

Subjekt *in articulo mortis* a tváří v tvář přírodě

— Zdeněk Hrbata —

1.

Snaha o hlubší charakteristiku subjektu v mezních chvílích u Karla Hynka Máchy a širší situace, v níž se tento subjekt nachází, stejně tak jako porovnání těchto momentů s obdobnými ultimativními dramaty lidské existence u jiných autorů nás nejprve vede k tomu, abychom vyznačili krajní body romantického pojetí přírody a zároveň dva stěžejní předměty tohoto pojetí.

Jeden z hlavních objektů, k nimž se upínají myšlenky, city a smysly v předromantické a romantické epoše, představuje příroda jakožto obrovská množina zahrnující všechna bytí univerza, obecné zákony, příroda jako mohutnost hýbající vesmírem anebo produkující síla, jíž se nevymyká žádné jsoucno. Do této oblasti spadá také příroda / přirozenost věcí nebo přirozenost člověka – tj. přirozenosti chápané jako soubory specifických a diferenčních atributů (blíže viz Hrbata – Procházka 2005: 28–30). Druhým důležitým předmětem je pak krajina, konkrétní výsek přírody s určitými charakteristickými rysy

podmíněnými geomorfologií nebo lidskou kulturou. Významově a tvarově modelované varianty obou přírod snadno rozeznáváme v *Máji* (1836): krajinu jezera, pozemské místo, a nadzemské nedozírné výšiny hvězd, „světů jiných“.

Těchto objektů, které jsme si právě abstraktně vymezili, ačkoli mezi nimi mohou v literární tvorbě existovat víceúrovňové spojnice a analogie, se týkají dvě polarizované koncepce přírody, nevyhnutelně spjaté s pobytem a nazíráním člověka.

První z nich je determinována vkladem Jeana-Jacquesa Rousseaua. Z jeho koncepce teď podtrhněme jen vizi přírody jako rámce pozitivní, meditaci podněcující samoty subjektu a zároveň přírody jako antiteze „přírody“ společnosti. Tento odkaz podstatně přispívá k ustavení náboženství nebo ideologie přírody. Rámuje-li Rousseauova příroda v podobě krajiny diskurz nebo úvahy subjektu, stává se současně odrazovým můstkem k pojímání nekonečna. Sféra vnímatelného, konečného, vjemy, s nimiž je spjat pocit štěstí již jako znak percepce jiného, přivádějí přímo k transcendenci, k Bohu. Do ohraničenosti proniká neohraničenost (viz Minski 1998: 100). Tím se otevírá cesta metafyzickému lyrismu. Básnické snění uprostřed objektů přírody sice může uzavorkovávat vnější svět, aby se duch, tak jako u Rousseaua, vposledku soustředil ve své vlastní esenci, ale ještě více toto snění odkrývá smysl každé podívané. Kontemplativní pohled proniká pod povrch věcí, odhaluje jejich skrytý život.

Vnímatelný svět konstituuje jazyk, jehož slova jsou obrazy, a básníkovi přísluší, aby tento jazyk dešifroval, protože ve shodě s neoplatonskou tradicí i novodobým okultismem tuší, že mezi vnějším světem a světem lidské duše existuje skryté přibuzenství, že mezi elementy krajiny, které zasahují jednotlivé smysly subjektu, je harmonie vypovídající o jeho souladu s řádem světa (blíže srov. Milner 1973: 160–161). Victor Hugo ve sbírce *Vnitřní hlasy* (1837) tuto předzjednanou harmonii vyjadřuje metaforicky: všem objektům, z nichž se skládá les, odpovídá nějaký podobný předmět v „lese duše“ (la forêt de l'âme). Kromě obvyklého romantického lyrismu, který často s elegickými akcenty projektuje lidské city do přírody, se tak postojem ať už Hugova, nebo Novalisova neúnavného básnického pozorovatele prosazuje rovina ekvivalence, na níž probíhají výměny mezi lidským a hmotným univerzem, mezi řečí duše a řečí přírody.

Zaměříme-li se však podrobněji a s větším výběrem na poměr subjektu a přírody v básnické praxi, zpozorujeme také nestálost a proměnlivost této rovnocennosti. Místo přímočarých spojení se spíše rýsuje

širší a básnicky produktivnější pole méně jednoznačných či zjevných paralelismů a analogií. Jejich osnovatelem není přirozená řeč univerza, ale kulturní reprezentace v podání prométheovsky chápané tvůrčí osobnosti (k tomu podrobněji Procházka 1996). William Wordsworth sice jasně deklaruje: „Naučil jsem se / však na přírodu jinak pohlížet / než v zbrklém mládí“, na přírodu, v níž stejně jako ve svých smyslech vidí „průvodce, strážce, chuť, také duši / celé své mravní bytosti“. I když mu však příroda dává tušit „vznešenost / toho, co v hloubi proniká náš svět“ (ibid.: 19–20)¹, smysly toto univerzum nejen vnímají, ale také je ustavují. Součástí obrazů světa je básníkova schopnost či vůle vidět, spoluutvářet tento svět.

