

novy inscenace *Kata* a mnoha pokusů portrétních a ilustrátorských je nutno uvést Šaldovu esej *Mácha snivec a buřič*, se kterou je Horův cyklus obsahově spřízněn nejtěsněji. mč

Máj - Karel Hynek Mácha 1836

Vrcholné dílo obrozenecké poezie a českého básnictví vůbec se hlásí k literárnímu druhu lyrickoepické povídky, romantického eposu, nazývaného podle svého nejproslulejšího představitele též „byronský epos“. Výběr žánru, který u průbojných autorů všech evropských literatur byl mimořádně oblíben, znamenal v české literatuře třicátých let nápadné novum. Spíše než podřízenost souboru norem a příkazů přinášel s sebou neobvyklou volnost: mísení všech tří základních odvětví básnictví, epiky, lyriky i dramatu, zaměřené proti klasicistickému ideálu druhové čistoty, otvíralo cestu pro individuální řešení. Mácha plně využil těchto možností, přičemž v traktování celoevropského útvaru našel bezprostřední předchůdce v tvorbě romantiků polských (Malczewski, mladý Mickiewicz a Słowacki aj.). Sdílel s nimi „hudební“ zaměření, na rozdíl od převahy mluvních, event. i rétorických prvků v ostatní romantické epice. — Pronikání lyriky do eposu znamená v Májí stejně jako u ostatních romantiků jednak rozklad tradičního epického děje (přítomnost tajemství v zobrazených událostech a fragmentárnost zprávy o nich; co je v Májí čtenáři předloženo, představuje závěrečné situace příběhu, který proběhl v prehistorii básně, takže děj sám nevyvolává skoro žádné napětí), jednak v umocnění úlohy lyrického subjektu, který přerušuje vyprávění líčením přírody, připodobňuje postavy sobě samému (zločinec tlumočí úvahy romantického intelektuála) a dokonce vstupuje sám na scénu básně. Pro Mácha je příznačné, že subjekt se neprosazuje v lyrických odstupech; nevnaší do textu libovolná extempore. Horizont jeho vědomí není nápadně nadřazen horizontu postav. Hlavním obsahem vztahu subjektu k postavám je soucítění — a to jak ve smyslu soucítí, tak ve smyslu sdílení, spoluprožívání pohnutých myšlenek a citů, které zmitají jejich duší. (Dokonce se setkáme s projevem fascinace příběhem, který mluvčího básně neodbytně přitahuje: „leč smutná zpráva ta vzdy vábila mě zpět...“). Dobová dandyovská autostylizace, která si našla cestu do některých Máchových próz a dopisů, nemá prostě v Májí místo, stejně tak jako arzenál romantických postojů tu zůstal ochuzen o gesto titanismu, jímž se subjekt básně nebo jemu připodobněný rek vymaňuje z běžného

světa a dobývá se do světů božských. V tom je sepětí s českými a středoevropskými poměry, které vracely básníka vždy znovu do kontextu bližních. Zdánlivé omezení znamená přitom orientaci básnického subjektu k tajemným, plodným, společensky i duchovně nesmírně progresivním zdrojům niterného žití. Soucítící subjekt je v Májí jako u všech romantiků subjektem svobodným: v daných souvislostech to znamená především osvobozeným od závaznosti staletých společenských i morálních struktur a od institucionalizované náboženské víry. Tato svoboda rázem před tvůrcem a jeho čtenáři otevřela mučivě neřešitelné metafyzické a mravní otázky; pro literaturu se stala pronikavým přínosem. Básníkův pohled, aniž by narážel na jakékoli předem dané směrnice a zábrany, se volně upíná jak k temnotám a jasu kosmických prostorů, tak k senzuaálnímu bohatství barev a tvarů země a Máj — spolu s Máchovou lyrikou — stojí v počátcích české kosmické poezie stejně jako moderního básnického vidění krajiny.

Mezi Máchovými autografy je samostatný lístek (tradičně nazývaný Výklad Máje), kde se píše: „Následující básně jest oučel hlavní, slaviti májovou přírody krásu; k tím snadnějšímu dosažení oučelu tohoto postavena jest doba májová přírody proti rozdílným dobám života lidského.“ Není důvodu pokládat tyto řádky za pouhý krycí manévr k oklamání cenzury, jak se to někdy pojímá, neboť básníkova slova — vyzvedávající ideově tematický prvek poměru mezi člověkem a přírodou a stylový princip kontrastu — směřují k jádru básně.

