

sošky Krakonoše, jak je vyřezávají místní lidé. Takové známe dodnes. Je tedy zřejmé, že podoba Krakonoše vznikla z lidové tvořivosti, a nikoliv akademickou cestou. Vždy jednou za deset let se setkávají desítky těchto Krakonošů nejrůznějších velikostí v muzeu ve Vysokém nad Jizerou. Nikdy se mezi ně nevloudil Rýbrcoul.

Zřejmě podobně vznikla i představa o povaze Krakonoše. Jistěže každá mytologická postava se zrodila z vnitřní potřeby určité skupiny obyvatel. Chudí horalé cítili potřebu, aby v Krkonoších vládl duch, který by je chránil, pomáhal jim, a ne aby jim zbytečně ubližoval. Duch, který je spravedlivý a laskavý, ale i mocný a vyžaduje úctu. Takto dnes žije v povědomí, a aniž si to často lidé uvědomují, je pro ně jeho existence samozřejmostí. Nic na tom nemění skutečnost, že mnozí spisovatelé zneužívají jeho postavu a vyprávějí o něm příhody, které zdaleka neodpovídají jeho povaze. Nejbliže lidové představě byl slavný televizní seriál.

My jsme pak svědky něčeho, co nás musí nutně překvapit: pohádkové bytosti nejsou jen jakousi vzpomínkou na minulost, ale rodí se a vznikají vždy tam, kde je lidé potřebují. Stává se to i v přítomnosti. Často je pak obtížné rozlišit, co je fantazie a co skutečnost.

Velmi hezky to vystihl můj přítel Filip Štěpánek. Je mu teprve sedm let, ale jeho vyjádření je přesné. Stáli jsme před jizerskovysockým divadlem a Krakonoš vystoupil na balkon. Vítal divadelní soubor, který přijel na přehlídku. Zeptal jsem se Filipa, je-li to skutečný Krakonoš a jakou má asi povahu.

Filip řekl: „To je jen člověk převlečený za Krakonoše. Sám Krakonoš je hodný, ale zlý na zlé lidi.“

## ACH ZEMI KRÁSNOU, ZEMI MILOVANOU: K HERMENEUTICE POSTAVY VILÉMA

Dalibor Tureček

Životu a dílu Karla Hynka Máchy i jejich postavení v proměnách kultury byla věnována na české poměry zcela mimořádná badatelská pozornost. Máchovská odborná literatura je dnes takřka nepřehledná. Od ustavení literární vědy jako akademické disciplíny snad nebylo jediné klíčové osobnosti české literární historie ani literárněvědného směru či školy, z jejichž strany by Máchovi a jeho tvorbě nebyla věnována soustředěná pozornost. Máchovská bádání, a především odborný zájem o Máchův klíčový text – *Máj* – se tak v českém prostoru de facto staly jedním ze stěžejních bodů sebereflexe literárněvědných metodologií při jejich aplikaci na konkrétní materiál.

Spíše než příčiny tohoto stavu nás zajímají důsledky. Má ještě dnes vůbec smysl pokoušet se o další analýzy a interpretace tolikrát vykládaného textu, jakým je *Máj*? Některé vrstvy textu jsou již probádány takřka bezezbytku: díky Romanu Jakobsonovi, Janu Mukařovskému, Miroslavu Červenkovi a v neposlední řadě i Karlu Čapkovi zejména jeho stránka versologická. Jiná problematika zůstává z povahy věci stále otevřená. Zejména významotvorné dění podněcované textem *Máje má*

na poměry obrozenské poezie mimořádně nezavršenou povahu; vyhovuje tak představě o moderním uměleckém díle jako vděčném objektu permanentních interpretací i postulátům moderní hermeneutiky: „Interpretovat nějaký text, a tedy mu nějak rozumět, neznamená odhalovat předmět, který je předem k dispozici a který měl text za úkol vyličit“ (Pokorný, 2005, s. 326). Bylo by ale přesto v případě Máje vůbec možné nabídnout dalšími návrhy dění smyslu něco víc než jen odlesk fase-ty? Jakkoli jsou totiž stávající výklady v mnohém různorodé, ba v jednotlivinách třeba i protikladné, vykladačská tradice ustavila poměrně velmi konzistentní jádro rozumění, přijímané dnes odbornou obcí i šířené školskou výukou.

## I

Jednou z klíčových součástí onoho interpretačního jádra je pojetí motivu země jako ústředního a vlastně jediného kladného bodu obsaženého v básni, hodnoty umožňující překonat romantickou trýzeň prožívajícího subjektu i neméně tragickou osudovost vnějších dějů a dospět k harmonizující katarzi. Toto výkladové schéma však není s Májem spojeno od jeho vzniku, vyhranilo a prosadilo se až v rámci jubilejní vlny kolem roku 1936. Ještě pro F. V. Krejčího, v monografii podnícené jiným máchovským výročím, rokem 1910, ale vydané až v čase první světové války, byl Máj prvotně lyrickou básní, postavy ani děje neměly vlastní sémantiku, ale zůstávaly „pouhým povrchovým efektem, pouhým časovým kostýmem“, čerpáním na „periférii romantismu“ (F. V. Krejčí, 1916, s. 45–46). Vilémův monolog na popravišti měl následně pouze cenu ornamentálně estetickou, motiv země nijak nevybočoval ze stavby celku a byl chápán vlastně jen jako modifikace jiných přírodních popisů, jako „krásná melodická apostrofa, již se [věžeň] loučí s krásami nebes a země, co nepřestane nikdy uchvacovat čtenáře ryzím kouzlem básnickým“ (tamtéž, s. 45). Ve stejném duchu, ovšem trivializovaným tónem psala ještě o dvacet let později Olga Votočková-Lauermannová: „Děj Máje, co jest proti rozkoši nálady z přírody, tak omamné, že ji pijeme jako

mařinkové víno. [...] Tisíce mladíků zpívalo, milovalo a nepochopilo Máj a tisíce dívek vidělo přírodu očima Máje“ (Votočková-Lauermannová, 1936, s. 76, resp. 77).

Zejména náhledy F. V. Krejčího jistě měly určitý punc dobové autority a zároveň sankcionovaly interpretaci utvářející se postupně již po několik desetiletí. Dekorativně estetizující rozumění Máji se totiž postupně vyhraňovalo již od osmdesátých let 19. století a souviselo i s postupným zdomácněním máchovského kultu v řadách širokého středostavovského publika.<sup>1</sup> Jednalo se v podstatě o další fázi kánontvorného mechanismu. Mácha již byl na zlomu 19. a 20. století prezentován jako obecně přijatelná kulturní hodnota,<sup>2</sup> ovšem za cenu odvedení pozornosti od významotvorných prvků spjatých s dějem a postavami, které byly ještě v té době částí literárních historiků považovány za přinejmenším nezdařilé, ne-li stále nežádoucí (viz Kamper, 1905, s. 25–30). Roman Jakobson v této souvislosti psal o snaze vytěsnit z díla myšlenkovou hloubku, „tak často zakrývanou povrchním čtenářům zdánlivě pastórálním hájem a cukrující hrdličkou“ (Jakobson, 1995, s. 477). Smysl Máje tak byl redukován na přírodní lyriku. „U díla, [...] z vnitřní hudby zrozeného,“ tvrdil Krejčí „bylo by nemístno ptát se, jakou má ‚myšlenku‘“ (F. V. Krejčí, 1916, s. 50). Šlo ale vskutku o dlouhodobější proces. Již v básni Svatopluka Čecha Na Valdštyně, otištěné původně roku 1891 v Pestrých cestách

<sup>1</sup> Prvním bezvýhradně kladným a přitom institucionalizovaně oficiálním přijetím Máchy bylo otištění jeho medailonu v biografické příručce Československý Plutarch (Přecechtěl, Josef Rupert Maria: *Československý Plutarch 1, 2*. Kroměříž 1872), do čítanek a školských příruček literatury ale Mácha pronikl až těsně před první světovou válkou a jejich obligatorní součástí se stal až po roce 1918.

