoli by mohl v něm obsažená rozjímání přečíst jen náhodou. Tato tzv. rozjímání však putovala z jedné modlitební knihy do druhé a také do kancionálů, a proto málokteré bude úplně původní (také s ohledem na cenzuru). Nechci tvrdit, že následující slova nejsou Božanova, chci říci jen to, že rozjímání byla tak rozšířeným literárním podžánrem, že ať už je následující pasáž z Božanova „Rozjímání o věčnosti“ jeho nebo ne, je téměř vyloučeno, aby Mácha podobnou věc někdy nečetl: „všichni lidé od počátku světa, z ničehož stvoření, na svět vycházejí, a tu za některý čas putující, *divadlem Bohu i Anjelům učinění jsouce*, jako na průběh zůstávají [...]. Jako všeckny řeky do moře tekou tak všickni lidé do věčnosti se stěhují a ubírají, a odtad nikdá se nenavracují.“<sup>137</sup> Mimořádně, Božanova rozjímání jsou esteticky mnohem zajímavější než jeho poněkud otrávené písně. Smysl této pasáže není příliš vzdálen od Komenského. Máme tu však už klíšé „z ničehož stvoření“, které mohlo inspirovat Máchu ke zkonkrétnění pojmu „nic“, čímž naprosto neodmítám Hrdličkův důkaz, že „nic“ se také používalo k negativním explikacím podstaty Boha. Toto

135 Adam Václav Michna z Otradovic, *Česká mariánská muzika radostná i žalostná v tří dly rozdělená*, in Michna, *Das dichterische Werk*, s. 114.

136 Fridrich Bridel, „Křesťanské učení veršemi vyložené“, in Bridel, *Básnické dílo*, red. Milan Kopecký, Praha, Torst, 1994, s. 281.

137 Jan Josef Božan, *Slaviček rájský*, red. Jan Malura a Pavel Kosek, Brno, Host, 1999, s. 289.



klíše najdeme též v jedné z modliteb ve *Věčném pekelném žaláři*: „Ó dobrotivý bože! jenž si mne z ničehož stvořil.“<sup>138</sup>

Jako další doklady tohoto klíše používám tři nebekličce, druh literatury, který Bačkovský v jedné své verzi mýtu o českém literárním úpadku pobělohorské doby postavil do jedné řady s *Věčným pekelným žalářem*: „Počátkové novočeského písemnictví nemohli ovšem býti nežli chatrný. Na původní plody slovesné nebylo lze z prvopočátku ani pomyslet; běželo hlavně jen o to, by lid český zvykal si čísti také jiné spisy, nežli byly ‚Nebeský klíč‘, ‚Pekelný žaltář‘ [sic!], ‚Jiříkovo vidění‘ a pod.“<sup>139</sup> Není pochyb, že Mácha nějakou verzi nebekličce znal. Snad jen povrchně, ale přece jen znal. Pro obyčejnou rodinu nebeklič už úplně vytlačil bibli. Nemohu vědět, o jakou verzi šlo. Ze tří verzí, které znám, každá má kromě několika standardizovaných litaní (a i tu jsou drobné rozdíly) jiný text, dvě jsou pro ženské a jedna pro obě pohlaví. Jungmann a Jireček uznávají jako datum prvního vydání 1637 a jako autora Jiřího Plachého-Feruse. Pouze jedna z mých verzí je datována, *Zlatý nebeský klíč* z r. 1805; podle papíru a modlitby za zasnoubeného Františka Josefa byly obě další verze vytištěny kolem r. 1854, ale texty jsou určitě nejméně o padesát či spíše o sto let starší. Je velmi nepodobné pravdě, že *Pravý nebe-klíč* je skutečně pravý, i když obsahuje překrásnou píseň o potřebě zničit kacířské knihy i udat místo, kde by se knihy mohly najít, aby kněz po nich šel a pak je spálil – nezapomeňme však, že poslední index byl vydán velmi pozdě v osmnáctém století, kdy už podle konvenční datace běželo obrození na poloplné pecky. Podle Vašicova popisu je můj *Zlatý nebe klíč* stejný jako verze, kterou Vašica datuje 1815, tedy pět let po Máchově narození.<sup>140</sup> Tato moje poslední verze<sup>141</sup> má pramálo společného s konvenčním nebekličem, poněvadž jejím ústředním motivem je učení saských svatých Gertrudy a Mechthildy z třináctého století. Obrazivo *Máje* je bližší tomu, co najdeme v tomto nebekličci, než tomu, co najdeme v ostatních dvou či u Komenského, Kadlinského nebo u Michny. Obrazivo Bridelovo leží někde mezi *Zlatým nebe klíčem* a *Pravým nebe-klíčem* se *Zlatým nebeským klíčem*. Vašica píše, že je kolem 200 vydání nebekličce, a jak jsme si už všimli, můj *Pravý nebe-klíč* má být už 260. vydáním. Jsem si vědom toho, že používat pouze tři

