

ÚVODEM

Adam Václav Michna z Otradovic není postavou zcela neznámou naší současné širší veřejnosti. Jeho ukolébavka *Chtíc, aby spal* zní z našich přijímačů každé vánoce, stala se jejich neoddělitelnou součástí. Jeho *Loutna česká* bývá uváděna v rozhlase jak v „klasickém“ provedení, tak v úpravě „zmodernizované“, např. v interpretaci královéhradecké skupiny „Kantoři“ (hlavně píseň „Nebeští kavalerove“). Na repertoáru koncertů klasické hudby se často objevují další Michnova díla hudební, která známe i z gramofonových nahrávek. Jeho skladby hudební i hudebně literární nacházíme v různých zápisech roztroušeny po Čechách i na Moravě – bohužel stále ještě je neznáme, a asi ani znát nebudeme, všECKY.

To ovšem neznamená, že by nebylo o Michnovi už co říci. Naopak. Je třeba, aby nejen odborníci, ale právě širší veřejnost, jíž není Michnova osobnost neznáma, stále doplňovali své poznání tohoto nejen nadmíru zajímavého, ale i velmi výrazného a významného básníka a hudebního skladatele z doby, kdy – podle latinského úsloví – měly mlčet múzy. Michna totiž dokazuje svým dílem pravý opak: dokazuje, že nejen nemlčely múzy v době, která je pro porobu českého národa černou skvrnou v jeho historii, ale že životaschopnost porobeného národa, že jeho kultura nebyla umlčena, rozvíjela se zdárně dál, dokazuje, že staletou kulturní tradici nemůže zničit žádné „temno“. Michna svým dílem také zároveň naznačuje, v čem byla síla českého národa za dob nejtěžších: jejichmi nositeli byly lidové vrstvy. A protože o kulturu nejširších vrstev našeho národa pečovaly už od samého počátku nejvýznamnější osobnosti, musel každý, kdo chtěl „něco znamenat“, počítat s tímto publikem. Ovšem ne každý dovedl spojit požadavek náročnosti a zároveň srozumitelnosti ve svém díle. A ne vždy byla doba takovému spojení příznivá. O to výš stanul Adam Michna z Otradovic, neboť se mu podařilo takové spojení realizovat v době zvlášť nepříznivé. Z tohoto hlediska je nutno posuzovat i duchovní tvorbu Adama Michny, která je někdy spíše „duchovní“. Ovšem tuto „duchovnost“ odhalí pouze zasvěcený čtenář. Proto je cílem této knihy umožnit takové pochopení co nejširším zájemcům o Michnovo dílo, ale též o jiná díla barokní. Střízlivý přístup k duchovním, nebo také „duchovním“ skladbám Michnovým (ale i jiných autorů barokní doby u nás) znamená ovšem ve svých důsledcích daleko víc, než je pochopení daného díla, pomáhá totiž odhalit vývojovou

linii, která vedla ze starší české literatury k literatuře „nové“, neboť některé moderní literární druhy tkví svými kořeny nikoli v světské literatuře starší doby, ale právě v literatuře duchovní. Jestliže se podaří, aby tato publikace přesvědčila čtenáře o pravdivosti toho, co bylo právě řečeno, je její účel bohatě splněn.

VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS...

Známý biblický výrok „Marnost nad marnost a všechno marnost“ připisovaný králi Šalomounovi, z něhož plyne závěr, že člověk má pohrdat pozemským světem, že se má přimknout k Bohu a řídit se jeho příkazy, stává se vůdčí ideou znovu za baroka. Tento ideový rys má baroko společný se středověkem. Pro něj a pro některé rysy výtvarného umění bývá mechanicky kladeno rovnítko mezi středověk a baroko a dochází k nesprávnému užívání termínu „barokní gotika“ i v oblasti literatury. Nelze tu však dělat rovnítko už proto, že je zásadní rozdíl mezi středověkým pojetím a cílem teologického učení a mezi jeho pojetím tridentským koncilem a z toho vyplývajícím názorem na krásno.

Důležitým rysem raného křesťanství bylo mj. jeho spojení s řeckou filozofií: církevní otcové, usilující vybudovat logický systém teologie prostřednictvím filozofie, užívali k tomuto cíli vědeckého aparátu, pojmů a myšlenkových postupů, které našli v řecké filozofii. Teisticko-teleologický světový názor tkvěl na řeckých základech také obsahově (je tu patrný vliv Platona, Aristotela aj.). Tak např. jeden z nejvýznačnějších církevních učitelů, sv. Augustin, nepokládal rozdíl mezi platonskou filozofií a křesťanstvím za příliš velký, a dokonce tvrdil, že platonismus je „důstojnou předmluvou křesťanství“. Byl to také právě Augustin, který uskutečnil syntézu novoplatonismu a křesťanství ve 4. století. V podstatě šlo o jakousi racionalizaci věrouky, o to, že i když víra zůstává vždy tajemná, rozum dokáže objasnit dogmata, a to na základě empirie. Je to tedy svého druhu vědecký postup, jak ukazuje ostatně i systém Tomáše Akvinského (1224 až 1274), který spočívá na dokazování a výkladu věrouky.

Východím bodem názorů na umění oněch uvedených středověkých autorit byl vztah k reálnému světu na straně jedné a k světu nadreálnému, božímu království, jež přesahuje rozum i smysly, na straně druhé. Reálným světem pochopitelně církevní otcové pohrdali. Spiritualismus využil prostředků působících na smysly, ale i podnětů, které se obracely k rozumu: smyslové vjemy a počítky se uplatnily spíše v umění, intelektuální spíše v teologii, ale obojí zůstávalo spojeno a vzájemně se doplňovalo. Přesto však už v počátcích byl patrný dost zdrženlivý vztah církevních otců k umění. Tak sv. Augustin († 430) prohlášoval: „Běda těm, kteří milují boží znamení, místo aby milovali Boha!“ Sám toužil poznat „Boha a duši“, což nebyl

jediný cíl, který si měl klást člověk a který si mělo klást umění. Proto také Augustin zavrhoval pouze smyslové pozorování a dával přednost „zraku rozjímání, zraku srdce“, který podle něho jediné může nalézt Boha nebo alespoň jeho odlesk pod povrchem reálného světa. A proto také dával přednost umění nezobrazujícímu, architektuře a hudbě, před figurativním uměním. Obrazy smyslového světa byly trpěny jen pokud sloužily jako spojnice od tohoto světa k světu nadpozemskému, nebo pokud byly symboly tohoto světa. Stručně řečeno: krásné věci se zdály krásnými proto, že byly znakem boží krásy. V první třetině 12. století, kdy vzrůstal význam cisterciáckého opata Bernarda z Clairvaux († 1153), vyhrotil se vztah této osobnosti k reálnému světu a k umění ještě více: pohrdání materiálním světem Bernard proti Augustinovi stupňoval a toto pohrdání našlo samozřejmě i svůj odraz v Bernardově vztahu k umění. Už jen zčásti – pokud to sloužilo slávě boží – toleroval u kostelů „nezměrnou výšku lodí, nekonečnou délku, přehnanou šířku, nádhernou výzdobu, náročnou malbu“, ale pro kláštery jednoznačně zavrhl všechny ty „směšné obludy, onu podivnou směs nestvůrné krásy a krásné nestvůrnosti“. Hlásal návrat k prostotě, větší uctívání Boha a P. Marie a odmítal všecko, co stojí mezi člověkem a boží tváří. Reálný svět byl vzat na milost na počátku 13. století sv. Františkem z Assisi, který začal učit milovat Boha prostřednictvím díla, které prý Bůh stvořil na zemi z lásky k člověku.

Rysy středověkého křesťanského učení lze nejlépe a nejnázorněji dokumentovat na gotickém výtvarném umění, na chrámové architektuře, která je jakýmsi reálným projevem onoho učení. Gotika je umění velkolepé, důstojné, které patrně působilo už tehdy zejména svým klidem. Věřící se v gotických kostelích opravdu mohli cítit jako v útočišti před pozemským zlem, jako v útulku, který líbezností gotických madon jako by dával tušit nebeské radosti.

V barokní době je třeba hledat příčiny rozdílu mezi pojetím, ale hlavně výkladem víry u církevních otců a učitelů „barokních“ ve výsledcích jednání *tridentského koncilu*, který zasedal v letech 1545–1563. Jeho posláním bylo zabrzdit rozmach reformačního hnutí vlastní reformou, která měla rozhodující platnost pro nové uspořádání katolické církve. Nepokoušel se však – na rozdíl od církevních otců a učitelů středověkých – ani o formulování nějakého uceleného systému myšlenkového, ani se nesnažil věřícím příliš mnoho vykládat, vysvětlovat. Prezentoval dogmaticky teologické učení, despoticky ovlivňoval věřící, jednoduše řečeno, uplatnila se tu politika autority *ex cathedra*. S touto programovou taktikou, jejíž vytvoření bylo

hlavním cílem Tridentina (nešlo tedy o budování nové teologie) byli především zajedno *jezuité*, hlavní opora papežova v boji proti reformaci. Jestliže církev svatá rozhodne, že bílé je černé, musím tomu věřit bez pochybování, bez ptaní a vysvětlování – hlásal zakladatel jezuitského řádu (1534), Španěl Ignác z Loyoly (1491 n. 1495–1556). Zdůrazňování pasivní, slepé víry spolu s hlubokým citem a popření účasti rozumové složky ve věrouce je hlavním rysem barokní epochy na rozdíl od středověku. Pro pochybovače měla církev silnou zbraň: klatbu a upálení. Toto dogmatické stanovisko vyplývá i z toho, že na rozdíl od středověku, kdy bylo úkolem církevních učitelů získávat pro nové náboženství, šlo nyní o obrácení odpadlíků, kacířů, jinověrců na „pravou“ víru.

Kdybychom chtěli najít opět nejnázornější podobu tohoto striktního postoje Tridentina ve výtvarném umění, nepochybně bychom ji našli v zasmušilé přísnosti Escorialu stavěného pro španělského Filipa II. Escorial byl také dokonce sám vzorem chmurného, asketického slohu. Přísná strohost, kterou církev prosazovala, využívajíc proti reformaci jejich vlastních zbraní, se totiž nejvíce projevil právě ve Španělsku.

Reforma církve zasáhla podstatně i oblast umění, o němž také přímo jednal tridentský koncil. Zpočátku byl příkaz strohosti a přísnosti vlastně krokem zpět. Pak se využilo (na rozdíl od renesančních, často pouze estetických cílů) umění k účelům nanejvýš společenským, tj. v té době náboženským. Umění mělo pomoci svými emotivními účinky dobýt člověka, jeho duši, pro protireformační myšlenky. Pokud jde o vztah barokního umění ke skutečnosti, vychází tento vztah ze základního pocitu, společného se středověkem, kterým je pohrdání pozemským světem, světskou marností, reálným životem. Z toho pak vyplývá obrat do iracionálna. Barokní umění se však také se středověkým podstatně rozchází: zdůrazňuje – a vlastně uznává jako jedině možné – smyslové poznání a cit, a samozřejmě odvrhuje účast rozumové složky a empirie, neboť propaguje pasivní, slepou víru. Je to vysvětlitelné i tím, že do svého programového působení zahrnuje v daleko širším měřítku, než tomu bylo ve středověku, lidové vrstvy. Vyzdvihuje úlohu světců jako nejbližších prostředníků mezi člověkem a Bohem. Podle barokní estetiky krásné věci chválí Boha svou krásou, nejsou tedy už znakem božské krásy; krásné je to, co je pozorovatelné. Baroko využívá všech uměleckých prostředků k tomu, aby vzbudilo potřebné emoce. Chce však zároveň vyvolat pocit, že poznání objektivní skutečnosti přesahuje schopnosti a možnosti lidského chápání a umu, že se skutečnosti lze zmocnit jen „slepě“, intuicí a sensibilitou. Chce opájet smysly. Vyvolává emocionální vzněty, aby zachytilo život v jeho projevech, v pohybu. Mohlo by se zdát, že jde o jakýsi návrat k učení Františka z Assisi,

ale je to domněnka mylná, neboť baroko „přehnal“ františkánské učení, a to zejména důrazem na dynamičnost, ale „přehnal“ františkánské učení i v nadměrném zdůrazňování citovosti, která se mnohdy projevuje až jako posedlost citem a posedlost po citu. Není tu stopy klidu, není tu stopy po jakékoli jistotě. A ovšem proti středověku je v baroku onen obrat do iracionálna vyjádřen rozmanitěji, rafinovaněji, nešetří se fikcí, iluzívností, takže musíme velice citlivě postupovat při odhalování pravé podstaty umělcova sdělení.

Pro názorné poznání je možno opět srovnávat objekty z výtvarné oblasti, gotický chrám s chrámem barokním: barokní kostel, který pochopitelně jako gotický měl být útočištěm lidu i jakýmsi jeho palácem, obrazem nebe na zemi, nebo alespoň příslibem nebe pokorným lidem, nepůsobí jako gotická katedrála. Nepochybně uchvacuje, ale nedává klid a vyrovnání, spíš vzbuzuje nejistotu. Omamuje, ale i přesto lze vycítit, že je v něm něco nedořečeného, výsledné působení není jednoznačné, protože je příliš nápadné, že jde o svět iluzí, klamů a představ, které mohou působit jak kladně (tj. ve smyslu snah Tridentina), tak záporně, totiž možností jiného pochopení toho, co se zobrazuje. Jeden z typických znaků gotické architektury, lomený oblouk, bývá právem přirovnáván k sepjatým rukám. Barokní architektura působí dojmem, že ponechává ruce vztažené v křeči, nebo lépe: křeči deformované ruce vztažené k nebesům z citového zoufalství a nejistoty. Z nejistoty vzniklé rozporem i konfliktem pocitu světské marnosti, která je kompenzována až chorobnou touhou po světské okázalosti, a pocitu nejistoty před iracionálnem. Jde o konflikt mezi renesančním zbožňováním světa a života a středověkým milováním Boha a askeze, jde o konflikt mezi antropocentrismem a teocentrismem.

Ideové rysy (a jejich zkonkrétnění ve výtvarném umění) středověku a baroka, jichž jsme si stručně všimli, jsou výchozím bodem pro zkoumání *vztahu středověké a barokní literatury*. Literatura jako sociální fakt má svou specifickou funkci: vychází ze sociální situace, odráží ji specifickým způsobem a obrací se také s konkrétními záměry nikoli do vzduchoprázdna, ale ke konkrétnímu publiku. Jako sociální fakt plní samozřejmě také ideové záměry příslušné doby. Literatura je však také uměním, proto sociální situaci odráží osobitými prostředky uměleckými, vyplývajícími nejen z konkrétního stylu, ale přihlížejícími také k publiku, k němuž se obrací. Proto nemůžeme klást rovnítko mezi literaturu středověkou a barokní, byť měla obojí duchovní náměty. A je to v prvé řadě vztah obou těchto literatur k lidovému publiku, který rovnítko klást nedovoluje, přestože

literatura středověká i barokní má společný ideový základ, křesťanské učení. Literatura středověku sice také počítala s lidovým publikem různou měrou v některých svých žánrech, ale v podstatě tato literatura neusilovala, a ani usilovat nemusela, o získávání lidí pro víru, šlo jí především o utužení a prohloubení náboženského citu a morálky. Tehdejší vývojové fázi feudalismu vyhovovalo, aby se literatura na jedné straně obracela k lidovému publiku, ale na druhé straně – a to je podstatné – byla v tom přiblížení k lidovým vrstvám určitá nepřekročitelná mez daná tím, že lidové vrstvy musely být zároveň udrženy v jistém odstupu: musely jasně pociťovat přehradu mezi sebou a vrstvami vyššími, kterým bylo dovoleno víc se přiblížit, „poznávat“ pro lid neproniknutelné tajemství věrouky (především to byla výsada kněží) a část tohoto poznání podle aktuálních potřeb zprostředkovat lidu. Různé sociální určení konkrétních děl středověké literatury bylo nadto zdůrazněno i formálními prostředky, jejichž výběr předpisovala tzv. teorie tří stylů (tj. vysokého, středního a nízkého stylu). Krátce: důraz byl kladen na tajemno, na přehradu mezi prostým lidem a nadpřirozenem, na výlučnost biblických osob, zvláště pak na výlučnost boží rodiny a trojice. Tato výlučnost se beze zbytku už nevztahovala na postavy všech svatých – patrně proto ne, že šlo nejčastěji o osoby „původem světské“, které sloužily jako vhodný příklad k následování lidem, proto naopak spíše měly být „poznávány“. To však neznamená, že ona přehrada byla úplně zrušena v oblasti té středověké literatury, která počítala s lidem, jak je nejlépe vidět na legendě o sv. Prokopu. Při všem úsilí o zobrazení Prokopa jako člověka lidu blízkého a při omezení zázračného žilvu na nejmenší možnou míru, při „všednosti“ zázraků, přece jen zůstává pocit, že jde o člověka nějak výjimečného, který se svými schopnostmi vymyká lidskému „průměru“.

Rozdíl mezi středověkou produkcí s duchovními náměty, určenou pro exkluzivní vnímatele, a tvorbou se stejnými tématy, směřující do širších vrstev, byl nejen ve formálních prostředcích středověké teorie tří stylů, ale také v důrazu na potřebné (vzhledem k sociálnímu určení skladeb) rozpracování určitých klíčových partií díla: např. v Životě sv. Kateřiny je nápadné prodlévání autora u filozoficky náročných pasáží (např. dispute Kateřiny s pohanskými mistry o subtilních věroučných problémech), v legendě o sv. Prokopu se autor vyhýbá podobnému filozofování, i když Prokopovi jistou výlučnost přiznává (schopnost dělat zázraky).

Tím větší je ovšem přirozeně vzdálenost mezi středověkými *meditativními skladbami*, které byly určeny pouze náročnému prostředí, a mezi podobně laděnými skladbami autorů barokní doby, které naopak záměrně směřovaly do řad širšího publika, neškoleného v teologických otázkách. Jde tedy také zároveň o boření středověké teorie tří stylů v ba-

roční literatuře. V 17. a 18. století šlo o získání pro katolictví především „kacířských“ vrstev českého národa, které nemohly po Bílé hoře emigrovat. A jezuité, hlavní činitelé v tomto úsilí a ponejvíce také autoři skladeb s duchovními náměty, dokázali opravdu dovedně spojit rekatolizační úsilí se znalostí lidového prostředí. Ve srovnání se středověkými zvyklostmi tu však došlo k závažné změně: oficiální literatura česky psaná se nemohla vzhledem k cílům, které jí byly kladeny, vyjadřovat natolik výlučně, aby se stala nesrozumitelnou publiku, jež měla získat (cestu připravila nepochybně už renesance svým širokým záběrem do tehdejší společnosti), a nemohla také dělat rovnítko mezi výrazovými neforemnostmi a lidu přístupnou formou sdělení.

Potenciálním konzumentem oficiální produkce jistě mohla být i „vyšší“ společnost – pokud znala česky. Tu však nebylo třeba získávat pro katolictví, protože katolická byla, a jí ovšem nebyla v prvé řadě uvedená díla adresována. Zatím se také zdá, že na volbu výrazových prostředků v barokní době měl velký vliv spolu se sociálním určením díla rovněž žánr. Patrně nebudeme daleko od pravdy, když vyslovíme domněnku, že se v této době už připravuje moderní pojetí literatury (o kořenech některých moderních žánrů v barokní literatuře bude řeč ještě dále). Dost markantně to ukazuje dílo právě Adama Michny z Otradovic, jemuž je věnována tato publikace.

Řekli jsme v úvodu této kapitoly, že vztah mezi gotikou a barokem nesprávně viděný (tj. bez uvědomění si toho, jakým vývojem prošla ideologie křesťanství a způsob jeho výkladu a šíření, o němž byla právě řeč) vede k užívání termínu „barokní gotika“, vzatého z výtvarného umění, i pro literaturu.

Avšak pokud jde o výtvarné umění, není v něm také úplně namístě užívání názvu „barokní gotika“ ani pro dostavbu a přestavbu původně gotických objektů barokním stylem, jejímž tvůrcem v Čechách byl známý architekt italského původu Giovanni Santini-Aichl (např. Sedlec u Kutné Hory, Želiv, Kladruby). Neplatí totiž v této oblasti umění beze zbytku, ba neplatí ani pro Santiniho největší a asi nejznámější barokně gotickou stavbu „od původu“, kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře u Žďáru nad Sázavou, neboť tento výtvarný přehodnocuje gotické tvarosloví v duchu barokní prostorové a plastické koncepce. Podobně nejednoduchá je situace i v malířství, např. pokud jde o barokní kopie gotických madon.

Jestliže nelze dělat rovnítko mezi středověkou a barokní literaturou meditativního zaměření, tím méně je to oprávněné v oblasti *literatury*

mystickoerotické, byť samo označení, nebo přesněji jedna část pojmu (mystika), by mohla vést k paušálnímu zařazení této větve barokní literatury k tvorbě meditativní, náboženské. Podobně jako u literatury meditativní je třeba i nyní ohlédnout se trochu do historie.

Mystickoerotické skladby zobrazují přímo nebo metaforicky milostný cit různého stupně, tj. od líčení milostného vzplanutí až k extatickému splynutí (tzv. duchovní sňatek). Láska je v nich zpodobována buď jako cit subjektivně prožívaný autorem samým (mohli bychom hovořit o líčení erotického citu ve sféře subjektivní), nebo jako cit existující mimo autorovu osobu (zachycení milostného vztahu ve sféře objektivní – ovšem i tady je předpokladem básníkovy osobní zkušenost). Adresáty milostného citu jsou v českých mystickoerotických skladbách nejčastěji členové boží rodiny, především Kristus a P. Maria, někdy boží trojice, hlavně pak Kristus a Duch sv., někdy vyjadřují milostný cit členové boží rodiny sobě navzájem; zřídka se setkáváme s projevem milostného citu adresovaným některým svatým, např. Janu Nepomuckému.

Mystickoerotické skladby nebo prvky se neobjevují v české literatuře až v době barokní, ale nalezneme je – ovšem ojediněle a náznakem – také v písemnictví středověku. Je to pochopitelné v souvislosti s rozšiřováním mystického učení, jehož cílem byla mj. také touha po přímém spojení s Bohem za prožívání nejvyššího slastného vzrušení.

Zrod středověké mystiky byl podmíněn scholastikou, směřující víceméně ke stále větší jednostrannosti, která zdůrazňovala myšlenku rozumového přiblížení Bohu a poznávání Boha rozumovou cestou. Proti tomu Bernard z Clairvaux zastával cestu citovou, cestu lásky k poznání Boha (Bůh je láska, stvořil člověka z lásky a láska je dar boží). Bezmezná láska k Bohu je tedy úkolem lidstva podle Bernardova učení, spojení s Bohem v extázi a zbožštění duše láskou je to nejvyšší, co je dosažitelné v tomto životě. Racionální složka není v citovém poznání Boha podle Bernardova učení zcela vyloučena, je však potlačena. Mystika směřuje totiž nutně k určité uzpůsobené psychologii.

Středověká mystika se jednak opírala o starší církevní učitele, jako byli Řehoř Veliký († 604) a sv. Augustin, rozvíjela také křesťanstvím inau-gurované, a zvláště Augustinem a křesťanským novoplatonismem prosa-zené pozorování psychiky člověka, ale především a nejvíc vycházela z učení Bernarda z Clairvaux a z učení významných osobností pařížského svato-viktorského kláštera, Huga a Sancto Victore († 1141) a jeho žáka Richarda († 1173). Ve 13. století se přihlásily k mystickému učení dva

nově vzniklé řády, dominikáni (Albert Veliký a Tomáš Akvinský jako přední představitelé) a františkáni (Bonaventura) v různých evropských zemích.

Bernard z Clairvaux má ovšem hlavní zásluhu o vznik mystické erotiky, neboť je původcem učení o svatebních spojení duše s Kristem, které je třeba u něho odlišovat od učení o spojení duše s Bohem (ve filozofii se často užívá termínu boží mystika a mystika ježíšovská, jež se stala svatební mystikou, mystickou erotikou). Po terminologické stránce je základním pramenem této mystiky Píseň písní, od původu lidová svatební skladba orientální, která byla zařazena mezi základní biblické texty v domnění, že jde o dílo Šalomounovo. K mystickému spojení, sňatku, ukazoval Bernard cestu vedoucí od podřízení těla a smyslů „rozletu ducha“, ba dokonce trestal tělo až ke zdravotní újmě, jen aby tím uvolnil ducha pro jeho velkou úlohu. Příznačné je, že Bernard (a jiní mystikové) vyjadřoval svůj něžný a vroucí vztah k Bohu (nebo vztah lidské duše k Bohu) slovy, která si vypůjčil ze slovníku světské erotiky (přispěla tu nepochybně i Píseň písní). Je třeba ještě připomenout, že to byl právě Bernard z Clairvaux, který se stal zakladatelem mariánského kultu (přejatého a rozvíjeného pak cisterciáky), kultu, jímž dodal křesťanské víře na něžnosti, kultu, který markantně zasáhl celý život tehdejšího člověka: boží matka se začala objevovat na hlavních portálech, byly jí zasvěcovány katedrály, stávala se patronkou měst a zemí. Četné doklady tohoto kultu najdeme u nás, jako v zahraničí.

Svatoviktorští představitelé mystiky se lišili od Bernarda tím, že v mystickém procesu spojení s Bohem kladli důraz na účast rozumu, který má zamezit tomu, aby nedošlo k propadnutí do nekontrolovatelných citových výlevů. Rozum měl také být korektivem v poznávání Boha. Podstatné je v tomto učení, že přece jen nakonec zůstává jakási přehrada mezi Bohem a člověkem (lidskou duší).

Podle mystického učení je nutné k dosažení vrcholu duchovního života projít třemi stadii duchovního vývoje, která odpovídají také dělení těch, jež spějí k svrchované dokonalosti, na tři stavy (světský, činný a duchovní): 1) nejprve je nutno projít odlukou od smyslového života, která vede 2) k jakémusi znovuzrození a uvědomění si vyššího života, cesty k Bohu, až konečně 3) se dosáhne hlubokého a těsného spojení s Bohem. Tomu odpovídá trojí způsob vidění (okem tělesným, okem rozumu a okem duchovním) a trojí způsob poznání (myšlení, přemítání a nazírání, totiž poznání Boha), přičemž přechod od poznání smyslového k nadsmyslovému probíhá opět ve třech fázích: pro první je příznačná zvýšená činnost duševní, pro druhou

povznesení ducha a pro třetí vytržení myslí, v němž lze spatřit to, co nelze poznat rozumovou cestou. Tři jsou také hlavní druhy symbolů ve středověké mystice, které znázorňují tři hluboké touhy docházející naplnění pouze v dosažení mystické pravdy: první činí člověka poutníkem, jenž chce uniknout nejen z tohoto světa, ale vystoupit sám ze sebe (to je vlastně obsah pojmu ekstasis – extáze), hledat duchovní přibyték (nebeský Sion), druhá je touha po rovnocenném partnerovi, která vzbuzuje v člověku cit lásky, třetí touha vede k úsilí o čistotu a dokonalost činící člověka-poutníka asketou nebo světcem.

Vedle trojitého dělení duchovního a mystického vývoje setkáváme se také s dělením na sedm stupňů (např. v díle Richarda svatoviktorského, i ještě později, v 16. století, ve španělské mystice, jak ukazuje dílo Terezie Ježíšovy Hrad nitra čili Komnaty, ba objevuje se dokonce v mystice mohamedánské). Někdy se setkáváme i s dělením na čtyři stupně nebo na devět stupňů. Vždy se ovšem usiluje o dosažení konečné fáze duchovního života, tj. o spojení s Bohem. Toto spojení je pak zvláště rozpracováno v mystické erotice, v učení o mystické svatbě, a to zejména důkladně v díle Richarda svatoviktorského (*De quattuor gradibus violentae charitatis*), v němž Richard, podobně jako jiní mystikové, dobře osvětluje jednotlivé fáze mystického procesu tím, že užívá příklady z pozemského života a srovnává se světským zasnoubením, svatbou, manželstvím a plodností (v mystice jde o tzv. plodnost duše). Mystické učení svatoviktorských našlo odezvu i v dalším vývoji mystiky, např. v mystice františkánské, silný byl jeho vliv také u sv. Bonaventury atp.

V této oblasti středověké mystiky našla své dobré uplatnění tehdy oblíbená symbolika čísel. Neomezila se jen na teologii, ale objevila se i v praktickém životě. Číselné symbolice se nevyhnul ani milostný cit vedoucí k sňatku: také tento „proces“ býval dělen do několika různých etap (do tří, do pěti ap.), takže hledání analogie mezi cestou k sňatku duchovnímu a pozemskému nebylo nijak složitě.

Pro barokní literatury střeoevropské a západoevropské mají svůj specifický význam díla *španělské mystiky* (hlavně mystiky svatební) a asketiky, a to především z řad karmelitánů, totiž prosté řeholnice Terezie Ježíšovy (1515–1582) a teologa Jana z Kříže (1542–1591), i všestranně vzdělaného bohoslovce, augustiniána Luise de Leóna (1527–1591), který byl mj. také pověřen vydáváním spisů Terezie Ježíšovy. Terezie a Jan bývají často označováni za zakladatele novodobé mystiky a vědy o mystice. Vedle toho však jejich i Leónova díla mystická a asketická jsou díly velké estetické hodnoty, díly, která nejen neztratila ani po čtyřsetletém odstupu

na svých kvalitách, ale dokonce právě jejich básnické a psychologické kvality dnes více vystupují do popředí v souvislosti s tím, jak se v povědomí moderních čtenářů odpoutala od náboženského zaměření.

Španělská mystika a asketika nenavazovala přímo na středověkou mystiku, ale byla ovlivněna také myšlenkami *renesančními* (originální spojení prvků křesťanských s renesančními představuje tvorba Leónova), idejemi *novoplatonismu* a novým pojetím lásky u *stilnovistů* (rozplývá se hranice mezi duchovnem a pozemskostí). U stilnovistů je láska povýšena jako ukazatelka cesty k vyšším hodnotám mravním a po jejich pochopení pak má vést nakonec až k transsubstanciaci v lásku boží, ve splynutí s Bohem a vesmírem vůbec. Nejnázorněji tento proces hyperbolizace a přeměny lásky k ženě v lásku k vyšším hodnotám zobrazil Dante v přeměně Beatrice z pozemské milenky na „božskou“ Beatrici, na idealizovanou lásku vůbec.

Španělskou mystiku ovlivnilo učení *Ignáce z Loyoly*, zakladatele jezuitského řádu, učení, které někdejší, často až otažitou, rozumářskou zbožnost zesenzualizovalo a zkonkretizovalo. Příkladem jsou Ignácova Duchovní cvičení, v nichž hraje prim citová složka spolu se smysly přímo vybičovanými k tomu, aby cvičenec prožíval svůj vztah k Bohu jako vztah živý, aby ho procítil celou svou bytostí. Někdejší abstraktnost ustupuje konkrétnosti, rozum citu.

Nové pojetí lásky, které vytvořil novoplatonismus, stilnovismus a zčásti loyolovské učení, bylo plodně využito ve španělské mystice (i když v názoru na smyslové vnímání se někdy dostává učení španělských mystiků do protikladu s učením Loyolovým), v níž je vyjadřován vztah k Bohu jako vztah erotický a využívá se přitom slovníku světské erotiky.

Přínosem Terezie Ježíšovy do mystiky je nejen její osobité, důvěrné prožívání mystickoerotického vzrušení a vidění, ale zároveň osobité a názorné líčení těchto stavů. Tak např. v *Hradu nitra čili Komnatách*, kde Terezie líčí svým řádovým spolusestrám cestu k mystické extázi a vidění, přibližuje pojem duše (výchozího bodu pro extatický stav) takto: „Chci totiž patřiti na duši naši jako na nějaký hrad, celý z démantu nebo přečistého křišťálu, v němž je mnoho komnat, jakož i v nebi je příbytků mnoho.“ Jinde zkonkréťňuje „sladké vzněty v Bohu“ přirovnáním ke dvěma studnicím, které se různým způsobem naplňují vodou: ta, která stojí nejbliže zřídla, naplňuje se bez hluku. Podobně jsme-li u samého zřídla při vidění, jímž jest Bůh, čerpá z něho naše nitro ony sladké vzněty „v největším klidu a pokoji a sladkosti“. V *Hradu nitra* a jiných svých dílech se Terezie také dovolává

Písně písní a najdeme u ní rovněž doklad ukazující prolínání světských a mystickoerotických prvků: „Zajisté jste již často slyšely (= řádové sestry – ZT), že se Bůh s dušemi duchovně zasnubuje. Je to sice hrubé přirovnání, ale nad svátost stavu manželského nenalézám jiného, které by lépe znázornilo, co míním. Je to jako mezi dvěma osobami, které se teprv mají zasnoubiti: zpytují, zda se k sobě hodí, zda se vzájemně milují a vídají se, aby se druh o druhu lépe přesvědčili.“ Odbourání středověké dogmatické abstrakce ve prospěch psychologického podání, často plného lyrismu, způsobuje, že čtenář Tereziiných mystických spisů má skutečně dojem čehosi konkrétního, „prožitého aktu odevzdání“, jak to nazval výstižně Šalda. Pro tento „lidský“ přístup k mystickým tajemstvím je u Terezie charakteristické, že klade důraz na uvažování o lidské přirozenosti Kristově (podobně i před ní Bernard z Clairvaux).

Vidění sv. Terezie výborně zpodobnil svou plastikou Bernini; ovšem analogicky jako slovní líčení extatických stavů Terezou (a jinými), také jejich výtvarná podoba sugeruje otázku, do jaké míry jde opravdu pouze o extázi a nebyl-li podkladem mystického vidění nějaký skutečný, světský milostný zážitek. (A. Kotal píše tom, že anděl je v Berniniho plastice spíš Erotelem.) Obdobu Berniniho výtvaru máme u nás v díle M. B. Brauna. Je to sousoší zobrazující extatický stav sv. Luitgardy, které je umístěno na Karlově mostě. Také historie umění zřejmě cítí světský podtext takových výjevů, neboť se vyjadřuje v tom smyslu, že Braun donutil v uvedeném díle kámen, aby promlouval o nebeské blaženosti tělesného dotyku, upozorňuje na něhu hluboko do sebe ponořených pohledů Krista a Luitgardy (J. Neumann). Z historie výtvarného umění se rovněž dovídáme, jak v barokním výtvarném umění slouží náboženské náměty spíše za záminku k vyprávění o příbězích velmi světských (A. Kotal). Je to zcela pochopitelné: baroku vlastní důraz na smysly a cit, tedy na neoddělitelné složky lidského bytí jak „obyčejných“ lidí, tak extatiků (jak víme, důraz na smysly a cit kladl rovněž Ignác z Loyoly), nesl s sebou automaticky „světské“ zpodobení, ať už šlo o výtvarné umění nebo o literární projev. A nutně s sebou nesl i originalitu tohoto zpodobení, neboť smyslové a citové vjemy a prožitky nelze nikdy zobrazit podle jediné šablony, jako nejsou šablonami ani lidé. Dobře to dokumentuje právě dílo španělského mystika Jana z Kříže.