Na rozdíl od přírodozpytce, pod jehož rukama zůstávají jen mrtvé zbytky přírody, je podle Novalise úkolem básníka ji oduševňovat a zušlechťovat. Básnický subjekt vystupuje jednak jako pozorovatel, který všude dbá jejích pokynů, souběžně je však tím, kdo s přírodou dokáže instrumentálně zacházet tak, aby se povznesla nad svůj všední osud (srov. Novalis 1996: 27).

Čtení knihy přírody, jejíž součástí jsou i nesrozumitelné pasáže, protože bohatství přírody je nevyčerpatelné, nebo dokonce nedosažitelné, provází spiritualizace univerzálního života. S touto tendencí je ovšem souběžná také nemetafyzická touha městských subjektů vyjít ze svírajících prostorů do otevřené krajiny, jež se pojednou rozzáří, tak jako u Friedricha Hölderlina, ve své bezprostředně srozumitelné zřejmosti:

Ale tady je krásně, když v svátečních dnech jara
 Rozkvétá údolí a dolů po Neckaru
 Rozzelenalé louky a les a spousty zelených stromů
 Rozkvetlých bíle se vlní v rozhoupaném vzduchu
 A zpod oparu na kopcích probleskuje réva
 A nalévá se a hřeje ve vůni slunce.
 (Hölderlin 1977: 45)

Od náčrtu pozitivní koncepce přírody coby souputníka lidského bytí, zdroje vši energie nebo místa ozdravného pobytu přejdeme k protilehlému pojetí, které obvykle nebývá zahrnováno do charakteristických znaků romantické senzibility nebo estetiky. Také v apoteózách přírodního univerza někdy probleskne vědomí, že bytí přírody se

1 Báseň „Verše složené několik mil nad Tinternským opatstvím“ (Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, 1798) cit. podle překladu Martina Procházky.

vyděljuje ze zvláštního času lidské existence a namísto odedávna předpokládaných souvislostí mezi mikrokosmem a makrokosmem se zjevuje trhlina osudové separace. Tak týž Hugo, jinde snivec, v němž animovaná příroda pozdravuje svého druhu či milence,² připomíná, že ve světě vše stále jen končí nebo začíná, a konstatuje bezcitnost přírody vůči lidskému údělu.³ Na základě těchto problematických stránek přírody, jejíž pozitivitu narušuje už jen to, že se s netečnou pravidelností obměňují její cykly a rytmy, že v ní dochází k neúprosnému střídání tvoření a ničení, zrodu a zániku, dospívají někteří romantikové až k filozofii přírodní negativity. Do převládající ideologie přírody vnášejí kontrapunktické dodatky nebo oponentní záhyby, k nimž se určitými úseky svého díla připojuje i Mácha.

Důležité je, že součástí tohoto protilehlého pojetí, s nímž ostatně mohou společně působit obvyklé pozitivní aspekty přírody (její krása, idylčnost, nesmrtelnost aj.), je jak tragická, tak také ironická perspektiva. Jejím východiskem bývá samotné lidské bytí a v důsledku toho esenciální oddělení subjektu a objektu. Za jeden z myšlenkově nejzávažnějších příkladů tragického přístupu považujeme reflexivní poezii Alfreda de Vigny. V jeho básni „Pastýřova chýše“ (1864) nejprve zazní patetická výzva k odchodu z nesvobodných měst jako „fatálních skalisek lidského otroctví“ do rozlehlých útočišť přírody (Vigny 1973a: 155). Z výšin svého postavení na hoře porostlé vřesem pak básnický subjekt jasně exponuje nejen převahu prostorového nadhledu, ale především superioritu lidského ducha a poezie, definované jako „krystalický entuziasmus“, nad nádhernou podívanou, již příroda poskytuje, neboť, jak Vigny zdůrazňuje v jiné básni, „člověk má myšlenky větší než svět“ (Vigny 1973b: 117). Avšak přílišná znalost přírody, tak jako stav osamění v přírodě v něm přece jen vzbuzují strach. Následující proslov antropomorfizované Přírody už předestírá ústřední prvky její negativní koncepce. Příroda sama se totiž prohlašuje za netečné jeviště lidských aktů a na její věčné scéně odehrávající se lidská komedie „marně hledá na nebesích své mlčenlivé diváky“ (Vigny 1973a: 162).