138 Giovanni Battista Manni, *Věčný pekelný žalář anebo Hrozná pekelná muka, obrazy a příklady v jazyku vlaském počtyřicetkráté* [omyl, jen čtyřikrát, pozn. RBP] na česko přeložené, ale přidáním jiných mnohých příkladů z rozličných hodnověrných spisovatelů vybraných velmi rozšířené a k spasitelné bázni i vejstraže všech bezbožných lidí, přeložil a rozšířil Matěj Václav Šteyer. 2. rozšíř. vydání, red. Martin Valášek a Alena Wildová Tosi, Brno, Atlantis, 2002, s. 181.

139 Bačkovský, *Zevrubné dějiny*, s. 29.

140 Josef Vašica, *České literární baroko. Příspěvky k jeho studiu*, Praha, Vyšehrad, 1938, s. 310.

141 *Zlatý nebe klíč obsahující pobožné modlitby křesťanského katolického náboženstva. Totiž: Modlitby ranné, večerné, při mši svaté s obrazy, nešpořích, k zpovědi, k svatému přijímání a jiné více. Též: Panně Marii i rozličným svatým v obecných potřebách, za nemocné, umírající [sic!] i za duše v očistci. Se svatou křížovou cestou ve 14. obrazech ozdobené, s modlitbami a vyobrazeními 15. tajemstev svatého růžence rozmnožené. Pro obojí pohlaví, Vimperk, Steinbrenner, bez vroč. [ca. 1854].*

vydání je vědecky vysoce sporné. Snad to nebude na nic, a tak se tedy vrátím k baroknímu „nic“. Naše klíšé lze samozřejmě najít v nebekličích, např.: „laskavě ti děkuji, že si mne [ráčil] z ničehož dobrovolně stvořiti, rozumného člověka učiniti,“<sup>142</sup> anebo: „Věčný Bože! který jsi všechny věci z ničehož stvořil,“<sup>143</sup> a o Bohu Otci, který „svět a též i mne z ničehož stvořil“.<sup>144</sup> Tento poslední citát nám poskytuje klíč k významu nicoty v liturgických dílech, že totiž jde o prvopočáteční chaos. A tudíž podle Bridela může Bůh někdy učinit člověka součástí tohoto chaosu, což nám nabízí interpretaci směru, kam padá hvězda-Jarmila. Někdy zas nicota, jak si ji představuje Vilém, vypadá jako peklo v barokní literatuře. Ve *Věčném pekelném žaláři* kupř. čteme, že pekelný oheň „trápí, ale světlo, kteréž jest lidem příjemné, nevydává,“<sup>145</sup> a „Tedyť jejich trápení nikdy nebude konce? Takť jest. Nikdy. Nikdy“<sup>146</sup> a v Božanovi: „právě bez konce, od ohně, od zlého svědomí, od strašlivých oblud a příšer pekelných, od pláče a kvílení, od hrozného smradu, i od nejzůřivějších katů pekelných, i od všech pekelných muk, zatracenci trápení budou. O! hrozná a přehrozná věčnosti! o vždycky! o nikdy!“<sup>147</sup> Možná, že Jarmila prostě padá do pekla – jako sebevražedkyně. Baroko by však nebylo barokem, kdyby nebyly obdobné popisy nebeského Jeruzaléma; následující citát z Bridela má v sobě něco máchovského, nenabízí se však interpretace, že Jarmila padá do nebe, ale připomíná nám, že Máchovi může být jakékoli zásvětí hrůzné:

Ó město Jeruzaléme,  
špižírno vši hojnosti,  
zaslíbená vším nám země,  
šírokost bez ouzkosti!