Před text Máje vložil Mácha věnování Hynkovi Kommovi, „usedlému měšťanu pražskému, vlastenci horlivému“, který byl pekařem, členem Matice české a snad i obchodním partnerem — daleko ovšem chudšího — básníkova otce. K témuž muži se obrací veršovaná dedikace, oslavujíc ho jako nositele typických českých ctností, dobrot, statečnosti a věrnosti Bohu, králi a vlasti. Báseň je konglomerátem ustálených formulí soudobé vlastenecké sborové písně, její refrén je obměnou refrénu *Společné písně* Čelakovského. Začlenění těchto zcela cizorodých veršů do Máje se stalo předmětem mnoha výkladů; zdá se však, že není důležitý obsahový vztah dedikace k básni, rozhodující byl sám záměr věnovat Máj průměrnému úspěšnému vlastenci: když už se rozhodl k tomuto konvenčnímu aktu, zhostil se ho také pomocí konvenčního dobového útvaru. Stylová odlišnost dedikace od dedikovaného díla byla samozřejmostí.

Následujících 824 veršů vlastního Máje se člení do čtyř nepojmenovaných oddílů, mezi 2. a 3. oddíl, jakož i mezi 3. a 4. oddíl je nadto vloženo vždy jedno intermezzo. Ideálně symetrická kompo-

zice by vyžadovala také intermezzo mezi 1. a 2. zpěvem, Máchovo rozvržení staví 1. zpěv (jako úvod) proti ostatku básně. Naproti tomu z hlediska zobrazených událostí (časový přerýv, změna postav) je od ostatní básně oddělen 4. zpěv (jako „dozpěv“). Tyto asymetrie, a spolu s nimi značná nerovnoměrnost v rozsahu zpěvů (2. zpěv zaujímá třetinu celé básně a je skoro třikrát tak dlouhý než nejkratší zpěv, závěrečný), ukazuje Máchovu lhostejnost k požadkům klasické kompozice: před nimi dal básník přednost plnému vyjádření své představy, přičemž intermezza zařazoval podle hudebních principů kontrastu, přechodů, náladového uzavření jisté části děje. Intermezza přitom nejsou stylisticky odlišnými vložkami, jsou do básně tematicky začleněna a od zpěvů se liší jen rozsahem a tím, že mají statickou povahu jediného výjevu.

V 1. zpěvu podle citovaného Výkladu je poměr přírody a člověka předveden jako kontrast dvojího typu lásky. Příroda bují ve svém nejnáruživějším rozkvětu a erotika ji prostupuje jako vševládná síla, která nutí bytosti přibližovat se k sobě. Zasahuje i nebeská tělesa, u osamocené lůny se projevuje melancholickým narcisismem. Smysluplnost obrazu je zároveň prohlubována přítomností tajemství spjatého s jezerem a odrazy hvězd ve vodách. Právě tyto mystické motivy, v druhé části zpěvu rozvinuté v případě jezera v odvážnou impresionistickou barevnou škálu a v případě hvězd v nadreálnou představu zrcadlení nebeských světél v kanoučích slzách, jsou společné pro zobrazení přírodní a lidské erotiky. V konfrontaci s vroucí přírodou je láska záhadné dívky — zde se už Výklad rozchází s textem díla — umdlelá, bledničkově svadlá; je podlomena dávným neštěstím a tušením neštěstí nového. Také motiv přibližování, který postupoval v úvodu erotiku přírodních bytostí, je v pasáži věnované lidem malebně rozveden (příjezd člunu), ústí však v ironické rozčarování: lidé, ovládaní zákonem individuace, mohou mít jen jednoho určitého partnera, a dívka objímá nepravého. Následující dialog, jediný v celém Máji, klade proti rozněžnělé přírodě a bezmoci ženské bytosti drsnost plavcova projevu. Až zánik Jarmilina ve vodách jezera je zahalen milosrdnými náznaky; je to vlastně jakýsi návrat, neboť tajemné vody a hrdinka v Máchově zobrazení od počátku náležely k sobě.

V 2. zpěvu se dozvídáme — po náznacích v plavcově promluvě — prehistorii zobrazené situace, a to především ve věžňových vzpomínkách, tlumočených s neosobním chladem. Vilém, otcem vyhnaný v raném věku, se stal úspěšným vůdcem loupežnické tlupy, zamiloval se do dívky dříve už svedené, a teprve když zavraždil svůdce, seznal, že je to jeho otec. Je to příběh plný ironických záměn a zdvojení. Dvojí je otcovo násilí a dvojí je také — pokaždé otcem

