

F. X. Šalda charakterizuje Máchovu prozaickou tvorbu

ve studii O krásné próze Máchově

„Slohu, na jaký pomýšlím,
neučí ani mluvnice, ani skladba“ . . .

„Že právě o českém slohu mluvíme,
tu mi ten i onen novější spis připadá,
jehož pravá cena a pravý půvab jedině
na mluvě se zakládá“.

Mácha u Sabiny (Spisy II. 494).

Osmnácté století — rokoko, osvícenství — vypracovalo teorii prósy, která se zakládá na přísném rozlišení řeči vázané a nevázané: jedno se vylučuje s druhým. Byly věty, výrazy, slova a sdružení slov, které se měly vyskytovat jen ve verši a jiné jen v próse. Nejlepší francouzská prósa osmnáctého století — Dubos, Montesquieu, Voltaire — byla řízena úsilím po logické jasnosti a vytríbenosti, po stručné přesnosti i výrazové průhlednosti; vyhýbala se úmyslně všem trópům a figurám básnickým, zejména metafoře; toužila po jiskrné hravosti a duchaplné lehkosti; byla střízlivá i ve své rétoričnosti, chladná i ve svém bombastu; řídil ji rozum diskursivný. Dokazovala, nechtěla vyvolávat; rozbírala a popisovala, nechtěla sugerovat; i do malby vášní vnášela střízlivé světlo své bystré soudnosti, svého lehkého vtípu; každá blouznivost před Rousseauem byla jí vzdálena. Osmnácté století v této dichotomii verše a prósy stojí bezděky na stanovisku antickém, které obojí oblast odlišovalo do sebe přísně i po stránce rytmické: antický řečník musil se vyhýbat zakončení věty dvěma slovy, daktylským a trochejským, protože by to připomínalo zakončení hexametru. Věta jako Máchova (Krčmova vyd. II, 246) „— a předce

i v nesmyslu svém ještě *slavila lásku*“ byla by jistě antic-
kými theoretiky z prósy odmítána.

Jinak prósa romantická. Smývá hranice mezi sebou a poe-
sií, ruší meze mezi genry; vystupuje neustále z břehů, zvlně-
ná a pohnutá jest bičována touhou naprosté svobody a ne-
konečnosti; znejasňuje obrys kresebný, propadá v maleb-
nost, hudebnost, temnosvit; živel smyslně obrazný nabývá
v ní vrchu nad racionalismem a logičností. Vágnost vytyká
jí jako nejtěžší hřích její duchaplný a zlomyslný odpůrce,
Stendhal: „*l'hypocrisie*“ et „*le vague*“,“ píše v „Henrim Brû-
lardovi“, „*mes deux bêtes d'aversion*“,“ a vágnost stylovou
pronásleduje proto, že se jí po jeho mínění umožňuje pokry-
tectví, romantické svatouškovství. Ztělesněním romantické
pósy v próse jest Stendhalovi Chateaubriand, na něj vystře-
luje své šípy nejjedovatější — ale romantickým stylem lyri-
sujícím, rétorikou spiritualistické zženštilosti jsou mu naka-
ženi i spisovatelé jinak velmi hodnotní a energičtí, na příklad
Balzac. Velmi chválí jeho některé romány. Jak se podivuji
tomuto autorovi! Jak dobře dovedl vystihnout malicher-
nosti a utrpení venkova. Přál bych si však prostší sloh . . .
Domnívám se, že píše své romány na dvakrát, nejprve sroz-
umitelně a pak v krasoduchém stylu s „*pâtiments de l'âme*“,“
„*il neige dans mon coeur*“ a jinými takovými líbeznostmi.
A domníval se Stendhal, že Balzac jest k takové metodě
nucen svými čtenáři, obchodními příručími na venkově,
kteří by jinak nevěřili, že má krásný sloh — že je tedy obětí
romantické módy.

Taková byla světová konstelace, do níž se vrodil Mácha.
U nás vývoj ovšem byl opožděn, jak vidět na příklad na Ne-
jedlého překladě „Smrti Abelovy“ (1800): Gessnerův ně-
mecký originál, třebaš byl již básní v próse, jest mnohem

blíže rokokoové jasnosti a průhlednosti než český překlad,
který jest zcela zřejmě zatížen ještě veleslavínským barokem.
Spíše než dojem rokoka budí překlad Nejedlého dojem ba-
roka. Barokní residuum jest také ještě značné v Jungmannově
překlade „Ztraceného ráje“ a „Ataly.“ Nejen trochej, nýbrž
i nesčetné enjambementy přibližují „Ztracený ráj“ próse ba-
rokní, právě jako empire Chateaubriandův je do značné
míry prostředkován po prvé tímto mediem české mysli. Pře-
hodnotit toto barokní residuum v expresionismus nebo v ze-
nitismus romantický, byl, historicky vývojně mluveno,
vlastní stylový čin Máchův.