Zvýrazňování opuštěnosti, ale také tragického majestátu člověka nebo lidských utrpení ve věčně se obnovujících krásných kulisách lhostejné přírody uvádí do romantické tvorby jak diskurzivní konfrontace, narušující poetické a tematické modely, tak obrazové a epické insce-

2 Básně „Básník jde do polí“ (Le poète s'en va dans les champs), in sb. *Kontemplace* (Les Contemplations, 1856).

3 Např. básně „Olympiův smutek“ (Tristesse d'Olympio), in sb. *Paprsky a stíny* (Les Rayons et les ombres, 1840).

nace nedorozumění nebo míjení člověka a přírody. Rozdílnost indierentního života přírody na jedné straně, a na straně druhé stálého vědomí konečnosti právě v tomto rámci dobře známe z Máchovy paradoxní reflexe. Karel Sabina v *Úvodu povahopisném* (1845) vkládá Máchovi do úst slova o přírodě, jež „nemá vědomí sebe, lásky a nenávisi, neví o minulosti a budoucnosti své; ona je velikým hrobem, a v tom hrobě panuje věčný život!“ (Sabina 1981: 195). Na rozdíl od českého romantika tvrdí Příroda u Vignyho: „Říkají mi matka a [ve významu ‚ale‘] já jsem hrob“ (Vigny 1973a: 162). V této jednoznačné antitezi převažuje hledisko přírody jako neoblomné sféry obecných zákonů a mohutností, nezávislé a všeurčující síly, vůči níž lze zaujmout jedině postoj stoické hrdosti a převahy vědomí či vidění toho, co příroda vnímat nedokáže.

Tak je problematizována nebo destruována rousseauovská vize harmonie a rovina ekvivalence. Ještě před Vignym tuto deziluzi prozaicky i básnicky postuloval, uvažuje o životě vesmíru prizmatem nicoty, do níž je člověk vržen, a tím i „absurdity lidského pobytu ve světě“ (Pelán 2000: 272), Giacomo Leopardi. Kierkegaardovské téma je v Leopardiho slavné básni „Kručinka“ (1845) úzce spjato s konkrétními necitelné a nevyzpytatelné přírody v podobě Vesuvu, jeho fatálního vrcholu i nehostinného úpatí, z nichž po tisíciletí hrozila lidské civilizaci náhlá zkáza. Ironické aspekty básně se polemicky dotýkají ideologie „milované přírody“. Krom jiného jsou namířeny proti monotónnosti jejích proměn („příroda se vždy zazelená“ – Leopardi 2000: 203), proti tomu, že budí dojem stereotypního opakování, ba malé rozmanitosti.

Hrdinové té části tzv. frenetické literatury romantismu, která „bojuje se životem“ a v níž vzpouru nejednou završuje volba nicoty, komentují toto bytí přírody s pamfletistickým záměrem a s už baudelairovskými akcenty, svědčícími o tom, kam až lze dospět v desakralizaci klišé „posvátného chrámu přírody“.

Jen jedna jediná věc by se mi asi moc nelíbila: monotónní, věčná tvář přírody – stále déšť a slunce, slunce a déšť, věčně jaro a podzim, teplo a zima, vždy až do skonání světa. Není nic nudnějšího než neměnnost, *nezrušitelný* řád, věčně se opakující kalendář. Rok za rokem zelené stromy a stále ty zelené stromy: Fontainebleau! Kdo nás zbaví zelených stromů? Člověk by z toho zhloupl!...

(Borel 1999: 365)

Bytí a principy přírody nepodněcují k hlubším nebo protikladným reflexím, především vybízejí k provokativním gestům odmítání stereotypu.

2.

Dne 13. 5. 1836 si František Ladislav Čelakovský ve známém dopise Josefu Krasoslavu Chmelenskému stěžuje na studený květen a s jakousi humornou nadsázkou k tomu připojuje:

Mně se všechno zdá, že máj letošní mstí se na nás, že tak šibeničnický bylo o něm zpíváno. Nešťastný básník i s celou svou romantikou! Kozla nám po ní, ježto ovoce a tudy i víno – blaho básníků –, jak slyším, na všechny strany pomrzlo. A také okurky – jsou všechny tytam [...] To jsou ty plody hrozného byronismu!

(Vašák 1981: 36–37)

Tehdy byl u úspěšných českých básníků byronismus nadávkou, zvláště když figurou zločince narušil věčné klišé obrozující se a nadějeplné přírody, času lásky, tedy i úvodní idylickou expozici *Máje*.

