

Dámy a pánové,

Svůj dnešní příspěvek jsem psal se záměrem neodchýlit se od disciplíny, která je obsažena v názvu institutu pořádající toto sympozium - půjde o aplikovanou psychoanalýzu, konkrétně o pokus uplatnit některé myšlenky a koncepty Sigmunda Freuda a Jacquese Lacana pro porozumění klasické české básni Máj od Karla Hynka Máchy. Je potřeba zmínit, že nemám v úmyslu aplikovat na báseň psychoanalytickou teorii pro pomyslnou analýzu jejího autora, byť by zřejmě mohla poskytnout mnoho materiálu pro případnou psychodynamicky orientovanou biografii samotného Máchy. Půjde mi spíše o vyzdvižení určitých myšlenek v básni obsažených, které by snad psychoanalytik mohl shledat zajímavými. Je také mou velkou nadějí, že se mi před koncem tohoto příspěvku podaří demonstrovat, v jaké míře jsou určité tématické prvky básně svázány s tématem letošního sympozia.

Máj byl poprvé publikován v březnu roku 1836, přibližně půl roku před Máchovým předčasným skonem a má své pevné místo v kánonu české literatury. Často na ni bývá nahlíženo jako na melodramatické až sentimentální dílo. Tato dle mého názoru zavádějící představa zřejmě vyplývá z prvního zpěvu, který začíná dvojverším, cituji - *“Byl pozdní večer - první máj - // večerní máj - byl lásky čas”* - konec citace, a je dále nesen zdánlivě idylickým líčením květnového večera. Idyla, jíž je Máj uveden, ovšem zřetelně kontrastuje s dynamikou, která se před čtenářem začíná záhy rozvíjet. Ústředním tématem díla je totiž poprava loupežníka Viléma, který je, slovy básně, cituji *“strašný lesů pán”* a zločinem, za který má být takto potrestán, není nic menšího než otcovražda.

Není tím předchozími verši načrtnutá idyla poněkud zesměšněna? Nepůsobí najednou v tomto světle *“tichý mech”* šeptající o lásce subverzivně a strom ke stromu se vinoucí ironicky? Ostatně, už krátká národovecká báseň *“Čechové jsou národ dobrý”*, která Máji předchází, působí svým horlivým líčením kladných vlastností pomyslného Čecha přehnaně a tím pádem v jistém smyslu výsměšně.

Subverzivita prvního zpěvu je dále nesena jeho hlavním akterem, respektive aktérkou Jarmilou, milenkou Viléma a posléze jeho otce, Hynka. Je to jediná žena, která v básni vystupuje a vystupuje výhradně v tomto krátkém úseku na jejím úvodu. Mácha ji na první pohled zobrazuje

jako smutnou a tesknící, nelze však opomenout to, že se Jarmila opakovaně plete. Její omylnost je znázorněna ve dvou aktech - o prvním víme - jde o svedení Hynkem. Ten druhý, mnohem symboličtější, nastane v okamžiku, kdy v postavě připlouvající na člunu po jezeře vidí Viléma a jen co to jde se mu vrhne kolem krku. Ve skutečnosti však obejmě jednoho z loupežníků z bandy svého milého - poněkud cynická interpretace by tedy zněla “spletla se jednou, plete se pořád.” Loupežník ji nicméně přináší zprávu o tom, že má být Vilém popraven, načež ji prokleje. Jarmila v reakci na to páchá sebevraždu, utopí se. Opona pomalovaná sentimentální idylou se v této fázi definitivně zvedá a čtenář je uveden do hry agrese, kterou aktéři směřují jak vůči sobě navzájem, tak vůči sobě samým. Pakliže se čtenář přikloní k dříve nabídnuté cynické interpretaci Jarmilina jednání, je dost možná do této hry již zatažen i on.

Plynulý metonymický přechod skrze asociaci dívky topící se v hlubinách na konci prvního zpěvu a padající hvězdy nad věží, ve které je uvězněn Vilém, nás na začátku druhého aktu přenáší právě do cely pána loupežníků. Ten má být nazítří popraven. Ponechme pro teď stranou obsah jeho existenciálního rozjímání nad činem otcovraždy a posléze nad skutečností brzkého konce života a zhodnotme atmosféru, kterou se Mácha v tomto momentě snaží rozvíjet, zhodnotme pocit, který báseň vyvolává.

Hovořím o pocitu tísně. To je dojem který v této fázi začíná převládat a který zřetelně prožívají i postavy, čímž pádem jej pomáhají dále navodit i ve čtenáři. Sám Vilém je ztísněn - doslova celou, ve které je umístěn, symbolicky úvahami o smrti, které se přelévají v neklidný spánek. A tíseň evokuje i postava strážného, který Viléma spatří a zaslechne. Dojem, jenž v něm svědectví Vilémových slov a jeho výrazu vyvolá, zachycuje Mácha velice obratně verši cituji “*než navždy bledé jeho líce // neusmály se nikdy více.*”, konec citace.