<sup>2</sup> Ještě v sedmdesátých letech tomu tak nemuselo být: když například E. Krásnohorská ve známé polemice s Vrchlickým vypočetla kánon vzorných českých literátů, uvedla sice Čelakovského, Erbena, Kollára, Jablonského a Rubeše, ale nikoli Máchu (viz Jeřábek, 1990, s. 162).

po Čechách a knižně vydané roku 1908 v 10. svazku Čechových Sebraných spisů, byl Mácha chápán jako „prorok krás“ a za hlavní kvalitu jeho poezie byly označeny malebnost a právě sladkobolnost:

*...však čarovný tvůj Máj nás jímá, stále svěží,  
svým modrým jezerem, s tou bílou v dále věží,  
svou vůní opojnou, svým snivým lunným leskem,  
svým sladkým blouzněním i přehlubokým steskem  
– neb vším tu mluví k nám ta, která věčně žije,  
ta ve všech podobách vždy božská poesie.*  
(Čech, 1908, s. 273)

Čechovo vnímání zjevně rozumělo Máchovi optikou lumírovské poezie. Řadu dokladů zjednodušeně estetizujícího pojetí Máchova díla nabízí ale také dobové výtvarné umění. Postupně se dokonce vyhranila konvence ztvárňování charakteristických máchovských motivů ve sladkobolně líbivém stylu, potlačujícím niterné, kontroverzní i tragické prvky Máchových textů. Autory nejpodstatnějších děl byli přední doboví výtvarníci: již z roku 1886 pochází Alšova ilustrace Vilém v žaláři,<sup>3</sup> rokem 1900 je datován Švabinského pastel V květnu<sup>4</sup> a z roku 1923 je známé Boudovo zobrazení poutníka pod kolem s lebkou.<sup>5</sup> Bezpočet z našeho hlediska nejvýmluvnějších příkladů přinášela od sklonku 19. století především tvorba méně výrazných osobností. Například v jedné z grafik Františka Slabého hledí smrtka s kosou do zamřížovaného okna na vězně, celek je lemován květinovým dekorem a působí značně nasládle.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Fond Národní galerie v Praze, signatura K 42916.

<sup>4</sup> Lokace tamtéž, signatura K 43499.

<sup>5</sup> Výtvarný fond Památníku národního písemnictví, signatura IG 12627/V14. Vyšlo jako ilustrace Máje vydáním Erny Janské v Praze.

<sup>6</sup> Lokace tamtéž, signatura 9/2004-6. Slabého ilustrace Máje jsou součástí vydání z roku 1897 (I. L. Kober, Praha), výběr spolu

Jiná ilustrace téhož autora představuje kruhový medailonek, do kterého z okraje proniká kostra s kosou, oděná do typického řasnatého pláště romantických loupežníků, a chytá amorka držícího pochodeň.<sup>7</sup>

Dobový význam prvotní vlny důrazu na harmonizující výklad motivu země tedy kolem roku 1936 do značné míry spočíval v polemice s dekorativně estetizujícím výkladovým konceptem, bránil trivializaci Máchova díla a eliminoval rozplynutí jeho smyslu ve sladkobolném sentimentu.<sup>8</sup> Nové čtení opakovaně prosazoval zejména F. X. Šalda. Motiv země mu nejen zásadním způsobem otevíral sémantiku celé básně, ale umožňoval i modelovat proměnu Máchovy tvorby od Pouti krkonošské k Máji: „Byla to láska k zemi, která jej v chvíli milosti ovanula svým teplým dechem a zachránila od smrti věčným mrazem. [...] Mácha nalezl východisko z dialektických protimluvů, které jej sklíčovaly a které by jej byly zardousily ve svých šedivých pavoučích lanech. [...] Směr, v němž ležela možnost vzniku Máje byl šťastně nalezen, a cesta za ním nastoupena“ (Šalda, 1987, s. 85). Analogické rozumění znělo

s pracemi dalších grafiků tvořil výtvarný doprovod vydání z roku 1919 (též u Kobra).

<sup>7</sup> Tamtéž, signatura 9/2004-14. Slabého tvorba nám funguje pouze jako pars pro toto mimořádně obsáhlého korpusu výtvarných prací autorů různých generací a není naším záměrem sugerovat, že právě námi náhodně vybraný příklad je nutně příkladem nejméně vkusným či umělecky nejméně hodnotným. Daleko triviálnější jsou například Konůpkovy ilustrace k vydání Máje z roku 1911 (Praha, R. Brož).

<sup>8</sup> Dobovou popularitu trivializovaného sentimentálního pojetí dokumentuje i písnička Karla Hašlera s příznačným názvem U pomníčku Máchova (1920). Charakteristické je již deminutivní označení Myslbekova pomníku, odhaleného v roce 1912; citujeme poslední dvě sloky: „U pomníčku Máchova, / květou kvítka nachová, / tam tvůj milý svoje srdce / navždy pochová. // Holubičko, někdy, víš, / až tam někdy zabloudíš, / mezi květy moje srdce / plakat uslyšíš“ (Hašler, 1920, s. 2).

ve třicátých letech z různých stran. I pro Arna Nováka „naplnil Mácha pustý a temný prostor odumírajícího vesmíru soucitnou a soustrastnou láskou k zemi, jejíž chladnoucí mateřské rámě tiskne k sobě syna, zpronevěřilého na chvíli, a přeče si uvědomujícího závaznost, krásu a moc svého odvážného příslušenství“ (Novák, 1937, s. 132). A Čyževskij docela hovořil o centrální roli matky-přírody v myšlenkovém světě Máchově. Identický výklad se ustálil na řadu dalších desetiletí: ještě v šedesátých letech jej sankcionoval Vladimír Štěpánek v rámci Akademických dějin, když v zemi viděl „hodnotu, kotvu, něco, k čemu lze přilnouti, s čím se lze spojit“, a následkem čeho „smrt není pádem v propast nicoty, nýbrž spočinutím v klíně matčině“ (Štěpánek, 1960, s. 451).<sup>9</sup> Pojetí vzniklé v polovině třicátých let zároveň příklonem k tématu předznamenalo i dnešní rozumnění básni jako záležitosti povytce elegické (viz Ibler, 2000), v níž význam předchází poetice a existenciální „lítost obrůstá v Máji předmětnými a metaforickými motivy“ (Červenka, 2002, s. 317).

Šaldův nebo Čyževského akcent na harmonizující charakter motivu země současně umožňoval přeznačení, nutné z hlediska dalšího pohybu schematizované reprezentace nazývané „Mácha“ z okraje literárního kánonu do jeho centra.<sup>10</sup> Dekoratívistickému pojetí výslovně odporoval třeba i Mukařovský, který dokonce přesunul pozornost k filozofickému aspektu Máchových textů: „ztotožňování Máchy s impresionismem

<sup>9</sup> Od třicátých let se také datuje krajně zkeslená marxistická verze této interpretace, vzniklá svévolnou substitucí pojmů země a hmota. Patrně první ji formuloval Karel Teige, podle něhož básník „zná jen jednu vlast: budoucnost a hmotu“ (Teige, 1995, s. 20). Druhým polem schematického zjednodušení se následně staly středoškolské výklady, tradující klíše „země – matka a jediná jistota zločincova“.