Zdá se, že k antitetické struktuře Máchovy stěžejní tematiky, kterou ironicky naznačil již Čelakovský, lze stěžít dodat něco podstatně nového. Vyjadřovaly se k ní jako k explicitnímu problému celé generace máchovských badatelů. Připomeňme tedy jen zjevné osy této struktury: zaprvé konfrontaci přírody a člověka, zadruhé samostatné obrazy krásné přírody nebo básnické konstrukce jejího života, zatřetí v *Máji* pak syntézu „člověk-země“ (viz např. Štěpánek 1984: 225).

Pokročíme-li k ústřednímu bodu naší rozpravy, musíme vzít v úvahu dvě polarizující roviny přírody: 1. prostor volné krajiny jako předmět touhy nebo místo svobodného pohybu, 2. propastnost přírody ve vědomí subjektu, čili jeho vztažení k univerzu, k vesmíru. Do tohoto rozpětí (a na pozadí předchozích shrnutí) promítněme závěrečné chvíle jedince, čekání na smrt a popravu.

Z významných textů evropského romantismu, jejichž jádrem je tato konfigurace, se zastavme jednak u Byronovy básnické povídky *Vězeň chillonský* (1816), jednak u literárního frenetismu. K estetice literárního šoku i k profanaci hodnot v tomto subverzivním žánru významně přispěla raná tvorba Victora Huga právě tematikou vězení, excentrických a monstrózních individualit, „bídníků“ různého druhu. A také

tematizací monstrózních objektů. Na předním místě popraviště nebo gilotiny, se kterými bývá spjat obraz kata, jehož boží poslání oslavil Joseph de Maistre v *Petrohradských večerech* (1821).⁴ Victor Hugo v katovi naopak spatřoval odpornou personifikaci trestu smrti a staré společnosti. Protože v našich srovnáních použijeme na závěr i poslední Hugův román *Devadesát tři* (1874), je vhodné hned připomenout, že imaginace tohoto spisovatele čerpala z frenetických témat i v mnohem pozdějších vrcholných románových a básnických dílech. U Huga je tak patrná kontinuita některých motivů poetiky krutosti, které mají vyvolávat silné emoce strachu i soucitu, jejichž intenzitu autor zvyšuje volbou protikladných obrazů, pohybem věty, rytmem verše.

Byronův vězeň připoutaný řetězy ke sloupu v gotických kobkách hradu Chillonu trpí ve tmě, pohřbený za živa, zbavený rodiny i budoucnosti. Příroda k němu doléhá jen zvukem vln jezera narážejících do zdí nebo jejich pěnou přepadajících skrze mříže. Jsou to echa nebo zlomky okolního přírodního dění, tak prostorově blízkého, a přitom tak nedostupného. Privace vnějšku se zdá naprostá. Přesto se známky jakéhosi života musí projevit i ve vězení, této hrobce živoucích, aby se tím zvyšoval účinek bariéry mezi umrtvující ne-svobodou a prostorem volnosti. Do klece vězení nakrátko vlétne ptáček, proniká sem také světlý paprsek, ale i ten se v uzavřeném prostoru vzápětí mění v pouhého vězně („jediný paprsek uvnitř září, / kam nelze proniknout, vnikl tam, / snad díky škvírám a puklinám, / teď je tu tedy vězněm sám; / po mokré zemi tápe jak / meteor ztracen v bažinách“ – Byron 1981: 84). Jestliže se subjektu jednou naskytne možnost spatřit to, oč byl připraven, monumentální Alpy, jezero, Rhônu, pak je to jenom proto, aby si uvědomil, že toho všeho pozbyl navždy, stejně jako svých příbuzných. Věznění je vyplněno – lze-li to tak nazvat – jediným děním: totiž narůstajícími ztrátami, přibýváním prázdnoty a absence až po onen vesmír ticha a nehybnosti, kdy jako by sám vězeň vrůstal do kamene kobky, stával se součástí její němé lhostejnosti. Stupňováním negativního „přirůstku“ se tak může rozevírat propast, řečeno s Máchou, temné a temnější noci, „pustého nic“.

Po svém propuštění Byronův vězeň jakoby s nostalgií opouští letitý „domov“, kde mu jediným důvěrníkem nakonec byly trýznící řetězy a odvčící společníci všech vězněných, podzemní tvorové: pavouci a myš. A v závěru se nedočkáme ani apoteózy nebo obrazů volného

4 Jak známo, na symbolu kata zakládá Karel Krejčí svůj výklad Máchova *Křivokladu* („Symbol kata a odsouzení v Máchově díle“, in *Realita slova Máchova*. Praha: Čs. spisovatel 1967).

přírodního prostoru – svobody, která je mu navracena. Dochází zde na rozdíl od Máchy k suspenzi podstatného článku průběžné antiteze, odsunutého tragického paradoxem, v němž vyústilo vězeňské bytí. Byronův hrdina, přivyklý neštěstí, samotě a ne-svobodě, nezvratně změněný oproti věčně přítomným a stále stejným monumentům přírody, zřejmě už nikdy nevyjde ze své temné kobky, z níž jiné vězně vyvedou na popraviště, koncový bod života a také místo poslední konfrontace subjektu a vnějšku.