Básnická tvorba Jana z Kříže, ať poznamenaná vlivem Písně písní (např. *Duchovní píseň*), ať nikoli (např. báseň *Pastýřek*) si nijak nezadá s díly Tereziinými co do osobitého, jasně vykresleného milostného prožitku, někdy i vyjádřeného kultivovaněji, než to dovedla Terezie (je tu přece jen

patrně Janovo vzdělání). Jako doklad uvedeme alespoň ukázkou z Duchovní písně, která místy velice originálním způsobem rozpracovává motivy Velepísně, např. hledání milého rozšiřuje o sugestivní, naléhavé prosby, aby se vrátil:

MANŽELKA:

Kam ses ukryl,
Milovaný, a mne zanechal nášku?
Jako jelen jsi prchl,
poraniv mne;
vyšla jsem tě volat, a byl jsi již pryč.

Pastýři, kteří půjdete
ohradami na kopec,
uvidíte-li náhodou
toho, koho nejvíce miluji,
řekněte mu, že churavím, trpím a umírám.

Hledajíc svou lásku,
půjdu přes hory a břehy,
nebudu trhat kvítí,
nebudu se bát divé zvěře
a projdu opevněními i hranicemi.

Ó lesy a houštiny
sázené rukou Milovaného,
ó zelená louko
kvítím ozdobená,
řekněte, zda přes vás šel!

Proč jsi poranil
toto srdce a neuzdravil je?
A když jsi mi je ukradl,
proč jsi je nenechal tak
a nevzal sis lup, jež jsi uloupil?

Uhas můj hněv,
neboť nikdo jej nemůže utišit,
a kéž tě spatří mé oči,
neboť jsi jejich světlem
a jen pro tebe je chci mít.

Zjev se
a nechť mne zabije tvůj pohled a krása:
vždyť nemoc
lásky se nevyléčí ničím
než viditelnou přítomností.

Ó křišťálový prameni,
kdyby se tak ve tvé stříbřité tváři
náhle utvořily
dvě vytoužené oči,
které mám nakresleny v nitru!

Neotřelé básnické obrazy vkládá také Jan z Kříže do úst „manželky“ oslovující svého milovaného:

Můj milovaný, hory,
samotářská lesnatá údolí,
podivné ostrovy,
zvučné řeky,
šume milostných vánků,

klidná noci
s východním vánkem jitřenky,
mlčící hudbo,
zvučná samoto,
večeři, jež naplňuje silou a láskou *

Pozoru si zasluhuje, že v četných básních Janových je jakoby záměrně zamlčeno to, že má jít o líčení vztahu člověka (duše) k nadpozemským bytostem (nebo nadpozemských bytostí k člověku), takže opět jsme na pochybách, zda jde skutečně jen o skladby duchovní. Pochyby jsou ještě podpořeny způsobem líčení milostného citu, které nese výrazné znaky individuálního, zcela nekonvenčního zobrazení této intimní sféry lidského života. Takový způsob zobrazování přímo sugeruje přesvědčení, že *podkladem (impulzem) musel být skutečný prožitek velké světské lásky*. Různé zacházení s dílem Jana z Kříže (a to nejen v nové době při jeho překládání, kdy např. překladatel Ovečka se směšnou násilností operuje „svatostí spisovatelovou“, ale i v době Janově, kdy se žádný jeho spis nedočkal

* Filologický překlad celé Duchovní písně pro mne pořídil ochotně Ant. Přidal, jemuž upřímně děkuji. Ovečkův překlad této skladby je příliš „tendenčně volný“ (tj. usiluje o větší duchovnost, než je v originále).

vydání – později při tisku dílo se upravovalo prý „z důvodů leposti stylistické“ lidmi, kteří neměli minimální umělecké citění) spolu s tím, co jsme uvedli výše, přinejmenším zviklávají jednoznačný výklad Janova díla. Navíc také autor formuloval nejednoznačně komentáře, které ke svým dílům připojil. Z toho všeho pak zcela přirozeně plyne i rozpačitost interpretů Janova díla, a to ještě v současnosti.

Pro španělskou mystiku a asketiku je příznačný také *citlivý vztah k člověku a úcta k svobodě lidské vůle*. S respektováním individuality člověka souvisí snaha, aby díla mystiků byla obecně srozumitelná, proto se mnozí z nich snaží přiblížit lidové, hovorové řeči a spojují tak prvky lidového projevu s projevem biblickým a s vytříbeným jazykem španělské renesance. Oficiální církevní hierarchie nebyla tomuto proudu zvlášť nakloněna a významní španělští mystikové se vesměs dostali do sporu s inkvizicí (např. Luis de León, Terezie Ježíšova). Pozoru ostatně zasluhuje i nejednotnost názorů v samém jezuitském řádu, hlavním uskutečňovateli výsledků Tridentina: o jezuitovi Friedrichovi von Spee (jeho dílo k nám uvedl Kadlinský) je např. známo, že odporoval víře v čarodějnice a ostře kritizoval soudobé soudní praktiky a mučení.

Pokud jde o *českou literaturu*, ještě donedávna nebylo známo, zda je vůbec možno u nás předpokládat nějaké vlivy spisů španělských mystiků, dostaly-li se jejich spisy k nám. Nyní se však přece jen objevily nějaké stopy. Ve fondech Národního muzea v Praze existuje v podobě kramářského tisku *Píseň svatého Jana z Kříže, kterou on v španělské řeči složil*. Je datována do poloviny 18. století, tištěna byla v Praze u Fr. J. Hladkého. Jde o parafrázi (místy překlad) Janovy Duchovní písně, tedy skladby složené pod vlivem Písně písní.

Samozřejmě nelze přeceňovat význam tohoto nálezu, neboť spolu s ním, jak to bývá, vyvstává řada dalších otázek: zda tato verze vznikla skutečně až v 18. století, zda bylo překládáno přímo ze španělštiny, či byl-li překlad pořízen prostřednictvím jiné literatury (zdá se, že ano, a to prostřednictvím německé literatury, jak by nasvědčoval titulní list), zda u nás existuje nebo existoval překlad díla celého, kdo byl překladatelem atd. Nelze však také nález podcenit. Podle analogií s jinými díly původně umělými, která přešla do pololidové, resp. lidové slovesnosti, lze se domnívat, že není nemožné předpokládat existenci skladby Janovy i v podobě díla umělého (není také zcela vyloučena možnost, že existuje nebo existovala starší verze kramářská).

České přebásnění nemá stejný rozsah jako originál: obsahem i pořadím slok je souhlasné s Duchovní písní Jana z Kříže až do sloky 15., pak chybí 8 slok, které má Janova skladba, nato následuje v souhlase s Janovou básní

(tj. jejími slokami 24.–29.) sloka 16.–21., již česká skladba končí. Originál má ještě 11 dalších slok.

Bez povšimnutí také dlouho zůstalo to, že v přebásnění souboru Friedricha von Spee, Trutznachtigal, které pořídil náš Felix Kadlinský pod názvem Zdoroslaviček, je skladba zpracovaná nepochybně podle básně Jana z Kříže (jeho verze se jmenuje *O obcování tří božských osob*). V českém znění u Kadlinského je báseň uveřejněna pod titulem *O tajemství nejsvětější Trojice*. I když znění Speeovo-Kadlinského je nepoměrně delší než Janovo, nelze pochybovat, že v něm za základ sloužila Janova skladba, jejíž hlavní myšlenky byly u Speea-Kadlinského pouze rozvedeny. Vzhledem k tomu, že první vydání Kadlinského Zdoroslavička pochází z r. 1665, můžeme předpokládat, že se vliv španělské mystiky u nás mohl datovat od dřívější doby, než je 18. století. Přitom je podstatné, že jak u zmíněné kramářské verze Janovy Duchovní písně, tak u Kadlinského, jde o díla, která nezůstala mimo okruh širokého publika: u kramářské písně je cesta k lidovému prostředí a cesta lidovým prostředím samozřejmá, u Kadlinského souboru máme doklady, že skladby z něj se octly v některých kancionálech (určených také především lidovému prostředí) a že některé pasáže ze Zdoroslavička byly přebírány jinými skladateli nebo existovaly také jako součást kramářské poezie.

Pozoru si zasluhuje i to, že v kramářských tiscích se nám dochoval ve fondech brněnské Státní vědecké knihovny i *fragment* (chybí začátek a konec) *české písně, která vykazuje silný vliv Písně písní*. Těžila patrně hlavně z té části Velepísně, kde se líčí, jak dívka hledá svého milého po městě. Zdá se, že motiv hledání milého nebo milé (Krista, ale také P. Marie) byl dost oblíbený, neboť ho najdeme nejen v umělé literatuře (např. právě Duchovní píseň Jana z Kříže rozpracovává tento motiv, u nás pak ho najdeme u Adama Michny v písni „Svaté lásky labyrint“ a v písni „Mariánská myslivost“), ale také v kramářské tvorbě ještě v 19. století.

Uvedené tři doklady, svědčící o ohlasu španělské mystiky a o vlivu Velepísně i v skladbách „nižší“ slovesnosti, jsou důležité zejména proto, že dosud zůstaly bez povšimnutí při zkoumání barokní slovesnosti a že ukazují také přibližnou časovou hranici, od níž se ony vlivy mohly objevit a po níž sahaly.

Také výskyt mystickoerotických prvků v české literatuře potvrzuje, že *pro českou barokní literaturu není oprávněně užívat termínu „barokní gotika“*. I když se v české umělé literatuře středověku rovněž setkáme s oněmi prvky (Život sv. Kateřiny, snad i píseň Slóvce M, Nanebevzetí P. Marie,

Vzývání P. Marie), je jich nápadně málo a jejich určení je dost obtížné a nejisté. S jistotou o nich lze mluvit jedině u Života sv. Kateřiny, důležité ovšem je, že tato skladba patří k náročným dílům středověké literatury, a už i po této stránce nelze tedy srovnávat se skladbami barokními, kde se vyskytují mystickoerotické prvky rovněž, neboť tyto skladby nepochybně měly daleko širší určení i uplatnění než Život sv. Kateřiny. Nedostatek mystickoerotických prvků v naší středověké duchovní poezii je těžko pochopitelný, protože širší filozofické zázemí po této stránce literatura měla (mystickoerotická teoretická díla v překladech Tomáše ze Štítného).

Pokud jde o vliv Velepísň ve středověké poezii, s níž úzce souvisí i výskyt mystickoerotických prvků, najdeme ho vlastně jen v jedné písni, Otep myrrhy. Skladba nese znaky lidové slovesnosti (eufemismus v poslední sloce) a nelze ji ovšem ani jednoznačně pokládat za píseň pouze duchovní.

V barokní době najdeme mystickoerotické prvky daleko v hojnější míře, než je tomu ve středověku, i když nejsou zastoupeny rovnoměrně ani pokud jde o týž žánr (např. kancionálová píseň). Vyskytují se v poezii Bridelově, v Šteyerově *Kancionálu českém*, v kancionále *Capella Regia Musicalis* Václava Karla Holana Rovenského (jsou tu zařazeny i některé skladby z Kadlinského *Zdoroslavička*), v kancionále *Slaviček rájský* Jana Josefa Božana, zčásti i v Koniášově *Cytaře Nového zákona* ap. Čím je však autor (pořadatel) ortodoxnější katolík, tím méně se v jeho výtvoru takové prvky objevují, nebo se objevují v takovém kontextu, že je nelze prostě jinak pochopit než jako pouze duchovní záležitost (u Bridela, u Koniáše ap.). Zvláštní postavení zaujímá v tomto směru Kadlinského *Zdoroslaviček* (viz ještě dále) a dílo Adama Michny (viz rovněž dále), které právě oním zvláštním, osobitým využitím mystickoerotických prvků klade základy pro moderní, subjektivní lyriku. Z děl nekatolíků je nutno připomenout Komenského *Kancionál* a *Harfu novou* Jana Liberdy, v nichž se setkáváme také s prvky mystickoerotickými, přitom u Liberdy zachází jejich výskyt až do krajnosti (ukazuje příliš „světskost“). Vůbec nejzajímavější je, že se tyto prvky objevily také v poezii kramářské.

Pokud jde o vliv *Velepísň na českou barokní tvorbu*, nelze dost dobře oddělit od sebe především výskyt apelativ a přirovnání (tj. jen „slovní“ záležitost) a ideový vliv této skladby skladeb. Jakmile se totiž objeví v nějaké skladbě pojmenování nebo přirovnání vzaté z Písň písni, víceméně automaticky cítíme také zároveň tuto záležitost jako záležitost mající hlubší dosah (tj. zásah do ideové stránky). Apelativa známá z Písň písni (např. hrdlička, holubička, růže, lilium, srna, denice, drahé kamení atd.) bývají

užívána především pro oslovení P. Marie (k uvedeným bychom ještě mohli uvést oslovení, jako je např. zahrada zamčená, studnice zapečetěná), ale i pro pojmenování Krista. Při líčení krásy sahají naši autoři také často do slovního fondu Velepísň, takže se setkáváme s přirovnáními „jako ryzí zlato“, „jako havran“, „jako slonová kost“ ap. Pozoruhodné ovšem je, že ortodoxní katolíci – i když u nich najdeme mystickoerotické prvky – se jaksí vyhýbají Písni písní, narážky na ni jsou jen sporadické (Bridel, Božan, Rovenský ap.). V Rovenského kancionále stojí za povšimnutí skladby, v nichž se prolíná vliv Velepísň s vlivem lidové poezie – bez nadsázky lze říci, že jde o písně velké umělecké hodnoty, které řadí kancionál Rovenského do popředí vši barokní poezie hned vedle původního díla Michnova. Vliv Písně písní se ozývá také u Kadlinského (viz dále). V Komenského Kancionále najdeme Velepíseň v Komenského přebásnění celou. Autor svým přebásněním ještě podtrhl její erotickou metaforičnost a orientální smyslnost, kterou nemohou nijak potlačit připojené teologické interpretace, takže jeho čin (navíc zařazení do kancionálu) nemá u nás obdoby a patří k nejmělejšímu výtvořům starší české milostné lyriky. V Liberdově kancionále najdeme dost reminiscencí na Velepíseň, což je pochopitelné v souvislosti s tím, co bylo výše řečeno o výskytu mystickoerotických prvků v tomto souboru. O různých možnostech interpretace mystickoerotických skladeb barokní doby se zmíníme blíže až při rozboru Michnova díla, kde bude také vhodnější příležitost vysvětlit a doložit ukázkami tuto různou interpretaci.

Uvedli jsme stručně důvody, které dokládají, proč nemůžeme považovat barokní literaturu za návrat ke středověku, ke gotice. Přitom jsme si všimli meditativních skladeb a skladeb, v nichž se ozývá tzv. mystická erotika a srovnali jsme je s podobnými skladbami středověku. Jsou však ještě další dva závažné důvody, které nedovolují mluvit o barokní gotice v literatuře (a patrně i v ostatních druzích umění). Jednak při výkladu barokní literatury nelze pominout mlčením vývojově důležitou fázi, která stojí mezi středověkem a barokem, renesancí, a to v kladném (rozvíjení renesančního dědictví) i „záporném“ smyslu (překročení renesančních ideálů, jejich negaci, jíž hledí baroko daleko dopředu). Jednak nelze nebrat na vědomí, že doba baroka nebyla hermeticky uzavřená jiným myšlenkám, hlavně osvícenským. To byly faktory, které „nedovolily“ baroknímu umění, aby se stalo pasivním a mechanickým příjemcem toho, co vytvořila gotika.

S renesancí a reformací nejvíc sblízuje baroko pokračující zesvětšování kultury. To je fakt, platící nejen pro západní a jižní evropské literatury, ale též pro českou literaturu. I přes vůdčí náboženský ráz naší literatury 17. a

18. století je v ní patrné úsilí o zesvětštění, které bylo hlavním znakem renesanční epochy a které se v různé podobě projevovalo i v duchovní tvorbě.

Jednou z podob tohoto procesu je v naší literatuře např. vědomý příklon oficiální literatury k lidovým vrstvám a jejich slovesnosti (a těžení z uměleckého projevu lidových vrstev v této slovesnosti); v tom je podstatný rozdíl literatury barokní a středověké, která přehradu mezi „vyšší“ a „nižší“ slovesností a jejím publikem zdůrazňovala. Zesvětšťování mohl často napomoci také výskyt a využití antických motivů atp.

Úsilí o zesvětštění ruku v ruce s náboženským rázem barokní literatury, jakkoli protikladné, jsou rubem a lícem téže mince, podobně jako symbióza askeze a mystiky se smyslnou erotikou: barokní estetice, libující si v často až zarážející rafinovanosti při vytváření uměleckého obrazu, vyhovovala taková protikladnost (protiklad je jeden z principů, které nacházíme hojně zastoupen také v barokním umění), neboť byla odrazem protikladů, které existují v životě samém, vyvěrají z něho. A to je nutno si zvláště dobře uvědomit při hodnocení vztahu barokního umění k životu, ke skutečnému světu. Ať to zní jakkoli paradoxně, čím víc se snaží barokní umění (viděno ovšem našima dnešními očima) od života vzdálit, tím víc se mu blíží. Nikdo nevěděl o životních protikladech více než právě „barokní“ člověk sám. Předkládání evidentně světských pocitů, vztahů, projevů ap. prostému člověku jako záležitostí nezemských bylo vlastně zbytečné, protože jednak tyto záležitosti člověk znal z denní praxe, ze skutečného života, a pro jejich vyjádření existuje jeden slovník, jednak se prostý člověk také někdy sám vědomě utíkal do nezemských sfér z pozemské chaotičnosti doby, v níž žil. Mohlo by se zdát, že toto charakterizování barokního umění je přehnané. Jsme zvyklí číst a slýchat, že zobrazení skutečnosti je typické především pro umění renesance. Ovšem rovnice „skutečnost = renesance“ je natolik zjednodušující, že pravý stav zkresluje. Nechceme popírat, že renesance zobrazovala skutečnost pravdivěji, nebo spíše příměji, než tomu bylo v předchozí epoše, ve středověku (což se právem pocituje jako významný a velký zvrat a krok vpřed proti středověku). Je ovšem třeba si uvědomit jednak to, že v umění nemusí být a nebývá skutečnost vždy a jedině zobrazována přímo (skutečnostní prvky najdeme i v umění středověku, i když často jsou různě zašifrovány), a jednak to, že v renesanci šlo o zachycení spíše jen jedné stránky života, a to převážně té kladné, že šlo o zachycení života s jakýmsi odpreparováním toho, co činí život složitějším, těžším, ale tím „lidštějším“. Proto neplatí a nemůže platit beze zbytku známá teze, že renesance objevila člověka. Pro onu jednostrannost byl to (v renesančním umění) člověk až příliš dokonalý, vyvážený, člověk vytvořený především chladným rozumem. Důraz na účast rozumu v renesanční

literatuře platí obecně, tedy i pro různé žánrové scénky zobrazující určité výseky „obyčejného“ života, u nichž by se mohlo na první pohled zdát, že se na ně nevztahuje to, co bylo řečeno výše o chladném rozumu. Ale vzpomeňme jen, že tyto scénky jsou zobrazeny s cílem nějak hodnotit a na tom se nutně musí podílet rozumová složka (ať už jde o hodnocení kladné nebo záporné). Lze tedy říci, že vlastně i v renesanci jde o jakési zkreslení skutečnosti. Toto zkreslení, jehož kořeny sahají ovšem hlouběji než jen do estetických kategorií a pravidel, patrně pomohlo v mnohém k zborcení životních jistot a zrodu „barokního“ životního pocitu v té podobě, v níž ho známe z uměleckých děl, ale i z faktografické literatury. A asi také pomohlo podpořit vytvoření extrému na stranu opačnou, k němuž došlo v barokním umění: tento extrém, nejčastěji charakterizovaný nepřilíží přesnou rovnicí „baroko = drama“, vznikl ze snahy po co největší expresivnosti uměleckého díla, která se projevuje hlubokou, někdy až přehnanou citovostí ponejvíce však velmi rafinovaně vyjádřenou, protože rafinovanost má své přední místo v barokním umění, neboť jí se dosahuje žádoucího cíle, tj. fikce, iluzivnosti.

Fikce je duší poezie, říká Balbín ve své literárně teoretické příručce. Můžeme však říci bez obav, že bychom se dopustili příliš závažné chyby, že fikce je duší barokního umění vůbec, ba i uměleckého řemesla. Vzpomeňme jen např. na vzbuzování dojmu nekonečnosti, nebo alespoň nepřesné ohraničenosti, v uzavřeném prostoru různě nastavenými zrcadly, průlomy ve zdech, jimiž je rafinovaně usměrňováno světlo dopadající zvenku do místnosti, vzpomeňme na domalovávání oltářů na pozadí kostelní zdi, aby divák měl dojem mohutného oltáře, na natírání dřeva takovým způsobem, aby vzbuzovalo dojem mramoru atd.

Zobrazení hlubokého citu vyžaduje však stejně hluboké osobní zaujetí tvůrcovo a boření někdejších konvenčních postupů v této oblasti, což se plně projevuje v barokní literatuře (ale i ve výtvarném umění a v hudbě). A tady jsme u jednoho z principů umění už novodobého, totiž u originálního vyjádření individuální, osobní angažovanosti (v baroku pochopitelně především a nejvíce citové angažovanosti) v díle samém. Tím je v procesu uměleckého vyjádření skutečnosti barokní umění krokem vpřed proti renesanci a stává se základním kamenem pro vývoj literatury směrem k současnosti.

K současnosti hledí baroko i tím, že umění dává výrazně společenskou funkci (i když – pochopitelně – ne všude a ne vždy byla tato funkce progresivního rázu). Umění v renesanci naproti tomu mělo ponejvíce pouze estetické cíle. Snad právě tento výrazně odlišný rys renesance od baroka je příčinou toho, že gigantické úkoly, které si kladla renesance, nebyly ani zdaleka splněny.

Mimoděk napadne člověka přísloví výstižně připomínající, že kdo chce mnoho obejmout, objímá málo důkladně. A jistě nebyla jen řečnickou otázkou (ba ani formální skromností – ta nepatřila k vlastnostem renesančních osobností), kterou si napsal Leonardo da Vinci na stránky svých posledních zápisníků : „Řekni mi, zda bylo vůbec něco vykonáno... Řekni, zda bylo vůbec něco vykonáno...“ Příznačné je ostatně i to, že po tak velkém umělci, jakým byl Leonardo da Vinci, zůstalo pramálo hotových děl: asi tucet domalovaných obrazů, několik kreseb z oboru anatomie a mechaniky, tisíce skic, ale ani jedna dokončená socha. Přímo se tu vnučuje srovnání s dílem barokního sochaře M. B. Brauna, který se dožil téměř stejného věku jako Leonardo da Vinci, ale dílo, jež po sobě zanechal, je natolik monumentální co do kvality i kvantity, že dnes těžko vůbec chápeme, jak je mohl vytvořit – i když připustíme pro některá díla pomoc elévů alespoň při hrubém opracovávání materiálu.

Řekli jsme však, že je nutno při zkoumání barokního umění vzít na vědomí existenci a zesilující *hlas osvícenských myšlenek*, který – vedle baroku bytostně vlastní zásady, již je snaha po subjektivním vyjádření subjektivního prožitku rafinovaným způsobem – je také příčinou oddálení baroka nejen od gotiky, ale i od renesance. Nadmíru zajímavou roli hrají někteří velcí feudálové: např. hrabě Sporck, známý mecenáš barokních umělců (pod jeho patronací vyšel reprezentativní kancionál Jana Josefa Božana, M. B. Braun dělal pro něho sochařskou výzdobu Kuksu a Betléma u Kuksu), šířitel kultury vůbec a zavilý nepřítel jezuitů – právem, neboť mu zničili knihovnu a překáželi jeho kulturnímu snažení; jinou pozoruhodnou postavou je hrabě Jan Adam z Questenberka, majitel panství v Jaroměřicích nad Rokytnou, vychovaný k tolerantnosti náboženské i sociální hlavně poznáním poměrů v jiných evropských zemích, po nichž cestoval (hlavně Anglie a Francie, kde už osvětenství mělo první slovo). Tolerantnost uplatňoval Questenberk i v kulturní oblasti (prostí jaroměřičtí občané zpívali v operách hraných na jeho zámku, dával pro ně překládat cizí díla a psát díla česká) a tak umožnil i našemu venkovskému prostředí styk s evropským kulturním světem.

I když jistě nelze přeceňovat vliv osvícenských myšlenek a nelze předpokládat nějaké systematické šíření volného myšlení na celé naše území už v barokní době, je nutno brát na vědomí – právě proto – i drobné (nebo zdánlivě drobné) krůpěje, které narušovaly stávající poměry. Konec konců víme, že ani jezuité nebyli odtrženi od tehdejších racionálních směrů filozofie a věd vůbec, i když jejich stanovisko bylo někdy velice podivné, až paradoxní (vyvracení Descartova učení vůbec, ale přitom hájení jeho stanoviska v otázce působení skrytých sil).

Vzhledem k budoucímu vývoji umění hraje významnou úlohu dvojí (nebo vícera) možnost interpretace některých uměleckých prostředků v určitém díle: tak např. lze výskyt takových světských prvků v mystickoerotické

skladbě, jako jsou prostředky typické pro světskou, alomodovou poezii (viz dále v 2. kapitole), vykládat mechanicky jako jednu ze zvyklostí žánru, tj. že pro záležitosti nadpozemské bylo užito terminologie „světské“, ale přihlédneme-li k celkovému kontextu, k celkovému dílu příslušného autora atd. – je možno v nich vidět i záměrně skrytý světský podtext. Podobně je možno přiblížení nadzemských oblastí (nebe) nebo oblastí „podzemských“ (pekla) světskými, někdy třeba až vulgárními prostředky hodnotit buď jako snahu zmírnit hrůzu z neznáma, nebo jako signál pochybnosti, která vede k výsměchu a nastupuje místo požadované slepé víry. Zkrátka: jakmile nemůžeme jednoznačně interpretovat dílo, které „patří“ době barokní, lze myslím hovořit o uvolnění z pout přitažených Tridentinem a o názvucích nové doby. Především pak jde-li o díla meditativní literatury, nebo zejména jde-li o skladby mystickoerotické, v nichž ona *dvojnáčnost*, jak ještě ukážeme dále, má zvlášť důležité místo vzhledem k vývoji už moderní literatury.

INTER ARMA SILENT MUSAE?

Platnost latinského přísloví tvrdícího, že za války mlčí múzy, vyvrací literární vývoj v našich zemích během třicetileté války. Stěžejní díla českého literárního baroka vznikala z největší částí právě v době neklidu, v době, kdy mluvily zbraně, ať už jmenujeme namátkou např. Komenského, Bridela, Kadlinského nebo Michnu. Múzy nemlčely ani pokud jde o lidovou slovesnost nebo o tvorbu pololidových autorů, anonymů nebo postav známých nám dodnes jménem, jako byl Václav František Kocmánek, Jan Jiří Harant aj. Spíš se zdá, že umělecká tvorba byla hlubinou bezpečnosti, do níž se uchýlovali spisovatelé a zachraňovali se v ní z labyrintu světa. Umění se stávalo rájem srdce. Potvrzuje to ostatně také pohled na jiné oblasti umělecké tvorby, na výtvarné umění a hudbu, které se podivuhodně rozvíjely po celou tzv. dobu temna, v níž „práva a spravedlnosti lidské spaly a mlčely“, jak píše Dačický ve svých Pamětech. Nadto pak je celé období pobělohorské (tj. do poslední čtvrtiny 18. století) svědectvím toho, že čeští umělci dovedli původem cizí barokní umění zdařile přizpůsobovat českému prostředí a vytvořili namnoze osobitá díla vysoké úrovně, jimž se, jak známo, ještě dodnes obdivuje celý kulturní svět.

Jaké bylo sociální a národnostní pozadí, z něhož vzešla všechna tato díla? Výstižnou odpověď na tuto otázku dává Jan Jiří Harant, bratr mnohostranně vzdělaného Kryštofa, popraveného v červnu r. 1621 na Staroměstském náměstí: „V Království českém nechtělo se nic velikého soužení a bíd lidských umenšovati, nýbrž čím dál vždy jich přibývalo“, poznamenává ve svých Pamětech. Soužení a bída šly v patách zlomeného odporu české šlechty a měst proti Habsburkům, který se datuje rokem 1620. Je to rok vítězství císařských vojsk v bělohorské bitvě, vítězství, jehož důsledky byly dalekosáhlé, neboť postihly všechny oblasti života české společnosti. První postih českých odbojníků znamenala poprava předních vůdců povstání, která byla vykonána v červnu r. 1621 na Staroměstském náměstí v Praze. Pak následovala konfiskace majetku popravených a s ní útlak politický, národnostní a kulturní.

Nekatolíci šlechtického a městského stavu se museli vystěhovat, pokud nechtěli přijmout jedině uznávanou, samospasitelnou víru katolickou. Poddaní se stěhovat nesměli, protože představovali příliš cennou pracovní sílu pro feudály, kteří těžili z utužujícího se nevolnictví. Jezuitskému řádu

bylo svěřeno řízení škol a kultury vůbec, cenzura směřovala k tomu, aby se také literatura stala nástrojem ideologického útlačku.

K ideologickému útisku se družilo oslabování počtu vzdělanějšího českého publika v důsledku emigrace, a tím se pochopitelně zužovala oblast česky psané literatury. To však nebyl jediný činitel, který byl brzdou rozvoje české literatury: jiným takovým činitelem bylo poněmčování měšťanstva. V souvislosti se zmenšením okruhu vzdělanějšího publika začalo nabývat vrchu písemnictví latinské nad českým.

Poroba českého národa se zvětšovala pochopitelně také válečnými událostmi. Stavovské povstání r. 1618 nebylo jen českou záležitostí, ale bylo součástí evropského zápasu tábora prohabsburského (katolického) a protihabsburského, zápasu, ze kterého vzplanula třicetiletá válka. Cizácká vojenská chátka obou táborů se několikrát převalila přes naše země a zůstala po ní jako po nových Braniborech jen bída a utrpení. Není se proto čemu divit, jestliže zoufalství zní i z literárních památek, např. z díla kantora Kocmáňka, *Lamentatio rusticana*:

Ach, ach, Bože, proč nás trápí tak vojáci
mnohem ukrutněji než pohané Turci?
I proč jich nestresceš, zdaž z nich moci nemáš?
Jsouce pán přemocný, předce se jim díváš!
Otče náš!

Rozličná trápení na nás vymyslili,
skrže něž peníze na nás vymučili,
vodu nám do oust lít opovážili se,
to téměř do smrti, říkat nestydíc se:
Posvěť se!

Jiní nás u bidel za ruce věšeli,
pod nohami nám slámu zapalovali,
křičíc: „Dej peníze!“ – a kde máš zboží své
o tom dobře ví, i kde máš též koně své,
jméno tvé.

Jiní kyjmi bili toho, jenž nic neměl,
trpěl, mile snášel, jako by oněměl,
vzdychaje: „Ach, Bože, dívá se milost tvá,
že skrz ně potracujeme všickni zdraví svá?
Buď vůle tvá!“

Mnohý do rybníku i s dětmi utekl,
jiný zase v bahně co řáký pes zdechl,
jiný, jsa vyhledán, jsa bit, křičel: „Nebí!“
Jako v nebi.

V skalách, v horách také nemnoho kdo ostal,
aby se zšelmilé ukrutnosti nebál,
nebo, jsa obloupen, seděl s ženou, s dětmi,
pobráno majíce všeckno i pod zemí,
tak i na zemi.

Z tisíce se jeden sotva mírný trefil,
který by nás kyjmi nepral, netloukl, nebil,
avšak hned křičeli: „Hej, sedláče, pones
peněz, jísti, píti, a všeckno nám vynes,
dej nám dnes!“

Důsledky Bílé hory byly právně vtěleny do tzv. Obnoveného zřízení zemského, které bylo vydáno Ferdinandem II. r. 1627 pro Čechy, rok nato i pro Moravu. Obnovené zřízení zemské zajišťovalo dědičně český trůn Habsburkům, do správy zavedlo dvojjazyčnost a jako jediné náboženství uznávalo katolicismus. Zásah do černého v první fázi habsburské pomsty českým „kacířům“ znamenal nařízení, aby se s císařem „všickni obyvatelé Království českého u víře svatosvaté katolické samospasitedlné srovnali. Kdo pak nechtěl přivolit, musil se podepsat, že z země vyjede do času uloženého“, čteme v Pamětech Jana Jiřího Haranta, kterého postihl osud mnohých: i on musel opustit svou vlast, protože měl páteř rovnou a nemohl tedy „srdcem náboženství podjednou přijít“.

Množství slz z utrpení, ale ještě asi více z bezmocnosti, které skanuly na řádky dobových pamětí, kronik a časových písni, těžko sečíst. A stejně těžko změřit, kolik horečného úsilí vyvinuli emigranti v cizím prostředí svou literární i politickou činností. Bylo to úsilí stejně nadlidské, jako marné, neboť emigranti byli odřezanými větvemi od živého kmene svého národa. Tisíce z nich nakonec zapadly beze stop. Snad vůbec nejtíž si však lze představit, kde vzal v sobě Komenský tolik síly, z čeho ji čerpal, když po všech neštěstích, ztrýzněn osudem i v osobním životě, dokázal napsat onu známou větu: „Věřímť i já Bohu, že po přejití vichřic hněvu vlada věcí tvých k tobě se zase navrátí, ó lide český!“ Byla to věta vpravdě prorocká a nepochybně povzbudivá pro všechny, kterým vestfálský mír zavřel definitivně hranice vlasti. Byla to naděje na svítání v hluboké noci. Pro

autora oné povzbuzující věty nebylo však ani po jeho smrti místa v jeho národě, na který myslel a kterému věnoval všechno své nadání a duševní i fyzickou sílu.

Na místa emigrantů byli dosazováni cizinci z celé Evropy. Odraz této skutečnosti nacházíme také v soudobé literatuře:

Nebyloť kdy nižádného,	také ouřad Čechům přestal,
aby ouřadu slavného	láska v zemi zahynula,
dosáhl, než Čech rozený	mzda za službu pominula.
řídil města i dědiny.	Slovo Čecha nic neplatí,
Však když nový způsob nastal,	věrný sluha přizeň tratí.