Kdežto nikdá noci není,  
neb světla neubývá:  
kdež se víc nikdy nemění,  
kdežto sám Bůh přebývá?<sup>148</sup>

Obzvláště ve verších „špižírno...“ a „kdež se více...“ si všimněme určité praktičnosti, neřkuli materialismu, který je typický pro barokní liturgická díla a který známe z českých středověkých modliteb od *Hospodine, pomiluj ny* a dále.

Senzualismus, kterým trpí zvláště *Zlatý nebe klíč*, se zakládá na erotické mystice, již spojujeme se Saskem nebo s Paříží třináctého století a v české literatuře s moravským *Životem sv. Kateřiny* a s několika modlitbami Milíče z Kroměříže. Tento senzualismus, jako i v jiných dílech baroka, se vztahuje především na

142 *Zlatý nebeský klíč*, s. 680.

143 Plachý, *Pravý nebe-klíč*, s. 81.

144 Tamtéž, s. 157.

145 Manni/Šteyer, *Věčný pekelný žalář*, s. 76.

146 Tamtéž, s. 89.

147 Božan, *Slaviček rájský*, s. 291.

148 Frídrieh Bridel, *Duše v očistci*, in Bridel, *Básnické dílo*, s. 407.

Kristovu sladkost a rozkoš lásky ke Kristovi nebo k Panně Marii. Jeden chvalo- zpěv na Boží rodičku takřka shrnuje senzualismus tohoto nebeklíče; jde o pasáž, která vlastně představuje milostnou lyriku komponovanou na základě Písne pís- ní: „Celá jsi krásná, Maria, není poškvřny na tobě. Rty tvé jsou růže, vůně mastí tvých jest drahocennější než všechny vůně. Oči tvé jsou holubičí; rty tvé granátová jablka, usta tvá sladká jako cukr a med. Jak krásná jsi sestro má, nevěsto má. Tys mi srdce zranila očima svýma, plnýma mírností. Jak sladký tvůj hlas, jak krásný tvůj obličej. Tys matka krásného milování, naděje, bázně a poznání.“<sup>149</sup> I např. Michna je senzualista, třebaže často kudrlinkatý. V *Máji* nic tak přímoča- rého jako právě citovaná pasáž nenajdeme, nicméně Maria a někdy i Kristus mí- vají v nebekličí mnoho společného s Máchovou Matkou-Zemí, ba i s jeho „pan- sexualizovanou“ přírodou. Bol či bolest, která pochází z viny (Jarmila je přece příkladem „věčné Evy“) a která se u Máchy nachází i pod hladinou jezera i u Viléma a Jarmily (třebaže se často chová jako vnější síla), lze spatřit v někte- rých příkladech víceméně standardního křesťanského obraziva týkajícího se bo- lesti v modlitbách nebeklíče. Uvedu pouze jeden příklad pro barokní senzualis- mus typický: „Lítost musí býti vnitřní bolest a ošklivost nad urážkou, kteráž Bohu hříchem učiněna byla.“<sup>150</sup> Představu, kterou známe např. z *Kunhutiny modlitby* („i pro krásy tvé zbavenie“<sup>151</sup>), že Kristus, když visel na kříži, byl ná- sledkem bolesti škaredý, najdeme také v nebekličí. Kristův bol pochází samo- zřejmě nejen z fyzického mučení, ale také z duchovní námahy spojené se smý- váním dědičného hříchu se světa a z okamžiku duchovního tápání, když pociťuje, že je Otcem opuštěn. Jarmilina vina je Evina prvotní, a ačkoli jako Eva přivedla na svět smrt, nikoli život jako Kristus, lze mizení její krásy asociovat s Kristovou škarostí. Realismus v následující modlitbě nám připomíná Má- chův morbidní realismus v popisu lámání Vilémových údů anebo ve zjevu jeho sedm let mrtvé lebky: „viz jeho laskavý obličej kterak zohaven, vši krásy zba- ven, obličej lidskému ani není podoben; viz jeho trhající se zrak, žízni prasklý jazyk, rozpukané rty, zraněné tváře, vyhublé rámě, probité ruce a nohy a krví pokryté tělo.“<sup>152</sup> V *Zlatém nebeském klíči* najdeme něco podobného: „O jak tvá krása velice jest zohavená, obličej tvůj zkrvavený a splvaný, tělo tvé tak hrozně a bolestně zraněné, a ty vši síly docela jsi zbaven.“<sup>153</sup> Jarmila má „Umdlelý [...] zrak“, je „svadlá“ a „V ubledlých lících krásy spěj“. V Michnově *Svatoroční muzice* najdeme další variantu mizení Kristovy krásy („Pozdravení Krista Ježíše ukřížovaného“):