Tento pocit je dále podpořen zjevením sboru duchů v následném prvním intermezzu básně. Duchové se uprostřed noci u čekanu, šibenice, připravují přijmout mezi sebe o příští půlnoci strašného pána lesů, který byl lidskou společností zavržen. Zavržení Viléma lidmi je spíše implicitní, leč opakující se motiv v básni, v tomto případě vyjádřený především tím, že mu není vypraven pohřeb, nýbrž má být jeho tělo ponecháno na kůlu. Symbolický pohřeb mu zde nicméně svolávají právě duchové. Jeden z nich pošle do éteru výzvu - cituji “*co k pohřbu dá,*

*každý mi zjev*” konec citace - na toto volání potom odpovídá krajina. Konkrétně - noc doručí černá roucha, svatojánské mušky ponosou svíčky, bouřka zastoupí pohřební zvony a tak dále.

V básni, se kterou jsme původně spojovali romantickou sentimentalitu, se tak najednou objevují takřka hororové prvky. Podobné obrazy analyzuje Sigmund Freud ve své studii *“Das Unheimliche”* z roku 1919, česky *Něco tísnivého*, anglicky *The Uncanny*. Freud se v ní zabývá mimo jiné postavou Pískouna, strašidla, které dloube dětem oči, symbolikou oživlé loutky nebo motivem dvojníka. Dochází přitom k závěru, že pro porozumění tísnivému pocitu je stěžejní etymologie tohoto slova - odebereme-li ze slova unheimlich předponu “un” značící zápor nebo negaci, získáme slovo heimlich, což znamená přívětivý nebo domácký. Kořen tohoto slova, “Heim”, v němčině znamená domov, “-lich” je potom připomínka pro přídavné jméno. Freud na základě této souvislosti a analýzy již zmíněných tísnivých obrazů strašidel dochází k závěru, že nejde o strach z postav, jevů, věcí a situací neznámých, jak původně předpokládá, nýbrž že jde naopak o strach ze známého, ovšem vytěsněného. Je to pák právě úzkost vyvěrající z vytěsněného materiálu, která při setkání s těmito jevy stojí za tísnivými pocity. Takto například usekané hlavy evokují kastrální komplex, dvojník se zase vztahuje k primárnímu narcismu. Tísnivé je tedy cosi, co vyšlo na světlo, přestože to mělo zůstat skryto.

Oproti těmto dvěma právě zmíněným nevědomým pochodům, které se vztahují k pocitu tísně, bych ale rád zdůraznil jiný, který považuji za zvlášť pozoruhodný. Podle Freuda se totiž nezanedbatelná část tísnivých pocitů vztahuje k fantazii prenatalního zážitku nitroděložního života.

Vystavět etymologickou argumentaci pro psychoanalytické vysvětlení slova “*tísnivé*” takovým způsobem, jakým to Freud činí pro německý ekvivalent, není v češtině možné. Vztáhneme-li jej však k právě zmíněné fantazii nitroděložního života, získáváme možnost jej v této logice uchopit. Tíseň tak může evokovat zážitek dítěte při porodu, procházejícího těsným tunelem porodních cest, případně prožitek plodu v pozdní fázi těhotenství, kdy je již děloha zřejmě poněkud tísnivá, přestože jinak poskytuje plnou saturaci a tím pádem nejspíš i jakousi nediferencovanou, možná o to všudypřítomnější slast.

V této souvislosti se zdá pozoruhodné, že v básni Vilém svou tíseň ze smrti rozřeší tím, že zemi, respektive vlast identifikuje s matkou. V *Máji* je na jisté symbolické mateřské vlastnosti země neustále jemně upozorňováno - krajíným prvkům je například opakovaně přisuzován *klín*, konkrétně jezeru, vodám a údolí. V řeči, kterou Vilém pronáší těsně před svou popravou, je tato souvislost explicitně pojmenována - cituji “*Ach, zemi krásnou, zemi milovanou, // kolébku mou i hrob můj, **matku mou** // vlast' jedinou v dědictví mi danou, // širou tu zemi, zemi jedinou.*”, konec citace. V kontextu básně se tak smrt, původně cizí a tísnivá, stává čímsi výsostně známým, návratem do lůna matky, jejíž podoby symbolicky nabývá vlast. Na tomto místě si dovoluji vyslovit jistou dost možná zkratkovitou implikaci - je-li vlast na nevědomé úrovni skutečně nazřena jako matka, lze tím snad psychoanalyticky vysvětlit i odhodlání nejednoho národa svou domovinu bránit a na její půdě umírat.