První zběžný pohled na prósu Máchovu poučí tě, že máš
před sebou romantickou prósu hudební. Ne plastickou prósu
realistickou. Mácha není, jak se sám správně diagnostoval,
člověk názorový, nedovede reprodukovat staticky věrně
žádné podoby, ani obrazu milencina si prý nedovede vy-
volat v mysli (III, 203). Mácha chce vystihnout svět a život
jako celkový akord bouřlivé tonality a tragického ladění —
ne jako soubor skutečností, v nichž se chce analyticky orien-
tovat. Vůle bezhraničnosti a nekonečnosti, vůle kosmicky
dynamická, vůle proniknout emanací žhavého jádra život-
ného jest na ráz všude patrná. Všecko, co by vedlo k sta-
tické názorovosti, k pevnému plastickému tvaru, jest zde
neustále rušeno.

Vypravovatelský tok stále jest u Máchy přerýván a zne-
jasňován, bez přechodu se rozpadá jeho prósa v dialogy
a monology, jest rušena vkládanými písněmi, na př. Miladi-
nou písní o vrcholu moci Přemyslovců v „Křivoladu“
(II, 46), Angelininou písní o zhynulém milenci (t. 246) v ro-
máně „Cikáni“ nebo v témže románě rapsodií mladého ci-
kána „Nagy Idai“ (t. 270). A „Marinka“ jest již cele kompo-
nována jako opera. Jest zářímována do zironisovaného *reci-*

tativu lyrického „Vale, láska ošemetná,“ má „ouverturou“ sonet, má „dějství první“ i „druhé,“ má „intermezem“ nejčistší kosmicky noční lyriku novalisovskou, má „finale“ podobného rázu; a jest v ní dokonce obšírný, různě obměňovaný leitmotiv, opakující se po každé, kdykoli vystupuje na scénu postava otce Marinčina, starého hudebníka-žebřáka: „Dlouhý vyzáblý muž v červený veliký kabát starého kroje a v takovětěz, až po kolena sahající spodky oblečen. *)“

Románový celek jest u Máchy vždycky ponořen do ovzduší hudebně rozplývavého. Již vnějškově harfy i lesní rohy, housle, cymbál i klavír podbarvují neustále náladově akci i vyprávění. A toto hudební cítění stupňuje a rozšiřuje se u Máchy až do prostorů kosmických, jde tak daleko, že pojímá někde živou lidskou bytost jako pouhou ozvěnu písně — tedy ne ani jako píseň samu; upírá tedy přímo člověkovu existenci trojrozměrnou, činí z něho znějící stín a tedy stín stínu . . . „takže celá jeho postava zdála se býti v soumraku večerním, od pustých skal obraženým echem písně „Znáš-li tu zem,“ atd.“ (II, 154).

Již po této vnější stránce působí tedy Máchova prósa dojmem smytým a přerývaným, neurčitým a hádankovým, právě jako přeludným a snovým. Nebylo tak hned básníka, jemuž by tak důvěrně k nerozeznání splýval život a sen, kdo by mohl opakovat Calderonovo slovo „La vida es sueño“ jako básník „Pouti Krkonošské,“ který si existenci lidskou odstupňoval i ve snech a v spaní škálou různé intensity. Nebylo básníka, který by prožíval tak tvrdě pocit životné nicotnosti a nesmyslnosti, jako Mácha. „Noční tmou neprohlednou plížíme se mezi hroby, v kolo bloudí

*) Podobně v „Cikánech“ opakuje se několikrát průvodní motiv hraběte Valdemara stejně pojetý: popisem nádherného mysliveckého oděvu o zlatých šňůrách.