Tvá krásná tvář se zatměla,  
jenž se nad zář slunce stkvěla,  
oči krásné,

149 *Zlatý nebe klíč*, s. 148.

150 *Tamtéž*, s. 67.

151 Jan Lehár (red.), *Česká středověká lyrika*, Praha, Vyšehrad, 1990, s. 128.

152 *Zlatý nebe klíč*, s. 148.

153 *Zlatý nebeský klíč*, s. 213.

hvězdy jasné,  
v krvi jsou zmáčené,  
smrtí zmařené.  
Krásu má, kams se poděla?<sup>154</sup>

Avšak zajímavější je pro nás obraz Panny Marie v „Bolestné Matce Boží“, kde máme předobraz Máchovy „růže svadlé“ i Amarantha:

S tebou radost světa klesá,  
všechna krásu vadne,  
jakžto polní kvítek chřadne.<sup>155</sup>

Realistické psaní inspirované Kristovým umučením někdy dosáhne přímo naturalistických dimenzí, které přesahují lámání Vilémových údů. Uvádím tu tři pasáže ze *Zlatého nebeského klíče*, před nimiž násilí popisované Máchou či Erbenem přímo blednou: „Ach jak velká to bolest byla, když tvou k tělu přilnulou sukni mocně dolu stahovali, a tím všeckny rány docela obnovili, že se z nich hojně krev vylila. O jak bolestně ty obnovené rány začali [*sic!*] tebe páliť, trhati, a poznovu krvavití.“<sup>156</sup> A za druhé: „kolikrátkoli kladivem na hřeb udeřil, tolikrát celé tvé tělo se zatřásl, a srdce silně v něm se hnulo. Po každé té ráně tak veliké a smrtelné bolesti tě obklíčily, že ti mocně srdce utrhnouti chtěly. Tvé svaté ruce a nohy od toho ukrutného přibijení docela byly zčernalé a zmodralé, tvá svatá krev z tvých ran silně ven stříkala, tu se ti silně slzy ven z očí vyrážely, tu bolestná vzdychání z srdce se vyrážely.“<sup>157</sup> Za třetí z modlitby o zdvižení kříže: „Tu všechny kosti v tobě skřípějí, všechny oudy se vyvinují, všechny žíly se pukají, všechny rány se rozšiřují, a všeckno trní v tvé svaté hlavě se pohybuje. Tu tvá předrahá krev z celého těla silně na zem teče: a netoliko tvé svaté oudy, ale i svatý kříž a skálu pod ním hojně smačí.“<sup>158</sup>

Tím vším jsem možnosti srovnání Máchovy Jarmily s nebeklíčovými jevy nevyčerpal v úplnosti. Např. ve scéně jejího hvězdovitého pádu do jezera bychom mohli slyšet ozvěnu zobrazení sv. Ludmily v *Zlatém nebe klíči*, které už samo o sobě je biblickou reminiscencí třeba Zjevení sv. Jana, ale také reminiscencí mariánských litaní:

Tam skví se v divném šatu:  
Jest světlem oděna,  
Je v nebeském šarlátu,  
hvězdami věnčena.<sup>159</sup>

154 Michna, *Svatoroční muzika*, s. 178.

155 Tamtéž, s. 183.

156 *Zlatý nebeský klíč*, s. 216.

157 Tamtéž, s. 221–222.

158 Tamtéž, s. 223.

159 *Zlatý nebe klíč*, s. 417.