Zdá se ale, že je možné jít ještě dál a přisoudit jisté mateřské aspekty i samotné smrti. Návrat mrtvého zemi jakožto matce se totiž podobá tomu, o čem Freud v pojednání *Mimo princip slasti* hovoří jako o návratu do anorganického stavu, o což mají usilovat u každého organismu skryté konzervativní pudy, pudy smrti. Freud tuto pudovou tendenci nazývá “princip nirvány”. Je paradoxní, že nejbližší tomuto stavu se v případě živého tvora jeví být, alespoň na rovině fantazie, zážitek plodu v děloze.

Dámy a pánové, dovoluji mi ještě závěrem rozvést téma otcovského prvku a s ním spojené agrese. V pojetí, jakým oidipovský komplex chápe Jacques Lacan, jde především o zařazení dítěte do symbolického řádu. Myslí se tím, že dítě musí být “něčí” a musí někam patřit. Oidipus je dle Lacana nesen mytologickou otázkou “Kde jsem se vzal?” - šířeji, “Kde se berou děti?”. Prakticky je to otázka po genealogii, otázka zařazení dítěte do posloupnosti rodinných vztahů, rodinné historie a v širším slova smyslu pak jeho zasazení do kultury nebo společenství, ve kterém vyrůstá. Tato pozice je dána náhradou za, cituji Lacana, “imaginární orgie”, které ve vztahu k matce zažívá preoidipické dítě, které jsou ale jako takové dlouhodobě neudržitelné a zúzkostňující. Oidipovský konflikt v nějaké formě vždy proběhne, i kdyby ho mělo dítě provést samo.

Podívejme se s tímto vědomím na oidipovskou situaci Viléma, která je lamentována ve druhém zpěvu *Máje*, cituji “*Od svého otce v svět vyhnán // v loupežnickém roste sboru. // Později vůdcem spolku zván, // dovede činy neslýchané.*”, konec citace. Vidíme tedy, že na místo zařazení do posloupnosti generací je Vilémovi dáno jen vydědění a vyhnání. S tím se pojí fakt, že dětství je napříč básní hojně romantizováno a Vilém po něm teskní s nebývalou nostalgií. Jeho otec však nejenže svou funkci neplní, nýbrž proti ní přímo aktivně vystoupí ve chvíli, kdy svede jeho milenku, čímž dále přispívá ke konfuzi generací. Skoro se až zdá se, že struktura symbolického řádu je z pohledu aktérů básně narušena do té míry, že ji lze kompenzovat jen transgresí - otcovraždou.

Jistě nebude náhoda, že si Mácha pro vykreslení úzkosti ze smrti vybral hrdinu, který je z generační posloupnosti vytržen. Vilémovo rozřešení otázky po smrti spočívá ve smíření a posléze i v jakémisi splnutí s krajinou a zemí. Implicitně to může obsahovat i rozlousknutí oidipovské otázky “Kde jsem se vzal?”, přičemž odpověď není nalezena v žádném rodokmenu, v žádném mýtu ani pohádce, ale ve vztahu k vlasti, která je identifikována s matkou.

Dovolím si na úplný závěr menší sociologickou spekulaci. Je obecně známo, že v Máchově době mocně rezonoval problém vlastenectví, k němuž se ostatně vyjadřuje i báseň, která byla předmětem tohoto příspěvku. Dám-li vedle sebe myšlenky získané její interpretaci a Lacanovo pojetí Oidipa, vyvstávají mi na základě toho dva způsoby, jak se vztahovat k národu, ať už z pohledu jedince, nebo z pohledu jakési sdílené kolektivní nevědomé dynamiky. Zdá se, že národ může být buď pojímán mateřsky, kdy je zdůrazněna země, krajina, půda, se kterou je její obyvatel svázán, což akcentuje například Viktor Dyk ve známém verši z básně “Země mluví” - cituji “*Opustíš-li mne nezhynu // Opustíš-li mne, zahyneš*”, konec citace. U jiných zemí však vidíme pojetí státu, které mnohem víc připomíná Lacanova Oidipa s jeho zdůrazněním sítě symbolických vztahů. Zde je oproti krajině kladen mnohem větší důraz na symboly, na kterých je stát založen a ke kterým se pak jeho obyvatelstvo vztahuje - typicky třeba USA se svým kapitolem, ústavou a volbou prezidenta, která je až podivuhodně ritualizována. Ostatně i samotná krajina v USA podléhá symbolizaci, příkladem čehož je například známá hora Mount Rushmore s vytesanými hlavami prezidentů zakladatelů. Možná by bylo zajímavé toto téma dále rozvinout,

tím bych však příliš překročil rámec tohoto příspěvku. Já Vám proto mnohokrát děkuji za pozornost a prosím o Vaše dotazy.