přístrachy noční, nad námi pomíšený hluk, my sami nejstrašlivější larvy. Mnoho, ačkoli nejhlubší tma, chodí jich otevřenýma očima, mezi nimi i já. Mnoho jich volá: „vidím“ a nevidějí nežli tmu. — — Maně jednou opět rozevru oči, zasvítíl blesk, o němž se říci může byl i bude, nikdy však on jest; — co jsem v jeho strašném zábřesku spatřil, nelze slovy vyříci; — ačkoli uleknutý ihned oči jsem zavřel, strašný obraz vzal jsem s sebou v opěťovanou noc a ustrašená zimniční obrazotvornost moje doplnila hrůzy jeho. — To můj svět.“ (III, 336.) To jest pojetí světa zcela visionářské, zachycené v jediném kmitavém osvětlení hrůzy, s massově nakupenými světly a stíny, vidění celým svým rázem barokní, které smývá hranici snu a reality. Prósa Máchova ponese již všechny význačné znaky tohoto bleskového visionářského pojetí světa: jeho abruptnost i přeludnost, hádankovost i intenzivnou hrůzu, jaká se vyskytá právě jen ve snech.

Tato zásadná stínovost, přeludnost, hádankovost prósy Máchovy projevila se v oboru ryzí stylové tvořivosti nejjemnějším a nejdůvěrnějším orgánem, kterému říkají Němci „vnitřní forma;“ jest to však vpravdě strukturální intuice, věrnost vnitřnímu zornému úhlu, neustálé zpřítomňování si vidění světa jednou postřehnutého vnitřním zrakem. Na místě již citovaném ukazuje dále Mácha, že toto vteřinové vidění života přímo jej posedalo. „A co jsem viděl tenkrát, nechťže duch můj si předříkává i sám sebe trápí; nevěda, co činí — volá to k sobě, čeho se hrozí —.“ Aby se zbavil tohoto vnitřního pekla, píše pravděpodobně Mácha, neboť tím jest nucen dát aspoň zhruba jakýs takýs tvar svým fantomům, pokusit se o nemožné a dát slovo a tvar tomu, co sám označuje za nevyslovitelné („nelze slovy vyříci,“ na téže stránce). Ale ovšem nemůže být nikdy překonána tato prvotná hrůzná beztvorost, může být jen zmírněna do hu-

dební hádankovosti, do čistého samoučelného lyrismu verbální obraznosti. V Máchově próse najde se veliké množství vět velmi složitých, na první pohled temných a zavilých, velmi umně zroubených a zvětvených, které působí někdy až dojmem rebusů nebo šarád — to jest vlastní výřezky jeho touhy zaklít stíny svého nitra v tvar. Jsou to jakési ostrovy v toku děje, jakési enklávy, světy pro sebe, kde se žije absolutně imaginaci slovně tvárné. Ale těchto ostrovů jest v jeho próse mnoho; ony jsou to, co tvoří vlastní básnické jádro Máchovy krásné prósy. Věty druhého, běžného rázu konverzačního nesou jen jak tak a z nouze vnější děj, štěrkují jen fabuli — jsou jakoby provisorní lešení pro duhové obrazy a vidiny Máchovy, koncese čtenáři a oslí můstky pro něj.

„Miláda za utíkajícími se sklonila a lkala šepotem lehkým: „Dobrou noc, nešťastný! Já jsem chtěla býti anjelem tvým, než příliš slabou nadpřirozená osudu tvého utiskla mne tíže; já nemohu více.“ (II, 51.) Povšimněte si inverzí („než příliš slabou nadpřirozená osudu tvého atd.“), abyste pochopili, že to není jazyk konverzační, nýbrž stylová monumentalizace, která přibližuje po této stránce styl Máchův klasickému stylu latinskému. A v témže díle str. 70 čte se tento pasus: „Tak spěchal letem ku Praze. Dlouhým skokem cválal černý jeho kůň s nově nabytou bujností; červený plášť v parném papršlku poledního slunce co požár ohnivý dmul se daleko za ním, a černé prosté vlasy jeho sičely ve větru horkém, který tamto za vzdálenými horami jednotlivé přenášeje obláčky, zachvíval zde stíny dubů po obou stranách silnice.“ Toto místo jest velmi charakteristické pro mechanismus verbální obrazivosti Máchovy. Básník vychází od velmi rafinovaného postřehu zrakového, od dojmu, jaký vyvolává v jemném, malířsky cvičeném oku vzdušný červený plášť jezdce, ženoucího se na černém koni v dusném letním