Byronova a Máchova vězení se podobají svými gotickými atributy nebo instrumenty a také svým umístěním. U obou autorů nacházíme dlouhá sklepení, sloupy, temné stěny a kobky, řinčení řetězů; k chilonskému vězni i k Vilémovi doléhají projevy nedostupné přírody například v podobě jezerních vln. Tyto romantické kulisy opouští Victor Hugo v próze *Poslední den odsouzence* (1829), fiktivním deníku zločince, o jehož těžkém provinění ani osobním životě se téměř nic konkrétního nedovíme.

Aniž teď uvažujeme o procesech reflexe nebo imaginace, které jsou schopny podněcovat, můžeme stručně konstatovat, že sebemenší příznaky života a přírody patří k celkem banálním literárním motivům při konfrontacích svobody a ne-svobody, života a smrti. Také proto ponechme stranou symboliku nebo rétoriku Hugových obrazů, kolem nichž jsou v *Posledním dnu odsouzence* konstruovány velmi skromné, jakkoli v dané chvíli naléhavé děje. Souhrnně řečeno: světlo, obloha, vzduch a paprsky slunce, jakékoli jejich projevy, třebaže slabě propouštěné či lomené mřížemi, přivolávají svobodu a život; vězení, pavučiny a žalárníci oznamují smrt. Naproti tomu jako podstatná a strukturující vzhledem k povaze textu se jeví otázka, již si Hugův vězeň klade: Co má psát, když je kolem něj povětšinou vše monotónní a bezbarvé? Je-li „mozek sklíčený a prázdný“ (Hugo 1910: 663)?⁵

Jediným objektem hodným pozornosti jsou úzkosti, utkvělé představy, postupně se zvyšující bolest. Psát o nich je svým způsobem „intelektuální autopsie“, ne-li provizorní terapie. Ovšem čím více se blíží hodina popravy, tím více je to zápis o „myšlení v agónii“ (ibid.: 633). Popisované výčitky, traumata a noční fantasmata sugestivně přibližují psychické stavy člověka, každým dnem čekání už podstupujícího nejvyšší trest, zděšeného jak tím, co udělal, tak tím, co mu udělají.

5 V následující charakteristice Hugovy prózy využíváme závěrů i formulací, které jsme přednesli na konferenci *Zločin a trest v české kultuře 19. století* (30. ročník plzeňského symposia, únor 2010).

V Hugově textu dochází k tomu, o čem uvažuje Jacques Derrida. Fascinující moc literatury zbavuje čtenáře schopnosti rozhodovat mezi fikcí a dokumentem, mezi virtuálním a reálným. Touží-li odsouzenec po jakémkoli odkladu tváří v tvář hrozivé blízkosti poprav, jedině jeho psaní je *odkladnou apostrofou* (termín Jacquesa Derridy), jež umožňuje setkání se smrtí jako anticipací smrti samotné (srov. Derrida 1999).

Hugův vězeň sedí u stolu a jeho „myšlenky mu zatemňují rozum“ (Hugo 1910: 679). Jako by to byl čas ne nepodobný okamžikům Máchova Viléma ve verších: „Teď na kamenný složen stůl / hlavu o ruce opírá, / polou sedě a kleče půl / v hloub myšlenek se zabírá“ (Mácha 1959: 28). Společně s dalším veršem v geniální zkratce sugerujícím horečnatost a konvulzivnost myšlení v extrémních chvílích: „myšlenka myšlenkou umírá“ (ibid.). V jednom okamžiku se Vilém dokonce zdá být ochromen panickým strachem, znemožňujícím – tak jako je tomu u Huga – jakékoli zvažování: „– A citu moc / myšlenku překonává [...] – A hrůzy moc / myšlenku překonává“ (ibid.: 29). Ale ve srovnání s *Májem* nepůsobí na pozadí *Posledního dne odsouzence* žádný tragický rodinný příběh, strašný propletenec fatálních vazeb. Ani kobka není oproti Máchovi prodchnuta filozofickou atmosférou, ačkoli i tady se Viléma zmocňují mdloby, postava se propadá do „strašných zdání“ nebo polomrákotných stavů (ve sledu obrazů a reflexí Mácha nepotlačuje konkrétnost osobní situace). Prázdnotu a šed novodobých vězeňských cel v Hugově příběhu nekompensuje hlubinná reflexe na prahu smrti. Odsouzenec je zde připoután k jediné představě – představě poprav. A její permanentní prožívání jej degraduje po všech stránkách ještě před finálním aktem.