Vládnoucí cizinci si dobře uvědomovali, že největší síla českého národa je v staleté kultuře, k níž byly vychovávány široké vrstvy, a proto vedli hlavní útok na ideologické frontě. Tam byli výbornými pomocníky jezuité, kteří dovedli obratně měnit svou taktiku a přizpůsobovat ji nejaktuálnějším potřebám. Dovedli se podbízet širokým vrstvám zdůrazňováním vlastenectví a svou tvorbu se snažili přiblížit představovému okruhu lidového publika. Ovšem ne vždy odhadli jezuité správně sílu českých „kacířů“, a tak se mnohdy zbraně, jichž užívali, obracely přímo proti nim.

Vlastenectví jezuitů mělo povětšinou zpátečnický charakter, neboť autoři navazovali na katolickou tradici a uchýlovali se až k době Karla IV. Přitom v souvislosti s barokním důrazem na princip trvání se zdůrazňuje význam rodu (je to také něco dlouhotrvajícího), kterým je v tomto pojetí i národ – jakýsi rozšířený rod. Důraz na českou řeč plyne z uvedeného: je to řeč, která se dědí rodově. Postupně byl však rod chápán jen ve smyslu stavovském, čímž se otevřely dveře odcizování mezi jednotlivými vrstvami národa.

Světlym bodem byl svým vlastenectvím a historickým zájmem mezi jezuitu snad jedině Bohuslav Balbín, který tento svůj zájem obracel proti oficiálním názorům. Ťal do živého, neboť pro „přílišnou lásku k vlasti“ byl vypovězen z Prahy do Klatov, „kde nebude moci škodit“. Tam také napsal Balbín svůj nejvýznamnější politický útočný spisek, *Obranu jazyka slovan-ského, zvláště českého*, který však vyšel až za obrození zásluhou Pelclovou a působil na řadu obrozených autorů. Škoda jen, že se Balbín nedovedl odpoutat od měšťanstva, mezi nímž vyrůstal, a že psal pouze latinsky. Tím sám podstatně zúžil společenský dosah svého díla.

Zájem o historii byl v době, kdy žil Balbín (tj. zhruba v 17. století) značný. Historií Moravy se zabýval Balbínův přítel Tomáš Pešina z Čechorodu,

populární dějiny Čech připravoval Jan František Beckovský, o historickou tvorbu se pokoušela také řada lidových kronikářů (Hammerschmidt, Kořínek), většinou však tato díla zůstala ležet v rukopisech a jsou objevována ještě i v současnosti.

Ideologickému boji jezuitů vyhovovalo z literárních druhů nejlépe *drama* a *kazatelství*, vedle nich pak i *legendistika* a *duchovní poezie*. První dva jmenované druhy měly tu výhodu, že se jimi mohlo působit na široké vrstvy publika bezprostředně, přičemž drama využívalo k větší působivosti honosné výpravy a uchvacujících efektů. Legendy a dramata často zpracovávaly látky z české historie a o českých světcích.

V oblasti duchovní poezie se vedle Adama Michny z Otradovic objevily další výrazné osobnosti, jako byl Bedřich Bridel (1619–1680) a Felix Kadlinský (1613–1675). Dílo těchto autorů spojuje hlavní evropské tendence barokní literatury s domácí kulturní tradicí a s potřebami českého národa, a zároveň obsahuje už hlavní zárodky některých moderních žánrů, zejména přírodní a milostné poezie. Z hlediska cíle této publikace, abychom si mohli co nejlépe uvědomit, v čem byl význam Michnova díla, si jmenovaných autorů všimneme blíže.

Bedřich Bridel se zařazuje mezi přední evropské mystiky zejména svým stěžejním dílem *Co Bůh? Člověk?*, a to nejen po filozofické stránce, ale i výrazovým uměním. Jeho umělecký projev je podobně bohatý a ozdobný, podobně uchvacující, až fascinující jako rafinovaná nádhera barokních chrámů, jako důmyslné výrazové prostředky barokní hudby, ale i podobně vyznívající nejistotou, nervozitou a neklidem pozemského světa. Jak dokládá následující malá ukázka, v podstatě celá skladba je vybudována na myšlenkovém kontrastu Bůh : člověk, jemuž odpovídá i vynalézavé a vysoce umělecké vytváření básnických obrazů. Nejsou, pravda, všechny původní, ale z velké části přece jen pocházejí z Bridelovy umělecké dílny:

Já jsem dejm, vítr, pára,
z semena spolu smíšený,
krátký den a dnův čára,
zrozen jsem z života ženy.
Tys propast, z nižto všeho
všech všudý věcí zrození,
rod jednoho každého,
život první i poslední.

Já jsem pařez, mech shnilý,
všecken tvrdý a zdubělý,
z hlíny ruce slepilý
mně tvé, tupy, neuměly.
Tys pevnost hlubokosti,
podpora jsi země svatá,
duch světa od věčnosti,
všech všudý věci podstata.

Kapka rosy tekoucí,
krůpěje ranní, jedinká,
prázdný ořech padoucí,
pomíjející bublinka.

Tys pak slunce bez rána,
mou nádobu naplňuješ,
jenž tebou bývá plná,
s ní se sám obveseluješ...

Já popel, prach a blato,
trupl země a hnůj shnilý,
ty sem přidáváš zlato,
činíš můj nástroj spanilý.

Co jsi, ó Bože svatý?
Coť mám před tebou řeknouti?
Tvou jsem, ach, láskou jatý,
smím-li jen k tobě vzdechnouti? ...

Tys propasti dno, svršek,
já nejmenší krůpějička,
ty jsi slunce okršlek,
já jeho malá jiskřička,
ty jsi květu samý květ,
já jsem jen pejíř polední,
rosy's rosa, nový's svět,
já pak bublinka večerní.

Já mlha, mráz, kruh ledu,
tys radosti neskončenost,
náchylný k bídám, k pádu,
tys pak pevná trvánlivost.
Já jsem kroužek bolesti,
ty jsi stalostalá pevnost,
já jsem kolo žalosti,
ty jsi neskončená radost.

Já kvílení, bublání,
tys zpěv, zvuk, pěkné varhany,
toužení, naříkání,
pronikáš na všechny strany.

Tys světlem, já temnosti,
já bláto, a tys čistota,
tys milost, já tesknosti,
tys bezpečnost, a já psota.

Ty jsi sladkost a já jed,
tys lahodný, já kyselý,
já žluč, hořkost, a tys med,
já smutný, a tys veselý,
já nemoc, tys zhojení,
já zimnice, tys uzdravení,
já hřích, ty odpuštění,
já nepravost, tys spasení,

já škaredý, tys pěkný,
já zlost a ty oslavení,
já mrzký, tys počestný,
já putka, tys svítěžení,
já bitva, tys můj věnec,
já práce, tys má odplata,
tys potejkání konec,
tys odplata drahá zlata.

Tys perla, kment, hedvábí,
tys božská, hrozná velebnost,
ta k sobě všecko vábí,
neobsáhlost, neskončenost.
Já pak jáma, sklep – co jsem?
Jsem potvora nepravosti.
Já kazichléb jen – co jsem?
Hra všelijaké marnosti...

Já nad oteklé vředy,
i nad hnůj jsem ohavnější,
všecken zapuchlý, bledý,
nad jed i mor ohyzdnější.
Já jsem samý pouhý vřed,
umrlčina zprachnivělá,
puch, hnůj, hnis, jízlivý jed,
pro svrab oplzlého těla.

Z citované ukázky je na první pohled dobře patrné, že pro Bridelovu volbu výrazových prostředků je charakteristické úsilí o názornost a působení na smysly vnímatele. Jde o známou snahu barokní doby *zesenzualizovat náboženství*, která sahá svými kořeny až k duchovnímu teoretikovi baroka, Ignácovi z Loyoly. Ten ve svých Duchovních cvičeních všude klade důraz na smyslovou stránku vnímání a nazírání. Tak např. při rozjímání o pekle přikazuje „viděti zrakem obrazivosti ty velké plameny a ty duše jako v tělech z ohně, slyšeti ušima pláč, nářek, rouhání proti Kristu, čichati dým, síru, kal a věci hničící, zakoušeti chutí věcí hořkých, jako jsou slzy, hoře a červ svědomí, dotknouti se hmatem, totiž jak se plameny dotýkají duší a je žhnou“. Příznačné je, že Ignácovi z Loyoly šlo o zhmotňování nehmotného, jako bylo např. „zakoušeti chutí věcí hořkých, jako jsou ... hoře a červ svědomí“.

Bridel-filozof, asketický jezuitský misionář, putující hladov a nemocen, spíše stín než člověk, nepohodou, špatně oblečen a obětující život pro své bližní postižené morem, pokorně se krčící a uznávající svou nicotnost před boží velikostí, již oslavuje patetickými slovy, objevuje se nám však také v jiné podobě. V jeho souboru vánočních písní nazvaném *Jesličky* čteme např. tyto verše:

Zavítej k nám, dítě milé,
smutných kratochvíle!

Žes nebylo přišlo dýle,
byla smutná chvíle.

Tebe ctí z nebes vesele
anděle, spívají mile,
ó korůnko mého cíle,
ó dítě přemilé!

Když patřím na tvé očičky,
vidím dvě hvězdičky,
z nich skáči jasné jiskřičky,
světlé co perličky.

Plynou spanilé slzičky
co křišťálové potůčky.
Ó svěťte světu, očičky,
ó tečte, slzičky!

Když dvě líčka rozvažují,
dvě růže spatřují,

jenž se nad krev červenají,
i nad sních bělejí.

Ne tak malíři malují,
ne tak růže v poli stojí –
voni ty růže chutnější,
mileji, libějí.

Šetřím-li krásné nozičky,
jsou mramor bíličký,
zimou trnouce prstičky
jsou jako jiskřičky.
Zleťte sem, malý čížičky,
svlečte své perné kožišky,
udělejte poduštičky,
zahřejte jesličky!

Čížičku, jestli prodlíváš,
že pění malé máš,
s nimž bys tak krále velkého
nezahřel, dobře znáš,

pojmi k sobě jiných více,
slavíkův, i ty hrdlice,

škrivany i holubice,
havránky, orlice.

Podobně v parafrázi Baldeho Slavíka sv. Bonaventury, kterou Bridel příznačně nazval *Slavíček vánoční*, básník se zřejmou oblibou rozpracovává po svém pasáž s jesličkovým výjevem. Líbeznost a klid jsou druhou stranou téže mince, totiž barokního umění – jeho první strana jako by odrazovala neklidem, nejistotou, ba často i hrůzou. Společným jmenovatelem obou projevů, jak jsme upozornili už v první kapitole, je zvýšená citovost.

Bridelovo básnické dílo nám dobře poslouží vedle toho, co jsme již uvedli, i k poznání barokního postoje ke krásnu (krásné věci chválí Boha svou krásou a zprostředkují povznesení člověka k Bohu). Tak např. v *Dychtění po nebi sv. Ivana* čteme:

Ach, kvítkové šlepěje,
vy jste to boží zrcadlo,
až se mne srdce směje,
když vidím boží divadlo!
Když já se na vás dívám,
hned mne do nebe vedete,
s vámi obcuji, spívám,
vždy tovaryše najdete.
Vy jste mne za žebříček,
po němž do nebe vstupuji,
vy jste mne za vozeček,
voj k nebi můj obracují.
Ach, vy jste jen jiskřička
té neskončené jasnosti,
ach, malá krupějička
všemohoucí líbeznosti!
Jak musí býti krásný
prst, který vás tak maluje!

Bůh – malíř velmi jasný,
ten mne skrz vás potahuje.
Pomíjející kvítí,
nějaký obraz světlosti,
na čas, na čas se svítí
se vši krátkou milosti.
Pojednou krása mine,
ona věc věčná zůstává,
než se nadám, pomine,
proti, která mne nastává.
Již se nad zemi vejším,
již se k nebi přibližuji –
co po květu vezdejším? –
již mezi hvězdy tancují.
Mějte se dobře, kvítí,
spolu i zelená trávo,
míň vaše krása svítí,
marnost si, světská slávo!

Bridelovo dílo nám poskytuje také možnost poznat jeden z typických prostředků barokní poezie, a to je důraz na zvukovou kvalitu slova. Není to něco dříve neexistujícího – v barokní poezii se však tento prostředek dostává často a nápadně do popředí, např. i tím, že je ho užito ve skladbách zpěvních, u nichž lze předpokládat, že pozornost vnímatelova se soustředí hlavně na melodii, kdežto slovní výraz zůstane v pozadí (takový postup nacházíme právě u Michny – viz dále).

Lze říci, že u předních umělců slova v baroku dochází k nápadnému (a to záměrně nápadnému) sblížení hudby a poezie. Nejen využitím eufonie v básnických skladbách, ale i po té stránce, že se často shledáme s oblibou libých sluchových vjemů v nejrůznějším kontextu skladeb (např. Kadlinský, Michna). Cílevědomost úsilí barokních autorů v tomto směru je dobře vysvětlitelná, uvědomíme-li si důraz, který kladlo barokní umění, nebo lépe: teorie tohoto umění, na expresivitu. Samozřejmě pak, když se spojilo trojumění, a na city vnímatele působila nejen hudba, krásně znějící slovo, ale i výtvarný projev (např. v kostelích), bylo možno dosáhnout oné expresivity vlastně beze zbytku. A o to také tehdy vlastně šlo.

Zálibu ve zvukové hodnotě slov můžeme nejlépe sledovat u Bridela v monumentální básni *Co Bůh? Člověk?* Většinou nejde o samoučelné pohrávání si se zvukovou stránkou slova, ale o využití hlásek (hláskových skupin) nejdůležitějšího slova v určité sloce nebo její významově nejvíc zatížené části. Tak např. ze slova *láska*, které je ústředním bodem jedné ze slok uvedené básně, vybírá pro zvukové efekty autor skupinu *la (lá), lás (las)*:

znám tvůj *hlas*, jenž mne *volá*,
a z *volání* se raduji,
láskou *srdce* *plápolá*

Nebo jinde opakuje básník kořen nejdůležitějšího slovesa, tj. *vážiti*:

Vše *vážíš*, nic netížíš,
co činiš, to *uvažuješ*,
když *váží*, se nenižíš,
vážen všechno *převažuješ*.

Širší kontext (celá sloka) pak ukazuje, že navíc autor opakováním slova *srdce* podtrhuje, jasně ukazuje, co chtěl slokou říci:

Nejsem zpozdilý, línej,
srdce rychlé, *srdce* nové,
znám tvůj *hlas*, jenž mne *volá*,
a z *volání* se raduji,
láskou *srdce* *plápolá*
s tebou se smluvit *zpečuji*.

Zvukových hodnot hlásek je využito v básni i na menší rozloze, v rozmezí jednoho verše, kde opět upozorňují na významově nejdůležitější slova, např. při gradaci ve výčtu:

Já *popel*, *prach* a *blato*,
trupl země a *hnůj* *shnilý*

Autorovo úsilí o to, aby báseň krásně zněla, je patrné i z převahy dvojslabičných rýmových dvojic (ale vzácností není ani rým trojslabičný), i z toho, že některý verš má dokonce vnitřní rým (např. tys odplata drahá zlata; věž bez špice, makovice ap.).

Dalším rysem, který si zaslouží pozornosti, je zvláštní strofická výstavba některých Bridelových (a jiných barokních) básní, při níž myšlenka, která byla naznačena v prvním verši sloky, pokračuje až ve verši třetím, zatímco myšlenka vyslovená v druhém verši pokračuje ve verši čtvrtém; je to tzv. strofický anakolut. Tak např. ve Slavičku vánočním čteme:

*Pročež, ó nejmilejší,
hled, jak ten slaviček,
bedlivě nastav uši,
ostrý má jazýček!*

Úmyslem básníkovým je nejspíše v těchto případech znesnadnit výklad textu: rafinovaně nechává vnímatele v určité nejistotě, ale také (a to už ukazuje k modernímu umění) mu nechává na vůli, jak danou pasáž interpretovat. Obdobu bychom mohli hledat i v barokní hudbě, zejména tam, kde hlavní hudební téma je jaksi ukrýváno v nejrůznějších druzích ozdob, mezi ozdobnými prvky, kde se k jeho poznání a pochopení musíme dostávat složitě, totiž odhalováním a zkoumáním barokní hudební ornamentiky.

S tím, co jsme řekli o jezuitském úsilí získat široké vrstvy pro oficiální náboženství, souvisí snaha promlouvat k těmto vrstvám pokud možno „jejich jazykem“ a promlouvat také názorně. V podstatě nebyl tento způsob cizí právě jezuitům, neboť zkonkréťování nadsmyslného a abstraktního do „lidské“ podoby bylo podstatou učení jezuitů (a jejich cvičení – viz výše citát z Loyoly). Všimneme-li si po této stránce uvedeného příkladu z Bridelovy meditativní (tedy a priori lidu nesrozumitelné, nebo aspoň těžko srozumitelné) básně Co Bůh? Člověk?, vidíme, že se básník buď snaží abstrakta přiblížit vnímateli konkrétními přirovnáními vzatými z všedního života prostého člověka (často jsou to přírodní prvky, a to zcela záměrně: autor sám pobýval hojně mezi lidmi českého venkova a znal nepochybně tedy jejich téměř rodinný vztah k přírodě), nebo je odabstrakťuje okolním kontextem. Přitom je zajímavé, že právě uvedený zřetel k všednímu životu nakonec stírá hranice mezi prvky, které jsou přejaté z křesťanské mystiky a z bible, a prvky víceméně lidovými. Myslím, že se nedopustíme anachronismu, řekneme-li, že tehdejší lidový vnímatel znal asi stejně málo křesťanskou mystiku, aby citlivě odlišil původ jednotlivých

prvků, jako my dnes – čili i meditativní, hluboce filozofická skladba mohla působit jako dílo vcelku neexkluzivní. Např.:

Kapka rosy tekoucí,
krůpěje ranní, jedinká,
prázdný ořech padoucí,
pomíjející bublinka.
Tys pak slunce bez rána,
mou nádobu naplňuješ,
jenž tebou bývá plná,
s ní se sám obveseluješ.

Asi těžko bychom bez náležitého poučení sami přesně poznali, že „prázdný ořech padoucí“, mající charakterizovat člověka, znamená vlastně člověka nenaplněného boží milostí, a tedy nemajícího smysl na tomto světě (proto je jen „pomíjející bublinkou“).

Snaha po názornosti někdy také zasahuje a podstatně mění smysl některých tradičních symbolů (např. známých už ze středověku), neboť při jejich výkladu nutně musíme přihlížet k zapojení do celkového kontextu skladby (i celého díla autorova) a srovnávat s jinými autory, současníky. Takovým tradičním symbolem je v Bridelově básni *Rozjímání o nebi v noci na jitřní božího narození*, zařazené do vcelku populárně zaměřeného zpěvníčku *Jesličky*, symbol *knihy* (znamená *nebesa*, *kosmický prostor* vůbec):

Slunce krásné, i měsíc,	nebe místo papiru,
krásné světlo, co se míhá,	jehož pěkné rozložení,
kolikkoliv jest tam svíc,	běh, jenž má jistou míru,
jsou jen pěkná boží kniha:	jako ňáké vyložení,

dvě hvězdy proti sobě
dcky jsou, stojí stále jistý,
z obou strán světa obě,
den, noc kníhy sou dva listy.

Kdybychom nebrali v úvahu celou skladbu (i sbírku, do níž je báseň zařazena), řekli bychom, že jde o mechanické převzetí středověkého symbolu. Jenže Bridel v této skladbě, když „hledí na hvězdy“, pokládá je za „vojanské sjezdy“, obdivuje se jim jako „slíčnému vojsku“, kosmos i pozemský svět je u Bridela také „školou“, nebe se mu zdá být „nějaký trh ku prodají“, roční období si dokonce „čte“ (totiž přirovnává je opět ke knize

„čtvernásobní“, v níž např.: „podzimек jest sebrání vesměs z rozličných autorů“, v zimě si lidé „čtou metelici“) a „slyší“ je, např.:

Zima třesoucí basu
s tremulantem intonuje,
jaro libého hlasu
vysoko si prospěvuje.

Léto pak dyškant spívá,
na nejvyšší si vystupuje,
podzimек tenor mívá,
prostředně si vykřikuje.

V tomto kontextu se jeví Bridelovy symboly a metafory jinak, než ve středověku, směřují k lepšímu pochopení širším publikem toho, co symbolizují (ve středověku např. pojem *knih*a nebyl nijak známý a běžný pro obyčejného člověka, čili jeho užití ještě podtrhlo výlučnost skladby; díky rychlému šíření vzdělanosti u nás je kniha záležitostí běžnou i v širším okruhu, jak konečně ukazuje i užití některých pojmů souvisejících s knihou a čtením, které najdeme také v lidové slovesnosti).

Na Bridelově tvorbě jsme si ukázali některé důležité rysy barokního literárního umění a myšlení, které si musíme uvědomit, než budeme věnovat pozornost dílu Adama Michny z Otradovic. Bridelovo dílo není ovšem, jak jsme již upozornili, jediným dílem, které je třeba brát v úvahu. Stejně důležité místo má – třeba podle německé předlohy přebásněný – F. Kadlinského soubor duchovní lyriky určené ke zpěvu zvaný *Zdoroslaviček v kratochvilném hájičku postavený*, a to zejména vztahem k přírodním jevům, k lidové slovesnosti a osobitým vyjádřením milostného citu ve skladbách mystickoerotických. Těmito rysy se Kadlinského přebásnění německého souboru Trutznachtigal, jehož autorem byl Friedrich von Spee, liší od své předlohy.

Když jsme si všímali Bridelova postoje ke krásnu, dokumentovali jsme tento jeho vztah ukázkou s přírodním motivem. Pro Kadlinského zčásti platí, co pro Bridela, že totiž i on (zcela podle své předlohy) v líčení přírodních krás zdůrazňuje, že jde o boží výtvor a že krásné věci chválí svou krásou Boha, např. v písni *Vzbuzení k poznání a milování Stvořitele z věcí stvořených*, kde úvodní sloka shrnuje v kostce barokní názor na krásno:

Kdo jen dílo mistrný
rozjímá pozorně,
můž pro skutek patrný
mistra poznat snadně.
Tak i kdo se na nebe

a zem pilně dívá,
ten snadno, Bože, tebe
poznání nabývá.
Ó člověče, to rozjimej,
jak jest tvůj Stvořitel divnej!

Podobný názor vyjadřuje i řada dalších písní ze *Zdoroslavička* (*Chvála boží z vypsání veselého letního času; Jiná chvála boží; Jiná chvála boží z jeho*

skutkův vytažená a způsobená; Jiné vzbuzení k pochválení Boha v jeho skutcích; Opět jiné vzbuzení všeho stvoření k pochválení Boha; Jiné pastýřské jednání, kdež dotčení dva pastýři zrána Boha chválí při jasném blesku slunečném).

Na rozdíl od Bridela však nevidí Kadlinský v přírodě ponejvíce jen pozemskou marnost nebo útulek před marnostmi světa, ale je krásou přírody přímo nadšen, uchvácen, hledá v ní inspiraci pro své metafory i mimo přírodní lyriku, nežádka přírodní jevy personifikuje způsobem už zcela blízkým dnešku a vytváří originální básnické obrazy, které ukazují rovněž k novodobé přírodní lyrice – zdůrazňují: originální obrazy (tedy nikoli pouhý otrocký překlad předlohy). Např.:

Větve smutkem obtížené
k zemi se nakloňují,
listí nedávno zelené
již pro bledost spadují.

Nebo:

Zima smutku pominula,
léto radosti vzbází,
truchlá žalost utonula,
tesknost ve tmy zachází.

Nebo:

Povětrí mu k slávě plesá
překrásně vyjasněný,
vejchod slunce světu nesa
hrá v karmazin oděný.

Nebo:

Již se pozorní lesové,
od zimy obnaženi,
oblíkají v šaty nové,
nádherně přistrojeni.
Dyána, lesní bohyně,
zas nabývá své krásy,
již i její přítelkyně,
dryades, mění vlasy.

Již libější větříčkové
svá křídla zas rozvíjí,
již ti bouřliví vichrové
své měchy v chundel svíjí,
již muziku začínají
v tom přemilostném háji,
stromy pomalu hejbají
a co housle hrají.

Ptactva rozliční kůrové
svou muziku zpívají,
jakou největší králové
v svých palácích nemají.
I ti stromové svým hnutím
jakýs zvuk vydávají,
ty větve lehkým kynutím
libeznost přidávají.

Kadlinského blízky, mohli bychom říci až rodinný vztah k přírodě připomíná poměr k přírodě příznačný pro venkovského člověka; tento vztah je zachycen v lidové slovesnosti. Je to zcela pochopitelné, neboť autor žil na českém a moravském venkově, kde nepochybně přišel do styku jak s přírodou, tak i s lidovou poezií. A proto i v jeho přebásnění německé předlohy zaznívá ohlas české lidové písně:

Již vidím, že jest pravda,
co se vůbec mluví,
kdo milovati žádá,
co jest kříž, se doví.

Nebo:

Ó srnečku (= Kristus, ZT), na dubečku
od rány zavěšený,
krev vylíváš a umdlíváš
ode všech opuštěný!
Již krev ušla, duše vyšla
ven s krví vytlačená,
již tvou krví tráva, dříví,
i zem jest dost smáčená.

Z tvého těla již jest zcela
krev, srnče, vycezená,
po všem dřevě již se leje
všudy barva červená.
Již jest veta, již tvá léta
mladistvá tu dokonáš,
u tvých oči smrt se točí,
dříve než miníš, skonáš!

Kadlinského blízký vztah k českému venkovu spolu se snahou přiblížit předlohu českému prostředí a se snahou, kterou jsme shledali i u Bridela, totiž být co nejkonkrétnější, se snad nejvíc projevilo v pasáži, kde výčet různých kvítek (německá předloha je tu více než obecná a strohá) přímo kouzlí před očima zahrádku Helenky z Pohádky máje, nebo připomíná venkovský ráj Babičky B. Němcové:

Ta lilia i ty růže,
to žluté barvy kvítí,
že tak libě vonět může,
zná se od Boha míti,
ty tulipy černé, bílé,
ti narcisové jasní
Bohu přičítají mile,
že jsou tak v světě krásní.

Šalvěj, routa, levandule,
polej, cypřiš, fíjalka,
vědí, že jim z jeho vůle
pochází ta voňavka.
Ten rozmaryn, karafilát,
izop, balšám, orliček,
chtějí proto Boha vzývat,
že jim dává větříček.

Dalším rysem, jehož si chceme všimnout, je osobité vyjádření milostného citu Kadlinským ve skladbách, kde se ozývá tzv. mystická erotika (takových skladeb je v souboru více než čtvrtina). Pozornosti si zaslouží hlavně proto, že rozvíjení mystické erotiky ve skladbách katolíků není u nás příliš běžné. Kadlinský pojal některé partie skladeb mysticko-erotických proti německé předloze originálně v tom směru, že se snažil potlačit náboženské ladění příslušné básně. Tím sugeruje domněnku, že

pramenem milostného citu v příslušných duchovních skladbách byl skutečný erotický zážitek a že nejde jen o sublimaci světského citu, nadto pak citu autorovi naprosto cizího, jím nikdy neprožitého.

Osobitě si počíná Kadlinský zejména ve dvou skladbách mysticko-erotických, v nichž se ozývá vliv Velepísň. V první z nich, nazvané *Nevěsta Ježíšova hledá svého miláčka a nachází ho v zahradě, kde jest byl od bezbožných zajatý*, užívá Kadlinský složité významové hry, jež přinejmenším ztěžuje jednoznačný výklad básně. Střídavě přibližuje a vzdaluje skladbu skutečnosti (snový rámeček; rozhovor dívky s měsícem a hvězdami podobně jako v lidové poezii). Na rozdíl od německé předlohy, kde je pro Krista užito nanejvýš jen označení pastýř (lze je vykládat tradičně, tj. biblicky, nebo světsky, přičemž je třeba myslet též na vliv bukolské poezie), Kadlinský užívá i pojmenování rytíř. Tak nejen zviklává jednoznačnou duchovnost básně, ale přímo nabízí možnost zařadit ji do okruhu literatury nenáboženské, tím spíše, že v svém souboru užívá např. rekvizit světské, tzv. alamodové poezie (o ní viz dále u Rosy). Povšimnutí si také zasluhuje rozdíl mezi německou předlohou a Kadlinského přebásněním v pasáži, kde se líčí, jak se utrpením změnila krása Kristova obličej: v německé skladbě je tato změna jen stručně zmíněna (zřejmě je tato záležitost pokládána za nepodstatnou pro duchovní skladbu) a hlavně je zdůrazněno, jak dívka slibuje, že bude věrně stát při Kristovi; Kadlinský rozvedl pasáž, jak se krása Kristova obličej změnila a slib dívčiny věrnosti zařazuje až do dvou závěrečných slok.

Kadlinský píše o kráse Kristově i jinde se zřejmou zálibou, např. v *Zrcadle lásky na Maří Magdaléně* touto krásou zdůvodňuje Magdaléninu lásku ke Kristovi (což nemá německá předloha):

Povyšte svého hlasu
a povězte jemu (tj. Kristovi – ZT),
že pro tu jeho krásu,
podivnou každému,
hořím, od prudké lásky
jsoucí roznicená,
těmi zlatými svazky
všecka zapletená.

Druhá z výše zmíněných skladeb, *Nevěsta Ježíšova hledá svého Ženicha a nachází jej na kříži*, se liší od předchozí už tím, že nemá snový rámeček, a vztah „dívky“ k Ježíši má v Kadlinského podání mnoho rysů světské milostné poezie (včetně alamodových výrazů), autor dokonce píše, že „dívka“ chtěla Ježíše „milostně obsáhnout“ (obejmout) atp., což nemá německá předloha. A opět tu najdeme líčení tělesné krásy milého (tj.

Krista) „dívkou“, z něhož vycítujeme, s jakou chutí náš autor taková líčení psal.

O tom, že v pozadí mystickoerotických básní je subjektivní prožitek autorův, svědčí i jiné skladby, např. ty, které líčí citové vztahy zdánlivě v oblasti nadpozemské (mezi členy boží rodiny), nebo ty, které zachycují vztah lidí k božským osobám. Originalita líčení citových vztahů u různých autorů prozrazuje i originalitu, individuálnost skutečného prožitku. Např. v básni *O tajemství nejsvětější Trojice* probíhá milostný dialog mezi Bohem-otcem a Kristem:

„Ach!“ Otec po Synu vzdychá
a činí to v rychlosti,
„ach!“ Syn podobně pospíchá
vzdychat k Otci s vroucností.
„Krásný Synu, obraze můj,
tebe miluji velce!“
„Ó Otče, jáť sem všecek tvůj,
a tys mé milé srdce!“

„Ó Synu, krásu světlosti,
tvou láskou jsem opojen!“
„Ó Otče, pane věčnosti,
jsem s tebou láskou spojen!“
„Ó Synu, plný milosti,
tvou láskou jsem rozpálen!“
„Ó Otče, já té horkosti
nemohu býti vzdálen!“

„Ach, Synu, ozdobo nebe,
nechť tě obejmou z lásky!“
„Ó Otče můj, ejhle sebe
dávám v té milé svazky!“
„Ó Synu můj, ó krásu má,
tys můj, já tvůj zůstávám!“
„Ó Otče můj, ó rozkoš má,
já tě ctit nepřestávám!“

Znovu upozorňuji na to, že jde o báseň rozpracovávající základní myšlenky skladby „O obcování božských osob“, jejímž autorem je Jan z Kříže (viz první kapitolu tohoto úvodu).

Dokladem na druhý případ může být např. ukázka z písně *Vánoční rozmlouvání, kdež dva pastýři Krista narozeného navštěvující, láskou k němu jsou zapálení, zjevně ten svůj počaty oheň vypravují*:

MAVON:

Já když jsem jeho (Ježíška – ZT) onehdá
líbaje stíkl málo,
vida, že na mne pohlídá,
hned mi se v srdci zdálo,

jako by oheň nějaký
ve mně hořeti počal.
Ach, šťastné jsou to počátky,
hned jsem mysliti začal.

DAVON:

Já když jsem jej horlivěji
k ustum svým přičiňoval,
bych jeho rty milostnějí
líbaje pomiloval,
hned jsem od jeho milosti
naskrz a naskrz raněn,
tou spasitelnou horkosti
uvnitř kosti rozpálen.

Posledním rysem, jehož si chceme všimnout u Kadlinského poezie, je výskyt antických motivů. Jejich využití je v podstatě dvojího typu (jako u Michny, jak ještě ukážeme, nebo u Rosy): první se blíží zvyklostem světské poezie 17. a 18. století (metaforická pojmenování a přirovnání, např. láska – Amor, střela Amorova, slepá střela, nebo jen střela ap.), druhý typ je rafinovanější, neboť jeho podstatou je složitější významová hra. Tak např. jde o přenášení postavy Krista do postavy mytického pastýře, miláčka lidí i bohů, Dafnise. Na rozdíl od své německé předlohy využívá Kadlinský důmyslně v druhém významovém plánu dafnisovského mýtu v jeho milostné podobě a dokonce přivádí čtenáře až ke vzpomínce na starověkého učitele milenců Ovidia, zejména na jeho rady v Umění milovati:

Ať jsou však milenci bledí! Ta barva se hodí a sluší
milencům: hlupák ať myslí, tohle že neplatí nic!
Pobledlý láskou k Sídě kdys Órión po lesích bloudil,
pobledlý byl i Dafnis, marně když pro nymfu vzplál –

nebo na slova Ovidiova z jeho Proměn IV. určená zamilovanému Solonovi:

Bledneš pak nikoli proto, že měsíc, blíže jsa zemi,
před tebe staví svou tvář: tu barvu ti působí láska!

Dafnisovského mýtu je tak využito v Kadlinského Zdoroslavíčkovi např. v *Písni o Kristu Pánu, jehož měsíc oplakává pod jménem Dafnisa* nebo v *písni Jiný pastýřský spěv o též materyji, kdež se potok Cedron poétyckým způsobem přivodí, Kristové jímání pod osobou Dafnisa pastýře oplakávající*. Titulky uvedených skladeb už samy o sobě ukazují, že antického motivu

bylo využito ve velké rozloze: jde o písně bukolického ladění (bukolická idyla, jak známo, má významné místo v barokních literaturách téměř celé Evropy) a dafnisovského mýtu bylo využito i v tom smyslu, že v uvedených skladbách truchlí pro Krista celá příroda, podobně jako příroda oplakávala i skon „skutečného“ Dafnise.