Jarmila jako osudová žena přináší smrt téměř jako ženský Antikrist a jako růže svadlá představuje Anti-Marii. Např. v loretánské litanii je Maria „duchovní růže“.<sup>160</sup> V téže litanii „věž slonová“<sup>161</sup> / „věž ze slonových kostí“,<sup>162</sup> ale jistě bych už přeháněl, kdybych tuto věž spojoval s Máchovou bílou věží.

Také sadismus, který u Máchy viděla Votočková, i sadomasochismus, který viděli Nezval a Kroutvor, mají své místo v nebekličí. V následující pasáži si též všimneme dynamické předložky v: „v hluboké Tvé svaté rány se uzavírám, v Tvou růžobarevnou krev se ponořuji, v Božské srdce tvé se kladu.“<sup>163</sup> Barokní kult utrpení může vést též k masochistické lásce ke Kristovým ranám, např.: „Ach, nejmilejší Ježíši, vlej v srdce mé horoucí a stálou lásku<sup>164</sup> k utrpení, ke kříži, k sebezapírání, ke kajcnosti, abych na horu Kalvárii s Tebou kráčeje také slávy a radosti rajske s Tebou dosáhl(a).“<sup>165</sup> Díky tomu, že se barokní autoři kochali v senzualismu, svým horoucím přáním spasit svět může i Kristus vypadat masochisticky: „Když spatřil Ježíš kříž, vztáhl po něm s největší touhou krvácející ramena, objal jej laskavě, políbil srdečně a vložil s radostí na zraněná ramena.“<sup>166</sup> V druhé modlitbě *Zlatého nebe klíče* se srdce modlícího odděluje od těla (jako většina citů Jarmiliných a Vilémových) a toto srdce jedná v stavu eroticky mystického sadomasochismu: „Pane, viz zde srdce moje, ode všech tvorů odtržené! S dokonalou vůlí je Tobě obětuji a Tebe prosím, abys mně je v posvěcující vodě Svého velebení hodného boku omyl, abych se nejdražocenější krví Svého [*sic!* = Tvého] Božského srdce ozdobil(a) a líbeznou vůní Tvé nevýslovné lásky blaženě s Sebou [*sic!*] spojil(a).“<sup>167</sup>

I když se o tom už hodně psalo i mluvilo, není možná zcela zbytečné ukázat na základě nebekličů a jiných barokních děl, jak Mácha chápe pojem „vlast“ (nejen v *Máji*, ale i v básních jako „Budoucí vlast“ a „Královič“). Do jisté míry by stačilo ponechat čtenáře pouze s citátem z dávno napsané, ale nedávno vydané knihy Františka Kutnara, ale přece jen uvedu potom ještě několik dokladů z beletristiky. Kutnar píše, že v baroku: „Jako není většího, lepšího a vznešenějšího státu nad stát křesťanský, tak není sladší a vznešenější vlasti nad vlast nebeskou. Sem všichni spějeme, na zemi jest jen vyhnanství, život zdejší není životem, ale spíše smrtí nebo prací a bolestí.“<sup>168</sup> Vzhledem k tomu, že Máchův pojem „vlast“ je také spojen s pocitem vyhnanství, vypadá to, jako by tu Kutnar psal o Máchovi. V písni *Zlatého nebe klíče*, kde je z větší části vypravěčem Jan

160 Tamtéž, s. 179.

161 Tamtéž, s. 180.

162 Plachý, *Pravý nebe-klíč*, s. 196.

163 *Zlatý nebe klíč*, s. 15.

164 Srov. „ó Pane! vlej milost tvou v srdce naše“, *Zlatý nebeský klíč*, s. 314.

165 *Zlatý nebe klíč*, s. 112.

166 Tamtéž, s. 349.

167 Tamtéž, s. 14.

168 František Kutnar, *Obrozenské vlastenectví a nacionalismus. Příspěvek k národnímu a společenskému obsahu češství doby obrozenské*, Praha, Karolinum, 2003, s. 30.