Obdobně jako v noční a hřbitovní poezii preromantického sentimentalismu, je také v romantické literatuře noc jednou z nejpriznáčnějších situací reflektujícího subjektu (blíže Hrbata 1989: 66–89). Soumrak a příchod noci představují, jak říká Alphonse de Lamartine, „posvátnou hodinu myšlenek...“ (Lamartine 1963: 124). Jednou z významově nejsložitějších a nejprotikladnějších nocí v Máchově díle je věžňova noc ve druhém zpěvu *Máje*. Mácha tu v plné míře prokázal schopnost použít tradiční motiv jako motiv významově oscilující, jednoznačný, právě proto však klíčový, schopný podepřít složitou architekturu reflexe. „Krásnáť noc“, ozářená hvězdami, postupně přechází v „pouhé temno“ a běžný paralelismus přírodního dění a blízkého se završení lidského osudu je příznačně máchovsky natáčen k dalším významům. Noc vyvolává ve věžňovi vzpomínky; kontrast mezi životem a přibližujícím se „nic“ je prohlubován prostorem „temnoty pouhé“

a zvnitřňován reflexí subjektu, který tváří v tvář noci a svému osudu pociťuje, že „noc temnější mně nastává“. Rozdíl mezi temnou a dlouhou nocí věžňova čekání na jedné straně, a temnější, delší nocí na straně druhé vyjadřuje diference mezi dočasnou „smrtí“ přírody, již však může vždy ozářit (oživit) „lůny zář“, „hvězdný svit“, a ultimativním zánikem subjektu, označeným jako „pusté nic“ (ibid.: 31–32).

Toto ohlašované „nic“ připomíná ve frenetické literatuře dosti častý pád do nicoty (nebo volbu nebytí jakožto formu vzpoury proti etickému a společenskému řádu). A spolu s tímto nic je i příroda, má-li úlohu podpůrné paralely, metaforicky vepisována do znaků smutku a zániku: „po měsíce tváří jak mračna jdou, / zahalil vězeň v ně duši svou“ (Mácha 1959: 26). V této rovině jedná jako průvodkyně věžňova osudu, aniž by přestala účinkovat svými nezávislými, stále se obnovujícími efekty.

Než se na začátku druhého zpěvu *Máje* připomenou projevy noční krajiny a objeví se věžňova bílá věž, Mácha předkládá jiný, nadoblačný režim přírody, v dimenzích kosmu a s vůdčím motivem padající hvězdy. Není to však „majestátní noc“ tvůrce noční poezie Edwarda Younga.

Klesla hvězda s nebes výše,
mrtvá hvězda, siný svit;
padá v neskončené říše,
padá věčně v věčný byt.
Její pláč zní z hrobu všeho, strašný jekot, hrůzný kvíl.
„Kdy dopadne konce svého?“
Nikdy – nikde – žádný cíl.
(ibid.: 26)

Frekvence a variace sémanticko-zvukových negativ v kondenzovaném úseku obrazů předčí řetězec privací a beznadějí Byronova *Chilonského vězně*. I tyto verše byly a jsou máchovské kritice podnětem k úvahám o povaze a podstatě metafyzických pochyb v *Máji*. Výklady sahají od Máchova bezvěrectví, nihilismu či literárních ohlasů negativní teologie až po „limitu myšlení“, jež je pro jazyk také „němým bodem“ (Galmiche 2007: 296). Avšak stejně tak v nich můžeme vnímat spřízněnost právě s tím, co moderního čtenáře nejvíce zajímá na paradoxech Blaise Pascala: myšlenkový postoj, který literárně zhodnocuje citové emoce a hlubiny lidské tísně. Pascalovské zmatení se rodí z úzkosti tváří v tvář nekonečnému univerzu, z mlčení, či dokonce absence

Boha – anebo z jeho odmítání poskytnout lidem nezbytné determinace (k tomu srov. Poulet 1985: 89). V *Máji* se ozve jen „hrůzný kvíl“ hvězdy nekonečně padající vesmírem, na jehož indeterminaci odpovídá Mácha básnickým paroxysmem nejistoty – anebo strašné jistoty.

3.