Pro poznání Michnova díla nestačí všimnout si pouze duchovní větve básnické tvorby barokní, ale stejnou pozornost je nutno věnovat také světské poezii, především milostné – proč právě milostné, ukážeme pak na díle Michnově. Dosud nejznámějším představitelem světské milostné poezie barokní doby je veršovaný Discursus Lypirona Václava Jana Rosy a sborníček písní, který byl věnován zatím nám neznámým kavalírem panně Anně Vitanovské.

Discursus Lypirona, to jest smutného kavalíra, de amore aneb o lásce per potentias et passione animae suae vedený, je literárním dárkem, který věnoval své milované panně Anně Benolové k svátku r. 1651 právník a filolog Václav Jan Rosa (asi 1620 až 1689). Autor, známý snad ještě ze školních škamen starší generaci především jako jazykový purista a neprávem kladený do jedné řady s Pohlem a Šimkem, zveršoval ve 3272 verších jednoduché téma: hrdina skladby, Lypiron, se rozhoduje, zda má jít za dámou svého srdce a vyjavit jí svůj cit. Radí mu přitom různé zosobněné vlastnosti a své rady dokumentují vyprávěním příběhů. Tyto příběhy, v podstatě jediné složky epické, dodávají rozvěklé básni na živosti a čtivosti. Autor sice touto skladbou dokázal znalost evropské tzv. alamodové poezie, v níž se to jen hemží kavalery, lamentacemi, suplikacemi, kontenty, favory, reputacemi atd., ale cit je povrchní, zůstává jen ve stereotypu slov. Podstata alamodové milostné poezie, projevu románské, zvláště francouzské kultury, která zaujala kolem r. 1600 vedoucí postavení v západní a střední Evropě, byla v bezduchem, „galantním“ projevu přenášejším záplavu cizích, módních slov ze šlechtických sídel do měšťanských salónů, slov, majících vyjádřit zjemnělost společenských styků a vztahů. Jako byl jazykový projev tohoto stylu málo životný a opravdový, byl i cit v něm vyjádřený hodně konvenční a neosobní – stejně u Rosy jako ve sborníčku písní věnovaném Anně Vitanovské. Stylizovanost milostného projevu a nadbytek konvencí ukazují, že se světská milostná poezie od středověku až po baroko příliš nezměnila. Poslechněme jen kousek nářku Lypironova:

Ó já bídný, ó nešťastný,
proč tak smutný, proč žalostný!
Ach, kdo mně tormentýruje,

kdo mé, ach, srdce, trýžňuje,
kdo mně tak zarmoucenýho
činí, tak zkormoucenýho?

Kdo jest ten, jenž takou mocí
k smutný vede lamentací?
Ó bolesti, ó zármutku,
ach můj velký, těžký smutku!
I kdož jest tobě poručil,
bys mé srdce soužil, trápil?

Nemámť ve dne, v noci stání,
trpíc velké sužování,
nedát spaní polehčení,
každá chůze v zarmoucení,
kdežkoliv jdu, se obrátím,
co umrlý všecken kráším.

Ó já bídný, ó nešťastný,
proč tak smutný, proč žalostný!
Odkudž, odkudž, ach bolesti,
přicházíš k mé nevinnosti?
Ach, kdo jest ten, který vždyckny
trápí ve mně oudy všeckny?

Ach, vím a smutně povídám,
smutně, kdo jest ten, poznávám!
Jest stvoření jedno krásné,
jemuž není v světě rovné,
k němuž se nesmím utýcti,
nesmím s suplikací jíti.

Krása její, pěkné cnosti,
její slavné kvalitéty,
jak ji mile ozdobují,
že mnozí věřit nesmějí,
by se směli pokusiti
něco při dámě žádati!

Ó zarmoucení časové,
ó předivní planetové!
Kam se, smutný, obrátiti,
k komu se mám utíkati?
K Kupidovi jíti nesmím,
u dámy nic neobdržím!

Přesvědčivěji působí v této skladbě pasáže, v nichž se smutný kavalír Lypiron obrací se svou bolestí k přírodě – tady jako by zněla lidová poezie, např.:

Lituj nebe i země,
lituj nestálé moře
velikého hoře,
litujtež vy, živlové,
všickni životčichové
a živobytové! ...

Pročež ptáčkové malí,
který přes velké skály
sem i tam lítáte
a můj přesmutný lament,
který mám pro svůj intent,
začastý slýcháte,

suplikací velikou
činím k vám ještě jednou
a s ní víc nepřidu:

spívejtež vy nade mnou
funus, notu žalostnou,
když z světa pryč ujdu.

A vy krásní stromové,
pahrbkové, lesové,
tu milost prokažte,
jestli jakou můžete,
lítost nade mnou mějte,
nad smrtí mou plačte.
Vy pak, zvířátka čerstvý,
který přehusté lesy
semtam probíháte,
hrob, prosím, vykopejte,
nohami vyhrabejte,
tělo v něj položte.

Podobný ohlas lidové poezie najdeme i v některých písních *sborníčku Anny Vitanovské*, např.:

Klus klus, klus, klus, zaklusej,
má nejmilejší, spomínej!
Když ty mi švarně zaklusáš,
skůček nebo dva uděláš.

Klus, klus, klusej po třetí,
máš o tom každý vědět,
žeť já vás věrně nuluji
a všeho dobrého přeji.

Klus, klus, klus, klus po druhý,
můj milý koničku vraný,
když ty mi švarně zaklusáš,
skůček nebo dva uděláš,
tuť mi švarnou dámu zednáš.

Klus, klus, klusej po čtvrtý,
ať se podkovky přitvrdí,
by ta láska mezi námi
trvala až do skonání.

Řekli jsme, že jméno Rosovo bývá uváděno v souvislosti s tzv. puristy, kteří – chtějí zachránit svou mateřštinu před záplavou cizích slov hrnoucích se do českého jazyka spolu s přílivem cizinců do našich zemí po Bílé hoře – začali vytvářet nová česká i „česká“ slova. Vrcholu dosáhlo toto novotaření v druhé polovině 18. století (V. Pohl). Literatura umělá a lidová však tímto novotařením postižena nebyla – nejlépe to dokládá básnické dílo Rosy samého, ale i dílo Bridelovo, Kadlinského, Michново a dílo mnohých jiných, které svědčí o tom, že teorie a praxe nebyly v souladu. Zkomoleniny, jako např. nosočistoplena (kapesník), zelenochrupka (salát), usmívka (ironie) ap., postihly spíš oblast pololidové literatury, ale také ne beze zbytku. Český jazyk, o němž po dlouhá staletí pečovali přední znalci, odolal náporům těchto neústrojných novotvarů. Bylo to také zřejmě díky tradici kultivovaného jazyka v lidovém prostředí: jazykovou kulturu tohoto prostředí nejlépe dokládají pobělohorské kancionály, které sloužily lidu především, i kazatelství. Tak můžeme s úspěchem pochybovat nejen o pravdivosti latinského přísloví o mlčení múz za války (vysoké umělecké kvality literatury lze poznat myslím dobře už i z pouhých ukázek, které jsme citovali, a nebyla to literatura také nijak malá rozsahem i dosahem), ale i o tom, že panovalo úplné temno rozhodně nebylo tak všestranné, jak by se zdálo na první pohled. Temno bylo ve snaze cizáků porobit český národ, temno bylo v tom, že k porobě bylo využíváno, vlastně zneužíváno kultury, ale temno nebylo ve výsledcích tohoto úsilí: mocipáni zapomněli, že proti nim stojí národ, jehož vzdělanost se rozvíjela už po sedm století před Bílou horou a dosáhla značné úrovně. Přitom rozvíjení vzdělanosti nebylo záležitostí pouze vládnoucích vrstev, ale vlastně už od samého počátku vzniku knižní kultury bylo přímo programově – více či méně, podle dobových sociálně politických tendencí – počítáno i se širšími vrstvami:

svědčí o tom staroslověnský Proglas, v němž se uvádí výrok apoštola Pavla „chci raději pět slov povědět, a svým rozumem je říci, aby i všichni bratři rozuměli, než deset tisíc slov nesrozumitelných“, který je prvním krokem na cestě vedoucí k demokratizaci kulturních statků, jež je páteří vývoje naší literatury a kultury vůbec. Na vzdělání lidu pamatovali všichni význační představitelé české literatury: Štítný, Hus, Chelčický, Viktorin Kornel ze Všehrd, Řehoř Hrubý z Jelení, Daniel Adam z Veleslavína, Jan Blahoslav, Jan Amos Komenský – abychom uvedli alespoň ty nejznámější.

Lidová vzdělanost se neprojevuje pouze jednostranně přímo ve slovesnosti, kterou si lid sám vytvářel. Máme o ní ještě další svědectví, a to je přinejmenším stejně důležité a průkazné, neboť ukazuje, že s kulturní výší prostého člověka, na nějž byla upřena pozornost v úsilí o jeho získání, musel počítat ve své misijní, agitační a výchovné činnosti také jezuitský řád: mám na mysli vysokou uměleckou úroveň vesměs nelidových (svým původem) děl, především těch, které přinášejí pobělohorské kancionály nebo soubory duchovních skladeb nekancionálové povahy. Tato produkce totiž nejvíc ze vši tvorby vůbec počítala zřejmě především s lidovým publikem nejen jako konzumentem (o tom podává svědectví např. Michna, Božan aj., kteří přímo určují svá díla nebo soubory i těm „sprostějším“ lidem), ale i jako tvůrcem literárních hodnot. Soubory duchovní poezie přinášejí cenné svědectví, že opravdu měly odezvu v lidových vrstvách: jejich častá vydání a jejich nápadná opotřebovanost, patrná na první pohled, bereme-li je dnes do rukou, ukazují, že byly hojně užívány (což ovšem neznamená, že byla užívateli těchto souborů akceptována i jejich ideologie). Vysoké umělecké úrovně byla také kázání, která jsou dalším cenným dokladem toho, že kazatelé museli počítat s publikem, které nelze nikterak pokládat za primitivní. Lidové vrstvy byly v době „temna“ nejen na značné kulturní výši, ale máme doklady i dalšího vědomého úsilí o jejich vzdělávání. Příkladem může být činnost zatím málo známého V. B. Jestřábského (1630–1719), vzdělaného katolického kněze, magistra filozofie a teologie, který působil po celý život na moravském venkově a zaujímal postavení jakéhosi osvětového pracovníka své doby mezi farníky. Zdůrazňoval, že je nutno psát pro prosté lidi knihy, a sám tento požadavek rovněž příkladně plnil. I z tohoto dokladu je tedy vidět, že kulturní zázemí bylo v době „temna“ také na našem venkově.

Kulturnost lidových vrstev v době pobělohorské neměla jen pasivní charakter, ale projevovala se dost silně v tvůrčí podobě. *Tvůrčí aktivita našeho lidu* je jistě dostatečně známa z lidové slovesnosti, jejíž plody vzešlé

ponejvíce ze 17. a 18. století známe ze souborů pořizovaných od 19. století. Málo je však asi známé to, že lidové prostředí přizpůsobovalo svému vkusu témata oficiální literatury, pokud některá z nich přejímalo, a přizpůsobovalo si je dost odvážně: upravovalo si totiž po svém ideovou stránku přejatých skladeb, která hrála velkou úlohu právě v 17. a 18. století. Nejlepším dokladem je lidové zpracování od středověku známého sporu duše s tělem a biblického podobenství o pěti moudrých a pěti pošetilých pannách.

Ve středověku značně rozšířené *spory duše s tělem* zpracovávaly otázky posmrtného života a odpovědnosti „těla“ (nebo „duše“) za hříchy, které člověk napáchal. Středověkému odvratu od pozemského života do iracionální taková témata plně vyhovovala a není tedy divu, že podle latinské předlohy (*Visio Philiberti*) máme také trojí různé české zpracování. Latinská předloha byla znovu – pokud zatím víme, dvakrát – přeložena za protireformace, která měla výchozí ideovou základnu společnou se středověkem, jak jsme ukázali v první kapitole: odpor k pozemskému světu a z toho vyplývající soustředění na posmrtný život, v němž se dostane hříšníkům krutých trestů v pekle. Proto také se v protireformačních přebásněních nešetří drastičností; po hádce duše a těla o to, kdo z nich je vinen za hříchy člověka, líčí autor jednoho z těchto zpracování (má celkem 340 veršů) takto osud nebohé duše:

Když s zármutkem velikým to mluvila duše,
aj, pár ďáblův přečerných pozadu k ní kluše!
Jichž by žádný nemohl mrzutost vypsati,
ani malíř umělý ty vymalovati.

V rukou háky železné, hrozné jsou drželi,
oheň s sirou smrdutou z svých tlam vypouštěli.
Jako motyky zuby své ukazovali,
z nosův hojnost příšerných hadův vypouštěli.

Uši visuté, hnízu plné ošklivého,
na čele rohy zrostu velmi velikého.
Z rohův též smrtedlný jed hojně metali,
místo nehtův pazoury hrubě vypínali.

Ti tenaty ubohou tu duši zatáhli
a do pekelných tmavých muk násilně táhli.
Jímž množství jiných duchův zlých v cestu vyběhlo
a místo spěvu na ni hned zuby skřípělo.

Ji nevděčným tím křikem, ubohou, vítali,
někteří přeukrutně řetězy vázali,
jiní pak ohnivými háky tak tahali,
jiní volovo horké do ust nalívali,

jiní přetěžkým bítím ukrutně trápili
a smrad všeliký na tvář ustavičně lili,
jiní zuby hroznými pysky jí kousali
a v ničemž odpočinutí žádného nedali.

Téma sporu duše s tělem mělo v české literatuře významnou úlohu: bylo zpracováno jako divadelní hra, která se hrála v r. 1558 na jezuitské školní scéně; touto hrou byl také vítán Ferdinand I. po svém zvolení císařem. V umělé literatuře máme téma sporu duše s tělem zpracováno ještě u Adama Michny v Loutně české (1653) pod názvem Domácí vojna mezi duší a tělem. Michnovo zpracování stírá rysy drastičnosti velmi podstatně a závěr vyznívá jako napomenutí držet se boží vůle a nechat světských marností.

Téma sporu duše s tělem nebylo ostatně něčím ojedinělým, neobjevilo se pouze v literatuře. Známe je také z barokní hudby, např. z alegorické duchovní opery E. de Cavalieriho (*Rappresentazione di anima e di corpo*), kterou muzikologie (např. G. Černušák) hodnotí jako počátek nového slohu v duchovních hrách a upozorňuje na lidové rysy v sólové melodice této skladby.

České lidové zpracování se vyhýbá přílišné drastičnosti podobně jako Michna, lidové skladby jsou komponovány ve smírnějším i mírnějším tónu, a jako tomu bývá u lidové písně, není lidové zpracování tak rozvleklé jako ony dvě verze protireformační (také Michnova skladba je proti nim podstatně kratší). Tak např. píseň z Bydžovska vzbuzuje dojem spíše rozhovoru, vedeného mezi sousedy třeba po návštěvě nedělní mše, než aby budila hrůzu z věčných muk:

Na krchově před kostelem
hádala se duše s tělem:

„Tělo, tělo, cos dělalo,
žes o duši nic nedbalo?

Cos vidělo, všeckos chtělo,
na Boha jsi nevzpomnělo.

Tělo, tělo, tělo hříšné,
bývalo jsi v světě pyšné.

Chodilo jsi v stříbře, zlatě,
a já, duše, trpím za tě.

Chodilo jsi po muzikách
a já vězím v těžkých mukách!“

„Nedávej mi, duše, viny,
bylas se mnou každou chvílí!“

„Byla-li jsem vždycky s tebou,
nevládla jsem sama sebou.“

Vcelku lze říci, že v lidovém zpracování je patrna snaha o jemnější a vkusnější podání tématu, které v původní umělé verzi hýří drastičností, až nevkusem. Michnova skladba stojí blízko lidovému pojetí po té stránce, že je jí cizí laciný a křiklavý efekt, a je také podstatně stručnější (68 veršů) než původní znění (latinské) i než česká přebásnění.

Ještě pozoruhodnější je pouť *biblického podobenství o deseti pannách* do lidového prostředí. Výchozí text je z Matoušova evangelia, kap. 25., která se váže na výklad v kap. 24., v níž Ježíš předpovídá zkázu Jeruzaléma a konec světa. Kapitola 25. líčí, že „tehdy podobno bude království nebeské desíti pannám, kteréžto zavšše lampy své, vyšly proti Ženichovi“. Pět panen „opatrných“ mělo s sebou olej, pět „bláznivých“ si olej nevzalo. Když přišel Ženich-Kristus, bláznivé panny neměly olej, musely si ho jít koupit, kdežto opatrné panny mohly s Kristem jít „na svatbu“ (tj. do nebeského království). Bláznivým pannám, když se vrátily s nakoupeným olejem, už nebylo otevřeno. Poučení z bible je shrnuto do věty: „Bdětež tedy, neb nevíte dne ani hodiny, v kterou Syn člověka přijde.“

V literatuře máme dochováno hned několikrát zpracování této biblické předlohy: pokud víme, nejdůležitější je v Komenského Kancionále (1659), dále téma zpracoval také Michna v Loutně české, pak známe verzi z kramářských písní a z lidové slovesnosti. U Komenského i u Michny v podstatě jde o zachování základní myšlenky biblického podobenství. V oblasti kramářské poezie máme zpracování biblického tématu ve dvojí, ideově různé verzi, duchovní (*Nová píseň k nábožnému uctění o třech božích mučedlnících*) a světské (*Nová píseň mládencům a pannám pro obveselení mysle na světlo vydaná*), přičemž světská verze je nadto skladbou milostnou. Zdá se, že toto znění má blízko spíše k světské almodové poezii než k poezii lidové. Máme však ještě další kramářskou verzi světskou, zapsanou u Erbena pod názvem *Truchlivý konec lásky*. V této verzi biblické-

ho podobenství o deseti pannách se kontaminují alamodové prvky s lidovými.

Největší proměnu doznalo původně biblické podobenství tehdy, když bylo vzato za základ svatební písně (*Čekání*): biblické „bdětež tedy, neb nevíte dne ani hodiny, v kterouž Syn člověka přijde“, se změnilo na bdění a toužebné čekání skutečné nevěsty na skutečného ženicha. Píseň zní takto:

Dvanácte panen usnulo
pro lásku svého milého,
jen jedna nespala,
milého čekala.

Jak promluvil k ní slovíčko:
„Kde jsi, má zlatá hrdličko?“
hned jeho poznala,
hned se mu ozvala.

Čekala na něj s muzikou
a s toužebností velikou.
Když se ho dočkala,
radostí zplesala.

„Jdu k tobě, mé potěšení,
jdu pro tvé obveselení!
Máš mne služebníka,
svého milovníka.

Budem se spolu radovat,
budem se věrně milovat,
a to každou dobu,
až právě do hrobu!“

Není jistě třeba mnoho dodávat: cesta biblického podobenství k lidu a jeho proměna ve světskou svatební píseň ukazuje, že lid zacházel po svém i s biblí.

Doklady *lidového tvůrčího přístupu k umělé slovesnosti* by bylo možno ještě rozhojnit: např. podobný osud, totiž přetvoření duchovní skladby na světskou svatební, potkal i dobře známou *Michnovu ukolébavku* „Chtíc, aby spal“. Přepřacování do podoby svatební písně snad pochází od známého písmáka, milčického rychtáře Fr. J. Vaváka; to však na věci nic nemění, neboť Vavák žil mezi lidem, znal tedy dobře nepochybně nejen lidovou slovesnost (sám ji také zapisoval), ale i potřeby a úsilí jejích tvůrců. Píseň zní takto:

Chtíc, aby spal, vinšovala
miláčkovi,
hrdlička ponocovala
samečkovi:
„Nynej, choti, moje krásno
vinšovaná,

nynej, srdce mého lásko
vždy žádaná!

Tobě jsem lůžko ustlala
pěkné bílé,
ve všem světě si zvolila
nad vše jiné:
S tebou v lásce do své smrti
býti žádám,
tobě, jakožto svému choti,
ten dar dávám,

panenství své ti daruji,
dar předrahý,
věnečkem tě korunuji
ze své hlavy.
Ty jsi můj ze všech zvolený
v soudu božím,
pro tě můj vinek zelený
ráda složím!“

Vůbec je pozoruhodné, že lidové prostředí i v jiných skladbách tlumí náboženský ráz oficiálního tématu. Ukazuje to např. proměna vyložené nábožensky vyhoceného textu středověké *legandy o sv. Dorotě*. Legenda vypráví o tom, jak Dorota, křesťanka, odmítla vzít si za muže pohanského císaře, obrátila na křesťanství císařovy služebníky, byla umučena, přičemž se děly hojně zázraky. Látka se objevila v nesčetných podobách: jako píseň, jako dramatický výstup v lidovém prostředí a jako lidová hra pro prostého diváka se udržela až do 19. století (ve 20. století ji oživil v úpravě pro Lidovou svitu E. F. Burian). V moravské lidové písni o Dorotě ustoupila základní náboženská složka světskému ladění: král nenutí Dorotu, aby přestoupila k pohanství, ale žádá pouze, aby se stala jeho manželkou.

Lidové prostředí však šlo ještě dál, neboť značně rouhavě *proměnilo vánoční píseň* „Narodil se Kristus Pán“ *na žertovné světské písni* „Narodil se mladej švec“, a „Narodil se krejčí pán.“ První verze je známa z Prácheňska:

Narodil se krejčí pán,
veselme se;
šel pro vodu, roztlouk džbán,
radujme se.

Druhá verze pochází z Čáslavska:

Narodil se mladej švec,
radujme se,
starej dělal pro něj klec,
veselme se!
Z života smolného,
z rodu ševcovského
nám, nám narodil se.

Zápisy obou skladeb jsou sice mladší (najdeme je v Erbenových Prostonárodních českých písních a říkadlech), ale těžko obstojí námitka, že šlo také o písně původem mnohem mladší, než je období, jímž se zabýváme. Je známe, že Michnova ukolébavka „Chtíc, aby spal“, ač stará (počítáme-li od vydání) přes tři sta let, je dodnes živá. Méně známé je už to, že skladby z barokních kancionálů (nebo výňatky z těchto písní) tradovalo lidové podání v 19. století. Právě Erben také zapsal ještě v 19. století prastarou vánoční píseň „Den přeslavný jest k nám přišel“ jako prý „sladovnickou koledu“. Táž píseň je zapsána také Fr. Bartošem jako píseň „z Velké“, podobně i známá kancionálová skladba „Již slunce z hvězdy vyšlo“ je u Bartoše označena jako píseň rovněž „z Velké“. A jako píseň opět „z Velké“ je zapsána u Bartoše i Michnova ukolébavka „Chtíc, aby spal“.

Z několika uvedených dokladů je jistě dobře vidět, že lid, odpůrce protireformačního úsilí a umění, byl značně vynalézavý a že zůstal svůj, protože si i v kulturní oblasti počínal dost samostatně (v sociální oblasti dosvědčují negativní vztah lidu k refeudalizaci např. četná lidová povstání). Nelze se proto divit, že protireformace hlásaná jezuity musela vyvíjet hodně úsilí a hlavně rafinovanosti, jestliže chtěla tento lid získat. To, že se vcelku minula s úspěchem, dokazuje oprávněnost našeho tvrzení o kulturní tradici zakořeněné v lidu našeho národa i o jejím rozvíjení při všem „temnu“. Sám termín „temno“, který bývá mechanicky užíván pro označení 17., a zejména 18. století, není zcela oprávněný, protože neplatí obecně. Navíc pak stírá specifikum českého literárního (a vůbec národního) vývoje 17. a 18. století, vnucuje domněnku o přerušení vývojového procesu (nebo o jeho podstatném narušení) a o vzniku národního obrození z jakýchsi nadpřirozených sil.

JAKÝ TO KVÍTEK ČERVENÝ VIDÍM V HRADECKÉM ROLÍ?

Citátem z Michnovy básně, která oslavuje „červenou jindřichohradeckou růži“, sv. Hipolyta, přecházíme k Michnovu dílu a uvádíme jím životopisnou kapitolu. V současné době, kdy vzpomínáme třisetletého výročí smrti Adama Václava Michny z Otradovic (* asi 1600, Jindřichův Hradec – † 1676, tamtéž), můžeme vztáhnout Michnův pěkný obraz „červená jindřichohradecká růže“ právem na autora samého, pro jeho výrazné postavení v dějinách nejen literárních a hudebních, ale kulturních vůbec. Bohužel – jak to bývá obvyklé u autorů starší české literatury – víme víc o jeho díle než o jeho životě. Životopisná data musíme pracně shledávat po archívech z různých urbářů, pamětí, úředních záznamů, zpráv o jindřichohradeckém školství atd. Samozřejmě nemůžeme ani tato data pokládat za definitivní, musíme hledat dále. Zatím z pramenů lze vyčíst asi toto:

Adam Václav Michna z Otradovic (nebo jak dnes říkáme stručněji: Adam Michna z Otradovic) pocházel ze starobylé erbovní rodiny připomínané v Jindřichově Hradci už v 16. století. Jeden z jeho předků, Petr z Otradovic, byl povýšen r. 1461 králem Jiřím z Poděbrad do vladyckého stavu. Z pečeti Adamovy poznáváme jeho erb: loďku s přílbou, pod níž jsou iniciály jeho jména. Zdá se, že už předkové tíhli k hudbě: z rodiny Michnů se připomíná Michal Michna v r. 1535 jako varhaník v Jindřichově Hradci. Archivní dokumenty uvádějí ještě jednoho Michala Michnu, který působil na zámku v Jindřichově Hradci jako purkrabí v letech 1584–1601, a byl to nejspíš také on, jenž si dal v r. 1597 potvrdit své šlechtictví městskou radou jindřichohradeckou. Adam Michna bývá pokládán za jeho vnuka; kdo byl otcem Adamovým také nevíme přesně. Někdy je za něho označován posledně zmíněný Michal. O rodině, v níž Adam vyrůstal, nevíme zatím zhola nic.

První záznamy týkající se s největší pravděpodobností už Adama Michny pocházejí ze seznamu jmen studentů, kteří navštěvovali jindřichohradeckou jezuitskou kolej. Podle nich byl Adam zapsán na principia v letech 1611–1612, na gramatiku v r. 1615, na syntaxi v r. 1616 a na poetiku v r. 1617.

Jezuitská kolej v Jindřichově Hradci byla druhou takovou kolejí zřízenou v jižních Čechách (první byla v Českém Krumlově). Jezuity povolal do Jindřichova Hradce pan Adam II. z Hradce r. 1594, rok nato byl pak položen základní kámen k jezuitské koleji za přítomnosti mnoha lidí „vyššího i nižšího stavu skrze dlouhé zpívání, troubení a zvonění“. Od počátku byli hradečtí

jezuité nadáni velkým deputátem od hradeckých pánů, měli však značné potíže s hradeckými nekatolíky, a zejména s městským úřadem, který – pokud nebyl právě vystaven nátlaku shora – brzdil činnost jezuitů, jak mohl. Když např. r. 1604 žádal rektor koleje, Mikuláš Pistorius, městskou radu o úpravu domu pro kostelní zpěváky a pro kantora, dostalo se mu odpovědi dost jedovaté. Prý „pokudž ve škole mládež pobožnosti, dobrem mravům, liternímu umění se vyučovala, officiales hodní... tu náležité opatření jměli... Ale jakž to na kolej (tj. na jezuitu – ZT) přenešeno a tam mládež v literním umění se cvičí, neuznává se toho potřeba pro samy zpěváky, kteří více po hospodách nežli v kostele nalezeni bývají, aby jměli co nádherného stavěti“. Střetávání bylo i mezi hradeckým lidem a jezuitu, došlo dokonce k násilnostem, např. r. 1610 při útoku na jezuitskou kolej. Lidé byli k své nenávisti proti jezuitům provokováni jistě i nadměrnou katolickou horlivostí známého pana Viléma Slavaty z Chlumu a Košumberka.

Podle údajů v seznamech žáků jindřichohradecké jezuitské koleje by bylo lze počítat s narozením Adama Michny někdy kolem r. 1600, ačkoli někteří badatelé (E. Trola) píší o možnosti posunout toto datum k r. 1594, kdy žil ještě pan Adam z Hradce, a to z toho důvodu, že tehdy rodičové rádi dávali svým dětem jména podle vládnoucích panovníků nebo vrchností.

Vůbec první nepochybné datum, týkající se života Adama Michny z Otradovic, je rok 1633; z toho roku pochází zápis o tom, že Adam Michna je varhaníkem proboštského kostela Nanebevzetí P. Marie v Jindřichově Hradci. Nebylo to v Michnově době zaměstnání nijak podřadné: varhaníci platili za osoby požívající vážnosti a úcty a zaujímali význačné společenské postavení. Můžeme říci, že hudba a poezie byly Michnovým „poetickým zaměstnáním“: byl nejen varhaníkem, ale také učitelem hudby a zpěvu, napsal řadu hudebních děl i řadu básní, a není divu, že jako starší působil (od r. 1648) v jindřichohradeckém literátském kúru, který nebyl nijak bezvýznamný. (Literátské kúry byly důležitými institucemi všestranně podporujícími hudební i literární kulturu měst.)

Dříve než si víc všimneme Michnovy umělecké činnosti, o níž nám zde jde především, vrátíme se ještě k Michnovu životu, pokud ho lze rekonstruovat ze skrovných údajů, které máme. Jeho hmotné postavení pomohl patrně dost zajistit sňatek se zámožnou měšťanskou dcerkou Zuzanou Cimmermannovou. Během třicetileté války se manželům Michnovým vedlo zřejmě dobře, což ukazuje např. výše válečné kontribuce, která jim byla předepsána v r. 1645: bylo to 400 zlatých. Už podle výše poplatku lze soudit, že měli také ve městě nemovitosti; potvrzuje to i výpis z berních knih. Michnovi jsou v něm totiž předepsány poplatky ze dvou domů, je tu i zápis oznamující, že Michnovi byl připsán dům Františka Vlacha, a zápis obsahuje také údaj o „prozaickém zaměstnání“ Michnově: „Adam Michna, varhaník, šenkuje víno.“ Toto zaměstnání Michna provozoval v letech

1640–1661. Podle jiného berního spisu je v r. 1668 Michnův majetek klasifikován censem 3/8: „Dům má mírný a dobrý.“ K tomu přistupuje ještě dům varhaníkův s klasifikací 1/8: „Adam Michna, 1667 varhaník, domek mírný, stavení dobré.“ Příjmy z vinného šenku, varhanní hry, soukromého vyučování hudbě aj. (např. z deputátů) udělaly z Michny zámožného měšťana. Ukládal své peníze u vrchnosti ve formě půjček a bral z nich pololetně úrok (kvitancí v zámeckém archívu je dost velké množství, a to ovšem samozřejmě nelze předpokládat, že jsou dochovány v úplnosti). Ze jmění, které si s manželkou nahospodařil, založil Michna r. 1673 nadaci ve výši 1000 zlatých rýnských pro tři studenty hudebníky. Jako podmínku si kladl, aby oni studenti (tj. diškantista, altista a tenorista) byli nejlepšími zpěváky a dovednými houslisty, kteří by mohli podporovat choralisty a trubače, aby se tím pozvedla úroveň kostelní hudby v Jindřichově Hradci. Stejnou sumu pak odkázal ve své závěti Michna kostelu Nanebevzetí P. Marie, kde byl varhaníkem.

Michnova manželka Zuzana zemřela někdy na jaře nebo počátkem léta v roce 1671. Po její smrti se Michna znovu oženil přes nebo snad právě pro – svůj vysoký věk. Potřeboval do obchodu pomocnici a ve svém stáří patrně také dobrou ošetřovatelku. Jeho druhou ženou se stala ještě v témž roce, kdy ovdověl, dne 22. října, Terezie Kateřina Eppinaurová (jinak také Eppenaurová). Podle městského urbáře měl nějaký příbuzný Terezie Kateřiny také „dům mírný a obstojný“, šenkoval „pivo a pálený na dva kotle“, census živnosti byl „1“. Byla tedy snad nová paní sdostatek zběhlá šenkýřka. O postupném Michnově stařeckém scházení svědčí jeho rukopis na finančních potvrzeních; stvrzenka na příjem úroku z kapitálu pocházející z 30. června 1676 je psána už jinou rukou a Michna ji pouze podepsal. Je to poslední jeho podpis vůbec. Zemřel totiž někdy mezi tímto datem a 22. zářím téhož roku. Varhaníkem byl Michna zřejmě téměř do posledního okamžiku svého života: na stvrzence z 24. května 1676 připojil ke svému jménu ještě dodatek „varhaník“. Vdova po Adamovi Michnovi se znovu provdala a pak se přestěhovala do Prahy, když před odchodem zaplatila předepsané odchodné (dvacetinu ze jmění) 100 zlatých. Nástupcem Michnovým se stal v Jindřichově Hradci jeho krajan pocházející z Vožicka, Daniel Dominik Čeněk.

Otazníky vyvstávají nad Michnovým náboženským přesvědčením: jeho otec, ač katolík, byl spřátelen s hlavou protijezuitských odbojníků, Bramhauzským. Nevíme, zda Michna byl katolíkem z přesvědčení, nebo jen díky nátlaku a jezuitské výchově v jindřichohradecké koleji, zda byl

utrakvistou, který konvertoval atd. Objasnění této otázky by mohlo pomoci v zásadních bodech při výkladu a hodnocení Michnova literárního díla. Úsměv nutně vzbuzuje to, že na titulní listy obou nám dochovaných Michnových tisků (České mariánské muziky a Svatoroční muziky) užila jezuitská tiskárna dřevorytu ze starého „pikhartského“ kancionálu, kde vedle kacířských chórů zpívá sám Hus.

Pro Michnovo tvoření at' básnické, at' hudební, mělo bezesporu význam to, že autor nebyl uzavřen ve svém působišti a nebyl izolován od ostatního kulturního života. Kromě styků s Brnem (jezuitská kolej), o nichž se dále ještě zmíníme, měl Michna styky s Olomoucí (také s jezuitskou kolejí, na níž působil jeden z jeho spolužáků). Styky s Prahou dokládá mj. i to, že Michnovy kancionály byly tištěny v Praze, a úvodní dedikace Svatoroční muziky. O velkém rozšíření Michnovy tvorby svědčí přejímání některých jeho skladeb do různých kancionálů a písňových souborů a zlidovění některých z nich, jak jsme už částečně naznačili.