zapříčiněná — vina Vilémova. I bez romantické přízdoby otco vraždy, jako pouhý lupič, byl už Vilém psancem a propadl hrdlem. Jak mohl otec zůstat svému vrahovi neznámý, když Vilém nevráždil „na místě“, a když tedy svůdce musel být napřed nějak pojmenován a vypátrán? Jak byl zločinec ve svých lesích dopaden, když po tolika neslychaných činech dotud unikal? Tyto otázky by s jistým úsilím nebylo nemožné ve fabuli zodpovědět, ale básníkům záměr to nevyžadoval: „...jen tolik z děje toho v básně pojato, jak daleko k dosažení oučelu hlavního nevyhnutelně třeba“, napsal o tom Mácha ve Výkladu. Oučel, kontrapozice přírody a člověka, pokračuje ve 2. zpěvu jako protiklad nevědomé, hravé, lhostejné harmonie a metafyzického neklidu. Přírodní souzvuky zaléhají do věžňovy síně šepotem větru a vln, zásvity hvězd na jezeře, sladkými zvuky lesního rohu. I Vilém do této harmonie kdysi patřil, v dětských hrách, a jeho vyhnání v krutý „svět“ je osudovým přelomem — nejen v ději básně, ale v obecné lidské existenciální situaci, která je očekáváním popravky a vědomím viny jen krajně vyostřena. Stejně jako svedení Jarmilino je Vilémovo vyhoštění obrazem „pádu“, symbolizovaného i motivem kleslé hvězdy, který je bez věcné souvislosti vsazen do čela zpěvu: hvězdy vypuzené ze své kruhové dráhy k lineárnímu letu bez cíle. Několikeré monology věžňovy postupně exponují různé stránky této problematiky: lhostejnost světa k osudu člověka; otázku svobodné vůle a viny — vězeň je trestán, ač snad byl jen nástrojem trestu za viny otcovy; hamletovskou otázku po existenci a podobě posmrtného života, následovanou krutou představou prázdnoty, nicoty bez konce, nepřítomnosti cíle (s použitím výrazů skoro shodných s těmi, jež předtím líčily osud padající hvězdy). Do těchto úryvkovitých monologů s ostře členícími interpunkčními znaky, nedopověděnými větami a přerývanými slovy se mísí — v kontrapunktu s plynule se měnící, tj. zvolna temnějící vnější přírodní scénérií — žalární zvuky, které se šíří síní a tím zanikají; mezi nimi se ve chvíli, kdy věžňovi vyvstává představa prázdny věčnosti, zvláště uplatní rytmický zvuk padající kapky, symbol a signál lineárně plynoucího času.

První intermezzo, jež jediné v Máji omezuje autorskou řeč na úvodní líčení dějiště a na označení mluvčích, nezačleněná do veršovaného textu, se dělí na dvě části. První ve stopách Mickiewiczových Dziadů navazuje na lidové hřbitovní podání (což je i komentováno v Poznámání za básní), a to i za cenu jisté nelogičnosti, neboť popravni místo není přece hřbitovem. Výjev duchů umísťuje celou scénu do oblasti nadpřirozeného, což vrhá světlo pohádkovosti na druhou část intermezza. Zde pokračuje hlavní téma, konfrontace přírody a člověka: v protikladu k dosavadní lho-

stejnosti přírody, a také v hudebním kontrastu oproti rozjitřenému předchozímu zpěvu tu přírodní bytosti ve vysněném soucítění laskavě chystají poslední službu nešťastníkovi, bědnou, ironicky neuskutečnou náhradu pohřebního obřadu tam, kde i ten byl bližními odeřen.

Ve třetím zpěvu se kontrast přírody a člověka dále rozvíjí a nabývá nových forem. Příroda v osvětlení jasného dne má podobu oživené krajiny, stává se reálnou a je zobrazena mnohostranně; je to především soubor velmi různorodých aktivit, mizí nadvláda erotična z 1. zpěvu i pouhá hravá libost z 2. zpěvu. Člověka v bezprostředním sousedství smrti jímají elegické city. Vilémovo pokoření před Bohem je součástí této nové nálady i náležitosti rituálu, nikoli odvoláním vzpurných otázek z 2. zpěvu. V zreálněné a o to přitažlivější přírodě se střetává zdání přístupnosti, otevřenosti člověku s tím, že přírodní svět je nadále fakticky nedosažitelný: i tento zkušenosti bližší ráj je od vězně oddělen siluetou popravního pahorku. V posledních chvílích před popravou nabývá příroda pro Viléma (a při opakování pasáže i pro lyrický subjekt) nové podoby, stává se zemí-matkou, protikladem krutého otce (o Vilémově lidské matce není v Májí zmínky), a v tomto předpodstatnění, jehož tradiční podstata rolnického mýtu s cyklickou střídou setby (= smrti) a nového růstu je zcela zakryta hluboce individualizovaným a niterným prožitkem mluvčího, nabízí snové vyrovnání metafyzického neklidu iluzí možného návratu (srov. např. v básni *Temná noc!*: „Člověkem jsem; než člověk pohyne, / ve své mě lúno zas země uvine, / zajme, promění a v tvářnosti jiné / matka má země zas mě vydá.“). Ale série příměrů v závěru zpěvu obnovuje vědomí, že návrat k původnímu ráji, nové začlenění do mytického cyklu jsou nemožné. Děťství se tu přirovnává k nehmotným, byť smyslům dostupným projevům (hluk, zář, tón atd.) předmětů (harfa, bludice, zvon) nebo dějů (myšlenka, boj), jejichž existence je popřena ničivým uplýváním času (zbortěný, zašlý, zapomenutý); je tedy děťství pojato jako něco naléhavého, svádívě okouzlujícího, ale veskrze ireálného, zbaveného hmotného nositele (podobnou logickou strukturu má ostatně přímé pojmenování „děťství zemřelých“). Jestliže v 2. zpěvu Vilémův prožitek byl zaměřen k expresivnímu vyjádření hrůzy z lineární nekonečnosti a užíval k tomu opakovaných přímých pojmenování nicoty, zde dává básník vykvést krásným obrazům nekonečnosti cyklické, aby v nich demonstroval stejné prázdno. Elegický cit se prostupuje s romantickou ironií.