polední.*) Ale tento reálný postřeh jest zde jen proto, aby rozehrál automaticky, jak tomu říká Pierre Janet, *slovní obraznost básníkovu*, která funguje již bez ohledu na realistickou pravděpodobnost nebo nepravděpodobnost, možnost nebo nemožnost („Prosté vlasy jeho sičely ve větru horkém.“) Touto nebezpečnou stezkou žene se Mácha za svým fantomem, *zachytit nezachytitelné a vyslovit nevyslovitelné, stezkou*, která se již blíží pathologičnosti a připomíná někde obraznost schizofrenů. Zvláštní pozornosti zasluhuje si ve všech větách tohoto rázu *eufonie*, kterou zde mistrovsky vládne Mácha a která mu umožňuje stavbu těchto imaginárních hradů oblačných, budíc v nás obyčejných smrtelnících někdy až závrat. Tato věta alliteruje nejprve na *p*: „plášť v parném papršlku poledního slunce“ a přejde pak aliteráčně na *s*, které okřídlí somnambulní nohu básníkovu: „prosté vlasy jeho sičely.“ Tato alliterující invence básnická, spojená s úžasně jemným odvažováním úzkých i širokých samohlásek, umožňuje Máchovi, že se může odvážit takovýchto duhových staveb, které připomínají soudobého genia polského Słowackého a předjímají Březinu.

„Čirou tmou opět rozestíratí budu rámě má za nicostnými postavami a přeludy mých snů, až chápacího se osamělého stromu mně v noc zavítá koruna jeho opět slzami ledovými probudí ze snů horoucích v opravdivost strastnou, až vlastní vřelé slzy moje v led ustydnou a sny moje pohynou ve věčném snůpustém spaní“ (II, 156). Tato složitá rebusová věta zastaví si nadlouho čtenáře a nepustí jej tak lehce, pokud jí nezaplátí daň bystrosti a důmyslu; a závěr její jest mistrov-

*) Jak jemný zrak právě malířský měl Mácha, toho dokladem je *imprese dráteníka na Karlově náměstí v letní bouři provázené častými zásvity blesků*: „Zapadající i vycházející blesky a hrom, uhodí, plamen svítí; dráteník *vyblíží červeně*, a plamínek, jakby za kloboukem *šlehalo mu červené péro*“ (III, 83). To je hotový Delacroix.

skou ukázkou alliterace na *s*, jako první náš příklad byl alliterován na *t* a druhý na *p*. „Smutná skučela vichřice mezi kostničími stěnami přes kostničí kámen, a mladé křoviny se houपालy, co temné chochole bílých přilbic, po kamených lebkách.“ „Ona však ustavičně temné kletby šeptala a daleký hrom burácel z hluboka v strašlivá kletby její slova. Časem osvítil bledý blesk mdle šírou prostoru, takže jen z polovice starý dub, kostničí kámen a vůkolí jeho byly vidět — a vždy opět černější a černější se sevřela noc“ (II, 266). První citát jest příklad alliterace nejprve na *k*, pak na *l*; druhý citát mistrně vyvážená alliterace na *l* a později na *k* a *ch*.

A ještě jeden doklad alliterace na *s*: „Strašná tato postava — hrůzná její tvář — a předce i v nesmyslu svém ještě slavila lásku“ (II, 246).*)

Další činitel, který tyto věty Máchovy přímo poetisuje a přibližuje verši, jest *rytmus*; některé z těchto vět činí dojem volného verše nebo dokonce přímo uvolněného hexametru. Jsou prostoupeny hojnými stopami daktylsko-trochejskými, které je povznášejí z prosaické amorfnosti a dávají jim jaksi rytmickou kostru. Mácha je klade obyčejně s rafinovaným uměním na konec oněch odstavců, které mají buď ráz zvýšené afektivity nebo náladové melancholie.

Tak na př. na konci prvního odstavce 5. kap. „Křivokladu“ (II, 64): „vesele provoláváje zdraví královo.“ Nebo zakončení odst. na následující stránce (II, 65): „jakoby přistrachy stály na stráži prchající noci.“ Nebo zakončení jiného odst. na str. 66: „činí je podobny nevěstě pod věncem plačící.“

Na str. 67 jiný odstavec jest uzavřen takto: „ty bílé pruhy po černém mraku, co bílý kříž za příkrovu rakve“ — což jest možno číst jako dva verše rytmicky sounáležitě.

*) Dlouhou řadu vět téhož typu kritisoval jsem v „Duši a díle“ (nové, IV. vydání z r. 1937), str. 75 a dále.