<sup>10</sup> Ze vlastním obsahem literárního kánonu jsou právě schematizované reprezentace, jsem doložil již jinde (viz Tureček, 2007).

anebo jen uvádění jeho ve vztah s ním odporuje [...] samému základu Máchovy noetiky“ (Mukařovský, 1948, s. 226). Ale teprve důrazem na motiv země byl nalezen způsob, jak do celkového obrazu Máchy znovu včlenit myšlenkový svět jeho děl, aniž by bylo nutno přestat na bezvýhradně pesimistickém, nihilistickém tónu. Právě takto fungovalo harmonizující pojetí motivu země pro osvětlení Máchovy tvorby i osobnosti zvláště Šaldovi, kterého dokonce vedlo k hypotéze dalšího směřování básnickovy tvorby: „Symbol země byl pravděpodobně v pojetí Máchově předurčen k tomu, aby vyrovnával a vyvažoval rozpor protichůdných symbolů poutníka a vězně; v něm by byl později možná zakotvil jako ve svém mravně lidském středu“ (Šalda, 1987, s. 88). Podobná predikce má smysl, jen pokud nejde o konkrétní faktografii autorova ukončeného života ani o analýzu jeho již uzavřeného díla. Účelem tu může být právě jen přemodelování literárního kánonu dodáním nových prvků, sugerujících pozitivní významy staršímu obrazu. Hypotéza o možném pokračování již uzavřené tvorby, plynoucí z důvěry v operátor „vývojové logiky“, pak představovala pojistku proti eventuálním zbylým pochybnostem: pokud by Máchova tvorba mohla pokračovat, vyústila by patrně v definitivní a explicitní překonání veškerého rozkladného pesimismu.

## II

Jakkoli byl konstrukt „země – objímající matky“ účelný a nadále mimořádně produktivní, mohl zároveň podstatně ovlivňovat interpretaci některých motivických celků vyššího řádu, konkrétně rozumění postavě Viléma. Jednou z původních příčin zřejmě bylo pojetí textu jako bezprostřední, takřka přímočaré projekce duševního světa autorova. Takové rozumění může být v případě Máje ještě podpořeno autorsky personální interpretací čtvrtého zpěvu, podle níž „vstoupil již básník na scénu a přejímá slovo“ (F. V. Krejčí, 1916, s. 52). Například Šaldovo pojetí jistě není tak prvoplánově zjednodušené. Přesto i z řady jeho formulací není patrné, zda se hovoří

ještě o literární postavě Viléma, nebo již o myšlenkách jeho tvůrce, či zda dochází k jejich volné záměně. Tak je tomu třeba v pasáži „v hrůze konečného zmaru nebo tváří tvář vši nejistotě záhrobní vine se v lásce k zemi jako k matce, jako k jedinému pevnému bodu v chaotickém mraku obklopujícím jej odevsad, jako k jediné skutečnosti, ‚jediné vlasti‘, jedinému životnému statku a kladu, na němž je možno spočinouti“ (Šalda, 1947, s. 40). Posledním podmíněním, ke kterému by bylo možno souvětí vztáhnout, je v kontextu Mácha, citátem a výslovným odkazem bezprostředně po citovaných slovech se zase odkazuje k textu Máje. Postava je tak vlastně degradována na pouhý reproduktor autorových myšlenek a zcela stranou zůstává její vlastní dynamika jako konstrukt, který si je nucen čtenář teprve modelovat v procesu četby z jednotlivých textových stop. Podoby literatury jsou samozřejmě velmi mnohotvárné a jistě existují i zcela schematické postavy, které nemají než funkci tlampače, nebo se takovým tlampačem alespoň v některých pasážích textu stávají – česká obrozenecká literatura by nám mohla posloužit řadou příkladů. Postava Viléma je ale – zdá se – jiného typu. V následujícím výkladu se pokusíme postihnout její vnitřní dynamiku a zvážit, zda a jakým způsobem by mohla přispívat k dění smyslu.

### III

Čtenář se s postavou Viléma poprvé setká v hutné dějové synopsi na konci prvního zpěvu, vložené do úst poslu – členu Vilémovy loupežnické družiny. Motivy zklamané lásky, bezděčné otcovraždy, nadcházející popravy stejně jako identifikace se zločincem coby s kladnou postavou a lítost nad jeho osudem přiřazovaly ve své době postavu Viléma takřka automaticky k literárnímu typu spravedlivého loupežníka, rozvíjenému v evropské kultuře od raného středověku (Frenzel, 1999, s. 589–603), mimořádně živému v romantice (K. Krejčí, 1967, s. 214–225) a zdomácnělému i v českém dobovém kontextu (viz Stich, 1986). Obvyklé – zejména v dobových loupežnických divadelních hrách či románech – je také aranžmá

scény jako řeči o nepřítomném: otevírá se tak očekávání, zda akce samotné postavy vstupní charakteristiku potvrdí, či vyvrátí. Vilémovy akce zůstanou omezeny na řeč a odehrají se – v hamletovském duchu – v sedmi monolozích. Absolutizuje se tak reflexivní part postavy a zcela potlačí její rozměr konativní – již tím koncept postavy vybočil z dobových zvyklostí.

Prvý z monologů tematizuje Vilémovu lítost nad uprchlým mládím. „Vzpomnění mladistvých let“ (Mácha, s. 19)<sup>11</sup> je rozvedeno v třicítce veršů a představuje nejobsáhlejší pasáž zaměřenou do minulosti. Jednalo se o běžný motiv, přítomný v českém prostředí kolem roku 1836 kupříkladu v řadě populárních divadelních her (Tureček, 2001, s. 120–121). Také nejoblíbenější loupežnický román své doby, Rinaldo Rinaldini, se otevírá přírodní scénou korespondující s hrdinovým nitrem (bouře) a pokračuje nostalgickým povzdechem hlavní postavy: „Einst war ich ein unschuldiger Knabe und jetzt [...] Rinaldo seufzte“ (Vulpus, s. 9).<sup>12</sup> Máj ale není jen koláží obecných romantických topoi; ta jsou v textu zpravidla modifikována, nejčastěji spojením s netypickým dílčím motivem, který celku dodává hlubšího potencionálního vyznění. Vilémova „marná [...] touha v zašlý svět“ (s. 19) je v dobovém kontextu specifická apostrofou dědiny: „Hluboká noc, ty rouškou svou / teď přikrýváš dědinu mou / a ona truchlí pro mě!“ (s. 18–19). Obligaturní pohled proti proudu času je zakotven v pojmu překračujícím individuální dimenzi dění a představujícím prvý „sociální horizont“ lidské existence. Třetí verš zároveň přináší modifikaci motivu lítosti: tu již nemá osud hrdiny jen vyvolávat ve čtenáři, ale postava sama touží být litována. Dějové motivy jsou tak degradovány do role pomocných prostředků, a napětí, které

<sup>11</sup> V dalším výkladu cituji text Máje z vydání *Básní*, uvedeného v seznamu literatury (Mácha, 2002) a pro stručnost odkazuji jen číslem stránky v závorce za citátem.

<sup>12</sup> „Kdysi jsem byl nevinným hochem a nyní... Rinaldo vzdychl“ (překlad D. T.).

postava reprezentuje a předkládá čtenáři jako hlavní možnost a mechanismus identifikace, se rozevře mezi dvěma protikladnými silami. Na jedné straně osudovým tlakem, doléhajícím stále drtivěji na postavu a zužujícím její existenční prostor, a na straně druhé touhou vymknout se z onoho stále se zužujícího sevření a dotknout se pomyslné životní plnosti alespoň prostřednictvím touhy, když již není možnost činu. Představme si prostor Viléma vnitřního dramatu jako kružnici, symbolizující plnost životních možností, které se před člověkem potencionálně otevírají okamžikem narození. Každý životní krok tento prostor zužuje – v případě Máje je prvním z takových kroků motiv vyhoštění: „od svého otce v svět vyhnán“ (s. 19). Vilém se tak dostává za okraj společnosti, za hranici oficiálně uznané normality („tam v loupežnickém roste sboru“, s. 19), odkud již není cesty zpět, zejména poté, kdy v prostoru, který mu byl vykázán, prokáže své patrně mimořádné schopnosti a „dovede činy neslychané“ (s. 20). Jako by se tak uvnitř onoho myšleného kruhu životních možností objevila jiná kružnice, o stejném středu, ale menším poloměru. Její obvod je pro postavu nadále nepřekročitelný a v mezikruží, kam již nemůže vstoupit a do nějž může leda směřovat svou touhu, jako by provždy zůstaly ztraceny hodnoty/potřeby: existovat v souřadnicích obvyklé normálnosti, být akceptován druhými.