Ani krátké 2. intermezzo není pouhým náladovým dodatkem, kontrastujícím s jediným „denním“ zpěvem básně temnotou noci. Založpěv loupežníků, oznamující jedinou opakovanou větou skon

druha a vůdce, připomíná jednotvárný hlas padající kapky, a v celé scéně vůbec jako by se zhmotňovala představa posmrtné nečleněné prázdnoty z 2. zpěvu. I příroda je tu na okamžik zobrazena jako vězení, s branami skal a klenutým stropem Vilémovy vězeňské síně.

V původních představách o Májí — podle dochovaného náčrtu — se v závěru Vilémova milenka měla dostavit na místo poprav a být svědkyní všech fyzických hrůz lidského zániku. V definitivním znění přichází ve 4. zpěvu Hynek, básnické zosobnění subjektu díla, a báseň dostává podstatně důraznější morální vyznění. Na počátku zpěvu je příroda poprvé předvedena v jiné než májové podobě, ale ta se vzápětí vrací, let času není s to narušit věčnou obnovu. Zimní krajina je paralelní, nikoli kontrastní kulisou prvního setkání mluvčího s Vilémovým příběhem. Opakovaný úryvek ze začátku básně ironicky i soucitně konfrontuje vždy nový erotický rozkvět přírody s lidským zánikem. Co zůstalo z člověka tělesného, zvolna splývá s živoucí hmotou přírodního dění, ale pro překonání bolesti to nic neznamená. Třikrát se vytváří souhlasná paralela mezi popraveným tělem a lyrickým subjektem, potřetí je to společenství uprchlého dětského věku. Metaforická řada, byť doslovně opakována, má nyní, v kontextu neukončeného lidského života, poněkud jiný smysl než ve 3. zpěvu. Jestliže tam představa dvojího zániku (člověk ztratil děťství a sám zemřel) se spojovala s elegickým žalozpěvem a s vědomím definitivní ukončenosti, zde stesk po děťství je aktuálním prožíváním míjející krásy: živá rána v srdci člověka, který má ještě před sebou další osud. Ztráta děťství jako jednoho z průchozích stadií života si vynucuje obrat k budoucnosti. Je to opět budoucnost krutě vyprázdněná, předurčená k zklamáním. Pro její charakteristiku je v závěru básně užito shodných výrazů, jakých užil i Vilém pro nicotu posmrtné věčnosti (nikdy, bez konce). Je to však budoucnost každodenního, prozaického, bdělého života, do něhož je subjekt 4. zpěvu od počátečního zimního výjevu vržen — „širý svět“, který byl i místem vyhnání Vilémova. Není-li v závěrečném symbolu poutníka mnoho radosti a naděje, zajisté v něm můžeme spatřovat i náznak energie a životního odhodlání. Děj básně (s nepřerušným časovým navázáním i na švech zpěvů a intermezz, i o sedmiletém předělu před 4. zpěvem je podána přesná zpráva) končí ve chvíli jejího dopsání („co tato báseň má“), báseň se stává faktem životopisu reálného člověka, který ji uzavírá jako krutou zkušenost a odchází: přese vše bude žít.