Na str. 69 poslední odstavec jest zakončen touto větou: „a uzřev meč po straně mrtvé Milády a jej uchopiv, *tiskl ho k srdci*“, což jest typický závěr hexametrový (daktyl + trochej). Na následující straně 70. závěr prvního odstavce je rovněž hexametrový („ujížděl z hradu“), právě jako závěr poslední věty „Karlova tejna“ („Sklesla Johanna, utichl dole křik a lomoz; outok byl skončen,“ II, 121) i „Klášteřa sázavského“ („která z temnomodrého shlížejíc nebe ustavičně před člunem plouti se zdála,“ II, 142).

Zde jsme v oblasti čirého lyrismu, všechny ty věty jsou svéprávné útvary bez přírodních modelů, vyňaté z životní empirie, čirě hudební věty irracionalné, velmi rafinovaně zharmonisované. Že jsme opravdu v říši čirého lyrismu z milosti boží, vidíš i z toho, že zde vládne suverénně personifikace; všechno jest oživeno jako v pohádkách. Jest tu měsíc, jenž svým paprskem jako rukou podává ženě dítě (II, 244), jest tu slavná noc, jejíž „tichá hrůznost lehá na prsa má v zříceninách velkých“ (II, 169), právě jako pobořená klenba chrámová, a jest tu jiná moc, která *setkává* jako stav černé vlasy cikánovy a Leiny v „hustý závoj kol obličejů jejich“ (II, 234). Jest tu paprsek bílého dne, který zavívá „škulinou v jeskyni“ (příklad smělé synesthesie), jest tu jiný umírající paprsek sluneční, na němž hluboké ticho sídlí a jiný plačící paprsek v „Klášteřu sázavském“ poletuje po dalekých leších, vesměs záznaky pohádkového lyrismu. U Máchy jest krajina *potěšena* národní písní zpívanou pastevcem (II, 207) jako smutný člověk, a silnice „co zavřená řeka v temné *padá* hory“ (II, 336). Není to, co podává Mácha, svět ztuhlý a okoralý, statický a plastický, nýbrž žhavý a plynulý, neustále v toku a proměně, dynamicky výbušný.

Tato výbušnost se projevila zvláště ve slovese máchovském, plném latentní energie, vnitřního napětí, ano přepětí;

zde jest expresionismus Máchův nejhmatatelnější. Svě oko básník v Márince „*uspurňuje*,“ aby postavil hráz mezi sebe a žebráka-hudce; v „Křivokladě“ kat „jakoby hluboko kleslý toužil z nehodných jeho okoličností *vytonouti* na vrch, k žádané vyvýšenosti“ (II, 40); v „Cikánech“ „slunce již dávno zašlo a jednotlivé červené pružiny *poletovaly* přes nový měsíc“ (II, 212), jako ptáci nebo můry, ačkoli jest to zcela nepravděpodobné; v „Křivokladě“ „husté mraky se valily z protějších hor, časem *rozkrážen* bledým bleskem“ (II, 74) a týž obraz se opakuje II, 263: „Okraje mraků ještě broubila zlatá zář, dolejšek jejich však . . . časem *rozkráží* bledý blesk“ — „rozkrážit“ jest silnější než obvyklé protnouti; ve starém cikánovi *buráci* nevěra (II, 327) a jindy „*pálá* v něm strašlivý plamen nejžhavější žárlivosti“ (superlativy jsou vůbec v Máchovi neobyčejně četné).*)

Jen zcela výjimečně mívá zato přídavné jméno u Máchy charakteristickou expresivnost. Tak II, 180, mluví Mách o svých „neurčitých pyskách,“ neurčitých proto, že byl nerozhodnut, má-li dívku oslovovat jménem Marinky nebo Mignony — tak dále II, 268, divoký úsměv přelétl cikánovy rty „*jako jízlivý blesk*,“ obraz velmi vhodný, poněvadž se to děje v bouřlivé noci letní; II, 156, „opravdivost“ jest u Máchy „strastná.“ Ale to jest výjimka. Pravidelně mívá Mách přídavná jména konvenční nebo také dekoračně z komposit složená, na př. „*plamenorudé* papršky“ (v II, 332). I to jest charakteristické pro Máchův styl, byť záporně: v kmitavém, zlomkovitém vidění světa, typicky máchovském, není času k zamýšlení se nad věcmi a k hloubavému vystihování jejich trvalých charakteristických vlastností . . .