Právě potřeba být akceptován se stává klíčovým motivem prvního monologu. Bezprostředně tu na sebe přiléhají nesmiřitelné kontrasty: „a ona truchlí pro mě! – / Že truchlí? – pro mě? – pouhý sen! – / Ta dávno neví o mně“ (s. 19). Následujících pět veršů ještě tentýž protiklad exponuje znovu, s větší citovou naléhavostí. Postava se tak stává nositelem i mluvčím vyostřeného paradoxu nesmiřitelných, ale také neodmyslitelných protikladů coby základního životního pocitu. Jde tu o charakteristický rys závěrečného období Máchovy tvorby, který postihl již Patočka: „základní formou myšlení Máchova je taková polarita, která [...] poměr protikladů vidí a řeší ve zvláštním [...] světle, jež působí, že původní dualita, původní napětí se objeví posléze jako jednota, ale nikoli jednota harmonie, nýbrž

nevyčísitelného nedostatku, touhy a trudu“ (Patočka, 2007, s. 13–14). Dodejme, že máchovský paradox touhy není bez analogii v romantickém myšlení. Typologicky se blíží konceptu romantické ironie, jak jej rozpracoval Friedrich Schlegel. V jeho pojetí se ironie stala z rétorického tropu jednou z klíčových existenciálních figur a po formální stránce se vyhranila jako „nekončící kontrapunkt protikladných momentů, jejichž dvojnásobnost se již nedá převést na jednoznačnost, a tím zrušit“ (Schanze, 1994, s. 335–336). Ironie tím pro romantiky získala ontologický status a právě ve Schlegelově chápání se také stala základní charakteristikou osobnosti, představující „extrémní vnitřní pluralitu, radikálně odporující obvyklým očekáváním jednodimenzionální osobní identity“ (Schanze, s. 358). Množství dokladů právě takového sebezpojetí a sebestylizace poskytují Máchovy deníky a také odtud je patrné, že ačkoli Mácha nejpravděpodobněji Schlegelův koncept romantické ironie neznal, dospěl k analogickému pojetí základní existenciální charakteristiky.<sup>13</sup> Nejde nám přitom o budování aposteriorních spojnic mezi Máchou a Schlegelem. Pojetí, o kterém je řeč, bylo opravdu obecnější myšlenkovou figurou evropské romantiky.<sup>14</sup> Pojem romantické ironie nám zato může být účinným nástro-

<sup>13</sup> Na okraji se tu otevírá otázka vzájemného poměru života a tvorby. Do jaké míry je možné vyvodit Máchovo dílo z dokumentových skutečností jeho života? V jaké míře Mácha naopak stylizoval svůj život k obrazu romantického literárního ideálu? A konečně: V jaké míře skutečně korespondují literární autobiografické zápisky s realitou Máchova života?

<sup>14</sup> Výstižně to formuloval J. Patočka: „Polarita je myšlenková forma, kterou romantikové nehledí vždy dále zdůvodňovat, nýbrž která je jim tak hluboce povědomá a živě známá, že se jim věci stanou přímo zřejmými a hluboce sourodými, jakmile se podaří v nich objevit tvar polarity, a to nikoli pro základní logické schéma, takto uplatňované, nýbrž pro vnitřní život, jenž tímto způsobem je rozprouďen pod povrchem věcí zdánlivě si cizích, navzájem odlučených“ (Patočka, 2007, s. 12).

jem pro objasnění některých textových strategií Máje, spojených s budováním postavy Viléma. Nepouštíme se přitom na zcela neprobádané pole: v poslední době označila Máchu – byť i v souvislosti s povídkou Večer na Bezdězu – jako „obdivuhodného ironického básníka“ Birgit Krehlová, a to jak pro obecné rysy textové strategie, tak v souvislosti se „zvláštním zacházením s jazykem v ironickém vyjádření“ (Krehl, 2000, s. 98). Především je ale podstatné, zda bude zvolený interpretační klíč, indikovaný jednou pasáží, aprobován dalším růstem a proměnami textu.

#### IV

Vnitřní drama reprezentované postavou se stupňuje ve druhém monologu. I v něm se vedle sebe ocitají obecné romantické prvky, tentokrát klišé „nevinného viníka“ a specificky ztvárněný motiv, v tomto případě introspekce, přítomná především ve verších „– Strašný můj čin / pronesl pomstu dvoji. / Proč rukou jeho vyvržen / stal jsem se hrůzou lesů“ (s. 20). Věcně se tu čtenář nedozvídá nic nového. Pozornost se tak může soustředit na Vilémův postoj k vlastnímu konání. Ten je vyjádřen dvěma emblematickými slovy dobové *Schauerromantik*: „strašný“ a „hrůza“. Pokud bychom je cum grano salis chápali jako dvoji výraz se společným významem, získal by tento sémém desátou pozici mezi nejfrekventovanějšími plnovýznamovými slovy Máje (Hausenblas, 1967, s. 299) a mezi lexémy spojujícími emocionalitu s etikou by se jednalo o výraz naprosto bezkonkurenční, ba v textu básně takřka výhradní. Příslušná pasáž monologu ale nezakládá svůj efekt na kvantitě. Podstatné tu je, jak se vnější nálepka přisuzovaná jinými („strašný lesů pán“) stává nástrojem sebevyjádření. Výrazy strašný a hrůza, zaznějí-li z úst postavy a nikoli v řeči vypravěče, lyrického subjektu či ostatních jednajících figur – a všechny tyto možnosti jsou v textu básně přítomny –, totiž mohou nabývat významu děsivé deziluze ze sebe samého. Jestliže postava Viléma nejprve – jak jsme viděli – pozbyla možnosti být v řádu světa akceptována jinými, nyní hrdina přichází o podstatný díl

sebeakceptování.<sup>15</sup> Jako by se v pomyslném uskupení kružnic, které se nám stalo modelovým symbolem Vilémova vnitřního dramatu, objevil třetí, opět menší kruh a nevratně odkrojil další díl z potencionální životní plnosti. Zároveň se hermeneutice textu dostává podstatného nástroje: v textu Máje – jak ještě uvidíme dále – není bez významu, kdo, z jaké perspektivy a s jakým zacílením mluví, a řeč tu zjevně nelze zjednodušit na prvoplánovou promluvu postavy, natož ji redukovat na pomyslné autorské sebevyjádření.

Introspekce ale podstatně formuje dynamickou stránku situace postavy i v jejím širším kontextu. Zejména umožňuje blíže porozumět niterné podstatě milostného konfliktu, o jehož vnějších momentech se nedozvíme prakticky nic. Navzdory opakovanému označení „svůdce“ nikde z textu nevyrozumíme, k čemu mělo dojít mezi Jarmilou a Vilémovým otcem. Z našeho úhlu pohledu jsou nejpodstatnější stopou verše „Ach – ona, ona! Anjel můj! / Proč klesla dřív, než jsem ji znal?“ (s. 21). Jediné je jasné, a to situovanost v čase: cokoli se stalo, událo se dříve, než se Jarmila a Vilém poznali. V Máji se tedy nejedná o konvenční románek ušlechtilého zločince a padlé dívky, v němž by vnější charakteristiky protagonistů kontrastovaly s čistotou jejich duší a především s nonkonformní, ale o to niternější povahou jejich vzájemného vztahu. Nejde ani o variantu klasického milostného trojúhelníku: oba muži si přímo nekonkurují, jejich vztah k Jarmile není simultánní, nýbrž sukcesivní. Vilém má na Jarmilu a její lásku absolutní nároky, kterým dívka nemůže dostát a které koneckonců ani nekonspicují s jeho vlastním postavením loupežnického hejtmana.<sup>16</sup> Za tímto motivem není ještě třeba hledat incestní sklon,

<sup>15</sup> Kolikrát jen a s jakými důsledky pro náhled sebe sama proneseme slova „strašný“, „hrůza“, a to nikoli jen jako konverzační klišé, nýbrž s plným vědomím obsahu a s naléhavě rozjítřeným citem?