Michnovo literární (měli bychom vlastně říci literárně hudební, neboť pro skladby ve svých souborech psal i melodie pro čtyři až pět hlasů) dílo dnes nám známé obsahuje tři soubory, které byly vydány v autorově zralém věku: 1) *Česká mariánská muzika, radostná i žalostná, v tři díly rozdělená. Ke cti nerozdílné jediné Trojice, nejsvětější rodičky a všech svatých* (tištěna v Praze v „akademické impressii“ r. 1647); 2) *Loutna česká, v svátek, v pátek, v kostele, při stole, jak se líbí, v každou chvíli radostně, žalostně, spásitědlně znící* (vydaná snad r. 1653, dochovaná však pouze v opise Matěje Devotého z r. 1666, který byl nalezen v pardubickém muzeu při katalogizaci hudebnin ve dvacátých letech našeho století); 3) *Svatoroční muzika aneb Sváteční kancional ke cti a chvále svatých milých bozích* (tištěna v Praze rovněž v „akademické impressii“ r. 1661). Nejsou to pouhé soubory, ale spíše výběry ze všech písní, které Michna kdy složil nebo které přejal (a většinou upravil), přesnější chronologii však určit nelze.

Několik pozoruhodností však přece jen můžeme uvést: o jedné písni, zařazené do souboru Česká mariánská muzika pod názvem *Veleslavnost blahoslavené Panny nanebevzetí* (začínající slovy „Panno, čas jest“) víme, že vznikla mnohem dříve než soubor jako celek. Část této písně (sloka 1–8) byla recitována mezi latinským prologem hry téhož jména, kterou hráli brněnští jezuité na počest Brnem projíždějícího polského krále Kazimíra a jeho nevěsty Renaty 15. srpna 1638. V epilogu hry pak byly z české skladby recitovány sloky 9–12. Text hry dosud nalezen nebyl, znám je pouze mlhavý obsah z periochy. Tato píseň je mj. svědectvím Michnových vztahů

k Brnu (k jeho jezuitské koleji), kde byl tehdy novicem Balbín, možná, že i celá hra vznikla z pera Michnova nevíme. Vzhledem k Michnově význačnému postavení v Jindřichově Hradci i k jeho hudebním a literárním schopnostem je možné, že participoval také na některých příležitostných slavnostních hrách, např. u příležitosti přenesení ostatků sv. Hipolyta do Jindřichova Hradce (daroval je polský jezuita Mikuláš Łęczycycki-Lancitius); této události se týká také Michnova píseň *Svatý Hippolyt, červená mučednická jindřichohradecká růže*. U příležitosti převážení mariánského obrazu staroboleslavského z Vídně do Staré Boleslavi musel zasáhnout Michna jako pohotovový komponista a přepracovat svou starší píseň *Staročeská třidcatina* do aktuálnější podoby. Záznam o tom, že se při této příležitosti zpívala Michnova píseň, čteme v Poselkyni starých příběhův českých (II. díl, 3. svazek) Jana Beckovského, který podrobně popisuje celý slavnostní průvod: „Velkým zvonem lid do kostela se svolal, který byv shromážděn, napřed nesené byly korouhve, za nimi šla mládež z českých i z latinských škol menších, nesouce všickni v rukouch věnce, palmy a všeliké květiny, po nich šlo německé i latinské bratrstvo, za nimi nesen byl krásný trůn, do něhož ten zázračný obraz měl býti postaven, následovali zpěváci, trubačové, probošt jindřichohradecký s duchovenstvem, za ním šel ouřad konšelský, měšťané a panny v počtu velkým, zpívající novou píseň, kterou v jazyku českým Adam Michna o Panně Marii staroboleslavské vnově složil, a posledně šel velký počet matron.“ Není tedy nijak vyloučeno – podílel-li se Michna na všech význačných událostech jako hudebník – že se podílel na nich i jako literát. Ovšem přímé doklady dosud chybí. Zřejmě je, že některé další písně, které nenajdeme v zmíněných souborech Michnových, ale lze je s největší pravděpodobností Michnovi přičíst, obsahují různé kancionály, např. Holana-Rovenského, Šteyerův aj. Takže ani zdaleka nemáme zatím úplný obraz toho, co Michna vytvořil.

V Michnových souborech najdeme některé písně přejaté, starší. S určitostí to lze říci pouze však o třech skladbách: *Útrpnost křesťana s rodičkou boží pod křížem* (překlad sekvence *Stabat Mater dolorosa*, za jejíhož autora bývá pokládán františkán Jacopone da Todi, zemřelý r. 1306), *O velebné svátosti* (přebásnění hymny *Pange, lingua, gloriosi Corporis mysterium*, který složil Tomáš Akvinský, zemřelý r. 1274) a *Přídavek z starodávné písně za mrtvé* (je to poslední sloka písně *Ó daremné světské utěšení*, kterou složil mikulášský varhaník a školní rektor Rachtaba, zemřelý r. 1520). Ovšem je třeba být opatrný při hodnocení Michnových skladeb přejatých, neboť většinou autor nepřijímal pasivně, ale upravoval, nebo se dával inspirovat staršími skladbami. Např. píseň *Vesel se, nebes královno* je

inspirována nejspíše velikonoční mariánskou antifonou *Regina coeli, laetare*. Píseň *Jak se stkví město nebeské* je ohlasem Janovy Apokalypsy a zároveň proslulého hymnu *Urbs beata Hierusalem* atp.

Adam Michna z Otradovic jako *hudební skladatel* nebyl – podobně jako básník – nijak okrajovou postavou. Vedle melodií pro skladby zařazené ve jmenovaných třech básnických sbírkách psal (pokud zatím víme) duchovní skladby, hlavně mše (známe např. *mši václavskou a mariánskou*). O hudební tvorbě Michnově nemáme dost ucelený přehled, neboť jeho díla zřejmě nezůstala pouze v Jindřichově Hradci. Tak např. ze soupisu hudebnin na českokrumlovském zámku, který převzal do úschovy eggenberský registrátor od kapelníka Bartoliho v r. 1706, se dovídáme, že na tomto zámku byla také hudební díla Michnova – ovšem všechna díla zaznamenaná v uvedeném soupise jsou dnes bohužel nezvěstná a pravděpodobně navždy ztracená. V kroměřížském hudebním archívu se nějaká Michnova díla dochovala (mj. čtyři mše, rekvie, dvě litanie a jedno Te Deum; katalog obsahuje odkazy na nějaké další skladby, z nichž je jedna – označená jako „Opus tertium“ – věnována městské radě v Budějovicích a vnučuje otázku, kde jsou dvě skladby předchozí, zda existuje, nebo existovalo i dílo, které Michna věnoval svému rodnému městu, atd.). To jen provokuje k dalšímu hledání, ale také varuje před unáhlenými závěry. Podle hudebních historiků (např. E. Trolidy) lze mluvit o Michnovi nejen jako o „písničkářovi“, ale i jako o vážném hudebním skladateli „velkolepých“ děl. Přitom je ovšem nadmíru zajímavé, že ani Michna-písničkář nebyl nijak stereotypní, v skládání melodií na písně pro své tři soubory. Loutna česká totiž dost markantně vystupuje z „kancionálové“ řady (Trolida píše o tom, že se v ní Michna projevil jako pokrokář), přitom je pozoruhodné, že také pokud jde o slovesnou stránku, vymyká se Loutna česká ostatnímu dílu Michnovu, ale dokonce nejen Michnovu, nýbrž i ostatní duchovní katolické produkci (vyjímaje Kadlinského Zdoroslavička, který podobně jako Loutna česká není kancionálem, a vyjímaje některé skladby Bridelovy).

Pokusíme se tedy v dalších kapitolách zamyslet nad základními rysy Michnova literárního díla a nad jeho přínosem pro naši literaturu.

LÁSKA K LÁSCE SUPPLIKUJE...

Mystickoerotické skladby zaujímají v díle Adama Michny z Otradovic čelné místo, ne-li nejčelnější vůbec. A proto, že jde vlastně – pokud zatím víme – o jediné dílo toho druhu u nás z pera laikova, jsou Michnovy mystickoerotické skladby důležitým pomocníkem při interpretaci barokních děl takto laděných vůbec.

Zejména cenný je cyklus jedenácti písní obsažených v *Loutně české*, neboť jde o literární ztvárnění cesty k tzv. mystickému sňatku, o níž jsme se zmínili při výkladu o filosofii doby v první kapitole. Michna zkomponoval svou Loutnu českou tak, že jednotlivé stupně vedoucí k mystickému sňatku odpovídají pozemským zvykostem při námluvách a svatbě (a připomínají tak např. výklad, jímž tento proces objasnila svým řádovým spolusestrám Terezie Ježíšova): nejdříve je volena z řady nápadnic pravá nevěsta, pak přicházejí námluvy s vychvalováním ctností a krásy nevěsty, které pokračuje při symbolickém výkladu svatebního prstenu, následuje chvála ženicha, jíž – analogicky jako v hudební podobě – vrcholí prvá část Loutny české. Po vzájemném seznámení svatebního páru přechází autor k citové oblasti, jejíž podstatnou částí je nejen duchovní očista, ale – opět jako u pozemských zvyklostí – stanovení věna, které však je citové povahy; druhá část vrcholí vysláním družbů. Závěrečná část pak líčí okrášlení svatebním věnečkem, příchod ženicha a svatební den. Zcela nezvykle působí na první pohled v závěru sbírky přiřazení básně složené v duchu už ze středověku známých sporů duše s tělem a básně zpracovávající biblické podobenství o moudrých a pošetilých pannách. Lze se domnívat, že tyto dvě skladby připojil k souboru až opisovač (originální tisk zatím neznáme), nebo je možný i ten výklad, že Michna tyto dvě skladby zařadil vědomě na jakési dotvrzení nebo přesvědčení oficiálních míst, že jde (nebo že jde *také*) o duchovní lyriku: první ukazuje marnost pozemského života a podtrhuje nutnost povznesení se nad něj, druhá užívajíc příkladu z bible má být patrně dokladem, že jde o nebeské námluvy, o mystickou erotiku. Michna se v této sbírce ukázal jako typický barokní autor zejména rafinovaným vyjádřením a rafinovanou kompozicí souboru. Není totiž pochyby o tom, že milostný cit, který zní Loutnou českou, a který vedl Michnovu ruku při skládání básní pro tuto sbírku, je cit zcela pozemský a že byl hluboce prožit samým autorem. Zjištění, že bez patrného povšimnutí v pozdějších

barokních kancionálech zůstaly právě skladby z Loutny české (ačkoli písně z České mariánské muziky a ze Svatořeční muziky se objevují v kancionálech hluboko do 19. století, a dokonce i ve sbírkách lidové poezie nejen v Čechách, ale i na Moravě), není třeba rozsáhle komentovat – „moudrému dosti“. Michna mohl použít onoho zajišťovacího manévru ze zcela pochopitelného důvodu: víme, že jezuité v Jindřichově Hradci byli dost horliví a že se těšili přízni vrchnosti, a že sama kolej byla hned od počátku značně rozsáhlá (pan Adam z Hradce určil, aby měla sedm poslucháren, velkou aulu, ložnice, kuchyně a množství bytů pro učitele i žáky, dal koleji též zahradu za městem pro zotavení učitelů a žáků ap.). Proto zde měli jezuité výborné zázemí pro svou dozorčí a výchovnou činnost – a Michna byl nepochybně dost známou i významnou hradeckou osobností, na niž „bylo vidět“ odevšad. Vůbec pak Michnova Loutna česká a ostatní mystickoerotické skladby v České mariánské muzice a ve Svatořeční muzice připomínají *upřímností citu a jeho hloubkou* Komenského přebásnění Velepísně, z něhož zní také jako u Michny nepochybně *osobní milostná zkušenost* a které – podobně jako skladby Michnovy – nedošlo zatím náležitého zhodnocení a zapadlo mezi skutečně duchovními básněmi.

K tomu, abychom nemluvili o Michnově erotice pouze jako o mystické záležitosti, vede nás dál i *užívání alamodové terminologie*, tedy terminologie ze světské milostné poezie té doby (viz Rosův *Discursus Lypirona* a anonymní sborníček pro Annu Vitanovskou). Alamodovou poezii připomenu např. tyto verše ze *Dne svadebního* v Loutně české:

veselost panuje,	...
jest liberaj zde čistotná,	anjely jsou truksasove,
jest bravada panen ctnostná,	nosí k stolu jídla,
favory jsou nevinnosti,	jsou tolikéž mundtšenkove
jsou nevinní všickni hosti	

Alamodových slov a představ z alamodové poezie a z jazyka literárního i společenského najdeme v Michnových básních hojnost, např. kavalír, liberaj, zefír, kvartýr, lokajček, subtylný, larmo, melankolie, kotyzovat, pangét, magnét, labyrint, kalán, fraucimor, Venuše, Amor (nebo v narážce: nečistý střeleček) a další, připomínající hlavně antiku, o nichž se ještě zmíníme dál. I když se mnohé z citovaných slov v Michnových skladbách nijak víc nerozvádějí, sama jejich existence postačí k tomu, aby vnímatelovy asociace směřovaly zcela jinam než do oblasti duchovní, kde jsou uvedené prvky povětšinou cizorodé (zejména pokud jde o oblast mystické erotiky), a aby si vnímatel zároveň přítom uvědomoval, jak odvážný byl

Michnův experiment v kontextu doby, v níž tento autor žil a tvořil. Experiment byl tím odvážnějším, že slova, odvádějící naši představivost „světským“ směrem jsou slovy cizího původu, slovy „počeštěnými“ ne právě citlivým způsobem, a tak jsou navíc, na pozadí a jako výrazný protiklad vcelku kultivované Michnovy češtiny, jaksi vypíchnuta a přitahují pozornost už jen svou jazykovou podobou.

Alamodová terminologie není jediným cizorodým prvkem v duchovní erotice Michnově, který nás uvádí do pozemského světa. Jinou takovou složkou je nepochybně Michnova obliba popisovat tělesnou krásu biblických osob a všimnout si vyloženě světských momentů, např. v souvislosti s oděvem postav. Dokonce samy biblické osoby chválí svou krásu, jako je tomu třeba v básni *Panenská láska*. Když Maria zve k milování sebe, říká „šlechtným mládencům“:

Snad vás milé zamžikání
libě přivabuje,
černých očíček skákaní
mocně roznicuje.
Snad i kadeřavé vlásky
a zlatem otočený
vaše zejskávají lásky,
láskou přemožený.
*Má krása Boha ranila,
jemu sem se zalíbila.*

A když se P. Maria vydává na cestu k Alžbětě (ve skladbě *Panenské Alžběty navštívení*), tak nejen

větrové prudké foukání
změnili v příjemné vání,
milí zephfirové váli
a Marii průvod dali,

ale i dokonce

modrá obloha nebeská
bez obláčku byla všecka:
*ta barva Panně slušela,
ta liberaj být musela.*

Snad vůbec nejlépe lze sledovat rafinované zakrývání světského podtextu v duchovní skladbě u Michnovy básně *Magdaléna Krista Pána*

v *hrobě hledající*. Na ní lze také dobře rozeznat přístup k evangelijní látce u katolíků a u českých bratří, neboť můžeme srovnávat s písní ze Šamotulského kancionálu (mezi oběma skladbami leží celé století), která začíná slovy „Nuž, velikonoční chválu“. Obě skladby zpracovávají z Magdalénina příběhu pouze scénu u prázdného hrobu po Kristově zmrtvýchvstání. Českobratrská píseň má jádro sdělení pouze ve dvou slokách, ostatní obecně opěvují Kristovy zásluhy o vykoupení lidstva, vybízejí k jeho chvále atp. Naproti tomu Michnova píseň je celá zaměřena na rozhovor u hrobu, který vede Magdaléna s anděly, ale hlavně na Magdalénin nářek, že ztratila Krista. Tento nářek je pramálo biblický, spíš se dá srovnat s lamentem dívky, která ztratila svého milého, s její touhou po milém (mimoděk napadá i Duchovní píseň Jana z Kříže). Nechybí dokonce ani rouhavá slova Magdalénina:

bez tebe nechci mít nebe,
nic je sobě nevážím!

Srovnáno s českobratrskou písní, je u Michny nápadná převaha nebiblických prvků, které mají základ v subjektivních zážitcích autorových z erotické oblasti a které jsou mnohdy formulovány v duchu lidové písně, např.:

Ježíši, mé potěšení,
kdež mám tebe hledati?
...
nechciť já bez tebe býti,
vši tě miluji sílou!
atp.

Lidovou slovesnost připomíná i užití přírodního motivu:

Pročež tě budu hledati
po vrších i oudolích,
po lesích budu běhati,
po lukách, také polích

Nebyl by to ovšem ani Michna (a také by to ani nebylo vpravdě barokní básnictví), kdyby zůstalo jen při této podobě literárního zpracování Magdalénina příběhu. V téže sbírce, tj. ve Svatořeční muzice, najdeme ještě dvě další magdalénské písně: *O svaté Maří Magdaléně* a *Jiná píseň o svaté Maří Magdaléně kající*. Netřeba se zvlášť zabývat jejich obsahem, jasně ho naznačují už tituly písní (jako i obsah prvně zmíněné písně je

dobře vystižen názvem: M. Krista Pána v hrobě *hledající*): O *svaté* M. M.; Jiná píseň o sv. M. M. *kající*. Michna jako by říkal čtenáři: „Ted si vyber sám, jak jsem to myslel!“ Není snad ani lepšího materiálu, než jsou Michnovy básně o Magdaléně, který by tak výrazně dokládal onu rozmanitost zpracování i rafinovaný přístup k témuž tématu týměž autorem, nadto – v Michnově případě – laikem.

Pozoruhodný je výsledek srovnání látkově příbuzných písní českobratrských Katolických: ukázalo se, že v biblických písních českého baroka je konstantní hodnotou převaha nebiblických žvlů, naproti tomu českobratrské texty se střízlivě drží biblické předlohy. Řečeno slovy Bitnarovými, „hýří katolický barok v doplňování a rétorickém přehodnocování daných biblických prvků, tvoře v duchu zvoleného námětu a v jeho rámci i hodnoty nové, vyjadřující výsledky meditací, erudice a *osobních* sklonů básníkůvých (podtrhla Z.T.)“. I když nelze souhlasit s tím, že Bitnar píše pouze o „rétorickém přehodnocování“ (pochopitelně, neboť ze svého konfesijního hlediska nemohl ustoupit úplně, aby řekl pravdu, v čem jsou skladby přehodnocovány), je nutno s jeho výrokem souhlasit, a to zejména v tom, že skutečně už máme co dělat se silnými projevy autorova subjektu, který si podřizuje různým způsobem i „oficiální“ téma.

Bylo by možno uvažovat i o tom, nakolik v katolickém prostředí působil zákaz četby bible lidovými vrstvami (jistě mohl ovlivnit i způsob zpracování biblických témat), který trval po staletí: od papežského zákazu Inocence III. z r. 1199 a usnesení toulouské synody z r. 1229 trval nejen v neztenčené podobě, ale byl ještě zpřísňován a rozšířen pozdějšími koncily, např. tridentským r. 1546. Naproti tomu u evangeliků byla bible vpravdě lidovou četbou, jak ukazuje množství jejích edic zřejmě vyplývající z ustanovení, že „Pisma svatá mítí, čítati a jim věřiti, služebný jest začátek víry a náboženství křesťanského“, jak píše Komenský. Ovšem u Michny, který byl značně vzdělán, těžko můžeme předpokládat, že by neznal bibli, že by se slepě řídil nařízením koncilů.

Podobně jako Michna v prvně jmenované magdalénské písní také Kadlinský položil důraz ve svém přebásnění skladby o Maří Magdaléně (*Zrcadlo lásky na Maří Magdaléně*) na světský milostný vztah Magdalény ke Kristovi. Zobrazení Maří Magdalény v baroku může v mnohém pomoci nejen při výkladu mystické erotiky, ale vůbec barokní symboliky. Jistě není náhodou, že se s touto postavou setkáváme nejen v literatuře, ale také ve výtvarném umění. Nalezneme ji zpodobenou v sochařství i v malířství, a to u nikoho menšího, než byli M. B. Braun a P. Brandl. Výraz obličejje Braunovy Magdalény v Betlémě u Kuksu, poloha jejího těla – přes staleté neblahé povětrnostní vlivy – neukazují kající hříšnici pro výstrahu ostatním hříšníkům, naopak: je tu zobrazena krásná žena plná smyslnosti a rozkošnictví, žena, která je si vědoma své krásy. Podobně také jedna z Brandlových Magdalén, zobrazená jako poloobnažená dívka, je si opět spíš vědoma své krásy a svůdnosti, než aby projevovala kajícnost. O Brandlovi byla ostatně napsána výstižná slova, která můžeme směle vztáhnout i na stěžejní díla literární, neboť tato slova postihují mnoho z podstaty barokního umění

vůbec: „Brandl dovedl ve svých nejlepších obrazech proměňovat konvenční legendární a biblické události v lidské příběhy, v nichž nacházíme vzrušení namnoze odlišné od soudobého náboženského umění. Ve vrcholných dějových okamžicích, v jakých se jiní snažili uplatnit hlučné fanfáry tvarů a barev, objevujeme u Brandla sílu citu, překvapující ztišení nebo lyrické zasnění, jež mění světecký děj v lidsky dojmavou pohádku a zázrak ve šťastný sen“ (J. Neumann). Snad bychom mohli ještě pro literaturu dodat, že nejde ani tak o proměňování duchovních témat v lidské příběhy, jako spíše o skrývání lidských příběhů, citů ap. do náboženského hávu, neboť barokní umění je rafinované, jak jsme již řekli.

Upozornili jsme i na to, že pro mystickoerotické skladby byla namnoze vzorem vzorů Velepíseň. Její ohlas zaznívá i Michnovým dílem. Jde jak o vůbec často se vyskytující charakteristické obraty, apelativa, přirovnání ap., o nichž jsem se také už zmínila (zahrada zavřená; hrdličko, holubičko, lilium, růže, studánka ap.), tak o *hlubší inspiraci Velepísní*. Za ni lze pokládat např. ve skladbě *Duší věno* tuto pasáž:

Lůžko kvítím posypané,
ej, jak rozkošně kvetne!
Odtud barva, vůň povstane,
odtud ráj, máj vykvetne

Nebo na Píseň písní upomíná přirovnání z téže skladby:

komu tě mám přirovnati,
drahý Karmele kvítku?
Nemůž se s tebou srovnati
svět ten, ó rajský štípku!

Velepíseň se hlásí i z líčení kvetoucí vinice a zahrad, např. v *Písní času májového*:

Kořenné kvetnou
zahrady, lettnou
jaks, šedivější štěpnice,
pučí se rývi,
to vinné dříví,
zelenají se vinice.

Ve skladbě *K pacholátku Ježíši* najdeme ohlas snad vůbec nejznámějšího obratu z Velepísně, líčícího krásu milého:

Tvář tvá jest jak sníh běličká,
krom že tvé rty i dvě líčka
nad růže jsou červenější,
nad krásné kvítky krásnější.

Bezvýznamné není ani to, jestliže Michna užije pro název některé své básně obratu vzatého z Velepísňe, neboť titul skladby je její neoddělitelnou součástí (dobře to ukázaly např. tituly magdalénských písní, o nichž byla výše řeč) a musí proto být vzat v úvahu při interpretaci. Jde např. o tituly, jako jsou v České mariánské muzice *Lilium mezi trním* nebo *Kytka aneb Snopček mirrhový*, které jsou velmi originální, podobně jako řada titulů ostatních Michnových básní (např. Lahodnost Kristova; Mariánský rytíř; Mariánský milovník; Láska k lásce suplikuje; Vánoční magnét a střelec; Svaté lásky labyrint atd.). Přitom je ovšem pozoruhodné, že některé z titulů (např. *Lilium mezi trním*) nelze posuzovat podle běžných zvyklostí, že totiž jsou jakýmsi naznačením obsahu skladby, ale autor opět narušuje jednoznačný výklad jak titulu, tak skladby. Tím víc, jde-li o titul připomínající Píseň písní (jako titul výše zmíněný), neboť v takovém případě jde o kolísání zásadní povahy: následuje za titulem duchovní nebo „duchovní“ skladba?

Za inspiraci Velepísní lze považovat také náměty těch Michnových skladeb, kde autor rozpracovává motiv hledání (lovu), jako je tomu např. v skladbě *Svaté lásky labyrint* nebo v básni *Mariánská myslivost*. Motiv hledání milého (Krista) je v prvně jmenované skladbě spojen s antickým motivem (Ariadnina nit, Ariadna sama jako představitelka lásky, která má hledajícího dovést ke Kristu). Tato kontaminace (u Michny nikoli jediná, jak ještě ukážeme) opět znesnadňuje jednoznačný výklad básně; navíc autor dovedně využil i zvyklostí lidové poezie a její poetiky:

Zdaliž mezi fialou
skrýváš tvář tvou přemilou?
...
Zdaliž mně vonná růže
s tebou loučiti může?
...
Zdaliž lilium bílé
jestiť tobě tak milé?

(Není snad třeba ještě zvlášť zdůrazňovat, že vpravdě typickou květinou pro Velepíseň je jak růže, tak „lilium“.)

Rafinovanost, o níž byla již několikrát řeč v souvislosti nejen s dílem Michnovým, ale s barokním uměním vůbec, se projevuje dále i v přehodnocování (někdy i mnohonásobným) motivů Velepísně. Našli bychom je u Kadlinského, ale máme na ně doklady také u Adama Michny. Kvetoucí vinice, symbol rozvíjejícího se života, života vznikajícího s jarem, mění se u Michny v obraz smutku a smrti Kristovy, ale – právě proto, že jde o Krista předem víme o podtextu, kterým je opětné vzkříšení. Ukázka je z básně *Utrpná s Kristem trpícím a umírajícím společnost*:

Kdež jest ta vinnice byla,
byť nám Ježíše rodila
místo hroznův a dobrého
a dobrého
vína muškatelového,
tělo jeho?

Aj, teď vinnice, teď hora,
na niž vyrostla ryvola,
hora jménem Kalvarie,
Kalvarie,
na niž umřel syn Marie,
syn Marie.

V téže skladbě najdeme i podobně rafinované pohrávání si s pojmy růže a trní (trnová koruna Kristova), růže a Kristus ovšem autor nikdy nemluví naplno, nechá vnímatele přemýšlet, a hlavně přímo obdivovat a vychutnávat jemnost svého vyjádření:

Ó trni, trni milejší,
tisíckrát vinšovanější,
vyrosteť mi z tebe růže,
z tebe růže,
paměť křížového lůže,
jeho lůže.

Někdy najdeme upozornění na přehodnocený motiv Písně písní už v titulu skladby, např. *Kytka aneb Snopček mirrhový aneb O umučení Páně*. Zatímco ve Velepísní „svazček mirry jest mi milý můj, na prsech mých odpočívaje“, v Michnově skladbě tento „snopček mirrhový“ představují Kristovy „práce a bolesti“, které na sebe vzal, čili jeho utrpení a smrt, protiklad obrazu mladého života ve Velepísní. Ovšem u Michny opět působí podtext, který předem známe: Kristovo vzkříšení a věčný život.

Podobně umné je – zase v písni *Utrpná s Kristem trpícím a umírajícím společnost* – spojení, až prolínání diametrálně odlišných (svým laděním) vlivů dvou knih bible, Knihy žalmů a Písně písní:

Ó duše, duše žíznivá,
vod co jelen žádostivá,
pospěš, pospěš k té studánce,
k té studánce,

k pramenu tvého ochránce,
ó ochránce!

Kdež jest ta vinnice byla,
byť nám Ježíše rodila
místo hroznův ...
(atd. viz výše)

Michna je zatím naším jediným katolickým básníkem laikem, u něhož se setkáváme s poměrně velkým množstvím mystickoerotických skladeb, a především dokonce také s celým mystickoerotickým cyklem v Loutně české. Nabízí se srovnání se skladbami stejného ladění, které se vyskytují v Kadlinského Zdoroslavičkovi. Na první pohled by se mohlo zdát, že toto srovnání není právě namístě, neboť Zdoroslaviček měl německou předlohu v Trutznachtigalu Friedricha von Spee. Zmínili jsme se ovšem o tom, že Kadlinský byl silnou tvůrčí osobností, že přizpůsoboval své přebásnění českému prostředí, a zřejmě ovšem také – a to se právě týká skladeb mystickoerotických – svému subjektu, můžeme snad dokonce říci i své osobní zkušenosti. Při srovnávání Kadlinského přebásnění s německou předlohou bychom našli řadu pasáží, v nichž náš autor – na rozdíl od předlohy – zřejmě s oblibou bud prodlévá u milostných scén, nebo se snaží odsunout do pozadí náboženské ladění skladby a přenést ji do poloh spíše světských, a to i za účinné pomoci některých prostředků lidové poezie milostné a poezie alomodové atd. Světská podstata Kadlinského mystické erotiky byla vlastně odhalena tím, když si Václav Thám vypůjčil některé skladby ze Zdoroslavička pro svůj almanach Básně v řeči vázané (1785) a velice jednoduchým způsobem je zesvětštil – pouhou změnou jmen. Sám o tom říká v úvodu svého souboru: „Poněvadž však obsah... duchovní jest, protož tytéž vybrané ... básně na světský způsob sem vyložil, a Pána Ježíše na Meliše, též S. Máří Magdalénu v Kloe a Fillis proměnil.“ Ovšem toto „přepřacování“ Thámem nebylo příliš šťastné, neboť necitlivě postihlo oblast uměleckého obrazu, který dělá poezii poezií, tj. uměním, nehledě na to, že Thám značně nešikovně zasáhl i do oblasti slovníku a do veršové struktury skladeb tak, že pro to nelze najít omluvu, již by mohla být odlišnost zásad básnického tvoření v době obrozenské od zásad doby barokní.

Zmínili jsme se již o tom, že *Michna* (a také *Kadlinský*) využívá ve svých *mystickoerotických skladbách antických motivů*. Mohlo by se zdát, že je to vzhledem ke katolictví autorů přinejmenším neústrojné. A víme ovšem také, že k antice měli odmítavý vztah i někteří nekatolíci, např. Komenský

(jako doklad se obvykle cituje 25. kapitola jeho Didaktiky, kde autor píše o „nečistě pohanské sběři“ a jmenuje v této souvislosti např. Platóna, Ovidia atd.; Komenský ovšem postupně svůj vztah k antice revidoval a sám z ní také těžil). Vzpomeneme-li však na to, co jsme řekli v úvodní kapitole o vztahu křesťanství k antice, nebude se nám zdát výskyt antických prvků v barokní poezii absurdní. Nadto pak sami jezuité propagovali hry některých antických autorů na školských scénách, přičemž antičtí hrdinové vystupovali v barokních kostýmech se vši barokní pompou zaměřenou k uchvácení publika. Nesmíme však také opomenout předpisy dobových poetik, tj. návodů, jak psát poezii, a konfrontovat je s básnickou praxí.

Pokud jde o *teoretické návody*, platí pro nás v podstatě to, co pro ostatní evropské literatury: barokní poetiky jsou ještě pod velkým vlivem renesančních básnických teorií. Největší autoritou vůbec byl zřejmě Scaliger. Už jeho jméno signalizuje věrnost teoriím antických autorit bez výraznější snahy vytvořit něco nového, „jít s dobou“, všimnout si nově vzniklých a vznikajících žánrů a proměn nebo obměn žánrů tradičních. To bylo ke škodě zejména některým druhům lyrické poezie, které antika neznala.

I pro nás byl Scaliger jedním z těch, kteří přenášeli dědictví antiky do barokní literatury. Je to patrné zejména z poetiky B. Balbína, *Verisimilia humaniorum disciplinarum* (Nástin humanitních disciplín), v níž nacházíme četné odkazy právě na Scaligera. Balbín sám také klade důraz na dokonalou *nápodobu antických děl*, staví ji však na stejnou rovinu jako „přirozenost“, *nadání, originalitu poetovu*. Snad bychom mohli říci – byť s určitou nepřesností, neboť jde o umění a nikoli o exaktní vědy –, že požadavek dokonalé nápodoby antických děl se v baroku vztahuje spíše k formě, kdežto důraz na vlastní invenci spíše k obsahu děl. Neboť to, co antika neznala a co se jí vlastně přičilo samou svou podstatou, byla *snaha barokní estetiky o vytvoření fikce* (tento názor zastává i Balbín, když píše o tom, že „báseň je fikce, fikce je duší poezie“) pomocí nejrafinovanějších prostředků, jak nejlépe ukazuje literatura i výtvarné umění a umělecké řemeslo. Ovšem důraz na přirozenost, originalitu při literárním tvoření, jak to čteme i u Balbína, vnucuje domněnku, že jde o ohlas antických zásad už jakýsi druhotný, vzatý z literárního „podvědomí“ teoretika a živěny renesancí. Nesmíme však zapomínat na to, že se už v renesanci rozchází někdy literární teorie s literární praxí; některé teorie zastávaly totiž příliš zkostratělé názory a básnická praxe byla progresivnější zejména ve vztahu ke skutečnosti a jejímu zobrazení v konkrétním díle. Nesoulad mezi

požadavky poetik a literární praxi byl ovšem také, a nepochybně větší než v renesanci, v baroku. Bylo to proto, že – i když se už v renesanci začalo rodit moderní pojetí literárního díla baroko mělo mnohem blíže k moderní době než renesance už tím, že předpokládalo individuální přístup autorův k tématu a umožňovalo vnímateli subjektivní výklad díla, čili podstatně narušilo staleté konvence. Ve vývoji barokní poezie směrem k moderní době měla významnou úlohu i antika, a to zejména proto, že umožnila subjektivní chápání mnohých klíčových děl, i když také pomáhala plnit „barokní“ požadavek, aby báseň byla fikcí.