Jedno z mnoha možných přečtení Máje interpretuje tedy básníkem zdůrazněnou kontrapozici přírody a člověka jako protiklad dvojího času, času cyklického a času probíhajícího lineárně. Člověk ve svém děťství, dosud blízký přírodě, před nutným a vlastní lidství

zakládajícím okamžikem individuace, je dosud součástí přírodních cyklů a později na to vzpomíná jako na nenávratnou, šťastnou harmonii. Připomíná si ji v mýtu s jeho cyklickým časem a vlastní jeho konstituce jako neopakovatelného subjektu se mu jeví jako vyvržení do nevrátelného, lineárního času, ničitele, nositele vyprázdnění a příčinu nekonečných zklamání. Žít tento čas a v něm zemřít, to jest být vydán témuž času, jako je ten, jenž plyne bez rozlišení jednovárnou věčností, je však reálným lidským osudem. —

V kontextu obrozenecké poezie, která svůj národně uvědomovací úkol nemohla plnit jinak než s pomocí nejrůznějších tradičních i nově vznikajících mýtů, měla báseň vedle své zdánlivě osamostatnělé estetické funkce i vyostřenou, v průběhu desetiletí jen postupně realizovanou funkci poznávací. Osvobozený subjekt, připisující otazníky k zdánlivě pevně rozřešeným problémům lidského života, byl otevřen i směrem k poznání rozporů soudobé společnosti a k jejich nekonformnímu prožívání. Do Máje se to promítlo zejména ve věžňových úvahách o vině, odpovědnosti a trestu, ale obecně i v tom, že jako nositel lidské problematiky i jako předmět básníkovy soucítění byl uveden člověk společností vyvržený.

Sudba věcí — rozplynout se v čase — Máchovi jen stupňuje prožitek jejich smyslové krásy, rozdmýchává jeho senzualismus, který i v uchvácení zůstává vždy podivuhodně přesný. Barevné odstíny a škály, kontrasty černé a bílé, bílé a červené aj. jsou zároveň naléhavou evokací věcí či spíše jejich neopakovatelných okamžiků, a zároveň nabývají symbolické hodnoty podle potřeb myšlenky a exprese. Celkové panorama krajiny s jezerem ve středu, horami na obzoru, zvláštním údolím pro dětství, pahorkem pro popravu, skalou pro čekání na milence atd. je názorným, do prostoru vepsaným rozvrhem hrdinova osudu, ale také samostatným, o sobě malebým obrazem.

K výrazu napětí mezi smyslovou výrazností a rozplývavostí věcí přispívá zvuková výstavba básně. Proti obrazům vyvolaným významy slov klade osamostatnělé zvukové struktury, opřené v první řadě o opakování hlásek, které oslabují určitost pojmenovaných předmětů a do popředí vysunují „předměty“ zvukových harmonií, vytvorené z nehmotných útvarů jazyka. Poukazují snad ještě k jedné oblasti bytí, v básni výslovně nikdy nepřipomenuté, k poezii jako živlu prodírajícímu se k podstatě života a zároveň vždy znovu obnovujícímu prožitek jeho čarovnosti. V řadě případů ovšem tytéž prostředky zvukového uspořádání vytvářejí i významově určité, ideji sloužící spoje mezi slovy, jako je např. opakování hlásky *a* na začátku 1. zpěvu (celý text je tu tak zabarven významy slov „máj“ a „láska“) nebo tragické spojení země-*kolébky* s popravčím *kolem*

v 3. zpěvu. Osobitou, umělecky nesmírně bohatou kapitolu výstavby Máje tvoří veršový rytmus, který je založen na různých jambických metrech, dotud minimálně rozvinutých a vyžadujících — zejména při Máchově úsilí o vzestupnou zvukovou linii rytmických celků — energické deformace celé slovní zásoby. Také střídání meter, jejichž mnohotvárnost je pro daný žánr i z evropského hlediska objevem Máchovým, je zdrojem jak obsahových (protiklad čtyřstopého jambu a jambu šestistopého v sepětí s dvojitým obrazem přírody a dvojitou lidskou situací), tak čistě hudebních efektů, které — spolu s mnohonásobným opakováním pasáží, autocitáty, refrény atd. — činí z Máje jakousi obdobu několikavěté symfonie nebo hudebního dramatu. Všechny tyto osamostatnělé útvary zaujímají vztah k rozčlenění tématu, ale jejich úloha se tím nevyčerpává; vynucují si i osobitou pozornost vnímatele a tak ji odvádějí od obrýsů zobrazených předmětů a událostí.

Také slovní spojení jsou koncipována tak, že poukaz k věci nebo jednoznačné představě je znejasněn; v jednom sousloví vystupují slova, jejichž hlavní významy k sobě záměrně nepřiléhají (např. jitřní máj, daleká noc; intenzifikace slovesa: skály lom květoucí břeh jezera tíží). Výsledkem je zastření základních, běžných významů slov a uvolnění významů přídatných, jen volně navazujících na význam základní a rozechvívajících tedy obrýs označované věci. Podobně působí i opakování slov, hromadění přídatných jmen, nadbytečné rozdvojení podstatných jmen v genitivních vazbách typu noci klín apod.