<sup>16</sup> Motiv psancovy úzkostlivě strážené a přecitlivěle vnímané cti je ovšem obligatorní součástí loupežnické romantiky. Tak i Rinaldo

jak to činil Nezval, když považoval postavu milenky za pouhou substituci matky (Nezval, 1995, s. 35–36). Vyostřený, nespelnitelný nárok tu koření v situaci postavy a získává význam, pokud na pomyslné ose příběhu Jarmilu potkává teprve Vilém zbavený možnosti být akceptován v souladu s vlastními tužbami a zároveň neakceptující část sebe sama. Láska má v tomto kontextu smysl nikoli sama o sobě, ale jako možná kompenzace za definitivně uzavřené prostory životní realizace. Otco vražda pouze do krajnosti vyostřuje ironickou paradoxnost situace; předně ale loupežníka svými důsledky s konečnou platností připravuje o *jakoukoli* možnost milostného vztahu – jako by v našem pomyslném schématu nový kruh dále zúžil prostor životních možností. Zároveň se vyjevuje další rys dění smyslu: od jistého bodu utváření postavy Viléma již není prostředním předmětem snažení pouze to, oč se navenek usiluje, ale zároveň i cosi jiného, co je za tímto zástupným motivem skryto. Tento algoritmus zcela koresponduje s romantickým pojetím ironie a zároveň může spoluurčit vnímání dalších motivů, které text čtenáři nabídne, v neposlední řadě – jak ještě uvidíme – i motivu země.

## V

Další profilace postavy proběhne v několika málo rázných krocích. Vilém přichází jen letmo explikovaným zajetím o svou budou a následným rozsudkem o život. Teprve v této situaci ho vlastně čtenář poprvé vnímá uvnitř žalární kobky. Fabule a syžet se tedy poměrně prudce rozešly, což nutí vnímatele pracovat při konstruování modelu postavy protisměrně: po i proti proudu četby<sup>17</sup> a akceptovat hlubší čtení, než jaké nabízí prvo-

vypeskuje svou bandu poté, co přepadla a okradla bezmocného starce: „Sind das euere Heldentaten? [...] Schändet ihr meinen Namen mit solchen Handlungen? Seid ihr Rinaldis Leute?“ (Vulpus, s. 26).

<sup>17</sup> Petr Pokorný v této souvislosti hovoří o napětí mezi povrchovou lineární segmentací textu a trojrozměrným modelem textové

plánový rozvoj ostatně sporé zápletky. Také nárokem na čtenáře se tedy Máchův text výrazně odlišil nejen od triviální loupežnické literatury své doby, nýbrž od dobových literárních konvencí vůbec.<sup>18</sup> Až nyní, když už je čtenář konfrontován s pravidly rafinované hry o jeho pocity a postoje, je exponován významově klíčový motiv druhého zpěvu: série otázek po posmrtném životě. V naší souvislosti nejde o jejich možný filozofický či teologický rozměr, nýbrž o roli v dalším profilování hlavní postavy. Z toho hlediska jsou nejpodstatnější verše „Či po čem tady toužil jsem / a co neměla šírá zem, / zítřejší den mi zjeví?“ (s. 22). Vilém výslovně vnímá možnost posmrtného bytí jako kompenzaci za ztráty a traumata utrpěné v dosavadním průběhu života; nejedná se tedy o zálibu v jakési spekulativní mystice, nýbrž o snahu napřít svou touhu – jediný zbývající projev lásky k životu – do prostoru, který se ještě vůbec v předvečer popravy nabízí. Záporná odpověď, ke které se postava postupně protrpí, radikálně změní její situaci: prostor nenávratně ztracených možností se dále zúží o výšeč představující ztrátu eschatologické naděje. I tento kontrast touhy a nicoty je bezpochyby „nekončícím kontrapunktem protikladných momentů, jejichž dvojznačnost se již nedá převést na jednoznačnost, a tím zrušit“ (Schanze, 1994, s. 335–336), a nese tedy rysy romantické ironie.

## VI

Za této situace se počíná první intermezzo, chápané vykladačskou tradicí povětšinou jako harmonizující mezihra, nebo dokonce odsunované na okraj interpretačního zájmu. Máchovi

„hlubiny“ – této metafoře můžeme v Červenkově duchu a terminologii rozumět jako významové výstavbě; v návaznosti na Isera a Eggera znázorňuje Pokorný rozdíl mezi linearitou a „hlubiností“ i grafickými schématy (Pokorný, 2005, s. 94).

<sup>18</sup> Jednalo se patrně o záměrné směřování autorského stylu, na kterém si Mácha do jisté míry i zakládal – viz Doslov ke Křivokladu, v němž je mimořádný nárok na čtenáře přímo tematizován.



však patrně nebylo pouhou ornamentální etudou, vždyť pre-text se objevil již v zápisníkových náčrtcích Máje (Červenka, 2002, s. 321). Základním motivem, exponovaným dokonce ve dvou podobách, se tu stává splynutí, akceptování, tedy pojmy dosud nejlépe a nejplněji charakterizující marnou touhu Vilémovu. Nejprve se odehraje makabrozní scéna duchů, významově vrcholící dvojicí v daném kontextu takřka synonymických výrazů „touha“ a „sen“, příznačných pro vnitřní svět hlavní postavy: „Jaké to oudů toužení, / chtí opět býti jedno jen. / Jaké to strašné hemžení, / můj nový sen. – Můj nový sen!“ (s. 29).<sup>19</sup> Je ale přání složit lebku vedle zbylých ostatků vskutku touhou rovnocnnou s žalem nad nenaplněnými životními možnostmi? Chystá se v kůlu připraveném pro zločincev lebku skutečně takové přijetí, o němž Vilém snil? Nejde tu spíše o další pasáž vyostřenou, hořké romantické ironie? Text ale nenechá čtenáři vydechnout ani domyslit: segment bez přechodu ústí v druhý motivický celek intermezza, vysvětlovaný v tradičních školských interpretacích heslem „příroda se připravuje na pohřeb Viléma“. V sérii krátkých replik skutečně jednotlivé přírodní nabízejí dobově typické prvky slavnostního pohřebního rituálu, a vzbuzují tak dojem konečně nastolené kompenzace, harmonizující satisfakce. Poslední replika personifikované přírody však může vyznít v odlišném duchu, přinést radikální proměnu poetické nálady i přesměrovat dění smyslu.

Až k ní měla scéna fiktivního pohřbu statický charakter, profilovala se jako živý obraz „libého ustrnutí“, tak oblíbený v dobo-

vé jevištní i výtvarné kultuře. Do pastelově ztemnělé atmosféry, navozené větou „v rozlehlých rovinách spí bledé lůny svit“ (s. 28), zaznívaly střídající se, krátce uvozené hlasy. Naprostá většina introdukcí je zcela statických, pouze dvě ze šestnácti, totiž „Padající rosa“ (s. 30) či „Zapadající mračno“ (s. 30), obsahují moment pohybu, ale přesto souzní s navozenou náladou a nijak nemění povahu scény. Věta „Přes měsíc letící hejno nočního ptactva“ (s. 31) zato čtenáři nabídne možnost radikální změny. Místo hlasu jednotliviny, ozývajícího se jakoby za kulisou, se scénou přežene hromadný, navíc zacílený pohyb. Představíme-li si prostorové dění plasticky a dynamicky, jako by se jednalo o filmovou sekvenci, vytane nám před očima stříhová proměna: zdroj světla je zakryt, pastelové šero je mávnutím perutí proměněno ve tmu. A do ní zazní ptačí skřehot: „My na pohřební příjdem kvas“ (s. 31).