z Nepomuku, „pravá vlast“ znamená nebe a v rámci barokní polarity se i rýmuje se synonymem pro vyhnanství nebo pro zkušenost vyhnanství: „A přeplavu z hlubin strasti / K břehu pravé vlasti.“<sup>169</sup> Tu si připomeňme, že Vilémovy bílé obláčky mají pozdravit „Vlast' jedinou i v dědictví mu danou“ (tj. dědictví člověčenství), až naleznou „svého břehu“. U Máchy, podobně jako v baroku, pojem „vlast“ funguje především jako protiklad pozemského života. V podstatě nečiní rozdíl, zda interpretujeme Máchovu vlast jako „nebeskou vlast“ nebo Matku-Zemi, bezpečné ženství, tj. protějšek nebezpečného ženství Jarmily. V další básni stejného nebeklíče najdeme nebeskou vlast spojenou s klišovitým vzorem Máchova ironického „chrámu věčné lásky“:

Slovo Páně objevuje  
K věčné vlasti nám:  
Kdo je plní, následuje  
Krista v Jeho věčný chrám.<sup>170</sup>

Barokní koncepci pozemského života jako vyhnanství z nebe používá Mácha dvojnásobným způsobem. Za prvé: pozemský život je vyhnáním z „nic“. Za druhé: Vilém žije ve skutečném vyhnanství jako zbojník, což je rovněž symbolem citového vyhnanství: cítí se vzdálen od lásky, od světa a od Boha. Třiatřicet let byl Kristus díky Otcí (a Svatému Duchu) ve vyhnanství na Zemi.<sup>171</sup> Po Kristově ukřižování je pozemský život vyhnanstvím rovněž pro dobrého křesťana: „Tebe nechť chválí a velebí vzdechy a slzy mého nešťastného vyhnanství a ono dlouhé a trpělivé očekávání, kterýmžto jsi Ty Sám, Bože můj.“<sup>172</sup> Vyhnanství může zahrnovat i mystickoerotickou žádost: „Tebe nechť velebí dychtivá touha má a náramná má po Tobě žízeň, o Bože můj, do pravé vlasti své přijdu.“<sup>173</sup> Skutečnost, že všichni stále ještě trpíme pohlavním dědičným hříchem (jako katolíci – nám protestantům byl Kristus druhým Adamem, který dědičný hřích smyl), je patrná z následujících slov mariánské písně: „Vyhnaní synové Evy / Pravé vlasti hledáme.“<sup>174</sup>

Ačkoli jsem v této malé úvaze použil několika jiných barokních děl, jsem přesvědčen (dokud někdo nenajde jiné texty jiného druhu), že jeden či více nebeklíčů nebo jakési jiné barokní liturgické dílo tvoří daleko důležitější intertext Máchova *Máje* než, jak se domnívali někteří, knížky lidového čtení. Dokonce i často bezmyšlenkovitě citovaný verš z konce čtvrtého zpěvu, „Bez konce láska je! – Zklamánať láska má“ může být ozvěnou křesťanského pojetí, které lze nalézt také v nebeklíči: „ohněm lásky Tvé jsa úplně stráven(a) hledím na toto nejsvětější srdce Tvé a slyším hlas Tvůj, jenž ke mně praví: ‚Láskou věčnou jsem tebe miloval‘.“<sup>175</sup>

169 *Zlatý nebe klíč*, s. 409.

170 *Tamtéž*, s. 377.

171 *Tamtéž*, s. 120.

172 *Tamtéž*, s. 116.

173 *Tamtéž*, s. 117.

174 *Tamtéž*, s. 403.

175 *Tamtéž*, s. 96–97.

Máchův verš se dá interpretovat jako varianta slov ukřižovaného Krista: „Heli Heli lema sabacthani“ (Vulgáta, Mat 27:46). Nebeklíče byly v r. 1836 ještě živou součástí české literární kultury, a ač tiskli něco jiného, vlastenci, kteří na Máchu či na jeho *Máj* zanevřeli, liturgické prvky v kompozici vycítili a určitě je považovali za kacířské (Erben a spol.) anebo proti- nebo ne- vlastenecké (Tyl a spol.). Tím, že Mácha do své především sexuální otvorenosti, do svého pochybování o ženské věrnosti a do poněkud byronovského romantismu mísil dědictví nebeklíče, vytvořil dílo, které nesplnilo normu obrozeneckého literárního dělníka na národní roli.