Všechny tyto postupy přispívají k tomu, že i přímá pojmenování získávají v Máji skryté obrazný ráz. Mácha ovšem nebyvalou intenzitou nabíjí i pojmenování obrazné, jež je mu zároveň nositelem svéprávné básnické vize, nepodřízené běžným zákonitostem reality a vytvářející ze slov samostatné básnické světy, a zároveň nástrojem akce vůči realitě, její destrukce, poukazem k tomu, co se — racionálnímu nazírání nedostupné — skrývá za vnější podobou věcí. Vedle řady příměrů ztraceného dětství, v nichž imaginativní užití básnického obrazu vrcholí, přináší Máj celou řadu symbolů, mnohознаčných, nikoli však abstraktních, schopných v konfrontaci se zkušeností nových generací vnímatelů nabývat vždy nového aktuálního smyslu, a také jim uvádět na mysl součásti obecně platné a konstantní lidské zkušenosti.

Mácha bývá pokládán za prvního českého básníka a Máj za počátek české poezie. Básnické hodnoty ovšem u nás vznikaly už před Májem a Mácha, jenž představuje vrchol půlstoletého vývoje novočeského básnictví, mohl stavět na jejich základě. Velký význam pro něho mělo obohacení básnického slovníku od dob Jungman-

nových, Dobrovského prozodická reforma a pokusy o uvolnění metrické normy pod vlivem lidové písně, rozmanitá drobná epika balad i podvržených *Rukopisů*. Hlavní podněty nacházel ovšem Mácha v literatuře světové; vedle Byrona, kterého četl v německých a polských překladech, a jmenovaných romantiků polských to byl zejména Goethův *Faust* a v ranějším období i německá romantika v čele s Novalisem. Mácha mnoho četl i současné romanopisce (W. Scott, Bulwer-Lytton). Postoj proniknutý vědomím životní tragiky, nespokojenosti s trvalými i dobovými podmínkami lidské existence nebyl však ani u nás něčím výlučným, povědomí krize a dokonce i úsilí o jeho literární vyjádření sdílel autor Máje s průbojnou částí své generace; zajímaví z tohoto hlediska jsou i Máchovi přátelé a účastníci literárních debat a předčítání, kteří se kolem Máchy seškupili. Nevycházel tedy Máchův umělecký čin jen z podnětů literárních, ale z ovzduší doby, z bezprostřední životní zkušenosti mladého člověka, toužícího rozvinout své schopnosti a krutě omezeného úzkými možnostmi v zaostalých poměrech českých, rakouských, středoevropských.

Reálnou předlohu dějiště Máje určil Mácha sám jako Hirschberg (Doksy) s dnešním Máchovým jezerem a čtyřmi ruinami na obzoru. Vlastivědný výzkum odhalil dokonce poblíž případ otcovraždy s veřejnou popravou, není však jisté, zda Mácha příběh znal; nepřesvědčivé jsou pokusy najít v místních lokalitách přímé vzory popravčího pahorku apod. Krajina Máje je především básnickou vizí, k níž Mácha zajisté nacházel podněty i na jiných místech svých četných cest. S krajinou s vodním tokem a čtyřmi hrady se setkal i na své cestě do Itálie, a to v rakouském Rattenbergu; také zde mohl slyšet zprávu o popravě mečem: její tradice je dokonce dodnes živá, neboť šlo o přestupníka ušlechtilého a veřejně politicky aktivního.

První náčrty k Máji jsou datovány podzimem 1834. V této době měl Mácha už napsána vynikající díla, jmenovitě historickou povídku *Křivoklad*, poetickou prózu *Marinka* i řadu objevných lyrických básní. Za sebou nechal období nejintenzivnější fascinace Byronem, zejména jeho *Larou*, jež se odrážela ve fragmentech poémy *Mnich* (přelom let 1832—3) a ve vizionářské *Krkonoské pouti*. — Hlavní práce na Máji byla uskutečněna r. 1835, a to zejména na jeho konci, když cenzor nepustil souběžně vznikající román *Cikáni* a zároveň přislíbil jistou blahovůli při posuzování Máje. Podle pozdní vzpomínky interpretoval kterýsi Máchův přítel a později autor sám cenzorovi Zimmermannovi Máj jako báseň líčící „osemetnost světa a trest zasloužený hned přítom“, tedy — ve shodě s pravděpodobným vkusem cenzora-kněze — jako báseň barokní.