Rozumění tu může směřovat k završující konvenci pohřebního rituálu, hostině pozůstalých. Nemůže ale stejně dobře být oním karem rej nočních dravců na mrtvole popraveného? Taková disonance by zcela zapadala do celkové povahy oddílu, který se podle Jakobsona vyznačuje vypjatou antitetičností v námětu i tvaru, „nesen tak napjatým rozporem dvou významových okruhů, že volba antitetického, rozpoltěného čtyřstopeho jambu je tu plně odůvodněna“ (Jakobson, 1995, s. 472). Naši pasáži však Jakobson rozuměl výhradně v harmonizujícím smyslu, jak svědčí poznámka „Noční ptáci přislíbili účast na tryzně“ (tamtéž, s. 486). Text ostatně nesugeruje jednoznačné rozhodnutí. Nemá ale právě proto – uveďme do třetice Schanzeovu minimální definici romantické ironie – povahu „nekončícího kontrapunktu protikladných momentů, jejichž dvojznačnost se již nedá převést na jednoznačnost, a tím zrušit“? Pokud bychom přijali romanticky ironický kód čtení, nezískávalo by první intermezzo zároveň pevnější, logičtější místo ve významové, ale i tvárné stavbě Máje? Nevyjevila by se tu složitější i účinnější textová strategie, místo prvoplánového sentimentu postupně vybudovat očekávání čtenáře, a to pak jedním, dvěma verši neutralizovat, přepólovat? Podpurným

<sup>19</sup> Podle Hausenblasovy statistiky tento význam, reprezentovaný ovšem více výrazy, náleží k nejfrekventovanějším sémémům básně; podstatná část jeho výskytu je ve Vilémových monolozích v rámci druhého zpěvu, jedná se nadto o užití bez druhotného, metaforického významu, jakým je například spojení „lehká co mlha bloudí sen“ (Mácha, s. 32) na počátku třetího zpěvu. Slova „sen“ a „touha“ tedy vskutku náležejí k základním charakterizačním prostředkům niterné podstaty postavy.

argumentem by tu mohlo být obecnější zjištění Vojtěcha Jiráta, týkající se Máchova způsobu líčení krajiny: „technika znázornění krajinného obrazu, již si podržel důsledně, jakmile šlo o zevrubnější líčení, je dynamická: nestaví nás před hotovou scénou, nýbrž ji po částech před námi buduje, jako by nás činil účastnými na jejím zrodu v své myslí“ (Jirát, 1967, s. 115). Neměl by konečně čtenář právě zde před očima jednu z pasáží, která by takřka makavě objasňovala povahu Máchovy básnické geniality a zároveň vypovídala o zásadní odlišnosti jeho textu od zbytku dobové české produkce? Rozhodnutí tu má arbitrární povahu, jeho smyslem není vyjevit na čtenáři nezávislou, objektivní pravdu, nýbrž přijmout či odmítnout navrhovaný model. Jen jedno je jisté: pokud bychom nastíněný rozvrh čtení přijali, nemohlo by to zůstat bez vlivu na vnímání dalšího textu.

## VII

Posledním textovým úsekem, o něž nám půjde, je závěrečný Vilémův monolog – finální z pasáží, které se přímo podílejí na modelování a zprostředkování postavy. Třetí zpěv nám ještě předtím nabídne dvě s postavou spjaté scény: věžňovo vyvedení na popraviště a chvílku tichého modlitebního rozjímání. Vyvedení odsouzence a lítostná účast přihlízejícího davu mají jistě možný předobraz v evangelijním podání (Lukáš 23:27) a řadu typologických analogií lze bezpochyby shledat v dobové romantické kultuře včetně Berliozovy Fantastické symfonie z roku 1830 (Tureček, 2001, s. 77). Máchovo ztvárnění, jakkoli se nevyznačuje vypjatou atmosférou či zjevnými konflikty, opět obsahuje prvek ironické paradoxnosti: zločinec se sice stane objektem soucitu, což ale nejenže nemůže odvrátit jeho cestu na popraviště, nýbrž není tu ani jediného náznaku, že by k němu, natož do jeho nitra, soucit davu vůbec dolehl.<sup>20</sup> Ani po-

<sup>20</sup> Zde je zásadní rozdíl v porovnání s Lukášem, u něž oplakávání žen dá Ježíšovi poslední příležitost k varovné profétii.

doba modlitebního zastavení nedává tušit, jedná-li se jen o součást popravni procedury, kterou Vilém pouze trpně přijímá, nebo zda a s jakým vnitřním zaujetím a myšlenkovým obsahem je na ní sám účasten. Oproti druhému zpěvu se tu zároveň nápadně proměnila vyprávěcí perspektiva: na místo dřívějšího spoluúčastníka vnitřních pochodů nastupuje vnější, pasivně zprostředkující reflektor, vnitřní svět postavy je uzavřen, vypravěč o něm nereferuje<sup>21</sup> a Vilém také nepronese jediné slovo. Potencionálně velmi významné motivy, zejména vztah k Bohu, se tak přímo nepodílejí na profilování postavy, nebudou patrně vnímány jako rovnocenné s monology předcházejícího zpěvu, a nepřekročí tak úroveň efemérní glosy.<sup>22</sup>

Povahu textu znovu promění jedenáctiveršová pasáž uvozuji poslední Vilémův monolog. Pozornost je tu opět soustředěna k prožívání postavy, ať již přímým vhladem („hluboký žel mu srdce uchvátí“; s. 30) nebo popisem vnějších korelátů ni-

<sup>21</sup> Referencí o prožívání postavy nutně nemusí být ani jediné spojení, které by takový význam mohlo mít: „volně jde nešťastný“ (s. 35); je zde totiž možné jak adjektivní, tak substantivní chápání: nešťastník – substantivní význam by spíše zapadal do vnějškově popisného charakteru pasáže a měl by povahu konvenční hodnotící nálepky.

<sup>22</sup> Oba způsoby ztvárnění postavy – niterný a vnějškový – na sebe ostatně nepřiléhají nejen tvárně, ale ani věcně. Ani předcházející úvahy o posmrtné nicotě totiž s modlitební scénou nekontrastují. Neznamenají totiž nutně popření Boha, nýbrž jen některých dogmatických článků. Že tu v žádném případě nejde o nějaký typ ateismu, již dovodil – pravda v souvislosti s jinou, ale analogickou Máchovou pasáží – J. Patočka: „Máchův výrok je konsekventním domyslením ideje božstva jakožto ideálního pólu přírody, pólu ovšem *jen a jen* ideálního, majícího veškeru svou skutečnost *jen a jen* v tom, jak usměřňuje temnou touhu světa. V romantickém filosofování se vyskytovaly někdy podobné myšlenky, někdy bez atheistického ostnu, jindy s ním“ (Patočka, 2007, s. 33). Na rozdíl od některých básní předcházejícího období stála v Májí problematika víry i literární inspirace křesťanstvím zcela na okraji, i když některé její prvky zde také můžeme shledat (viz Tureček, 1999).

terného prožitku („hluboce vzdechne“, „slzavý zrak“; s. 30). Počátek odsouzenčovy promluvy, poetické oslovení oblak, představuje dobově konvenční součást pasáže: motivicky i poetikou je nápadně podobné Šafaříkovu překladu Schillerovy Marie Stuartky z roku 1831.<sup>23</sup> Především je ale po vnitřních monolozích druhého zpěvu a referujícím pohledu počátku zpěvu třetího prvou řečí postavy zacílenou k adresátovi. Ke komu se tu ale mluví? Zdá se, jako by vězeň odpovídal na vstřícné hlasy přírody z prvního intermezza. Pokud bychom však první intermezzo opravdu přečetli optikou romantické ironie, nebylo by vlastně ani nač odpovídat. Adresovanost promluvy oblakům je navíc pouze formální a cílem řeči i myšlení je dívka: „A až běh váš onu skálu uhlídá, / kde v břehu jezera – tam dívku uplaknou –“ (s. 36). Představa milenky uzavírá promluvu, právě jí se týkají poslední Vilémova slova a je také emocionálním vrcholem: plynulá retoričnost apostrofy oblaků je náhle vystřídána přerývaným, anakolutickým hovorem, rozplývajícím se v pláči. Právě Jarmila, a nikoli zem, se tak tvárnou analogií připodobňuje finálnímu významu druhého zpěvu, vězňově sebereflexi tváří v tvář „věčnému nic“, obsažené ve stejně přerývaném a analogicky neukončeném povzdechu: „Duch můj – duch můj – a duše má!“ (s. 25). Před čtenářem tak text potenciálně otevře další nesmiřitelný paradox: od konce prvního zpěvu přece tuší, že Jarmila je mrtva, a Vilémovo poslední pomyšlení tak směřuje do prázdna.