Posledním dějstvím odsouzencova příběhu je poprava v otevřené krajině, v rámci živoucí přírody. Je to příležitost k závěrečné konfrontaci a neméně k oslavě – *in extremis* – toho, co nepomíjí. Třetí zpěv *Máje* představuje nejen vrchol Máchových metafor a antitezí, ale i sumu autorových krajin s jejich konfigurací a barevností. Jde o natolik známé a prozkoumané pasáže, že se o jiné zvýraznění jejich specifík lze pokusit třeba krátkým srovnáním s textem, který v závěru rovněž líčí násilný konec jednoho života uprostřed přírody. Nepřehlédneme přitom ani k odlišné historii subjektů, ani k „ontologicky“ různým kategoriím verše a prózy (epickou linii jsme ostatně sledovali i u předchozích textů).⁶

V Hugově románu *Devadesát tři* idealistický velitel vojáků republiky Gauvain umírá pod čepelí gilotiny, jež je tu také symbolem rovnostářské smrti a mementem revoluce.⁷ Gilotina se tyčí jako nová hrůznost poblíž feudální stavby symbolizující starou tyranii. Oba objekty sice kondenzovaně zpředměťňují jinou epochu, ale zároveň jsou pouhými variantami brutality a nelidskosti.

Tak jak je inscenována vypravěčem, poprava by jistě mohla lecčím předjímat „divadlo krutosti“ Antonina Artauda jako ne-teologického prostoru, kdyby se ovšem ústřední postava výjevu nezjevila ještě na popravišti jako snivec a vizionář budoucnosti a v tomto duchu nedisputovala v předvečer smrti se svým protivníkem. Hugovo dialogizované protipostavení diskurzů je zcela odlišné od osamělé, jakoby v sebe samu se propadající reflexe Máchova Viléma. U obou autorů lze však přiblížit aranžmá a aktéry popravy, alespoň co se týče obecných příznaků. Na této rovině se obdobně zpřítomňují charakteristické rekvizity, hloubaví hrdinové pronášející poslední slova, diváci a – deko-

6 O poměru prózy a verše nově pojednává Vladimír Svatoň, „Poezie v obklíčení prózy, próza podléhající verši. Puškinova ironie – Nabokovova utopie“, in Oldřich Král, Zdeněk Hrbata, Martin Pokorný (eds.): *Verš a próza*. Praha, FF UK 2009–2010, s. 9–34.

7 Není bez významu, že Gauvain se jmenuje jeden z nejkurtoaznějších rytířů artušovského cyklu; je to též dívčí jméno Julietty Drouetové, celoživotní múzy Victora Huga.

Hugův vypravěč mluví o skličujícím kontrastu mezi „božskou krásou a společenskou ohyzdností“. Antinomie obrozené jarní přírody a v ní nadcházející exekuce svou přikrostí nepřipouští nuance. „Modré nebe, bílé mráčky, průzračné potůčky, zelené listí, celá ta harmonická stupnice od akvamarínu až ke smaragdu, skupiny pobratřených stromů, koberce trávníků, daleké pláně, to vše se skvělo onou čistotou, kterou příroda po věky odkazuje člověku“ (Hugo 1967: 324). Obraz dokonalého souznění „posvátných věcí přírody“, jejíž chrám znesvěcuje lidské barbarství, prozrazuje až religiózní strukturu. Nelítostnost přírody spočívá pouze v tom, že nedokáže skrýt své květy, zpěvy a vůně před lidskou ohavností. Tragédií člověka je pak skutečnost, že ani uprostřed běsnění, jehož je příroda dějištěm, nemůže uniknout před „neúprosným jasem blankytu, před nesmírnou výčitkou něžného vesmíru“ (ibid.: 324). Hugova oduševnělá a laskavá příroda se dívá na lidské činy. Tato inverze v poměru toho, kdo pozoruje a kdo je viděn, není ani tak důsledkem ekvivalence nastolené metafyzickým lyrismem, o níž jsme se zmínili, jako je součástí rétorického diskurzu a antietického rozvrhu obrazů vytvářejících jakýsi metarámec pro poslední scénu.

Gauvainovy myšlenky se v závěrečných okamžicích života neupínají k přírodě, ale k étosu republiky, za níž bojoval. Univerzální a bratrské společenství, které si vysnil, je podobně jako Vilémova země idealita transcendující individuální existenci. Přes jednotlivé analogie, k nimž bychom detailnějším rozbořem dále dospěli, je však nejzřetelnější to, že nad vznešeností a ušlechtilostí Hugových slov ční sugestivnost a metaforická i inscenující obraznost Máchovy básnické řeči. Inscenující proto, že před námi rozkládá panorama a rozehrává děje přírody za krásného jitra, aby posléze s dramatickými efekty a s působivou scénografií vyvedla hrdinu-zločince na pahorek popraviště, vyvýšené místo. To je i v tomto tristním časoprostoru privilegované stanoviště všech máchovských subjektů. Odtud může Vilém naposled pohlédnout do kraje a pronést poslední řeč k nejsvobodnějším i nejprchavějším elementům nadzemské přírody. A ty v této chvíli nejsou jenom částmi blankytného jarního nebe či krásné, k lidskému osudu lhostejné přírody. Osloveny odsouzencem, a tím s ním i sblíženy, proměňují se v svědky anebo posly jeho vyznání. Vilémova apostrofa je protiváhou indeterminace přírody, jejíž různé možnosti se nám vyjevují právě *in articulo mortis*.