Abychom mohli lépe sledovat, do jaké míry bylo přípustno uplatnit antické prvky v české barokní literatuře a jak se u nás pokyny toho druhu plnily, citujeme z Balbínových Verisimilií dvě klíčové pasáže: „Nemohu zde pominout (píše Balbín) a zcela přejít názor, který jsem si vytvořil: mně se zdá, že byl příliš přísný k básníkům onen významný muž, který v první knize své Poesie z křesťanské poesie vykázal každé pohanské božstvo a každou fikci, jejíž základ by byl odvozen z pověry starých. Přece nejlepší současní básníci, kterým se podivujeme, věřili, že jim to je dovoleno ... Byl by příliš zchoulostivělý, kdo by k poesii přikládal pravítko evangelia. Ovšem přejí si výslovně poznamenati, že se takovéto učené blouznění nemá připouštěti při látce posvátné a křesťanské, například kdyby někoho napadlo uvádět Nejblahoslavenější Pannu Marii, jak závodí krásou s bohyněmi ... Tak by Kristovi postícím se na poušti špatně (aspoň po mém soudě) sloužili bozi a bohyně lesů“ atd. Pozoruhodné je, že nápodobu antických autorů a tvorbu na základě vlastní invence hodnotí Balbín stejně vysoko co do kvality básnické dovednosti. „Pro mne není nejlepším básníkem, kdo ovládá největší počet zákonů poesie, nýbrž kdo buďto nejdokonaleji napodobí staré básníky, anebo sám dovede žít ze svého a s důvtipnou vynalézavostí dělá umění.“ Z posledního citátu také jasně vyčteme, že „ovládání největšího počtu zákonů poesie“ (čili tvorba držící se přesně předpisů poetik) bylo v Balbínově době spíše básníkovo minus než plus. Je to názor už nepochybně moderní.

U Adama Michny z Otradovic (podobně např. také u Kadlinského) najdeme v podstatě dva typy využití antických prvků. První se blíží zvyklostem světské milostné poezie 17. století (Rosovu Discursu Lypirona, skladbám sborníčku věnovaného Anně Vítanovské) zejména užíváním metaforických pojmenování a přirovnáváním lásky nadpozemských bytostí k střele Amorově (Kupidově) a k poslání Venuše. Najdeme také odvážné a

v české literatuře neběžné ztotožnění Krista s Amorem. Tu už jde o porušení výše citovaného Balbínova požadavku.

Tak např. v skladbě *Vánoční magnét a střelec* čteme o malém Ježíškovi:

Ležíš v jeslech obvinuty, však i někdy rozvinuty, abys střílel k srdci mému jako k terči laskavému.	Střílej, šťastný myslivečku, raniž mne, mocný střelečku, líce tvé jako růžičky, jasné přebystré očičky.
--	--

Nebo v básni *Rána života od ruky Spasitele* čteme:

Lučiště své láska boží
natáhlať jest a své zboží
vystřelila...
Lítej, ó střelo laskavá,
v srdci lidském pronikavá,
nepřestávej mne raniti...
Vitej, střelče milující (tj. Kriste – ZT),
lidské srdce zbojující,
čím více budeš raniti,
tím více budeš hojiti!

U Michny však najdeme i složitější záměnu, ale zároveň zkonkrétnění pojmu *střela lásky*: střelou lásky nazývá v básni *Skrytá střela těla božího* hostii:

Že roucho jest, mysl věří,
svadebné, chléb ten bílý,
on pak k srdci jak šíp měří
a raní každou chvíli.
...
Tříhranné ovšem jest srdce,
láska však chce zkusiti,
zdaliž by té střele prudce
mohla místo najíti.

Antický motiv se objevuje dále např. v skladbě o hledání cesty ze „zmateného labyrintu“ ke Kristu. Cestu má ukázat láska, která má vést hledajícího jako Ariadnina nit; jde o skladbu *Svaté lásky labyrint*:

Právě jsem v labyrintu,
v zmateným labyrintu.

Má lásko, ó Kriste můj,
má lásko, ó Kriste můj!
Kdož mne z něho vyvede
a ku Kristu přivede?
Má lásko, ó Kriste můj,
má lásko, ó Kriste můj!
Bud', lásko, Ariadna,
s nitičkou Ariadna!
Má lásko, ó Kriste můj,
má lásko, ó Kriste můj!

Předchozí ukázka i ukázka právě citovaná naznačuje složitější způsoby využívání antických motivů Adamem Michnou (nadpis „Svaté lásky labyrint“ je vlastně v rozporu s obsahem básně z labyrintu „svaté“ lásky by hledající cestu ke Kristovi nemusel chtít pomoc), a hlavně způsoby dost odvážné, které patří už k druhému typu využívání antických motivů Michnou. Sem lze zařadit přehodnocování antického motivu, např. Kristus-Amor (střelec šípů lásky) v ukřižované podobě. V písni *Rozvažování na kříži visícího Krista Pána* připomíná autorovi poloha Kristova těla lučiště, nepochybně Amorovo, jak ukazuje okolní kontext, a tento kontrast (mrtvé tělo: luk, z něhož Amor střílí šípy lásky do lidských srdcí) je stejně odvážný, jako otřesný:

Mezi lotry visí nahý,
trní hlavu tíží,
ach, jak se ten poklad drahý
pro nás velmi níží!
Ze všech oudův krev se líje
jak z čistých studýnek,
ach, kdož rány tvé zavíže,
kdož zapůjčí vínek?
Ruce, nohy natažené
jak lučiště střelce,
velmi prudce v nakažené
střílíš, Kriste, srdce!

Složitější významová hra s využíváním antických motivů má svou zvláštní důležitost v Michnově Loutně české, v jejím jedinečném mystickoerotickém cyklu. V písni, zahajující soubor po *Předmluvě*, nazvané *Povolání duchovné nevěsty*, které je klíčovou skladbou pro postup při interpretaci celého

souboru (ale pomáhá nalézt cestu k vysvětlení podstaty mystickoerotických skladeb i mimo tento soubor), užil Adam Michna rafinovaně motivu Paridova soudu. Zejména důmyslně si pohrává se symbolem jablka. Nejprve připomene „jablko sváru“ v Paridově soudu slovy:

Byly tři někdy bohyně,
sešly se v jedné hodině,
měla jablko nejpěknější
z nich vzítí ta nejkrásnější.

Pak následuje narážka na „jablko poznání“ a Evin pád v ráji, pro nějž anděl, který tu zastupuje Parida, nemůže dát zlaté jablko Evě, neboť

uvedla Eva neštěstí,
k mému jablku nemá štěstí.

Nakonec dostává zlaté jablko sv. Anna předem za to, že porodí P. Marii,

světa perlu,
jíž panskou dá nebe berlu.

Můžeme jediné říci: moudrému dosti. Je zřejmé, že Michna tu opět porušil nejen pravidla, která jsme výše citovali z Balbínových Verisimilií (motiv Paridova soudu by neměl být užit, tím méně pak dokonce uvádět „látku posvátnou a křesťanskou“, neboť Paris přiřkl „jablko sváru“ Afroditě, aby získal za to nejkrásnější ženu, Helenu, manželku spartského krále), ale zároveň ukázal cestu k různým možnostem interpretace mystickoerotických skladeb. V této skladbě motiv Paridova soudu a v jiné skladbě téže sbírky (*Svadební prstýnek*) opět úvodní verše (připomínající velikou lidskou lásku Antonia a Kleopatry) dávají tušit, že Loutna česká vznikla ze skutečného, světského milostného prožitku a vztahu, z individuálního citu, který je individuálně zobrazen. Zřejmě to také dobře vycítili pořadatelé oficiálních kancionálových souborů, kteří – ač přejali z Michnova díla do těchto sbírek velký počet písní – nápadně se vyhýbali skladbám z Loutny české a také skladbám připomínajícím pohanská božstva nebo postavy z antické mytologie a historie. Vyhýbali se vůbec také skladbám mystickoerotickým, protože příliš připomínaly světskou erotiku. Ovšem zájem o Loutnu českou byl zřejmě značný, neboť se nám nedochoval ani jediný původní tisk (máme jen opis), a píseň *Nebeští kavalero* známe z trojího soudobého kramářského tisku (nejstarší je už z r. 1660). Pronikla tedy mezi široké vrstvy.

Antickým prvkům se nevyhýbala ani světská milostná poezie, jak ukazuje Rosův Discursus Lypirona a sborníček písní věnovaných Anně Vitanovské. Ve srovnání s duchovní poezií je zejména nápadná u Rosy jednak přemíra antických prvků, jednak je nápadné takové autorovo vymyšlení jmen hrdinů smyšlených příhod své skladby, aby tato jména připomínala jména antických hrdinů. Po významové stránce dosáhl tímto postupem Rosa toho, že odtrhl umělecký obraz od reality a do popředí se dostal zobrazovaný vztah, zobrazovaný však velmi obecně v duchu tradičních konvencí. Nepochybně se však Rosa chtěl také před svou milovanou, jíž skladbu věnoval, pochlubit svým vzděláním (vedle mytologických postav a postav vymyšlených se v jeho básni objevují hrdinové historičtí, často i méně známí). Tím, že se v Rosově Discursu Lypirona objevují historické postavy vedle mytologických, nastává opět složitější významová hra, která je důležitým znakem barokního umění vůbec. Někdy dokonce bychom mohli hovořit o odhéroičtění héroů, a to nejen héroů vymyšlených příběhů (nápadné je, že autor zřejmě rád volil styl kramářské poezie pro vyprávění některých příběhů svých hrdinů), ale i známých antických hrdinů. V Rosově Discursu Lypirona a ve zpěvníčku Anny Vitanovské se setkáváme podobně jako v duchovní poezii s antickými rekvizitami běžnými pro milostnou poezii (Amor, Venuše, střely lásky atd.). Rosa také někdy přímo cituje z antických autorů a při vytváření některých básnických obrazů byl jimi také zřejmě ovlivněn (láska = pramen, řeka, známé z Ovidia ap.). Mytologické prvky, jichž užil autor zpěvníčku Anny Vitanovské, nevzdalují skladby tolik skutečnosti, jak je tomu mnohdy u Rosy. Ve zpěvníčku je totiž zřejmá snaha přiblížit písně písním lidovým a už tento fakt působí jako protiváha odtažitosti mytologických prvků. V každém případě však pro obě jmenované světské památky z oblasti milostné poezie platí, že výskyt antických prvků v nich nemůže (protože jde o světské skladby) podstatně ovlivnit interpretaci skladeb, jejich základní zaměření: jsou stále jednoznačně světské, vyvěrají ze světského citu, jakkoli stylizovaného a konvenčně zobrazeného. Naproti tomu antické prvky (nebo jejich napodobení) v duchovní poezii mystickoerotické otevírají dveře subjektivnímu chápání skladeb a podílejí se tedy na rozvoji moderního chápání literárního díla.

Několikrát jsem se zmínila o tom, že *všechny mystickoerotické skladby nelze chápat pouze jednoznačně*, tj. jako výsledek extatického stavu, duchovně. Je třeba vycházet ze zásad básnického tvoření barokní doby (dobrým vodítkem je Balbínova teze „poesie je fikce, fikce je duší poesie“, pomoc poskytuje však i sledování děl výtvarných, sledování vztahu hudební podoby k slovnímu vyjádření u písňových literárních děl ap.), všimnout si

podtextu i celkového kontextu jak jednotlivých básní, tak celého díla autorova a srovnávat s jinými literárními díly, rozeznávat různé významové odstíny. Vycházet z uvedených jevů je nutno jednak proto, že právě barokní poetika využívá všech možností rafinovanosti, jen aby dosáhla – pro barokní umění typické – fikce. Pro svou důmyslnost v tomto směru je barokní umění často až přeintelektualizovaným uměním. Důmyslnosti se dosahuje oné expresivity, která bývá tradičně pokládána za hlavní znak barokního umění (pozoru si zaslouží též např. způsob, jakým je do nápadné blízkosti uváděno slovo a hudba pro dosažení oné expresivnosti). Důmyslností se dosahuje oné fikce. Nejde tedy o náhodnost, ale o promyšlené a cílevědomé úsilí. Vycházet z uvedených jevů je však nutno i proto, že mystickoerotická větev barokní poezie, mající zvláštní *význam pro vývoj moderní světské poezie milostné*, musí být posuzována jinými očima než konvenční milostná poezie staročeská. Modernímu uměleckému projevu se blíží barokní poezie už zmíněnou rafinovaností, s níž se dosahuje zamýšleného výsledku, ale nejen tou. Blíží se mu i tím, že *dává vnímateli možnost subjektivní* (tedy už různé) *interpretace*, a také tím, že ani zdaleka ne všechny mystickoerotické skladby barokní jsou psány na základě extatického zážitku, ale spíš vyvěrají ze světského erotického prožitku a tento prožitek usilují vyjádřit individuálním, nekonvenčním způsobem, způsobem cizím světské milostné poezii staročeské. (Těžko bychom mohli např. tvrdit, že laik Michna se oddával extatickým stavům; cesta k nim byla tak vyčerpávající a obtížná, jak ji např. popisuje Terezie Ježíšova, že byla skutečně výsadou několika málo jedinců). I když lze najít při srovnávání milostných skladeb světských z různých vývojových období starší české literatury některé proměny a nové prvky také i *ve světské milostné poezii barokní*, nezměnila se hlavní zásada, která liší milostnou poezii světskou starší od moderní: *zůstala stylizace milostného vztahu*, zůstal stereotyp, formálnost, neupřímnost, opakování formulek ap. Tato zásada stylizace se všemi průvodními jevy mizí v duchovní poezii mystickoerotické.

Jestliže zkoumáme příslušné mystickoerotické dílo ze všech zřetelů, které jsme výše uvedli, pak nutně docházíme k závěru, že u některých skladeb není pochyb o jejich duchovnosti; např. v Bridelově básni *Co Bůh? Člověk?* čteme:

Láska boží nejkrásší,
láska boží nejsličnější,
láska boží nejdražší,
láska nejušlechtilejší.

Prěč, láska nezřícená,
prěč, láska toho slepého (tj. Amora – ZT),
nestydatá, zmařená,
jiného já mám milého!

Chci-li míti líbání,
Bůh jest nejlepší líbání!
Chci-li mít objímání,
v Bohu bývá bez stejskání!
Ty mne, ó Bože sýtíš
nejčistějším milováním,
mé srdce sám nasýtíš
libým tvých ust obcováním!

Přečteme-li si však některé Michnovy skladby (*Vánoční magnét a střelec; Lahodnost Kristova; Rána života* aj.) a vzpomeneme-li na to, co jsme poznamenali při zastavení nad Loutnou českou, rozhodně už nemůžeme s plnou jistotou mluvit o duchovnosti těchto skladeb. Zejména básně, jako je např. *Lahodnost Kristova* (podobně laděné skladby jsou také v Kadlinského Zdoroslavičkovi), nás přesvědčují o zakrývání světských erotických pocitů, a to o zakrývání záměrném; kdyby šlo vždy pouze o sublimaci, nebo kdybychom všechny takové skladby chápali jen duchovně, jak tento jev býval vysvětlován zastánci katolického bádání o baroku, museli bychom pokládat autory takových skladeb za patologické případy. Možnost dvojího výkladu (která ostatně souvisí s barokní zálibou v symbolickém vyjadřování, o níž píše také Balbín ve *Verisimiliích*) je jasně odhalena i v některých literárních dílech samých. Tak např. v titulu jedné básně z *Kadlinského Zdoroslavička* čteme: *Eloga aneb Pastýřské rozmlouvání o kříži a zmrtvýchvstání Kristovém, kdež, co pastýř Damon řečený o svém předsevzetí jedná, to Halton, druhý pastýř, duchovním způsobem vykládá.* (Slovo *duchovní* mělo tehdy širší význam než dnes, znamenalo i tolik, co *duševní, mravní.*) Uvedený doklad je dokladem zčásti sice opačným vzhledem k našemu výkladu v předchozích řádcích (zčásti proto, že tehdejší význam slova *duchovní* byl širší než dnes), ale i ten je cenný – potvrzuje možnost dvojího výkladu vůbec. I v jiných titulech skladeb Zdoroslavička nalezneme upozornění na to, že např. Kristus vystupuje v příslušné skladbě „pod osobou“, „pod jménem“ Dahnise, jindy je zdůrazněno, že jde „o rozličné podobenství a vymyšlení“ atd. Máme-li k dispozici takovéto – můžeme přímo říci – návody, je nutno se alespoň pokusit některé barokní skladby dešifrovat (samozřejmě každá nemusí být, a také není, jinotajem).

Záměrné zastírání skutečnosti je pochopitelné jak z obecně dobových a estetických zásad, tak přihlédneme-li k sociálnímu postavení a konfesijní příslušnosti většiny autorů mystickoerotických skladeb v české literatuře: české literární baroko netvoří výjimku z obecně evropského dobového vývoje směřujícího nadále k *zesvětšování*, které se projevilo i v naší duchovní poezii (jednou z podob tohoto procesu je vědomý příklon oficiální literatury k lidovým vrstvám a jejich slovesnosti, jinou podobou je výskyt světských prvků v duchovní literatuře ap.). Vzhledem k odlišným, hlavně náboženským poměrům v našich zemích proti jiným evropským zemím nemohl se onen proces projevit v nezastřené podobě. Zmíněné maskování skutečnosti, které koneckonců mělo svůj vzor přímo také v bibli (o čtyřech „výnamech“ bible píše i náš Balbín), čímž se dostalo zadostiučinění oficiální ideologii, není ničím nemožným a nepochopitelným, zejména když si uvědomíme, že baroku nebyla cizí jakákoli rafinovanost k dosažení fikce, iluze. Záměrné zastírání světského prožitku mělo tedy jakousi svou logiku. Nutnost zastírání ukazují nejen potíže, které potkávaly už např. dílo Jana z Kříže (určené nadto ovšem pouze omezenému kruhu řádových členů a ještě opatřené výkladem), ale i to, že u nás nemáme velké množství mystickoerotických skladeb, a hlavně pak ne v katolických kancionálech a v dílech, která byla určena širšímu publiku. Naproti tomu se však mystickoerotické skladby vyskytují v souborech nekancionálové povahy (Kadlinský, Michna), nebo u nekatolíků (Komenský, Liberda). Příznačné je, že takové skladby – jak jsme již uvedli – neměly místa (nebo jen ojedinele měly) v katolických kancionálech. Zato se však mystickoerotické skladby objevují spíše v kramářských konvolutech – o přepracování duchovních skladeb na světské lidovým prostředím jsme se již zmínili. Oficiální místa měla tedy právem obavu, že si širší vrstvy vyloží mystickou erotiku po svém, zdravým rozumem, a proto se takovým skladbám vyhýbala.

Povšimnutí si zasluhuje také *vliv Písně písni*, skladby od původu světské, svatební. Dvojí možná interpretace této skladby, jako díla duchovního nebo světského, otevírala dveře nejednoznačnosti chápání také oněch skladeb, v nichž se objevuje její vliv. Jestliže máme u nás dochován fragment parafráze Písně písni v podobě kramářského tisku a jestliže se pořadatelé kancionálů snaží tam, kde se vliv Velepísně objevuje, uhýbat, aby příslušná skladba nevyzněla příliš světsky, lze soudit, že Velepíseň nebyla neznámá širším vrstvám a že ani pořadatelé kancionálů (nebo autoři takových skladeb) si nemohli být jisti jednoznačným, tj. duchovním chápáním významu Velepísně.

Lidové prostředí si nejspíš vykládalo Píseň písní světsky, přestože se octla mezi biblickými texty. Dokládá to např. skladba *Jak jest sladká, ušlechtilá láska manželská*, která byla vydána v podobě kramářského tisku. Velepíseň je tu pojata jako dílo, jímž Šalomoun opěvuje svou nevěstu.

Osobitě přizpůsobení a výklad mystické erotiky v skladbě ovlivněné Velepísní nacházíme v jiném kramářském tisku: v písni *Přeušlechtilé, svaté manželství* autor nejdříve interpretuje základní téma Písně písní duchovně, pak však přechází zřejmě k osobní milostné záležitosti a opěvuje svou nevěstu Aničku, hojně přitom využívaje obrátů Velepísně. Nikterak mu nevádí, že spojuje duchovní a světské téma, když praví k své Aničce: „Nevěsto má, choti Kristová, panno milostná, krásná, stydlivá“ atd. Zdá se tedy, že si širší publikum vykládalo Velepíseň podle potřeby po svém, tj. nejčastěji světsky. Snad tu máme i svědectví, že lidové publikum mystické erotice vlastně ani nerozumělo.

Výklad bible, jejíž součástí se stala Píseň písní, si zasluhuje zvláštní pozornosti. Balbín, jak jsme řekli, např. uvádí, že jsou „čtyři smysly Písma svatého“, čili i oficiální místa připouštěla mnohovýznamnost biblického textu, což se nutně muselo odrazit i v uměleckých projevech. Důležité rovněž je, že 17. a 18. století je dobou historického zkoumání bible (pozoruhodné myšlenky přináší Traktát theologickopolitický B. Spinozy pojednávající o výkladu bible v 7. kapitole: autor tu např. píše o tom, že způsob výkladu Písma sv. se neliší od způsobu, jak vysvětlovat přírodní jevy). Středověk byl nenávratně pryč, jakkoli se některá místa snažila ho oživovat: jezuita Friedrich von Spee (jehož Trutznachtigal byl přebásněn naším Kadlinským) se ostře stavěl proti víře v čarodějnice, proti mučení ap. A Kadlinský, také jezuita, sil nejen zvolil pro přebásnění skladbu tohoto autora, ale dokonce ještě směleji a rafinovaněji zacházel s jejími mysticko-erotickými prvky, se světskými motivy, a dokonce i s významovým plánem některých básní ze Zdoroslavička. Nejde nikterak o to, abychom z jezuitů dělali hlavní nositele pokroku – spíše je nutno si uvědomit, že oni to nebyli a být nemohli. Ale také nebyli nikterak výlučným řádem stojícím mimo čas a prostor, řádem všemohoucím. I když trestali mezi sebou osobnosti pokrokovějšího smýšlení (příkladem je náš Balbín), museli zaujmout chtě nechtě stanovisko i k novým myšlenkám, což mohlo jít až tak daleko, že si nakonec protiřečili a nedokázali být jednotní ve vlastních řadách. I když jezuitský řád nabyl snad největšího významu po Tridentinu jako utužovatel „pravé“ víry, nemohl zastavit společenský vývoj, tím méně pak vrátit ho do středověkých kolejí. Proto je nutno dávat pozor, abychom při pochopitelně

negativním hodnocení činnosti tohoto řádu (zejména jeho rekatolizačního úsilí u nás) nepřecenili jeho společenský význam vůbec; přeceňování jezuitů – alespoň v našich poměrech – vede k podceňování publika, a to je zkresení skutečného stavu.

Záměrné zastírání skutečnosti v mystickoerotických skladbách je koneckonců zaštitěno teoretickými požadavky na psaní básní, které čteme u našeho Bohuslava Balbína v již zmíněných Verisimiliích. Jednak jde o myšlenku v citátu zde už uváděném, totiž „báseň je fikce, fikce je duší poesie,“ kterou autor dál rozvádí v tom smyslu, že „se zřením k poetické fikci dostal poeta své jméno ... byl by příliš zchoulostivělý, kdo by k poesii přikládal pravítko evangelia“. Jednak – a to je zvlášť důležité – Balbín na několika místech své poetiky píše o účasti vlastní invence básníkovy a klade tuto schopnost originálně tvořit na stejnou úroveň s nápodobou klasiků: „Pro mne není nejlepším básníkem, kdo ovládá největší počet zákonů poesie, nýbrž kdo budťo nejdokonaleji napodobí staré básníky, anebo sám dovede žít ze svého a s důstojnou vynalézavostí dělá umění.“ Nebo jinde: „Pro básně mají jiní učitelé nekonečné množství předpisů; já však mám za pravděpodobné, že se takovou spoustou předpisů nadání třístí a že se jí brzdí rozlet přirozenosti, která se jednou dala do pohybu.“ Tento požadavek vede ve svých důsledcích při realizování v básnické praxi vlastně už k individuálnosti uměleckého postupu, uvolňuje striktní pravidla, a tím ovšem hledí už k moderní době.

Určitou obdobou by mohly být poměry v hudbě: v notových záznamech tehdejší doby není předepsáno provedení do všech důsledků, zápis ani zdaleka nemá dnešní podobu notového záznamu. Skladatel totiž počítal ve značné míře s tvořivým podílem interpreta na skladbě (ať vokální nebo instrumentální), s určitou improvizací, kterou v zápise bud neoznačil vůbec, nebo ji neoznačil důsledně. Ovšem při dané improvizací volnosti se interpret ani nemusel eventuálního označení striktně držet. Víme také, že ani někteří skladatelé moderní, např. Rachmaninov, nehráli svá díla přesně tak, jak je sami předepsali, ale improvizovali také, podobně jako odchovanci „staré školy“, jako byl Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt aj.

Balbín ovšem klade určité hranice i oné fiktivnosti poezie, jak už bylo výše uvedeno. Jestliže si teď uvědomíme Michnův přístup k těmto látkám, jeho zřejmé úsilí, aby skladby mystickoerotické přinejmenším nevyzněly jednoznačně, musíme skutečně obdivovat Michnovu odvalu, ale hlavně musíme pokládat jeho dílo za vpravdě průkopnické.

Cestu k výkladu mystickoerotických skladeb jako děl v podstatě světských mohlo otvírat i to, že je v nich nezřídka užito *výrazových prostředků a kompozice, jež znalo lidové prostředí z vlastní slovesnosti* (o vztahu Michnových skladeb k této produkci bude řeč dále). Tyto prostředky mohly

zcela zatlačit do pozadí okolnost, že skladba je např. adresována Kristu, P. Marii ap. Ostatně je také nápadné, že větší množství mystickoerotických skladeb (např. v podobě poutních písní) najdeme spíše mezi kramářskými tisky než v kancionálech – kramářské tisky zřejmě ne vždy procházely církevní cenzurou, zato oficiální soubory ano. Příznačné je také, že Duchovní píseň Jana z Kříže nacházíme u nás v podobě kramářského tisku (a ovšem pochopitelně bez komentáře, který' provází španělskou verzi a zabírá celou velkou knihu). Tato skladba se u nás dostala do jiného sociálního prostředí než v zemi svého vzniku. Dvojvýznamnost mystickoerotických skladeb může být způsobena i užíváním alamodových prostředků a antických prvků, jak jsme o tom již podrobněji pojednali.

Předchozí zamyšlení a pokus o výklad mystickoerotických skladeb Michnových a mystickoerotických skladeb českého baroka vůbec, u nichž evidentně nelze mluvit o jednoznačném, tj. duchovním významu, můžeme shrnout do čtyř bodů: 1) Důležité je, že nejvíc těchto skladeb je ve dvou souborech předních básníků, laika Michny a jezuitu Kadlinského, v souborech, které se vymykají běžným kancionálovým souborům katolickým, a lze je pokládat za jakési předchůdce moderních lyrických sbírek. Skladby z nich se do oficiálních kancionálů buď nedostaly vůbec, nebo jen zcela výjimečně, nebo v upravené podobě. Pokud jde o Michnovu Českou mariánskou muziku a Svatoroční muziku, které se blíží tradičním kancionálům, ani z nich nebyly do oficiálních katolických kancionálů přebírány ve velkém množství skladby mystickoerotické a skladby s antickými prvky. 2) Víc skladeb mystickoerotických najdeme u nekatolíků (Komenský dokonce přebásnil Velepíseň). Protože těžko lze předpokládat, že všichni autoři, kteří psali mystickoerotické básně, byli schopni prožít milostný cit pouze v extatickém stavu, je nutno počítat s tím, že inspiračním základem byl skutečný milostný cit, světská láska – tím spíše, že její zobrazení je značně individuální u různých autorů, muselo tedy jít i o individuální zážitky. Jeho zastírání bylo dobově podmíněné. Lidové publikum sotva znalo extatické stavy v milostném vztahu, proto si mystickoerotické skladby vykládalo po svém: mystické prvky nebralo na vědomí, a to, co zůstalo, byl ten milostný cit, který měl v životě lidu dávno své místo. Nehledě na to, že lid sám nejlépe znal „svatost“ prožitků z milostné oblasti u svých duchovních správců. 3) Cestou k odhalení světského základu mystické erotiky v literatuře je poznání stěžejních děl výtvarného umění, neboť k nám promlouvá bezprostředněji než literární dílo. Jestliže i historici umění se přiklánějí k názoru, že podstatnou složkou např. Braunovy a Brandlovy tvorby bylo pozorování života (a díla těchto mistrů to potvrzují

myslím beze zbytku), nemůžeme tento rys vyloučit ani z literatury, už pro osobitost uměleckých projevů, jak jsme se výše zmínili. Osobitost českého baroka výtvarného má svou obdobu i v baroku literárním. 4) Zanedbatelné není ani sledování hudebních projevů, zejména sledování vzájemné souvislosti slova a hudby (nebo i vzájemné „nesouvislosti“). Hudba někdy může napovědět víc, než samo slovo (viz např. taneční ráz písní z Michnovy Loutny české). Důraz na citové složky nejen při nazírání a vnímání skutečna (i nadskutečna), ale především jejich uplatnění při zobrazování estetických zážitků bylo největším přínosem barokní poezie mystickoerotické: pomohlo na jedné straně odpoutat literaturu od konvencí a na druhé straně zároveň už otevřelo cestu modernímu vyjádření subjektivních pocitů. Půda pro moderní lyriku milostnou se připravovala i tím, že se nedodržovala obecná pravidla básnického tvoření a zejména v lyrice se připouštělo individuální vyjádření básníkovy.

CHTÍC, ABY SPAL...

Úvodní verš Michnovy vánoční ukolébavky, písně, která je dodnes nejznámějším dílem tohoto jindřichohradeckého muzikusa a která pro mnohé je už anonymní lidovou skladbou, předznamenává obsah této kapitoly všímající si vztahu Michnova díla k lidové slovesnosti a v souvislosti s tím vztahu k přírodě. Tyto dva rysy spolu úzce souvisí právě v Michnově díle.

Poslání svého díla Michna pregnantně formuloval v předmluvě k České mariánské muzice, když napsal, že má na zřeteli, aby jeho skladby „netoliko v vzácných městech od dobrých muzikantův, ale také v nejsprostějších městečkách od sprostných kantorův spívati a užívati se mohly“. *Ohled k širokému publiku* nesl s sebou přirozeně nejen snahu přizpůsobit písně tomuto publiku po hudební stránce (zejména Česká mariánská muzika a Svatoroční muzika), ale také čerpat z lidové slovesnosti způsob slovního vyjádření.

Oblast lidové slovesnosti připomínají Michnovy skladby především pojmenováními, přirovnáními vzatými z přírody a aforičností. Tak např. ve vánoční ukolébavce *Chtíc, aby spal (Vánoční noc)* je oslovován Ježíšek

ó fialo, ó lilium,
ó růže má,
(nynej,) vonné konvalium,
zahrádko má!

Některá z takových pojmenování bychom mohli označit sice zároveň za biblická (např. v Písni písní najdeme pojem lilium, růže ap. – viz ještě dále), podstatné je však, že v Michnově době taková pojmenování mohla v povědomí lidového autora ztratit souvislost s biblickými zvyklostmi, a také jí v řadě případů zřejmě ztratila, dále pak to, že je nutno posuzovat užití takových pojmenování v celkovém kontextu příslušné skladby (je-li koncipována podobně jako lidová produkce), a přímo v našem příkladu hraje důležitou úlohu i to, že Píseň písní není „čistou“ biblickou skladbou ale od původu lidovou písní svatební.

Podobně je tomu v skladbě *Mariánské Ave*, kde se rovněž mísí reminiscence na Velepíseň se zvyklostmi „čistě“ lidové poezie:

Hrdličko má, ó ptáčku můj,
ach, holubičko, když jsem tvůj,
abych s tebou prospěvoval,
syna tvého vychvaloval!

Ó květná, pěkná zahrado,
v níž se pase bílé stádo
beránkův, ovčiček milých,
duše v Bohu vyvolených.

Stejný případ představují verše ze skladby *Bolestná matka boží*:

Ó hrdličko osiřelá,
kams tvé srdéčko poděla?

Jistě není třeba zvlášť připomínat podobu se zvyklostmi lidové poezie v oblasti přírodních přirovnání, např. ze skladby *Vánoční magnet a střelec*:

líce tvé jako růžičky,
jasné, přebystré očičky

nebo ze skladby *Vánoční roztomilost*:

Ó jak sličné to líčko,
jakžto rájské jablíčko,
jako jasné slunéčko atd.

Nápadně se blíží Michnovo líčení přírody zvyklostem lidové slovesnosti zejména svou lapidární zhuštěností, která připomíná až jakési telegrafické sdělení, sdělení „chudé“ na slova. Tak např. v skladbě *Velikonoční pasameza* čteme:

Spívejme, všickni spívejme,
zima pominula,
jaro milý přivítejme,
zem se vyvinula,
zelenají se lesové,
i listnatěji hájové,
kvetne Kristus kvítek.

Nebo v známé *Písni času májového* je obraz jarní přírody vykreslen takto:

Travička vzchází,
zima uchází,
škřivánek se pozdvihuje,
slavíček spívá,
slunýčko zhřívá,
všecek se svět obnovuje.

Lesy, hájove
vesměs májové
barvy na se přijímají,
osení, louky,
pole, palouky
přepěkně se zelenají.

Kořenné kvetnou
zahrady, lettnou,
jaks šedivější štěpnice,
puči se rývi,
to vinné dříví,
zelenají se vinice.

Fiala roste,
kvítíčko sprosté,
vyskytuje se růžička,
všeliké kvítí
k věnečkům vítí,
vychází husí nožička

Také *lidová poezie je výrazově prostá*, nehledaná, nic v ní není nadbytečného a vyumělkovaného. Na srovnání uvedeme ukázky z lidové písně, které obsahují jarní motivy podobně jako citované skladby Michnovy:

Jaro se otvírá, kvítí kvete,
žežhulinka kuká v hustém lese,
slavíček v křovíčku
tluče svou písničku,
že já budu nosit šavličku.

Nebo:

Jaro se otvírá,
slunce jasně svítí,
stromy zelenají,
ptáčkové zpívají,
rozvíjí se kvítí.
Má milá panenko,
jsi-li tak upřímná,
pojď, půjdem do háje,
však tam není zima.

Podobnou *zhuštěnost přírodního líčení známe také z tvorby kancionálové* (která stojí blízko lidovému prostředí, je psána především pro ně a často byli zřejmě jejími autory také lidoví tvůrci). Připomeňme za mnohé doklady alespoň malou ukázkou jedno jarní líčení z kancionálu Václava Karla Holana Rovenského:

Slunéčko teplé ohřívá,
libý větříček provívá,
rosa nebeská skropívá.
Země se znovu otvírá
a trávu kvítím odívá,
všecko stvoření okřívá,
svého pokrmu požívá.

Nebesa svítí jasněji,
měsíc i hvězdy světlejší,
tekou potoci vlažnější,
osení vychází spěšněji.
Lesové se zelenají
a štěpové se prokvítají,
vinnice vůni dávají,
ptáci utěšení mají.