(Mohli se přitom mimochodem opřít o skutečný vztah k baroku, nebo alespoň k jeho tradici, živé jak v části romantické poezie, tak v pololidové kultuře — knížky lidového čtení, kramářské písně apod. — Máchovy doby.) Cenzorovi se líbila teze, že na zemi je vše nicota, a Máj bez škrtů schválil. To bylo ovšem poté, co počátkem roku 1836 Mácha napsal 4. zpěv a báseň dokončil. Máj vyšel autorovým vlastním nákladem (s finanční podporou přítele E. Hindla) v dubnu, a to s odvážným označením „Spisy Karla Hynka Máchy. Díl první. Svazek první“. Mácha ho rozprodával v Praze sám, na venkově s pomocí několika někdejších spolužáků. Kniha šla dobře na obdyt.

U kritiky však — kromě přímých básnickových stoupců z nezformované dosud levice české kultury, kteří publikovali především v německých časopisech, a kromě mladých Slováků, přístupnějších romantickému směru (K. Kuzmány) — narazil Máj na tvrdý odpor. Představitelé starší generace (J. K. Chmelenský, v korespondenci F. L. Čelakovský a řada dalších) i Máchovi vrstevníci (J. K. Tyl, J. S. Tomíček) většinou uznávali poetické hodnoty Máje, ale v otevřeném dialogu s národem o obecně lidských otázkách, který tu poezie zahajovala, spatřovali nebezpečí pro plnění národně uvědomovacích úkolů literatury. K. J. Erben odmítl to, co pokládal za nezdravý byronismus, odvolává se na povahu českého lidu; jako polemiku s Májem koncipoval první (později značně změněnou) verzi svého *Záhořova lože*, v níž lupič a otcovrah se pokouje před hrozbami pekla a je vykoupen mnohaletým pokáním. — Nebylo vinou těchto polemik, ale spíš důsledkem diletantismu vydavatelů, že Máj a celá Máchova chaoticky dochovaná pozůstalost přes naléhání veřejnosti nebyly celá léta vydávány; jen r. 1845 vyšla část Máje v prvním (a také posledním) sešitě chystaných spisů, přičemž větší část sešitu vyplnila první velká máchovská studie, Sabinův *Úvod povahopisný*. Znovu byl vydán Máj až v Máchových opožděných spisech r. 1862. — To už se k Máchovi manifestačně hlásila mladá generace, která titul Máje vepsala do čela svých kolektivních almanachů. Hálek a Neruda nejnápadněji navázali na Máj ve svých raných lyrickoepických poemách, nejbližší smyslu Máchovy iniciativy je však Nerudovo *Hřbitovní kvítí* (viz KNIHY VERŠŮ), kde romantické „rozervanectví“ je pojato jak postoj tváří v tvář k rozporům moderního člověka. — V druhé polovině století se rozvíjí Máchův kult, v němž se básníkovo dědictví maloměstácky zplošťuje v podání o pěvci lásky opřené o několik prvních veršů Máje a operující i sentimentálním příběhem o zápalu plíc uhnaném při hašení jakýchsi stodol (ve skutečnosti básník zemřel na infekční cholerínu). O serióznější výzkum Máchy se tehdy pokouší J. Arbes.