<sup>23</sup> Psal jsem o tom již jinde (Tureček, 2001, s. 20), zde alespoň ad ilustrandum uvádím pro porovnání klíčové verše Šafaříkova překladu: „Chvátavé oblaky, nebes plavcové, / šťastný, kdo s vámi táhne a plove! / Pozdravte vlídné mé mladosti zem! / Já jsem, ach, vězeň, mně pouta dáno, / aniž mi krom vás vyslanec přáno.“ Máchovu četbu Šafaříkova překladu nemáme doloženu, ačkoli ji můžeme s jistou mírou pravděpodobnosti předpokládat. Ani pak by se nejednalo o prostou přejímku či nápodobu: analogie k vstupní pasáži monologu na popravišti shledal J. Menšík (1937) i v polské poezii S. Garczyńského.

Samotná apostrofa země, která představuje jádro našich úvah, v textu zazní dvakrát. Opakování obsáhlejšího motivického celku je v textu Máje příznakové, kromě námi právě zkoumané pasáže se váže už jen ke známé řadě oxymóron. Většina interpretů stejně jako školských výkladů přitom pracuje pouze s první verzí. Ve druhé variantě signalizuje proměnu už změna mluvčího. Místo různotvarů zájmena „můj“ se objeví „svůj“, obrat „mi danou“ je nahrazen spojením „mu danou“ (s. 36). Řeč už tedy není vložena do úst Vilémových, ale ke slovu opět přichází vnější, reflektující vypravěč, který textu dominoval v pasáži vězňova vyvedení na popraviště. Také v Máji tedy přichází ke slovu tvárný postup, který Růžena Grebeníčková konstatovala v souvislosti s Marinkou: „Při velmi podrobném a pomalém čtení nemůže uniknout, jak velice se pozměňují od místa k místu vypravěčské způsoby, a nemůže také uniknout, že role přechodů mezi rozdílnými vypravěčskými způsoby je doslova nápadná, jako by švy, rozhraničení, pomlčky, prázdná místa mezi těmito přechody samy vstupovaly do textu a byly jeho samostatnou, rovnocennou součástí“ (Grebeníčková, 1967, s. 168–169). Především ale k opakované pasáži přibude verš obsahující motiv matky zbrocené synovou krví: syrový, až drastický obraz médeovské ražby, korespondující s tragédiemi od antiky právě až po romantiku.<sup>24</sup> Ani Máchovi přirozeně nebyl motiv Médey neznámý a ve zlomku dramatu Král Frydrych jej dokonce spojil s obrazem země potřísněné krví padlých vojáků: „Potokem se valila krev s hory. / Bílá hora co Medea druhdy / byla dítek svých zbarvená krví“ (Mácha, 1950, s. 255).<sup>25</sup> Je takřka zarážející, že ani Jana Mukařovského, jednoho z mála interpretů pracujících právě s druhým zněním

<sup>24</sup> Volné analogie nabízejí kupříkladu i dobově oblíbené divadelní hry, tak Schillerova *Miss Sara Sampson* nebo Lessingova *Emilia Galotti*.

<sup>25</sup> Jde jistě jen o podpůrný argument našeho čtení, které si svou případnou oprávněnost musí získat vlastní koherencí a přesvěd-

pasáže, tento motiv neodklonil od harmonizujícího rozumění: „ve chvíli popravy věžňovy krev řine po zemi, která ji vpíjí“ (Mukařovský, 1948, s. 228).<sup>26</sup> Formálním signálem pro takové chápání by mohlo být opakované a v porovnání s první verzí až na jediný případ nové užití předložky „v“, která by snad mohla sugerovat sounáležitost. „Při velmi podrobném a pomalém čtení“ se ale právě tato předložka vztahuje k pádu mrtvého těla z popravčího špalku, nikoli k motivu krve:

*...upadla hlava – skok i – ještě jeden skok –  
i tělo ostatní ku zemi se teď kloní.  
Ach v zemi krásnou, zemi milovanou,  
v kolébku svou i hrob svůj, matku svou,  
v vlasť jedinou, i v dědictví mu danou,  
v šírou tu zemi, zemi jedinou,  
v matku svou, v matku svou (s. 36).*

Představa splnutí, včlenění, je tu opravdu dovedena na nejvyšší možný vrchol, a to především naléhavým opakováním slova „matku“. Teprve *poté* ale zazní lapidární dovětek „krev syna teče po ní“ (s. 36) – nikoli tedy „v ní“ nebo „do ní“. Spíše než harmonizující idyla tedy opravdu horibilní představa ženy potřísněné krví vlastního potomka. Nejde tu o tutéž textovou strategii, kterou bylo zbudováno první intermezzo? Není tu analogií až morbidní, makabrozní pointa? A nejedná se právě zde o maximální možné vystupňování romantické ironie? Že

---

čivostí. Jednou použitý motiv nemusí být autorem podruhé užít se stejnou intencí, a i kdyby tomu tak bylo, čtenář tím samozřejmě není při své konkretizaci vázán. Na druhou stranu se ale bezpochyby jedná o nikoli nezajímavý indikátor.

<sup>26</sup> Blíže tragickému pojetí je svým výkladem Jakobson, pro nějž vrchol scény představuje „realita krveproliti“ (Jakobson, 1995, s. 483), která se mu ovšem ve stopách Nezvalových prolíná „se snem o krvesmilstvu“ (tamtéž).

Máchovi nebylo cizí užití ostrého stříhu, směřujícího k esteticky otřásajícímu účinku, se dá doložit už z náčrtku Máje. V něm je loupežníková milenka za užití řady drastických detailů („Maso – půl spadalo, vpůl ještě visí, červi“; Máchá, 1950, s. 346) konfrontována s polorozpadlou mrtvolou popraveného:

*Jdeš navštívit milence svého?  
jak bledá jsi; – jak uvadlé  
na lebku hledí zraky tvé;  
– obrať pryč mrtvé oko své  
– chceš zlíbati rty odpadlé,  
že s takou touhou vzhůru zříš?  
To milencem svým být mníš?  
ten červů roj?  
(Máchá, 1950, s. 347)*

## VIII

Pokud bychom přijali romanticko-ironické čtení dovětky Vilémovy popravy, změnilo by se poměrně radikálně vyústění konstruktury postavy. Namísto harmonizujícího splnutí se zemí by vrcholem byl krajní bod nicoty a zmaru. Jako by pomyslná soustava stále menších soustředných kružnic stlačila prostor životních možností až po samu krajnost. Ve středovém bodu by zůstala země – ovšem nikoli jako dobrovolné rozhodnutí spekulujícího materialisty, nýbrž jako předmět, kterého se postava chápe v zoufalé potřebě alespoň někam, do toho, co vůbec ještě zbývá, investovat všechny své neuskutečněné možnosti i nenaplněné naděje. Vilém, jak ho text čtenáři předestírá, s nutkavým pocitem takové pomyslné investice umírá. Po jeho smrti ale jako by někdo jiný, z venku, vystupňované očekávání opět neutralizoval a ironicky popřel možnost, která je umírajícímu poslední nadějí. Jako by byl onen poslední bod, střed rozkladného víru, do kterého byla postava postupně stlačena, přeškrtnut, anulován – *acta est fabula*.