Ukázka však dokládá i to, že kancionálová píseň zaujímala často místo mezi lidovou a umělou tvorbou: je to patrně zejména z úvodních veršů citované ukázky, kde máme co činit už s pokusem o „básničtější“ vyjádření (např. země se znovu otvírá a trávu kvítím odívá). Pro názornost si přečteme, jak dovede vykreslit obraz přicházejícího jara v přírodě F. Kadlinský ve svém Zdoroslavičkovi (zdůrazňuji: nezávisle na německé předloze svého díla a originálně i vzhledem k předchozímu vývoji přírodní lyriky v české literatuře). Za povšimnutí stojí jeho umění personifikace a metafory; ukázka je z *Písně milostné nevěsty Ježíšové v podletí*:

Již jest zima pominula,
havránek se navrací,
již jest studenost zhynula,
již zas zpívají ptáci,
dříví se listem pomalu
již zase přiodívá,
můž vzdát člověk Bohu chválu,
když se jen na to dívá.

Kvítičko již se rozvíjí
a polehku rozkvétá,
již ostrý vítr pomíjí,
již jest po zimě veta,
již hojnější potůčkové
od hor se dolu zpouští,
již ustydlí pramínkové
dokonce se rozpouští,

již se pozorní lesové,
od zimy obnaženi,
oblíkají v šaty nové,
nádherně přistrojeni.
Dyána, lesní bohyně,
zas nabývá své krásy,
již i její přítelkyně,
dryades, mění vlasy.

Již libější větříčkové
svá křídla zas rozvíjí,
již ti bouřliví vichrové
své měchy v chundel svíjí,
již muziku začínají
v tom přemilostném háji,
stromy pomalu hejbají
a co na housle hrají.

Ptactva rozliční kůrové
svou muziku zpívají,
jakou největší králové
v svých palácích nemají.
I ti stromové svým hnutím

jakýs zvuk vydávají,
ty větve lehkým kynutím
líbeznost přidávají.

Můžeme však srovnávat ještě dál: v citované ukázce z Kadlinského (poslední dva verše první sloky) máme *doklad barokního názoru na krásu*: krásné věci chválí Boha svou krásou. Podobných dokladů je v Kadlinského souboru daleko víc. (U Adama Michny najdeme také doklad barokního názoru na krásu, např. v písni *Zváni všeho stvoření k slavnosti nejsvětějšího jména Ježíš* autor vyzývá celou přírodu, aby svou spanilostí chválila Ježíše.) V prvně citované ukázce z díla Michnova (*Velikonoční pasameza*) je v kostce obsaženo nejen základní ladění Michnova díla (optimismus, pohoda), ale – a to platí pro celou báseň – také autorova láska k přírodě, jakýsi přímo rodinný vztah k ní: uvádí ji do souvislosti s lidskými (božími) osudy. V druhé ukázce, tj. v *Písni basu májového*, je tomu jinak. Při přečtení celé skladby není pochyb, že autor v ní zaujal podobný postoj jako např. měl B. Bridel k přírodním krásám: hodnotí je sice kladně, ale

mnohem krásněji
Bůh svou zahradu maluje
...
těch zahrad krásu,
není zde hlasu,
který by moh vysloviti,
ten nejšťastnější,
kdo z ty vezdejší
do oný může přijíti!

Přesto však u Michny (Kadlinského a některých kancionálových písní s přírodními motivy) je patrný nápadný rozdíl proti dosavadnímu přírodnímu líčení, nebo lépe: „líčení“, a to středověkem počínaje a barokní světskou poezií konče. Tato přírodní „líčení“ buď neřekla víc, než „dřevo se listem odívá, slavíček v keřku zpívá“ (doslovně, či v nepatrné obměně), nebo příroda byla jen jakousi neurčitou, netypickou kulisou, k níž autor zaujal zcela ojediněle subjektivní postoj. Je zajímavé všimnout si, že i v ukázce, kterou jsme citovali z Kadlinského *Písně milostné*, se objeví stereotyp (dříví se listem pomalu | již zase přiodívá), ale je zcela zatlačen do pozadí umným autorovým líčením jarní přírody v mnoha dalších verších, jež má silný osobní podtext: básník přímo se zálibou prodlévá u jednotlivin, chvílemi jako by je maloval, chvílemi jako by je zhudebňoval svým slovním

vyjádřením. Ze světské poezie s přírodními motivy vybíráme na ukázkou líčení jarní přírody v Rosově *Discursu Lypirona*:

Kolikrát kratochvíle
na místech rozličných
hledám, v hájích zelených,
při vodách rozkošných,
nic nemůž potěšiti,
lamentu zbaviti ...
ani krásný čas jarní,
v němž všeckno stvoření
plesá a se veselí
každé pokolení ...
vesele spívá ptáček
a se proletuje,

raduje se slavíček,
silně prokřikuje,
i ty zvířátka polesní
na trávě zelený
radostně poskakují ...
stromové občerstvují
a se zelenají,
všickni živobytové
i polní kvítkové
v nynější čas obživují,
radost ukazují.

Nekonvenční je Rosa pramálo – jen tam, kde spojuje přírodní prvky s lidskými osudy, city, náladami způsobem vlastním lidové poezii, v níž je příroda (nezřídka personifikovaná) důvěrníci autora nebo hrdiny skladby jako bytost, která rozumí lidským citům a osudům a která je nejuvěrnějším přítelem tam, kde skuteční lidé v přátelství selhali. Tak je tomu např. v pasáži, kde se chce Lypiron uchýlit se svým zármutkem do lesa, neboť doufá, že kamení, hory, stromy, skály, lesní zvěř atd. uslyší jeho nárek, dokonce že ho politují, že se nad jeho žalostí „pohne kamení“, žel skály „budou truchly“. Podobně je tomu také v pasáži, která líčí, jak se Lypiron chystá k sebevraždě a obrací se s prosbou o slitování k přírodě. Tyto pasáže jsou však zcela ojedinělé, v pozadí konvencí pro Rosu typických. Apelatativa nebo pojmenování vzata z přírody však v Rosově básni nenajdeme.

Řekli jsme, že Michna dobře napodobil aforičnost lidové písně v líčení přírody. V některých básních také u něho, jako i v lidové poezii, je příroda vstupním motivem, kulisou, není výhradním a jediným cílem básníkovy sdělení. Vedle toho se však u Michny setkáme někdy s tendencí, aby se *přírodní prvky dostaly do popředí*, a tím se vlastně odsouvá do pozadí hlavní téma písně. To nebývá v lidové poezii (pokud ovšem nejde o ryze přírodní lyriku). Tento postup sice není pro Michnu zvlášť příznačný a není také v jeho básních dodržen beze zbytku, je však třeba si ho všimnout proto, že připravuje cestu moderní přírodní lyrice. Je tomu tak např. ve skladbě *Panenské Alžběty navštívení*, z jejichž celkem devíti slok je věnováno přírodnímu líčení pět slok. Michna v nich převážně personifikuje přírodní jevy („zefirové dali průvod“ P. Marii, kvetoucí louky jí podávaly

k nohám kvítí a „činily poklonu“, vysoké hory a skály „tuto sobě radu daly, aby Panně ustoupily a jí cestu zhotovily“, klaněly se jí háje a lesy) a vlastní téma písně, tj. důvod cesty P. Marie k Alžbětě a jejich vzájemné přivítání, formuluje pouze ve dvou slokách. Personifikace je ovšem také důležitým rysem lidové přírodní lyriky – pochopitelně, neboť prostí lidé jsou s přírodou natolik sžiti, že ji pokládají za součást lidského společenství, utíkají se k ní v radosti i v smutku, sdílejí s ní své životní osudy. Styčné body s lidovou slovesností najdeme u Adama Michny z Otradovic i v záměně člověka za zvěř (ptactvo):

Marianští milovníci,
matky boží služebníci,
nuže, střely se uchopte
a k tomu lovu se chopte!
Lovit budem matku boží,
srdce matky, vaše zboží,

čteme v písni *Mariánská myslivost*. Skoro bychom řekli, že tu jde až o přílišnou troufalost, jestliže posvátná bytost je ztotožněna se zvěří. A samozřejmě téma skladby dává autorovi sdostatek příležitosti k tomu, aby se tu objevila řada přírodních záběrů: hory, doly, lesy, háje, moře, širé pole. Podobně je tomu v písni *Svaté lásky labyrint*: hledání cesty k Ježíši ze „zmateného labyrintu“ vede opět přírodou, pahrbky, skalami, údolím, jeskyňkou, hustým lesem, autor se ptá po Ježíši květin (fiala, růže, lilium), které žádá, aby ho vydaly. Dotazy po úkrytu Ježíše i prosba, aby ho květiny vydaly, mají v sobě mnoho z poetiky lidové písně:

Zdaliž mezi fialou
skrýváš tvář tvou přemilou?

...

Fialo, ach, fialo,
vydej ho, ó fialo!

...

Zdaliž mně vonná růže
s tebou loučiti může?

...

Odlož trní, růžičko,
půjč Ježíše maličko!

...

Zdaliž lilium bílé
jestiť tobě tak milé?

...

Ať netrápím se více,
rač potěšit mé srdce!

Přírodní prvky se dostávají do popředí vnímatelovy pozornosti a potlačují „vlastní“ téma dokonce u některých písni základního významu pro dobovou ideologii, např. v skladbě *Vítání Pána Ježíše u velebné svátosti oltářní*. V této skladbě vychází Michna z obrazu srdce = zahrádka, Kristus =

zahradník a sluníčko; vyzývá „zahradníka“, aby přišel do „srdce zahrádky“ a místo „hříchův zrostlin“, které jsou jedovatými bylinami, nasázel kvítky, totiž lilium (symbol čistoty), rozmarýn (symbol pobožnosti), fialu (symbol pokory). Působením „slunýčka“ – Krista prý poroste všecko kvítí, „rozvinou se růžičky, rozkvetnou sazeničky“, ale nejen to:

Co prv uschlo horkem chlípnosti,
co hnilo vlahou nestřídmosti,
bude se zelenati,
vůni ctnosti dávati.

V této písni je opravdu umně využito vztahu člověk : příroda příznačného jak pro lidovou slovesnost, tak pro moderní poezii. Viděno v kontextu celého Michnova díla, je třeba tento postup posuzovat nikoli jako návrat ke středověké přírodní symbolice, ale jako průkopnický čin.

V písni *Vánoční rosička* je obratně, ale hlavně rafinovaně využito přeneseného pojmenování (rosička = Kristus):

Již jest spadla rosička
tolikrát žádaná,
z nebe spadla rosička,
jednou vyžádaná.

Chceš-li vědět, rosička
kde se ta nachází?
V Betlémě ta vodička
šťastně nám vychází.

Křesťanská, pospěš, duše,
rosa jest tekoucí,
ach, nezaspi ji, duše;
jest i vytekoucí.

Zbírej z rána rosičku,
pozdě při poledni,
pros za pomoc mamičku
nebudeš poslední.

Nepřestávej, Rosičko,
svět obvlažovati,
nepřestane, Rosičko,
on tě milovati.

Maximální přiblížení Michnovy tvorby (zdůrazňuji: duchovní poezie) zvyklostem lidové slovesnosti nacházíme především ve dvou písničkách: v skladbě *Panenské narození*, kde je nejen uplatněn přírodní motiv v přeneseném smyslu, ale kde je P. Maria dokonce pojmenována domáckou podobou jména Marie, *Mařenčičkou*:

Anno, šlechetná matičko,
po pláči zaraďuj se,
na dceru, šťastná babičko,
pohlídni a zasměj se!

Vítej to lilium bílé
aneb bílou růžičku,
chovej, miluj roztomile
tuto svou *Mařenčičku*.

Tato Michnova píseň byla pojata do kancionálu V. Holana Rovenského (pod titulem „O narození P. Marie“). Poslední verš námi citované ukázky (tuto svou Mařenčičku) je tu však opraven na „svou tisíckrát dcerušku“. Je možné, že se pořadatelé (upravovateli skladby) zdálo ono Michново pojmenování P. Marie až příliš lidové, moc důvěrné.

Druhou písní, která nám připomene lidovou poezii zcela, „beze zbytku“, hlavně svou druhou slokou (ovlivňující ovšem interpretaci celé skladby), je *Panenská láska*:

Ó vy šlechtní mládenci,
hledatelé kvítí,
já, panna, k vašemu věnci
chci přístupu míti.
*Já jsem ta běloučká růže,
kterou každý trhat může.*

Poslední dva verše jsou blízké lidové poezii i složitější významovou hrou: pro lidovou poezii je totiž příznačné, že užívá *eufemismu*, „jímž se věci nelibé, jmenovitě stydké, jen zdaleka naznačují“ (Fr. Bartoš). V této skladbě je ona významová hra až nebezpečná, neboť se právě možností různého výkladu (a chápáním citovaných veršů jako *eufemismu*) dostává do polohy příliš světské; nadto je to píseň z Loutny české, o jejímž mystickoerotickém ladění jsme se již zmínili.

Eufemisticky využitý motiv trhání růže najdeme už ve starofrancouzském *Románu o Růži*. Těžko dnes ovšem říci, zda jde o motiv převzatý už tehdy z lidové poezie. Pozoruhodné však je, že jeden z komentátorů *Románu o Růži* interpretoval růži jako symbol Krista, aby nebylo možno motiv trhání růže vykládat dvojsmyslně. Symbol „růže-Kristus“ najdeme také u Michny v básni *Slavné syna božího vzkříšení*; o tomto motivu a celém verši, kde se vyskytuje, se ještě zmíníme – viz str. 133. Michna ovšem užil i motivu trhání růže, a to evidentně s vědomím erotického podtextu, v básni *Žalostná postní tragedye* („v betsabejské růži krásnou zahradě David trhal“).

Michnův blízký vztah k přírodě, kterým je prodchnuto celé jeho dílo, mohl by však někdy vést k mylné interpretaci, neboť ne všude jde o autorův osobní projev, ale o různě využitě a různě *obměněné pasáže z bible*, hlavně pak ze Žalmů. Tak se např. několikrát setkáme v Michnových písních s veršem druhým ze Žalmu 42 („Jakož jelen řve, dychtě po tekutých

vodách, tak duše má řve k tobě, ó Bože!“). Je tomu tak v písni *Sladké hody těla božího*:

Aj, k tobě s čistým srdcem
jak jelen k pramenným vodám
pospíším, tobě se oddám

nebo v druhém dílu písni *Tužebné pobožně umírajícího melankolie*:

Jako jelínek zahřelý,
jehož prorazily střely,
přes pole skáče, pospíchá,
po čerstvé studánce vzdychá,
tak, ó Bože, ženu k tobě

Je ovšem třeba poznamenat, že naprostou převahu mají Michnovy subjektivní přírodní dojmy, a právě proto občasný výskyt motivu inspirovaného biblí nevystupuje nápadně do popředí vnímatelovy pozornosti, ale spíše zaniká v okolním kontextu příslušné básně i celého díla Michnova. Pro tvůrčí metodu autorovu (ale i barokního slovesného umění vůbec) je ovšem prolínání vlastního prožitku s inspirací – stručně řečeno – knižní, s myšlenkami, které byly dány autoritami, typické. Výsledkem je opět ona záměrně složitá významová hra příznačná pro barokní umění.

Michnova láska k přírodě má svůj specifický ráz, který vynikne zejména srovnáním vztahu k přírodě, jak ho můžeme vyčíst z veršů Bridelových a z veršů Kadlinského. *Michna miluje přírodu jako člověk z lidu*, má rád krajinu dalekých obzorů, lány polí a luk, háje, pastviny, skupiny stromů u potoka. Snad bychom dokonce mohli uvažovat o obrazu přímo jihočeské krajiny, která vyhovovala i Michnově mentalitě, vzbuzovala a podporovala v něm optimistické nálady, pohodu a klid svou jakousi radostnou otevřeností. Michna je přímým opakem Bridelovým, a to jak svou zálibou v otevřené, prosluněné krajině, tak svými radostnými pocity z této krajiny, ale hlavně často vůbec z tohoto světa. *Bridel se uchyluje do pustin, samot, skal a hor* (jedna z jeho skladeb má přímo název *Vítání pustin a hor svatoivanských*) a opěvuje je, pokud mu ovšem není příroda především zprostředkovatelkou *cesty k meditaci, vhodným místem pro ni, nebo zprostředkovatelkou útěky před světem ap.* (viz výše).

Je však nutno ještě zdůraznit, že Michnův vztah k přírodě zůstává vždy vztahem, mohli bychom říci „reálným“ nebo prostým, což je vidět i z toho, že se nesnaží dát svým básnickým uměním přírodním motivům nějaký nevšední ráz, nebo že se nedá krásou přírody, i když ji má nepochybně

velmi rád, strhnout k patetičnosti. Michnův způsob zobrazování přírodních motivů někdy dokonce předjímá postup impresionistů. Z jeho „obrazů“ se na nás přenáší atmosféra čistoty, až jakési vroucnosti individuálních pocitů z vnímání přírodních krás, získává nás i autorovo nefalšované, upřímné vyjádření přírodních dojmů, obdivujeme vynalézavost a citlivou odlišnost pojetí i zobrazení přírody. Přirozeně je další plus Michnových přírodních motivů i v tom, že jeho krajinné záběry nejsou ovlivněny tehdy módní bukolskou idylikou, ale že se v jeho písních objevuje *konkrétní, tj. česká krajina* (v tom je např. rozdíl mezi Michnou a Rosou). Jiným typem, pokud jde o využívání přírodních prvků v básnickém díle, i pokud jde o vztah k přírodě, je *Kadlinský*. Navíc proti Michnovi, a také často i proti německé předloze Zdoroslavička, lze vyčíst z Kadlinského veršů jak jsme upozornili v druhé kapitole – *uchvácení krásou přírody, vedoucí někdy i k apoteoze přírody*, lze vyčíst autorovu snahu vyjádřit tento subjektivní pocit co možná nekonvenčně a nezávisle na předloze. Michna se snaží hromadit co největší množství přírodních motivů na poměrně malé rozloze svých skladeb, Kadlinský ve svých daleko rozsáhlejších skladbách má tendenci, jak jsme již uvedli, spíš prodlévat u jednotlivostí, vyjádřit co nejindividuálněji svůj hluboce citový vztah k přírodě. Odkazují pro srovnání na výše uvedenou ukázkou z Písně milostné nevěsty Ježíšové v podletí, ovšem najdeme ještě řadu dalších dokladů (viz příklady citované v druhé kapitole; na ni odkazují i pokud jde o výklad Kadlinského snahy zobrazit v přebásněném díle českou přírodu, pokud jde o výklad Rosova uměleckého postupu v zachycení přírodních jevů a o výklad jeho vztahu k lidové slovesnosti).

Celkově lze říci, že Michna zobrazuje přírodní prvky bezprostředněji než Kadlinský, který postupuje spíš vyumělkovaně; přitom ovšem oba představují básnické typy, jež vedou i k moderní přírodní lyrice, a to k její větvi navazující na zvyklosti lidové slovesnosti a k větvi směřující k patosu, k patetické oslavě přírody.

Jestliže jsme si až dosud všimli vztahu Michna : lid, je nutno si položit otázku i opačně a ptát se, *jak uspěly Michnovy skladby v lidovém prostředí*. Vzhledem k tomu, že lidovému publiku především byly určeny v pobělohorské době kancionály, ať už byl jejich pořadatelem kdokoli, mohou podat nejlepší svědectví o „sestupu“ Michnových písní mezi lidové zpěváky právě kancionálové soubory. Nejlepší svědectví mohou podat proto, že se v nich takové přejaté skladby umělých autorů vyskytují už bez uvedení jména skladatelova, tedy jako písně anonymní, přijaté širokými vrstvami za

vlastní, jako písně lidové. Matěj Václav Šteyer zařadil do svého kancionálu 75 písní Michnových, Václav Karel Holan Rovenský přejal pro svůj soubor 92 Michnových skladeb, Jan Josef Božan 14 a Antonín Koniáš převzal pro svůj kancionál 25 Michnových písní. To je dokladem, že přání Michnovo, aby sel jeho písně zpívaly také „v nejsprostějších městečkách“, došlo splnění. A netřeba snad znovu připomínat, že Michnova vánoční ukolébavka Chtíc, aby spal, je dodnes skladbou známou, i když asi řada těch, kteří ji znají, už neví, že jejím autorem byl varhaník žijící v 17. století v Jindřichově Hradci.

Jedno však je nutno zdůraznit: Michnovo přání, aby jeho písně byly zpívány ve „vzáctných“ městech i v „nejsprostších“ městečkách, je vlastně první formulací už moderního tvůrčího postupu spisovatelova platnou dones. Lze ho také vyjádřit stručně slovy „náročnost, ale zároveň lidovost (srozumitelnost)“.

Větší pozornosti by si zasloužil *problém inspiračních zdrojů v oblasti umělé poezie co do přírodních prvků* vůbec. Ve stručnosti naznačíme aspoň hlavní body tohoto problému. Nepochybně, jak jsme se snažili ukázat, byla především velkým inspiračním zdrojem lidová slovesnost, a to zejména pro způsob využití přírodních prvků. Zdá se však, že i pro lidovou slovesnost bude nutno počítat alespoň zčásti také s *vlivem Velepísně* (svým původem rovněž skladby lidové), hlavně pokud jde o výběr přírodních prvků. Nemyslím tím ovšem, že by lidová slovesnost čerpala vřdycky vědomě z této skladby, spíš jde o to, že některé obraty, obrazy nebo pojmenování z Písně písní přešly „do krve“ lidového publika, ať už byly zprostředkovány jakoukoli cestou. (Svědčí o tom např. různé využití verše Velepísně, v němž se praví „miláček můj jest bílý a červený“, nebo až stereotypně v různých souvislostech se opakující spojení oněch dvou barev – doklady jsou také u Michny.) Ukazuje to jak kancionálová poezie, jež byla zaměřena na toto publikum především, tak sama poezie lidová. Tak např. existuje oblast pojmenování (event. přirovnání), která jsou známá z Velepísně a najdeme je rovněž v lidové poezii a v poezii kancionálové (i v poezii umělé). Jde hlavně o tyto pojmy (vztahující se jak na světské osoby, tak na postavy biblické): růže, lilium, srna, jelen, hrdlička, holubička, denice, měsíc, slunce, drahé kamení, kvítí, květ, zafír, vinný kmen, vinice, plamen, réví, jabloň, jablko, ryzí zlato, havran, mest, hrozny, strdí, med, mléko. Příznačné je, že se vyskytují hojně v milostné poezii (tj. též v poezii mystickoerotické), podobně jako i Velepíseň je skladbou milostnou. Vliv Písně písní byl zřejmě

větší, než se osud vůbec soudilo, a to nejen na poezii lidovou, ale i na básnictví umělé od nejstarších dob až po naše časy (stále živá je ostatně Velepíseň i v naší moderní literatuře: byla např. přebásněna J. Seifertem a S. Segertem, byla upravena do scénické podoby o čtyřech zpěvech J. Kopecským, inspirovala asi i písňový text J. Suchého, začínající slovy Jsi ta nejkrásnější krajina, co znám, a připomíná ji – ovšem v poloze spíše „nevážné“ – také dialog o ženské kráse, který vede J. Suchý s V. Křesadlovou v svém recitalu Sladký život blázna Vincka). Cesty tohoto vlivu zde samozřejmě nelze sledovat, je však třeba uvědomit si, že stará orientální kultura v mnohém přispěla kultuře evropské (např. některé látky z Orientu, které přešly do pohádek, už ani nevnímáme jako „neevropské“), že její vliv byl patrně delší, než se na první pohled může zdát a že ho lze srovnat s vlivem antické kultury na střední, západní a jižní Evropu, daleko přesahujícím dobu baroka.

SEČTI BŘEHU PÍSEK A NA ŠTĚPÍCH LÍSTEK...

„Sečti prach, nimž vítr věje, a mořské krupěje, shromažd' všecká léta od stvoření světa“ – to vše není nic proti věčnosti, uvažuje Adam Michna. Řekli jsme, že jeho poezie je v podstatě laděna optimisticky, že autor je rád na tomto světě. Ale ani on neušel v svém životě chvílím, které nutí člověka k vážnému zamyšlení. Ovšem literární ztvárnění jeho úvah v *meditativních skladbách* je málo „barokní“, nebo málokdy „barokní“, neboť *bývá co nejméně drastické, co nejméně křiklavé*, ať už jde o přemýšlení nad posmrtným životem nebo ať jde o líčení Kristova ukřižování, o přemýšlení o mučednících, o srovnávání člověka a Boha atd. A také pro tyto skladby platí to, co jsme řekli o Michnově snaze po lapidárním, nerozvrklém vyjadřování.

V prvé řadě se nabízí srovnání s mistrem meditativní poezie našeho baroka, Bedřichem Bridelem. U Michny najdeme totiž dokonce jednu skladbu, která mohla být inspirací Bridelovi k napsání básně *Co bůh? Člověk?* Je to píseň *Boží jednota a trojice*, začínající slovy „Ó Bože můj, ó kdo jsi ty?“ Srovnáme-li ukázkou z Bridelovy básně, kterou jsme uvedli v kapitole druhé, s Michnovým výtvozem, na první pohled je patrná stručnost Michnovy skladby (má šest osmiveršových slok) i nepřítomnost patosu. Jedině snad pátá sloka poněkud vybočuje z celkového ladění písně:

Jsi, jsi bez noci nebe,
jsi mořem bez vlnobití,
aniž zamračí tebe
jakékoli krupobití.

Jsi, jsi bez pláče radost
i jsi zdravý bez nemoci,
jsi, jsi naše všech žádost,
maje dobré všecko v moci.

Líčí-li Michna Kristovo mučení a ukřižování, uchyluje se ponejvíce k epičnosti (stručně vypravuje, co se dalo) a pro pasáže, které by jiný barokní autor s chutí rozvedl, aby podtrhl drastičnost výjevu a zároveň postavil hříšníkům před oči názorné memento, volí jemný obraz. Např. v básni *Divadlo krvavé, Kristus trpící* je vpravdě pramálo onoho „krvavého divadla“; když popsal Kristovo mučení, takto vyjádřil Michna jeho následky:

Tuť svatá tvář,
anjelská zář,
v šarlat se oblékla

Podobně v písni *Utrpná s Kristem trpícím a umírajícím společnost*: tato skladba je sice proti předchozí „dramatičtější“ a má gradaci (povzdechy, výkřiky, oslovování Krista, naléhavé žádosti po stejném utrpení, jež prožil on, které pak ústí do onoho výše zmíněného motivu Velepísně, kde se srovnává Kalvarie s vinicí), avšak opět tu najdeme pasáže, které mírní hrůzu událostí líčených v básni, např. již zmíněná sloka:

Ó trni, trni milejší,
tisíckrát vinšovanější,
vyrosteť mi z tebe růže,
z tebe růže,
paměť křížového lůže,
jeho lůže.

Autor pak dále pokračuje pasáží, do níž dovedně vmontoval obraz ze Žalmů (o jelenu spěchajícím ke studánce):

Ó vlasy hlavy Ježíše,
vínem naplněná číše!
Nápoje nechciť žádného,
nižádného,
než krupěje z vlasů jeho,
z vlasů jeho.
Ó duše, duše žíznivá,
vod co jelen žádostivá,
pospěš, pospěš k té studánce,
k té studánce,
k pramenu tvého ochránce,
ó ochránce!

V úvaze nad ukřižovaným Kristem (*Rozvažování na kříži visícího Pána Krista*) se ozývá opět lidová píseň, jejíž ohlas – mohli bychom říci – už sám od sebe mírní hrůzu, neboť blízkost, úzké soužití lidu s přírodou, která sama je stálé vznikání a zanikání, vede k zmírnění zoufalství a marného nářku:

Ze všech oudův krev se líje
jak z čistých studýnek,
ach, kdož rány tvé zavíže,
kdož zapůjčí vínek?

Krev polívá tvář i oči,
bode trní, píchá,
proti tobě židě sočí,
ó ovčičko tichá!

...

Verše, jimiž se v Michnově písni *Poslední rozloučení syna božího s svou nejmilejší matkou* loučí Kristus s P. Marií, mají v sobě podivuhodný klid, a nadto pak – kdybychom neznali kontext – mnohé z nich zní milostnou notou:

Ej, již ta poslední chvíle,
má matičko,
v světě nedá bydlet dýle,
ó hrdličko!
Smrt se blíží a již dělí
tělo s duší,
abych se bral, otec velí,
jítí sluší.

Hle, poslední pohlezení,
má matičko,
mé lásky budiž znamení,
holubičko!
Zvedni dřív, než z světa sejdu,
tvé očičko!
Což k tomu dí, když odejdu,
tvé srdýčko?

Měj se dobře, má jedinká
kráso světa,
poslední bíše hodinka,
jižť jest veta!
Po smrti s tebou se shledám
v mé jasnosti,
beze mně zůstati nedám
v mé radosti.

Podobně laděná jsou i slova anděla k P. Marii v skladbě *Bolestná Matka boží*:

Patříž tehdy, ctná matičko,
na to bolestné srdýčko,
nemá, kde by svatou hlavu
položil, světa pán,
ztrápenou od tisíců ran.

...

Ještě jedno a poslední
– ach, panenka truchlá, vzhlédni! –
mluví slovo žalostivé
a s tebou se loučí,
dušičku otci poroučí.
Ó novina přežalostná!
Co díš, matičko bolestná?
Již jest skonala tvůj synáček,

z světa se odebral,
tak, hle, umřel nebeský král!
Ó hrdličko osiřelá,
kams tvé srdéčko poděla?
K hrobu proved', již čas volá,
synáčka milého,
nevinně umučeného!

Ve svých písních o různých mučednících se Michna převážně uchyluje k epickému vyprávění; do závěru skladby pak někdy zařazuje vzývání příslušného mučedníka, výzvu k ostatním, aby ho uctívali atp. Např. v písni o sv. Jiří (*Opět jiná píseň o svatém Jiří*) takto vypráví o Jiřího mučení:

Pro něho (Krista – ZT) podstoupil vězení,
ukrutné na kole můčení
s radosti jest snášel.
Do vápenice ho vhodili,
aby v prach jeho obrátili,
však se zdravý našel.
Z jámy vystoupil bez ourazu.
Ukrutník pak o jeho skázu
stále usiloval,
v ohnivé obul ho střevíce,
jiných přidal muk mnohem více,
až hněvem plápolal.
Žízni, hladem velel mořítí,
zdaž by rytíř se chtěl kořítí –
daremná naděje!
atd.

Smrt sv. Ludmily v básni *O svaté Lidmile, kněžně a dědičce české* Michna téměř doslova odbývá v jedné sloce (skladba má jedenáct slok); a opět tu zní jakoby ohlas lidové poezie:

Nemeškali,
roušku vzali,
na krk svatý vhodili,
tak smejkali,
hrozně prali

o kámen – usmrtili
lidu milou.
Hned ta duše
jak šíp z kuše
prudce k Bohu se brala,
tak tím spíše
velmi tíše
s světem se rozžehнала
lidumilá.

Skladby zamýšlející se nad smrtí člověka obvykle postrádají drastičnosti. To vyplývá i z dobové ideologie, podle níž smrt vlastně byla vykoupením z marnosti tohoto světa a zejména pak nadějí na věčný život u těch, kteří nehřešili. Pěkně to vyjadřuje Michna v písni *Tužebně pobožně umírajícího melankolie*, když říká v úvodní apostrofě:

Jak dlouho po tvém bodláku,
světe, budu kulhati?
Jak dlouho v tvém slaném láku
život budu mrhati?

Proto také lze jen stručně vypočítat (jak to dělá Michna v skladbě přílehavě nazvané *Smrt – konec – zvonec*), co se ruší nebo ztrácí smrtí: „jest všech pokladů konec“, končí jí i rozkoš, veselost, přátelství, manželství, příbuzenství, ale také „maže císařská nadání, nedbá na panská vydání“, končí se jí síla i zdraví, je to zkrátka „věčnosti zvonec“.

Zřídka jen čteme u Michny tak hrůzná líčení posmrtných muk, která známe např. ze sporů duše s tělem (viz zde kapitola druhá). Jsou ve třech slokách (z celkového počtu šestnácti) písni *Duše v očišťcovém ohni*. Zdá se, že v některých takových případech Michna přímo se zálibou sáhl do slovní zásoby hovorové řeči:

Líčka prv se červenala,
již pak sprzněná zčernala,
tálov, mozk po nich teče,
žižaly pysky zžírají,
červi z nich pastvu zbirají,
není o žrádlo péče!

...

Proč sem kytičky brávala,
vůně chřípí podávala?
Běda mně, přežalostné!
Dokud musím ten smrad žráti,
dokud s nim se ožíráti?
Ó mučení žalostné!

...

Přesuchá mám vždycky usta,
v která se již častě hustá
smůla, sira nalila.
Jenž jsem prv nestřídme pila,
sebe z těla vytopila,
v tento oheň vylila.

Podobně nevybírávě píše Michna v *Domáci vojně mezi duši a tělem* o osudech mladé parádnice:

Balšánová zejtra vůně
pomine, však těžce stůně
namazaná dívčice –
tím smrdět bude více!

K výjimkám, které i u Michny potvrzují pravidlo, totiž skladbám, v nichž se setkáváme s děsivým líčením osudu zavržených, patří *Smutek bláznivých panen*. Jde – jak jsme již upozornili – o básnické zpracování biblického podobenství o pěti moudrých a pěti pošetilých (u Michny „bláznivých“) pannách. Autor se soustředil na vpravdě sugestivní zpracování nářku zavržených panen, hned úpěnlivě prosících „propůjč nám čtvrt hodinky“, aby se ještě mohly napravit, hned srdceryvně naříkajících nad svým utrpením, jemuž není v světě rovno:

Ta na světě zvířátka
a v povětří ptáčátka
a v moři rybičky
nejsou tak bídničky
jak my, odsouzené,
panenky zděšené.

Již se slunce zatmělo
(někdy k nám srdce mělo),
nyní nám zapadá,
od nás již odpadá.
Noc nás obkličuje
a v kozla skličuje.

Vzdy se v síře topíme,
v smůle, ohni potíme,
již s námi jest veta!

Opuste vy světa,
jenž ještě milosti
můžete nabýt dosti!

Zvláštní účinnosti nabývá skladba dobře voleným kontrastem noty lidové poezie (první tři verše první sloky v našem citátu) s hrůzou vědomí, že ze zatracení není záchranu. Je třeba zvlášť zdůraznit, že právě citované doklady názorně demonstrují Michnovu schopnost psát také „barokně“ (ve smyslu tradičního, nepřesného chápání tohoto stylu), ale celkově volil pro své dílo jiný tón, osobitý i osobní. Ukázal tak nejen mnohotvárnost české barokní poezie, ale i cestu dalšímu vývoji.