### Postskriptum

V mé argumentaci zůstává jen jedna díra a ta patří kuchařce. Nikde jsem nevrátil, že nebeklíče neovlivnily žádného jiného obrozence. Nebeklíče modernizovala dokonce i Magdaléna Dobromila Rettigová, modernizovala je nejen jazykově, ale také obsahem. Její verze nebeklíče, *Křestanka*, vyšla devět let před *Májem*. Nebyl žádný důvod k tomu, aby ji Mácha četl: občasné shody ve výrazivě budou vlivem náhody a toho, že oba autoři žili ve stejném jazykovém ovzduší. *Křestanka* je baroknější než *Máj*, protože je dílem veskrze ortodoxně katolickým, a nejenže bylo pro autorku nemožné úplně se osvobodit od konvencí modlitebních knih, ale ani tomu nechtěla. Její knihu totiž měly číst pracující ženy patrně hlavně na venkově, a kdyby se příliš odchýlila od konvencí, nenašla by žádné čtenářky. (Mimoходом, úvodní část *Zlatého nebeského klíče* z r. 1805 uvádí, že tato verze byla rovněž připravena pro pracující ženy). Poslední z písní, kterou Rettigová dodala k svým modlitbám, ukazuje nejen barokovost jejího myšlení, ale také nekuchařský pesimismus; cituji první dvě sloky:

Čertův pokrme, hrst popele!  
 Oč horlíš člověče tak směle,  
 Zde jest nestálost a ošemetnost:  
 Dnes píseň, zdraví, čest a statky,  
 Zejtra nemoc a nedostatky,  
 Závist, uškození, zavrženost!

V tomto světě zlost vše převracuje,  
 Pláč nevinných se utiskuje,  
 Zde boj a zpupnost tropí soužení:  
 Krutá lakomost nuzné zžírání,  
 Od živlů veškero se stírá,  
 Na každý tvor smrt valí zmaření!<sup>176</sup>

Ale na druhé straně, na rozdíl od nebeklíčů, podává Rettigová poněkud optimistický obraz očiště. Žízeň duší v očištěci může být uhašena krví, již Kristus potil

<sup>176</sup> Rettigová, *Křestanka vyzývající Boha*, s. 238–239.

v zahradě getsemanské, nebo krví s vodou, již proléval na Golgatě. V litanii za mrtvé v očištcí stojí:

Ne mučiti, toliko polepšiti, a jako skrze oheň zlato, je [duše mrtvých] očistiti chceš, smiluj se nad nimi!

Netresceš z hněvu ani ze msty; i jako spravedlivý soudce otcem zůstáváš, smiluj se nad nimi!<sup>177</sup>

Pro každého, kdo píše o Máchově zobrazení lhostejné přírody, je snad důležité pamatovat na Rettigové popis rovněž nepřátelské přírody, i když autorčina příroda nejeví nic z Máchovy „pansexualizovanosti“; Rettigová vyjadřuje také pocit existenciální osamocenosti člověka v přírodě: „Příroda [...] nezná milosrdenství žádného, ona rozdvojí a spojí, ruší a tvoří, obživuje a vraždí, nehledí na žádosti, na prosby, aniž na slzy mé: co já tady svou malomocností proti moci této pořídím? Neztratím-li se v ustavičné bouři přírody!? Obrátím-li se k lidem, ti jsou slabí a málomocní, tak jako já [...]. Na zemi nenalézám ničehož, v nesmírném prostranství veškerého světa oboru není ničehož, nač bych se s jistotou spolehnouti mohla; všude nalézám šalbu a klam, všude slabost a marnost.“<sup>178</sup> Na druhé straně tu najdeme téměř patriotické chápání přírody, jak je známe např. z Kadlinského: „Bůh jest láska; ten hlas zní ze vsí přírody [...] to hlásá nebe i země, a [...] vše stvoření.“<sup>179</sup> U Rettigové nacházíme také barokní pojetí pozemského života jako vyhnanství: „Zem není má pravá vlast, proto chci tak živa býti, jakožto tvor, který pro nebe stvořen jest, a budoucnost jako taková bude, jak se zde k ní připravuje.“<sup>180</sup> V případě Máchy je zajímavé, že i Rettigová mísí to o standardní barokní „nebeské vlasti“ píše o „vlasti mé budoucí“.<sup>181</sup> Stejně jako Mácha i Rettigová si představuje smrt jako návrat Matce-Zemi do lůna: „Pane! žehnej mne, až dokonám, řka duši mé: *Odejdi v pokoji*, a k tělu mému: *Odpočívej v lůnu mateřském, z kterého jsi pošlo*.“<sup>182</sup> Ale tímto lůnem přicházíme na svět nikoli ze standardního „ničeho“, nýbrž z „noci“, kterou bychom také mohli interpretovat jako prvopočáteční chaos: „o Pane! co jsem byla, než jsi mne z hluboké noci do živobyті tohoto povolati ráčil?“<sup>183</sup> Máchovo klišé „chrám lásky“ se objevuje též: „Zasvěť srdce mé, aby bylo chrámem ctnosti a lásky, v kterémž by jsi Ty přebývati mohl.“<sup>184</sup> V *Křestance* však nenajdeme žádné falické nebo vaginální symboly či emblémy. Sexualita zůstává podezřelá, mrzká jako u našich náboženských spisovatelů; kluzké písně a špinavé tlachání zřejmě hrály vždy významnou roli v (české) kultuře. V *České mariánské* Michna kritizuje lidský