— Čelní básníci lumírovské generace věnovali Máchovi statě (J. Vrchlický) i verše (Sv. Čech), jejich tvorba však vycházela z odlišných zdrojů; nelze říci, nakolik si J. Zeyer uvědomoval souvislost svých čelných prozaických děl (*Jan Maria Plojhar, Dům U tonoucí hvězdy*) s máchovským postojem. — Různé stránky Máchovy tvorby v čele s Májem i její celkové směřování se vždy znovu aktualizují v moderní poezii od symbolismu až po současnost: hudebnost a eufonie Máchova verše (Hlaváček), metafora jako svéprávná „nová skutečnost“ a významová mnohoznačnost pojmenování (Březina a znovu jinak poetismus), tematika kosmu a času (Březina, Hora, Holan, Zahradníček), deformace obrazu reality poodhalující hlubinné psychické procesy (surrealismus), niterná odhodlanost individua směřujícího od metafyzických otázek ke společenské revoltě (Mahen, Halas, Hora), láska k životu posilovaná vědomím jeho prchavosti (Seifert, Hrubín), žánrový útvar lyrickoepické veršované povídky (Hora, Holan) — ve všech těchto (a jiných, zde nevedených) případech je kontakt moderních básníků s Máchou nejen rozpoznatelný jako fakt, ale i jimi vědomě reflektován a často i adekvátně básnický pojmenován (viz MÁCHOVSKÉ VARIACE). Za pomoci těchto nespočetných uměleckých aktualizací (patří k nim i výtvarná, hudební a scénická díla spjatá s Májem, recitace četných přednášečů aj.) se v posledním století prohloubil i vztah čtenářské veřejnosti k Máchovi. Měla na tom podíl i novodobá literární věda, která se Máchou od pozitivistických pramenných výzkumů a od pronikavých esejů čelných kritiků z generace 90. let (F. V. Krejčí, F. X. Šalda, M. Marten, J. Vodák) intenzivně zabývala. Od speciálních otázek máchovské textologie a biografie (F. Krčma, K. Janský, K. Dvořák, R. Skřeček, O. Králík) a vnitřního rozboru zvukové a významové výstavby (J. Mukařovský), jeho verše (R. Jakobson) a jazykové základny (B. Havránek), souvislosti ideologických a kulturně historických (D. Čyževský, V. Jiráček, K. Krejčí) přecházela přitom vždy k novým syntézám objasňujícím spolu s Máchovým postojem ke skutečnosti i jeho místo v obrozenské společnosti a kultuře (J. Mukařovský, B. Václavěk, F. Vodička) a spolu s díly básníků zdůvodnila platnost máchovského typu a postoje v zápasu o uchování a duchovní prohloubení národní existence. Jako osobnost dramatickou a zápasící o pravdu přijal Máchu za svého prvního básníka — především díky Máji — celý národ. Poté, co jeho tvorbu připomnělo sté výročí básníkovy smrti a vydání Máje a poté, co z okupovaných Litoměřic byly na podzim 1938 narychlo převezeny jeho ostatky, stal se Máchův pohřeb do vyšehradského hrobu v květnu 1939 první protinacistickou demonstrací v prvních týdnech okupace.

mč

Mé Čechy a jiné básně - Antonín Macek

1918

Sbíрку tvoří tři básnické skladby. První a poslední — *Mé Čechy a Mému dítěti* — jsou převzaty z Mackovy prvotiny *Mému dítěti* (1909); soubor byl nyní doplněn novou básní *Na rozhraní*. Verše *Mému dítěti* vznikly roku 1908 a přešly do nové sbírky s malými úpravami. *Mé Čechy* měly ve sbírce *Mému dítěti* titul *Hymna mé vlasti*. Báseň napsal Macek v roce 1907 a do nové sbírky vešla nezměněna, jen s novým názvem. Autor jej zvolil záměrně, aby poukázal na stejnojmennou, velice známou báseň Otakara Theera z války (sbírka *VŠEMU NAVZDORY* z r. 1916), která svou stavbou i výchozí ideou je do jisté míry Mackovým veršům poplatná. Zdá se, že právě snaha podtrhnout toto Mackovo předchůdcovství zavdala podnět k nové publikaci básně i k sestavení celé sbírky. V každém případě to bylo šťastné rozhodnutí, protože tak na sklonku války vznikl vysoce aktuální triptych vyznavačských skladeb, dotýkajících se z různých stran národního osudu, celek, jenž je mnohem sourodější než původní nejednotná prvotina, a který proto plným právem můžeme pokládat za samostatnou sbírku novou.

Mé Čechy je rozsáhlé hymnické oslovení vlasti; v duchu Mackem uctívaného amerického básníka Walta Whitmana s enumeračním patosem a intonačně proměnlivým volným veršem vypočítává výrazné rysy jednotlivých končin české země. Její obsah však netvoří jen zanicená apoteóza kraje a jeho přírodních předností a krás. Účin skladby záleží naopak v protikladnosti a vnitřním napětí líčených jevů a v jejich dramatické gradaci s cílem vytvořit hyperbolicky monumentalizovaný, reálný a zároveň mytický obraz země. Vzniklo tak koncepčně promyšlené, sevřené dílo se zřetelnými stopami symbolistické a u Macka také zabstraktňující obraznosti, které všestranností charakteristiky vybočuje z ustáleného rámce žánru oslavné ódy. Báseň začíná apostrofou určitého geograficky vymezeného celku, kterým básník prochází od severu k jihu; přitom se letmo dotýká i jeho historické minulosti, konkrétně tradice husitské („Mé Čechy, zryté kdys stopami gigantických vozů...“). Již zde je patrná tendence narušit tradice oslavného žánru: když totiž básník líčí východisko svého putování, sever, pak vedle přírodních jevů a historických památek tu objevuje i místa sociálních dramát, dějiště „hrůzyplných katastrof“, vytváří obraz „dýmajících dolů“, „pohřebišť hrdinů tisícových, jichž řevy dozněly v němých hlubinách země / v ohromném, zoufalém boji s přírodou / a lidskou bes-