Máchovo dílo by tak sice přišlo o svůj harmonizující moment, o svou „šťastnou chvíli milosti“, na které tolik sešlo

Šaldovi. Zvýšila by se zato vnitřní koherence proměn Máchova díla, v nichž motiv nicoty od básně Budoucí vlast po Pouť krkonošskou postupně nabyl klíčového významu. Pevněji a jasněji by také vyvstaly některé další možné vazby Máchovy tvorby k evropské romantice. V neposlední řadě by si bylo možno alespoň jednu z významotvorných vrstev Máje myslet jako velmi volnou analogii pozdější existenciální skepse Kafkovy, skepse pravda jiného stříhu i kontextu, ale zato stejně hluboké i důsažné.<sup>27</sup>

Námi navrhovaná interpretace pochopitelně není ničím jiným než jedním z řady možných, dobově i subjektivně podmíněných, z povahy věci parciálních rozumění. Nezakládá se zároveň na přesvědčení o vývoji literární historie jako stále přesnějšího dobírání se objektivní pravdy, a proto ani nemůže být vystavena pokušení tvářit se jako překonání interpretací starších. S jinými výklady si vpravdě ani nekonkuruje, ale doplňuje se s nimi. Kvalita Máje přece spočívá mimo jiné i v tom, že tak široký vějíř interpretačních možností podněcuje a svým textem alespoň částečně i aprobejuje.

### Literatura

- Čech, Svatopluk (1908): *Sebrané spisy 10*. F. Topič, Praha.  
 Červenka: Miroslav (2002): „Komentář“. In: Mácha, Karel Hynek: *Básně*. NLN, Praha, s. 295–376.  
 Číževskij, Dmitrij (1938): „K Máchovu světovému názoru“. In: Mukařovský, Jan (ed.): *Torso a tajemství Máchova díla*. František Borový, Praha, s. 111–180.  
 Frenzel, Elizabeth (1999): *Motive der Weltliteratur*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.

<sup>27</sup> Texty Máchovy a Kafkovy jsou typologicky spojeny i jinými klíčovými motivy, např. metamorfózou v Proměně a v Pouti krkonošské; problematika by si ovšem zasloužovala samostatnou studii.

- Grebeníčková, Růžena (1967): „Popis čtyř cest v Marince“. In: Králík, Oldřich – Grebeníčková, Růžena (eds.): *Realita slova Máchova*. Československý spisovatel, Praha, s. 115–179.  
 Hašler, Karel (1920): *U pomníčku Máchova. Písníčka pro zamilované*. Nakladatelství „Hašlerových písníček“, Praha.  
 Hausenblas, Karel (1967): „Abecední index slov v Máji s jejich frekvencí“. In: Králík, Oldřich – Grebeníčková, Růžena (eds.): *Realita slova Máchova*. Československý spisovatel, Praha, s. 281–303.  
 Ibler, Reinhard (2000): „...bez života zůstal ideál“ – Karel Hynek Mácha als Elegiker“. In: Schmid, Herta (ed.): *Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*. Otto Sagner Verlag, München, s. 153–177.  
 Jakobson, Roman (1995): *Poetická funkce*. H & H, Jinočany.  
 Jeřábek, Dušan (ed.) (1990): *O národní literaturu. Z úvah a polemik Májovců a Lumírovců*. Melantrich, Praha.  
 Jirá, Vojtěch (1967): *Duch a tvar*. Československý spisovatel, Praha.  
 Kamper, Jaroslav (1905): „Karel Hynek Mácha“. In: *Literatura česká devatenáctého století III/1*. Jan Laichter, Praha, s. 1–35.  
 Krejčí, František Václav (1916): *Karel Hynek Mácha*. Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha.  
 Krejčí, Karel (1967): „Symbol kata a odsouzení v Máchově díle“. In: Králík, Oldřich – Grebeníčková, Růžena (eds.): *Realita slova Máchova*. Československý spisovatel, Praha, s. 209–278.  
 Krehl, Birgit (2000): „Večer na Bezdězu im Spannungsfeld von Fragment und Antipodentum“. In: Schmid, Herta (ed.): *Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*. Otto Sagner Verlag, München, s. 91–99.  
 Mácha, Karel Hynek (1950): *Dílo III. Deníky, zápisníky, dopisy*. Československý spisovatel, Praha.  
 Týž (2002): *Básně*. NLN, Praha.  
 Menšík, Jan (1937): „St. Garczyński a K. H. Mácha“. In: Novák, Arne (ed.): *Karel Hynek Mácha, osobnost, dílo ohlas*. Družstevní práce, Praha, s. 61–76.

- Mukařovský, Jan (1948): *Kapitoly z české poetiky III*. Melantrich, Praha.
- Nezval, Vítězslav (1995): „Konkrétní iracionalita v životě a v dílech Karla Hynka Máchy“. In: Nezval, Vítězslav (ed.): *Ani labuť ani Lúna*. Concordia, Praha, s. 29–41.
- Novák, Arne (1937): „Mácha visionář“. In: Novák, Arne (ed.): *Karel Hynek Mácha, osobnost, dílo ohlas*. Družstevní práce, Praha, s. 120–132.
- Patočka, Jan (2007): *Dvě máchovské studie*. Oikoymenh, Praha.
- Pokorný, Petr (ed.) (2005): *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Vyšehrad, Praha.
- Schanze, Helmut (ed.) (1994): *Romantik-Handbuch*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- Stich, Alexandr (1986): „Máchův Vilém a soudobá česká literatura“. In: Vašák, Pavel (ed.): *Prostor Máchova díla*. Československý spisovatel, Praha, s. 155–186.
- Šalda, František Xaver (1947): „Karel Hynek Mácha a jeho dědictví“. In: Šalda, F. X.: *Duše a dílo*. Melantrich, Praha, s. 34–73.
- Týž (1987): „Mácha snivec i buřič“. In: *Z období zápisníku II*. Odeon, Praha, s. 83–90.
- Štěpánek, Vladimír (1960): „Karel Hynek Mácha“. In: Vodička, Felix (ed.): *Dějiny české literatury II*. Academia, Praha.
- Teige, Karel (1995): „Revoluční romantik Karel Hynek Mácha“. In: Nezval, Vítězslav (ed.): *Ani labuť ani Lúna*. Concordia, Praha, s. 10–28.
- Tureček, Dalibor (2001): *Rozporuplná sounáležitost*. Divadelní ústav, Praha.
- Týž (2007): „Povaha a způsob existence kánonu národní literatury (na příkladu českého 19. století)“. In: Wiendl, Jan (ed.): *Literatura a kánon*. Ústav české literatury a literární vědy, FF UK, Praha, s. 53–72.
- Votočková-Lauermannová, Olga (1936): *Karel Hynek Mácha: několik pohledů*. A. Neubert, Praha.
- Vulpus, Christian August (bez vřočení): *Rinaldo Rinaldini*. Otto Schaffer, Berlín.

## VÝTVARNÉ INTERPRETACE MÁJE

Kateřina Tučková

Máj Karla Hynka Máchy je dílem bohatým na vizuální odkazy. Je až podivuhodné, jak se autorovi, stále se potýkajícímu s možnostmi znovu se rodícího jazyka, podařilo tak plasticky postihnout širokou a rozmanitou škálu probarvených nálad, stínohru, která se v podobě střídání denních i ročních fází prosmýkává jako leitmotiv každou z částí textu.

Už Karel Sabina upozorňoval na Máchovo sepětí s vizuálním prvkem, doslova s malbou krajiny, kterou básník nejen sám provozoval, ale především ji vtahoval do svých textů, z nichž ne jeden nese přímo název podle krajinotvorného prvku. „Mácha se podobal malíři krajin, u něhož je pojmnutí a vyobrazení přírody hlavní věcí, kde však výjevy a známky života lidského jen jako stafáže figurují,“ psal Sabina v Literární pouti Karla Hynka Máchy.<sup>1</sup> V roce 1907 Arne Novák doplnil, že „Mácha byl

<sup>1</sup> Citováno podle Kotalík, Jiří: „K. H. Mácha a malba romantismu“. In: Vašák, Pavel (ed.): *Prostor Máchova díla*. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 90.