Mnoho příkladů, které tu byly citovány v různých kapitolách, svědčí o tom, že přínos vlivu lidové slovesnosti na dílo Michnovo je mj. v *úsilí o co největší konkrétnost*, srozumitelnost pro široké publikum, jemuž byly Michnovy písně určeny. Ale nejlepším dokladem tohoto nepochybně vědomého úsilí skladatelova jsou především básně, zabývající se věro-
učními, subtilními problémy. Lze to doložit dobře na písni *O velebné svátosti oltářní přijímání*, a to i proto, že máme srovnávací materiál v podobné skladbě Bridelově a Kadlinského.

Složitě filozofické meditace, které tvoří páteř Bridelova díla, se projevují plně i v básni uvedeného tématu, která nese název *Píseň o velebné boží drahé svátosti oltářní*. Každá sloka v ní zdůrazňuje odtažitost námětu, který autor ještě sám více halí do roucha neproniknutelného tajemství, tajemství, které nelze sdělovat, vysvětlovat obyčejnému člověku. Hostie je a není chléb, je a není tělo Kristovo, víno je a není Kristova krev:

Spůsoby jsou prázdné, nahý,
víno, chléb bez podstaty
nemá kůry poklad drahý,
ani střídy, chléb svatý.
Chleba, vína jsou vlastnosti,
stojí tu bez podkladu,
není však v obouch bytnosti,
barva, běl, bez základu.

Co prv bylo, víc tu není,
velmi velký jest rozdíl,
podoby se nic nemění,
byť se zdal běl a blesk čil.
Zde šmakuješ, co zde není,
tak, jak se církev chlubí,
zmařilo chléb posvěcení,
i vína bytnost hubí.

Kadlinský, který zpracovává stejné téma, je už konkrétnější alespoň v tom, že jasně vysvětluje proměnu chleba a vína v tělo a krev Kristovu, takže i když pak dál téměř souhlasně s Bridelem praví, že „co prv bylo, víc

tu není“, nevdá tato neurčitost tolik jako u Bridela. Srozumitelnější je Kadlinského báseň zejména těmito verši:

Podstata chleba a vína
svou přirozenost tratí,
v tělo a krev Hospodina
když se slovem obrátí.
Chuť, barva chleba a vína,
ačkoliv se tu číje,
však tu sama Krista Pána
bytnost s podstatou žije.

Adam Michna vyřešil vysvětlení složitého problému – můžeme říci – zdravým selským rozumem. Stručně upozornil na to, že Bůh

tělo své za pokrm dáva,
ó divné hody!
Ta všeho světa jest strava
beze vší škody

a že také Bůh

ej, hodovníky napájí
předrahou krví –
divný nápoj lidé mají,

a přistupuje k vyložení především účinku tohoto podivného „pokrmu“ (příznačné je, že začíná vlastně odpovědí na myšlenou otázku „nač to je?“, která by byla určitě položena v takové situaci prostým člověkem, jemuž abstraktní definice jsou pramálo platné); postupuje tak, jak by postupoval neučený, klade otázky jakoby sám sobě:

Ó div! Jedinká krmička
(jak pochopíme?),
ačkoliv velmi maličká
(jak dobře víme),
tolik tisíc nasytiti
moc má, hlad, žízeň odníti,
může posilniti.

Ta i nemoci zahání,
pomahá k zdraví,
v nebezpečení přichrání,
skúsenost praví,
tu má všecku svou svět sílu,
tu lekařství bez omylu,
chce-li bez rozdílu.

Michna měl nepochybně nadání psát nejen skladby (stručně řečeno) jakoby vzešlé z dílny lidového básníka, nebo zachycovat jevy očima prostého člověka – jeho básnické umění bylo vpravdě skoro neomezené.

Dovedl se totiž vzepnout i k patosu (třeba Patos neodpovídal jeho básnickému, a zřejmě ani lidskému naturelu), který nám připomíná některé skladby z básnického díla Komenského nebo Bridela. Dokladem je píseň *Autočiště bídnych* kde čteme např. takovéto verše:

Nechť jsem v moři všech ouzkosti,
v bídě, nouzi i žalosti,
Boha mého se nespustím!
Přivalte se na mne vlny,
všelikých zlých příhod plný,
od naděje neupustím.
Prudcí větrove neštěstí
zanesou-li mně v bolesti
na hory pusté a skály,
na tvrdých skalách i pouští
žádného Bůh neopouští,
kdo má při něm srdce stálý.

Tyto verše, plné krásných básnických obrazů, vrcholí v závěru básně zcela nemichnovsky (pokud jde o „básnickou dílnu“), tím víc se však musíme obdivovat Michnově dovednosti:

Po moři světských ouzkostí
rač větříčkem tvé milosti (Bože – ZT)
lod' mou na rájský břeh hnáti!

LOUTNU MOU BERU V RUCE...

Verš, který jsme si vypůjčili z Předmluvy k Loutně české pro název kapitoly o Michnově básnickém umění, dobře vystihuje základní povahu díla jindřichohradeckého varhaníka Adama Michny z Otradovic. Je to *dílo spjaté s hudbou* nejen tím, že nám dosud známé tři sbírky Michnovy, Česká mariánská muzika, Loutna česká a Svatoroční muzika, jsou vlastně písňovými soubory, ale je to dílo, v němž také při pouhém čtení zní hudba, protože autor skládal své básně maje na zřeteli zvukové kvality mateřštiny, a to ještě ve větší míře, než jsme shledali např. u Bridela. V kompozici Michnova verše má významnou roli výběr a uspořádání slov podle jejich zvukových vlastností: básník využíval dovedně eufonie, aliterace, zvukomalby, slovních hříček založených na zvuku, opakování vedoucích motivů, slov i celých vět, využíval i refrénu často rafinovaně obměňovaného, liboval si v echu (které se stalo oblíbeným prostředkem naší barokní poezie, snad právě Michnovou zásluhou), dovedl vynalézavě tvořit varianty stereotypního tvaru slok (např. čtyřveršové sloky o osmislabičných verších, tzv. obecní noty) a byl vynalézavým nadto také v tvorbě rýmových dvojic.

Důraz na zvukové kvality slov není však u Michny nikterak samoučelný, neboť souvisí s významovou stránkou sdělení. Tak v jeho snad dodnes vůbec nejznámější skladbě *Vánoční noc* (začínající slovy „Chtíc, aby spal“) předznamenává opakování určitých hlásek nebo hláskových skupin významově nejdůležitější slovo sloky (a vlastně celé skladby):

Chtíc, aby spal, tak spívala
synáčkovi...

Tobě lůžko jsem ustlala,
Spasiteli,
tvory k tvé chvále zvolala,
Stvořiteli

Dokladů najdeme desítky, a to na různé typy využívání zvukových kvalit jazyka i v rámci jedné skladby, např.:

Nepřebral sem, vybíraje,
když sem vybral rozkoš ráje
*bezpeč*en jest *bezpochyby*,
nikdá, v *nič*emž *nepochybí*

(*Slova lásky ku Kristu Pánu*)

Všecko se mně *zprotivilo*
a na *odpor* postavilo
Když *mne* těší, když rozmlouvá,
k upřímné *lásce* namlouvá,
hořím láskou, všecek *hořím*,
sotva že jednom *neshořím*
Nic mně po vás, *mudráčkové*,
nic, hbití v řeči *žáčkové*,
nic, *rytmův* skladatelove

(*Lahodnost Kristova*)

Když veškeren svět byl popsán,
na svět přišel náš milý Pán.
Ó ty krásu má, ó ty lásko má,
což se v světě líbilo,
ó krásu má, ó krásu má!

Chudou sobě zvolil matku,
sám žádných nepřinesl statků.
Ó ty lásko má, ó ty krásu má,
ach, jak jsi bídným zůstal,
ó lásko má, ó lásko má!

(*Vánoční hospoda*)

Tak tedy, lásko jediná,
ode mne jsi rozloučená?
Když není při *smrti rovnost*,
smrti rovnost,
jestiť všecka *láska marnost*,
láska marnost.

Ach již, můj Bože, lásko má,
tvůj sám syn na kříži skoná!
Upřímná má *láska, Kriste*,
láska, Kriste,
s tebou chce skonati jistě
na tvém místě!

(*Utrpná s Kristem trpícím a umírajícím společnost*)

Raní mne – však jaká *rána*?
Rána z ruky Krista *brána*,
v skutku to není *ranění*,
když jde z lásky, ne z *hanění*.

(*Rána života od ruky Spasitele*)

Z celého srdce *miluji*
tebe, Maria, *miluji*,
po Bohu tebe *miluji*
a nade všecko *miluji!*

(*Mariánský rytíř*)

Ó světa láska a radost,
milý Ježíši,
zapal v mém srdci tvou milost,
ohnivý Ježíši!

Vem mé srdce a dej mi své,
dobrý Ježíši,
učiň, ať ze dvouh jedno je,
laskavý Ježíši!

(*Nebeský slavíček*)

Přid', ó můj Ježíši přesladký,
přid' do mého srdce zahrádky,
přid', zahradníku rájský,
přid', ó cíli mé lásky!

(Tato vstupní sloka se opakuje znovu jako sloka závěrečná.)

(*Vítání Pána Ježíše*)

Muzikant Michna se nezapře ani ve volbě názvů pro některé skladby, jako např. *Velikonoční pasameza* (= tanec); *Lidská křaplavost a anjelská líbeznost při muzice na svatou trojici*; *Mariánské larmo*; *Alarmo soudu všeobecného*; *Allegro na nebe vstupujícího Krista Ježíše*; *Nebeský slavíček k chvále boží sladce prospěvující* atd. Je také pochopitelné, že okolní svět vnímá Michna sice všemi smysly, jako ostatní barokní autoři, ale přece jen nejvíce zvláště zbystrěným sluchem. Proto často vyzývá k zpěvu a hudbě, např.:

Aj, nebeští spěváčkové,
píseň začínejte,
po nichž vy, zemští žáčkové,
k muzice se znejte!
Dle taktu Boha věčného
ať jest velikonočního
spěvu jeden smysl.

(*Velikonoční pasameza*)

Zůve nás ranní zvonění,
v povětrí ptáčkově,
všelijaké hudby znění,
na kruchtách žáčkově,
abychom panně spívali.

(Svadební prstýnek)

Začněte, panny, spívati,
natáhněte hlásky,
sluší se teď radovati,
den jest božské lásky!
Cecilia varhanice,
hrej, spoj sobě panen více,
anjele měchy zdvihají,
těž k tvým varhanům spívají.

(Den svadební)

Děťátku my prospěvujeme,
by pospalo,
všemu světu vypravujeme,
co se dalo!

(O narození Pána Krista)

Vzhledem k tomu, že v osobě Michnově jde o básníka a hudebníka zároveň, můžeme takové výzvy k zpěvu a muzicírování pokládat za odraz jeho „životní praxe“. Ovšem podobné apely nalezneme i v *bibli*, např. v Žalmech (57,9: „Probud' se, slávo má, probud' se, loutno a harfo, když v svítání povstávám!“; 81,3–4: „Vezměte žaltář, přidejte buben, harfu libou a loutnu. Trubte trubou na novměsíce v uložený čas, v den slavnosti naší!“; 92,2–5: „Dobré jest oslavovati Hospodina a žalmy zpívati jménu tvému, ó nejvyšší, zvěstovati každé jitro milosrdenství tvé a pravdu tvou každé noci při nástroji o desíti strunách, při loutně a při harfě s písničkou, nebo jsi mne rozveselil, Hospodine, skutky svými, o skutcích rukou tvých zpívati budu!“ ap.). Je možno se domnívat – viz k tomu také poznámky v oddíle o přírodní lyrice Michnově –, že tu máme co činit opět s rafinovaným proplétáním biblické inspirace (nebo: snad biblické inspirace) a odrazem autorovy „životní praxe“, s jeho zálibou v hudbě. Takový umělecký postup dobře odpovídá ovšem i zásadám barokní umělecké tvorby. Rovněž je možno pomýšlet i na to, že v tomto případě byl prius Michnův muzikantský duch a jeho hudební nadání.

Michna se projevuje jako hudebník ve svém básnickém díle hodně rozmanitě: někdy zní hudba celou skladbou, ale někdy také hudba mlčí, jindy zase autor připomíná hudební nástroje, objeví se hudební terminologie, metafory z oblasti hudby atd. Např. ze známé vánoční ukolébavky, Chtíc, aby spal, zní píseň, kterou zpívá Ježíškovi matka, podobně v písni *Vánoční roztomilost*

anjelé písničky
na harfy, na housličky
zpívají a maličky
kolíbají jesličky.

Hudba umlká jen tehdy, volí-li autor pro skladbu téma natolik výlučné, že všechno ostatní je pro něho podružné, dokonce i hudba, kterou jinak doslova žije. Např. v skladbě *Lahodnost Kristova* přehlušuje vřelý vztah ke Kristu (můžeme říci: milostný vztah) všechno ostatní, musí být procitěn v naprostém tichu:

Ptáčkové v zeleném lese,
utište se! Ach, nenese
žádného obveselení
vaše píseň, než želení!

Již již umlkly varhany,
cimbály jsou již zacpány,
na harfách, houslech a loutně
strhaly se struny hřmotně.

Všecko se mně zprotivilo
a na odpor postavilo,
Pan Ježíš jestiž můj ptáček,
můj utěšený miláček.

Zpěv však neprovází jen šťastné chvíle, nebo – lépe řečeno prosté chvíle lidského štěstí, nýbrž i stav povznesení nad svět, když „duch běží“ od člověka – tehdy podle Michny zpívá člověk „v sladkém trápení“. Michna vzápětí však vede paralelu člověk : labuť (která umírajíc krásně zpívá) a tím rafinovaně zamlžuje význam básně *Svadební věneček*, neboť nechává na vůli vnímateli, zda si báseň vyloží jen jako duchovní skladbu:

Labuť sem vyvolila
k mé loutny muzice,
aniž nejsem spoždilá
k té její písničce.

Barva její i hlásek
k mé svadbě se hodí,
mnoho působí lásek,
vše zlé pryč zahodí.

Pozoru si zaslouží zejména neobvyklé spojení labutí písně (umírání – povznesení nad tento svět) se svatebním veselím života. Ve *Dni svadebním* pak Michna přímo hýří v jediné sloce hudebními pojmy:

Srovnávají se hlasové
při zdejší muzice,
diškantové a basové,
triply jsou v písničke,

tutti všickni prospíváme,
pauzy žádný zde nemáme,
loutny v rukou nemlčejí,
housle, trouby, bubny znějí.

Větší pozornosti si zaslouhuje *Loutna česká*. Je to proto, že jde o zatím u nás ojedinělý mystickoerotický cyklus skladeb tvořících jak po obsahové, tak po formální stránce určitý celek (zvl. skladby 1–11): obvykle se vykládá jako *básnická a hudební svita*, která má symbolicky představovat mystické námluvy, zasnuby a svatbu duše s Kristem, přičemž vedlejším motivem je mystický sňatek P. Marie s Bohem, neboť z tohoto sňatku se má narodit ženich lidské duše, Kristus. Základem této svity je, jak jsme řekli, nepochybně osobní erotický zážitek autorův, originálně ztvárněný slovem i hudbou, která velmi rozmanitými prostředky (o něž nebylo u Michny nouze) charakterizuje každou ze skladeb *Loutny české*, a nadto je v rámci celku rozděluje do tří skupin (tj. báseň 1–5, 6–9 a 10–13). Každá z těchto skupin má svou gradaci od klidného k vzrušenému, od něžného k slavnostnímu, od tklivého k pohnutému, takže by bylo možno dokonce hovořit o třech svitách. Nejpozoruhodnější je ovšem to, že písně *Loutny české* jsou komponovány převážně jako světské tance: první je intrádou typu courantového, courantami jsou také další dvě písně, čtvrtá je allemanda s připojenou triplou, pátá v souhlase s dobovou módou napodobuje zvířecí hlas (Troida pro tuto skladbu užívá přímo slova „kdákání“), šestá, osmá a jedenáctá jsou gaillardy, devátá je komponována jako pochod, dvanáctá jako pavana s charakteristickým prodlouženým závěrem, třináctá by mohla být gigou, již však schází obvyklé předtaktí. Je možné, že Michna těžil z některých dobových svit, např. ze sbírky tanců týnského varhaníka Valeria Otta (vyd. r. 1611), že se jimi totiž dal zčásti inspirovat.

Pozoru si zaslouhuje i *jednota hudby a slova* u Michny: např. vzrušenou melodií, která se stupňuje trhavým rytmem až k jakési vizionární nervozitě (Troida mluví dokonce o extázi), je charakterizována sv. Terezií v osmé skladbě *Loutny české*.

K tomu, co jsme řekli o vztahu Michnovy *Loutny české* ke skutečnému životu (světský prožitek, pronikající souborem z literárního hlediska, a kompozice podle světské instrumentální, dokonce taneční hudby), lze připojit ještě poznámku týkající se samého názvu sbírky. Michna rozhodně nevilil nahodile titul „*Loutna*“. Dotvrdil jím jen vztah svého díla ke skutečnosti (a tím ovšem oslabil mystickoerotické ladění). *Loutna* jako hudební nástroj se asociuje především se světskou hudbou, často

milostnou (o tom, že „bere loutnu v ruce“, protože mu „nedá láska mlčeti“ zmiňuje se ostatně sám autor v Předmluvě). V 17. století, než ustoupila cembalu a klavíru, byla loutna určena k domácímu pěstování hudby, byla doprovodným nástrojem zpěvu nebo sloužila ke hraní tanečních melodií, podobně jako později klavír – čili i v době barokní se váže také ke světské hudbě, jakkoli by mohly napadat souvislosti např. s biblickými Žalmy. Důležité je, že *Loutna česká není kancionálovým souborem* (podobně jako jím není také např. Kadlinského Zdoroslaviček). Zdá se, že tu jde už o jakési *vydělování užšího žánru* v moderním smyslu z ostatní, hlavně kancionálové produkce. Po této stránce by bylo možno pokládat jak Loutnu českou, tak Zdoroslavička za předchůdce moderních sbírek subjektivní lyriky (u Loutny české jde o milostnou lyriku, u Zdoroslavička vedle toho i o přírodní lyriku).

Vedle světské hudby se Michna inspiroval též duchovní písní, ale působily na něj i vlivy lidové hudby; nelze ovšem říci, že Loutna česká byla souborem určeným přímo pro lidový zpěv, protože mj. pro ni Michna napsal čtyřhlasý varhanní doprovod. Hudební historikové (Orel, Trola) se sice neshodují v tom, jestli Michnovy skladby – a to nejen už v Loutně české, ale i v České mariánské muzice a ve Svatoroční muzice – byly psány pro lidový zpěv nebo pro školený sbor zpěváků, je však jisté, že některé z Michnových písní zlidověly. Spíše – i když ne bezvýhradně lze uvažovat o Loutně české jako o souboru určeném pro školené zpěváky. Otázka však zůstává otevřená, neboť bylo zjištěno (J. Sehnal), že ta hudební podoba, v níž až dosud Loutnu českou známe a hraje, není úplná; neodpovídá zřejmě původnímu zápisu (a tisku?).

Zatímco u České mariánské muziky a u Loutny české se přiznává Michnovi značné novotářství (prolomení zásady vokálnosti a homofonie s vedoucím melodickým sopránem jako prvním hlasem, píše se i o monte-verdiovském způsobu přednesu s průvodem varhan v sólovém partu ap.), pro Svatoroční muziku zastávají někteří hudební vědci názor, že v ní jde o návrat zpět, že je v poslední koncepci myšlena čistě vokálně. Je možno toto stanovisko potvrdit i z literárního hlediska, neboť skladby ze Svatoroční muziky převážně nedosahují té umělecké výše jako písně druhých dvou sbírek. Ovšem vysvětlení hudebních historiků, že vlastně jde o skladatele narozeného „na přelomu stylu“, kdy na něj působilo nové i staré zároveň, není jediné, jímž lze argumentovat. I když Svatoroční muzika je – podle údaje v tisku – vlastně nejmladší Michnovou sbírkou, nemusela jako nejmladší vzniknout. Vezmeme-li v potaz literární hodnoty, můžeme uvažovat i o tom, že jde o soubor, na němž se Michna učil a který mohl být

vydán později než jeho vyspělejší sbírky. (Loutna česká se nám např. také dochovala v opise z r. 1666, ač byla vydána už r. 1653.) Tvrzení, že by mohlo jít už o jakýsi stařecký úpadek v tvorbě, není příliš přesvědčivým argumentem, a rozhodně nemůže být také argumentem jediným.

Spíš je možno souhlasit s míněním J. Sehnala, že Michna-hudebník čeká dosud na správné ocenění (dluhy má však i literární věda). Podle Sehnala jsou starší prvky patrné v Michnově hudbě hlavně po metrické stránce, kdežto progresivní je tento autor v hudební formě, rytmickém a harmonickém členění. Sehnal potvrzuje také Michnovo úsilí o úzké spojení hudebního výrazu svých děl se slovesnou stránkou. Jinak stojí pro hudební stránku Michnových skladeb ještě za zmínku, že se v nich setkáváme s nejstarším českým generálbasem a že podle Michnova vzoru vydal Holan Rovenský vícehlasé písně ve svém kancionálu (G. Černušák).

Vcelku chudé (ač nečekaně) jsou Michnovy písně pokud jde o autorovo barevné vidění. Michna sice prohlašuje, že jeho „penžlík ozdobně maluje“ (např. muka Kristova), ale příliš často „penžlíku“ neužívá. Proto je asi lépe takový výrok chápat spíš obrazně (snaží se „malovat“ slovy a hudbou).

Barevná paleta Michnova není příliš rozmanitá, nejčastější je barva zlatá a stříbrná:

Dennice svět pozlacuje
svými paprskami
a travičku postříbřuje
jako s penžličkami,

nebeské „knížetství“ bylo ozdobeno

barvami mnohými
a zlatem, stříbrem jasně,

trůn Mariin na nebesích je

místo rozkošné,
stříbrem a zlatem milostné atp.

Tyto dvě barvy obvykle vyjadřují krásu nadzemských oblastí nebo zdobí nadzemské bytosti. V souvislosti s líčením jarní přírody se objevuje barva zelená, zcela přirozeně, jako je „nebeský kvartýr“ zase modrý. Výjimečně větším množstvím barev charakterizuje Michna velkost utrpení Krista na kříži v básni *Pozdravení Krista Ježíše ukřižovaného*:

Tvá krásná tvář se zatměla,
jenž se nad zář slunce stkvěla,
oči krásné,
hvězdy jasné,
v krvi jsou zmáčené,
smrti zamračené.
Krásno má, kams se poděla?

Usta od bití zsinaly
jako fiala zmodraly,
zbledlo líce
převelice,
zbodená jest hlava –
to-li jest tvá sláva,
ó krásno, nebeský králi!

Citovaná ukázka dobře dokládá, že zřejmě autor v svém díle ani zvlášť nechtěl „barevně vidět“ přímo: vesměs totiž neužívá názvů barev, ale pojmů, které jsou s nimi neodlučně spjaty (tvář se zatměla – černá nebo tmavomodrá barva; zář slunce – zlatá; hvězdy – zlatá nebo stříbrná; zmáčené v krvi – červené).

Asi nebudeme daleko od pravdy, řekneme-li, že z ostatních; barev užívá Michna pouze červené a bílé, a to pod vlivem Písňe písni. Např. v skladbě *K pacholátku Ježíši na den Narození Páně* čteme:

Tvář tvá jest jak sníh běličká,
krom že tvé rty i dvě líčka
nad růže jsou červenější,
nad krásné kvítky krásnější.

Obrazně, totiž jako „pěkné kvítí červené, běličký“ nazývá Michna v písni *Na den svatých Filipa a Jakuba* oba světce. V souvislosti s užíváním pojmů, které jsou spjaty s konkrétní barvou, je pro Michnu také příznačné, že nejčastěji jmenovanými květinami jsou lilium a růže (ponejvíce vybavuje představu červené a bílé barvy).

Vůbec je pozoruhodné, že i v lidové slovesnosti nacházíme často právě spojení těchto dvou barev, které je nejen až stereotypní, ale někdy zcela nemístné. Např. v jedné moravské písni právě jen svou červenou nebo bílou barvou zvěstuje slunce matce, je-li její syn-voják zdrav nebo je-li raněný.

Pro Michnovo mistrovství je příznačné umění zhustit se značnou citlivostí, vlastní jen dobrému básníkovi, např. do pouhého jednoho verše *základní rysy barokní poetiky*. Jde o verš z básně *Slavné syna božího vzkříšení*:

Růže, kterouž smrt zavřela

Najdeme v něm reminiscenci na Velepíseň (růže : člověk), která je zároveň reminiscencí na lidovou slovesnost, jež je bohatá na podobné paralely, najdeme tu kontrast život : smrt, krása : její pomíjivost po smrti, najdeme

tu i splnění požadavku barokního umění po dynamičnosti (pohybu), po smyslovém vnímání zachyceném v básnickém obraze, je tu vyjádřen i zásah nadpřirozena, osudovost, je tu typická barokní rafinovanost spočívající v mnohovýznamnosti slova „růže“ (růže : život, růže : člověk, růže : Kristus, růže : láska). A samozřejmě je to v neposlední řadě také krásný, neotřelý básnický obraz.

Adam Michna z Otradovic se vůbec rád vyhýbá složitému vyjadřování, „šroubovanému“ projevu, který často nacházíme v barokních slovesných dílech a který na první přečtení takové skladby vybavuje podobu barokních plastik přerozmanitě tvarovaných, vzpínajících se často jakoby v křečích k nebesům. *Michnův v podstatě jednoduchý způsob* (tj. po syntaktické stránce) *vyjadřování* byl zřejmě ovlivněn jeho vztahem k lidu, k jeho slovesnosti, k jeho prostému, přímému vyjadřování. Takže případy jako „a to jest, Kriste, vzdychání, z mého pošlé milování“, nebo „v betsabejské růži krásnou zahradě David trhal“ jsou zcela výjimečné a nadto zanikají (protože jde o dva verše nejen jediné sloky, ale často vůbec o dva verše tohoto typu v celé skladbě), neboť okolní kontext je syntakticky zcela „normální“. Podobně je tomu i – můžeme oprávněně říci – s nezdařeným pokusem o druh tzv. strofického anakolutu, který najdeme v písni *Opět jiná o narození Pána Krista*, neboť tento anakolut mají pouze dvě první sloky – dále pak, jako by si to autor rozmyslel, je zase stavba ostatních slok zcela prostá:

Ó pacholátko přemilé,
děťátko spanilé,
ó synáčku krásný,
nad slunýčko jasný,
ó poklade věčný,
ó sklade bezpečný,
ty mé srdce raniš –

když tvář tvou sobě rozjímám,
z lásky velké říkám:
„Nad hvězdy's krásnější,
nad měsíc jasnější,
ó boží synáčku,
spanilý miláčku!“ –
střelou milování.

Než tomu se hrubě dívím
že tě v jeslech vidím,
že v plenkách malého
vidím Boha mého
pohodlí nemíti,
zimou se trápiti
pro naše spasení.

Seno, slámu tvou postel máš,
s hovady přebýváš,
hovadské jesličky
jsouť místo kolíčky,
olek a oslíček
jest tvůj statek všecek,
tvojí jsou dvořané.

Namnoze nám Michnovy sloky připomenou svou *stručností, a rytmem lidovou píseň, ba lidová říkadla:*

Chlív ledva se hodí zvěři,
ani oken ani dveří

...

Vítr pere, sníh spadává,
do marštale poprchává

Nebo:

Tvé očičky jsou okynka,
jimíž tvá láska vykouká
a na srdce lidské střílí –
blaze, k komu ona cílí!

Nebo:

Ej, vesele prospěvůjme,
svaté písně opakůjme,
stotisíckrát alleluja,
ať zní, ať zní alleluja.

Vstalť jest náš milý Spasitel,
smrti, pekla svítězitel,
alleluja, alleluja,
prospěvůjmež alleluja.

Právě v písních podobného tématu, jako je naše ukázka (oslavné, smuteční), které se váží na významné události církevní, Michnova *stručnost* působí dost nezvykle, *kontrastuje se vznešeností tématu*. Dochází dokonce i k tomu, že v Michnových písních složených „podle vzoru“ lidové poezie může být vnímatel na vahách, zda vůbec jde o duchovní skladbu, o zpracování vznešeného tématu, a to tím spíše, jestliže se v celé básni neobjeví konkrétní, tj. vlastní jméno. Nic na tom nemůže v podstatě změnit jakkoli „duchovní“ nadpis, a to nejen proto, že Michnovy písně byly přetiskovány v řadě kancionálů i bez nadpisu, ale proto, že nadpis může (jak jsme už upozornili) vést k různému chápání skladby. Příkladem takové písně je *Zasnoubení rodičky boží*, která připomíná světskou svatební píseň; citujme alespoň část:

Den tento jest veselosti,
den lásky jest, den milosti,
den jest nejutěšenější,
den jest všem nejradostnější,

když se panna odvozuje,
panicovi zavazuje,
že chce v lásce setrvati,
vsak v čistotě zůstávati.

Jaká svadba, poslouchejte,
panny, mládenci, vzdychejte
po té svadbě veselosti,
zasnoubení a milosti!

Co se tuto odevzdává,
všecko Bohu se oddává,
panna v lásce chce zůstatí,
panic chce též v lásce státi.

Po strofické stránce je příznačná pro Michnu značná vynalézavost: jeho básně jsou psány strofami pěti- až dvanáctiveršovými. Zejména pozoruhodné jsou Michnovy *pětiveršové strofy*. Pětiveršová strofa byla totiž ve starší české literatuře typickou formou časové, vesměs pololidové písně nebo básně. U Michny se jí dostává vlastně přehodnocení (vyskytuje se také pak v řadě pobělohorských kancionálů), neboť je jí užito v umělé duchovní monologické poezii (např. *Vítání svatého ducha do srdce; O nerozdílné trojici svaté* atd.) i dialogické (*Bolestná matka boží*).

Se vznešeností duchovních témat kontrastuje v básnické tvorbě Adama Michny i *slovní výběr*. Nezřídka najdeme v jeho písních obraty vzaté z hovorové řeči. Tak např. v *Žalostné postní tragédii* čteme:

*Kterou uvařil v radosti
polívku Adam v ráji,
jedl ji Pán do sytosti,
a to žádny nehájí.*

V *Tužebné pobožné umírajícího melankolii* působí neobvykle verše

*Ptáš se, kde můj Pán přebývá?
V nebi onť jest, odtud kejvá
na mne, jenž jsem v tom oudolí,
ach, právě v pláče oudolí.*

V skladbě *Duše v očištcovém ohni* nalezneme obraty jako např. „můj žaludek jsa přečpaný jako dudek“, dokonce pak prý duše, která „jen zevlů hleděla“, v očištcí „proto pečená co zvěřina v láku leží“, v očištcí se prý také „nic dary nemaže“; v *Prvním panenském nanebevzetí* je vyzývána P. Maria, aby „hodila na anjelé“ oči atd.

Všednímu prostředí, prostředí běžně známému též lidovému publiku přibližuje Michna i nebeský ráj, který líčí buď jako město (*O nebeském Jeruzalémě*), nebo jako jarní přírodu, v níž ze zelených větviček stromů „jde tichý větříček“, jsou tu „spanilé kvítky, lísteček nechřadne, travička nevadne“ (*Horlivá toužení po nebeském ráji*). Nezřídka nám taková líčení připomenou svou naivitou lidové umění výtvarné (malbu na skle nebo na

dřevě) a výzdobu rukopisných modlitbiček a písní v lidových zpěvníčích; takový umělecký postup zejména v skladbách, kde se pojednává o smrti, o posmrtném životě ap., zjemňuje, ba odstraňuje nejistotu, hrůzu z neznáma. Např. v písni *Pobožně umírajícího Vale a Salve* čteme o nebeském Sionu toto:

nebešťanův hora tato
jak se směje!
Semotam máš kvítí dosti
rozličného,
máš jara, léta v hojnosti
rozkošného,
pole, louky, háječkové
květnou, rostou,
po ni se pasou ptáčekové
mezi rosou...
Ach, roso, milý deštičku,
rozpouštěj se,
obvlaž hořící dušičku,
vylívej se!
A tak k Bohu má dušička
se vynese,
čerstvá jako holubička
se přinese.

Celkový výsledek takových uměleckých postupů je jasný: spojení prostředků vyumělkovaných až rafinovaných, známých z exkluzivních barokních skladeb, s prostředky prostými, známými z lidové slovesnosti a z hovorové řeči, ukazuje *Michnovu schopnost vytvářet literaturu náročnou a lidovou zároveň*. Umným využíváním prvků lidové slovesnosti a vůbec lidového umění skladbách s výlučnou tematikou, se „vznešenými“ náměty duchovními, udělal však Michna důležitý krok vpřed také při *rušení přehrady člověk : Bůh*. Přiblížil božské osoby lidovému publiku (někdy až nebezpečně), zpozemstil je.

Michna byl skutečně velkým mistrem slova, jeho výrazové rejstříky byly přebohaté – jako pravý umělec dovedl každého z nich vždy využít na správném místě a v správný čas. Nepochybně nám musí být u Michny sympatické, že v těžké době nesložil ruce v klín, že nerezignoval. Jestliže v nadační listině z r. 1673 vyslovil přímo svou bolest nad tehdejšími

úpadkem českého národního života, zvláště pak hudby a poezie („quod mihi saepius magno fuit dolori“), snažil se zabránit úpadku tím, že sám přiložil ruku k dílu a dal všechny své schopnosti do služeb českého národa. Jeho umění však ukazuje, že také publikum, pro něž psal, bylo kulturní, což je tím potěšitelnější, že jde převážně o publikum lidové, o lid, který v době, kdy vycházely Michnovy sbírky, byl deptán rekatolizací operující namnoze primitivními, ohlupujícími prostředky, byl deptán událostmi končící a skončené třicetileté války, byl deptán politicky, hospodářsky i kulturně. Opuštěn všemi byl český národ vydán na pospas cizákům. Zamýšlíme-li se nad dílem Adama Michny z Otradovic se zřetelem ke všem těmto útrapám, jimž byl vystaven národ, pro něž on psal, národ, který v nerovném boji nepodlehl, musí nás napadnout, jak obdivuhodně se splnilo přání Komenského adresované zemi, již musel opustit: „Tobě také, národe český, na rozžehnanou požehnaní vyhlašuji, aby ty předce byl a zustával ratolestí rostoucí podlé studnic, ratolestí vycházející nad zed. Ačkoli hořkostí naplnili tebe a stříleli, v tajné nenávisti měvše tě střelci, zustaniž však v síle lučiště tvé!“