177 Tamtéž, s. 160.

178 Tamtéž, s. 82–83.

179 Tamtéž, s. 105.

180 Tamtéž, s. 104.

181 Tamtéž, s. 68.

182 Tamtéž, s. 12.

183 Tamtéž.

184 Tamtéž, s. 102.



jazyk pro jeho „oplzlé žvaní“ / nestydaté vzdy zpívání“.<sup>185</sup> Jako ve středověku smilnění ještě pořád vydává hnusný zápach, jak se dovídáme ve *Věčném pekelném žaláři*: „nečistě rozkoše těla [...] se mu zdály hůře smrděti nežli jakákoli smradlavá louže neb hnůj na světě.“<sup>186</sup> V nebekličích jsou časté modlitby, v nichž pobožný křesťan má žádat, aby ho Bůh ochránil před pohlavní touhou. Např. v modlitbě určené pro přípravu na dobrou smrt modlíci se doufá, že bude silná, „bude-li mi chtít d'ábel nějaké zalíbení v mých hříších a obzvláště v tělesných chlípnostech, a oplzlostech do srdce vlítí“.<sup>187</sup> Toto poučné postskriptum končím zbožným přáním Magdalény Dobromily Rettigové: „Chraň mne od zahálky, čtení oplzlých kněh, aneb dokonce od rozpustilých společností.“<sup>188</sup>

### LITURGICAL ORIFICES: TO THE POETICS OF MÁCHA'S MÁJ

Robert Pynsent's essay, which began its life as a lecture given at Brno University, concerns two aspects of Mácha's *Máj* (*Spring*, 1836). First he supports the Surrealists' assertion that the poet's portrayal of Nature was unusual because he sexualised not only the natural setting, but also the man-made accoutrements of nature. The vulval wheel on its phallic stake, Pynsent suggests, not only are the key motif of this sexualisation, but also comport with the circular and cyclical quality of the whole poem. Pynsent then associates this sexualisation with Baroque sensualism. He demonstrates that numerous concepts in the poem are to be found in Baroque writing, more than Tschyschewski had discovered in the 1930s, and that the most important intertext of *Máj* was the Baroque missal known as the *nebeklič* (key to heaven); several versions of this missal were in print in Mácha's life-time and, indeed, continued to be printed in the second half of the nineteenth century. It is impossible to know which of the many different versions of the missal Mácha knew, and Pynsent uses only three of them, all of which share concepts and turns of phrase akin to or the same as Mácha's. The essay ends with a Postscript concerning a missal published nearly a decade before *Máj* by 'the Czech Mrs Beaton', Rettigová. This postscript demonstrates that a slightly modernised form of Baroque writing was still normal in the middle of the Czech National Revival. The overarching argument of Pynsent's essay is that the Revivalist Establishment rejected *Máj* not because they did not understand the intricacies of the text, but because they understood them too well.

185 Michna, *Das dichterische Werk*, s. 118.

186 Manni/Šteyer, *Věčný pekelný žalář*, s. 175.

187 Zlatý *nebeský klíč*, s. 746.

188 Rettigová, *Křesťanka vzývající Boha*, s. 146.