Prameny

BOREL, Pétrus

1999 *Champavert. Nemorální povídky*, přel. Jaroslav Fryčer, Zdeněk Hrbata (Jinočany: H & H) [1833]

BYRON, George Gordon

1981 *Poutník z Albionu*, přel. a ed. Hana Žantovská (Praha: Československý spisovatel)

HÖLDERLIN, Friedrich

1977 „Pěšky“, in idem: *Světlo lásky*, přel. Vladimír Mikeš (Praha: Československý spisovatel) [1800]

HUGO, Victor

1910 *Oeuvres complètes de Victor Hugo* 1. *Roman* (Paris: Ollendorf)

1967 *Devadesát tři*, přel. Milena a Josef Tomáškoví (Praha: Naše vojsko) [1874]

LAMARTINE, Alphonse de

1963 „Les Étoiles“, in idem: *Oeuvres poétiques complètes* (Paris: Gallimard) [1823]

LEOPARDI, Giacomo

2000 *Žpěvy / Canti*, přel. Karel Zlín (Kutná Hora: Tichá Byzanc) [1818]

MÁCHA, Karel Hynek

1959 *Básně a dramatické zlomky*. Spisy Karla Hynka Máchy 1, ed. Karel Janský (Praha: SNKLHU)

NOVALIS

1996 *Učedníci sajští*, přel. Alfons Breska (Liberec: Dauphin) [1911]

VAŠÁK, Pavel – HAVEL, Rudolf (eds.)

1981 *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858* (Praha: Odeon)

VIGNY, Alfred de

1973a *Les Destinées* (Paris: Gallimard) [1864]

1973b „Le Trappiste“, in idem: *Poèmes antiques et modernes* (Paris: Gallimard) [1837]

Literatura

DERRIDA, Jacques

1999 *Donner la mort* (Paris: Galilée) [1992]

GALMICHE, Xavier

2007 „Dossier: Karel Hynek Mácha – Dissension des mondes“, in Karel Hynek Mácha: *Pèlerin et brigand de Bohême* (Carouge/Genève: Éd. Zoe), s. 273–300

HRBATA, Zdeněk

1989 „Časoprostor a symbolika noci v Máchově díle (ke genezi a významu romantického motivu)“, in Milena Freimanová (ed.): *Člověk a příroda v novodobé české kultuře* (Praha: Národní galerie), s. 66–89

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin

2005 *Romantismus a romantismy. Pojmy proudy, kontexty* (Praha: Karolinum)

MILNER, Max

1973 *Le romantisme 1. 1820–1843* (Paris: Arthaud)

MINSKI, Alexander

1998 *Le préromantisme* (Paris: Armand Colin)

PELÁN, Jiří

2000 „Giacomo Leopardi: pravda a báseň“, in Giacomo Leopardi: *Žpěvy / Canti*, přel. Karel Zlín (Kutná Hora: Tichá Byzanc), s. 249–291

POULET, Georges

1985 *La pensée indéterminée 1. De la Renaissance au Romantisme* (Paris: Presses Universitaires de France)

PROCHÁZKA, Martin

1996 *Romantismus a osobnost. Subjektivita v anglické romantické poezii a estetice* (Praha: FF UK)

SABINA, Karel

1981 „Úvod povahopisný“, in Pavel Vašák, Rudolf Havel (eds.): *Literární poutí Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858* (Praha: Odeon), s. 181–228

ŠTĚPÁNEK, Vladimír

1984 *Karel Hynek Mácha* (Praha: Melantrich)

The subject *in articulo mortis* and face to face with nature

The article first discusses the positive (e.g. William Wordsworth, Novalis, Victor Hugo) and the negative (Alfred de Vigny, Giacomo Leopardi) conceptions of nature in the Romantic epoch, as well as pointing out their principal objects: the being of the universe and the appearance of landscape. With regard to this background, it compares situations and reflections of the prisoner or the convict condemned to death in the works of George Gordon Byron (*The Prisoner of Chillon*, 1816), Victor Hugo (*Le Dernier Jour d'un Condamné*, 1829, *Quatre vingt-treize*, 1874) and Karel Hynek Mácha (*Máj*, 1836). It analyses the tragic separation between final existence and renewable nature, indifferent to human destiny.

Keywords

romanticism, romantic literature, landscape, humane subject, prison, execution, metaphysical lyrism, Karel Hynek Mácha