V Máchově konfesi Janu Benešovi, které jsem se nedávno

*) Jiné příklady z prósy i z veršů Máchových viz v „Duši a díle“ (nové, IV. vydání z r. 1937), str. 72 a dále.

dovolával (III, 335 a násl.), jest klíč k zásadnímu a důslednému dualismu Máchovy osobnosti básnické. Na jedné straně hrůzná nevyslovitelnost jeho visionářské zkušenosti, něco, co by mělo zůstat navždy nedotčeno, *tabu*, něco, co usmrcuje a nač jest nejlépe nemyslit — na druhé straně neustálé posedání tím zážitkem a touha alespoň jej napovědět nebo opsat a tak jej jaksi vyvrhnout z mysli nebo zeslabit jej v ní: vypsát se z toho, odepsat si to z těla. Odtud paradox máchovský; ať se k té zkušenosti přibližuje slovem, ať se od ní vzdaluje anebo jí uniká v mlčení, vždycky žije v ní a vztahuje všecko chtěj nechtěj na ni: ona jest latentní ohnisko jeho tvorby. Ta visionářská zkušenost určuje již na příště všecko jeho jednání, dává mu smysl, pečeť, perspektivu, které nemožno uniknout: marně se snaží básník, aby se co nejdříve rozbíhala, vždycky se setkají její divergující čáry v jednom bodě úběžném. Aby popřel Mách toto nevyslovitelné, aby je jaksi zamluvil, vytvořil si svůj iracionální verbalismus samoučelný, svůj ryzí lyrismus kypivě slovný; ale přijde nutně chvíle, kdy se i nejdříve zvládnutý a rozbouřený verbalismus nemůže již stupňovat a ústí nutně v brachilogii, v zámlku nebo v prostou kapitulaci před mysteriem: básník se zde uteče do staré otřelé fráze, že žádné lidské slovo nevypoví. Tak na př. II, 181. „Nic ale nedosáhlo krásy plamenných černých, hluboko pod čelem ležících očí (rozuměj Marinciných); ten výraz smutku a touhy *žádné pero nenaznačí*“ nebo II, 321. „Strašlivé vykřiknutí znělo zdola — *lidský jazyk nemá významu pro ně* — a bláznivá sklesla pod šibeničním kulem.“ Jak u Máchy rozkypělý verbalismus lyrický sám sebou se zavíjí v hádankovou stručnost, toho dokladem jest na př. věta z „Karlova Tejna:“ „*Děsíš již krev z obličeje samotného poutníka*,“ jejíž výklad jsem podal v „Duši a díle“ na str. 85.

Tento dualismus projevuje se neustále v Máchově krásné

próse antithesemi všeho druhu, protimluvy i protiklady, hra-
mi i hříčkami slovními, ano i kalaury: ony jsou jeho přiro-
zený odtok slovní. Po soudobé romantické poetice mísil
Mácha vznešenost s groteskností, tragiku s hrubou komi-
kou, romantismus i naturalismus. Vedle figur a scén tra-
gických staví Mácha důsledně a uvědoměle odpovídající
jim postavy a scény pitvorné, karikatury šeredna a směš-
nosti, drásavý a ironický rub k velikosti, síle a kráse. Tak
hned v „Křivokladě“ postava jak katova, tak královna, má
rysy groteskní; své katovské řemeslo cítí zejména kat jako
něco ponižujícího pro potomka královského bastarda. Pří-
mým rubem vznešenosti králově i tragičnosti katově jest
zbrojnoš Honza Nebojím se, jehož mrtvola, hosená do roz-
vodněného potoka, byla by stála krále málem život pod
Vyšehradem. Takové groteskně naturalistické živly jako
vyvážení sentimentalismu a tragičnosti jsou v „Marince“
sněmy uličníků i uličních bab, vykládajících si sny a věští-
cích brzkou smrt „děvky nedochcípélé,“ jak nazývá Marinku
její macecha. V „Cikánech“ jest folií pathosu vznešených
vášní nízký, stále opilý, zbabělý a prolhaný „vyslouženec“
Bárta s přízviskem Flákoň. Estetika Máchova jest kon-
trastová: těsně bez prostředkování naráží u něho na sebe
odpornost i krása, síla i nicotnost, láska i zpotvořilost a ni-
čemnost, ne aby se na sobě brousily a tříbily, nýbrž se od
sebe odrážely a se od sebe rozstupovaly co nejvíc; tak na-
bývá svět u Máchy tváře co nejtvrďší a přímo nesmiřitelné.
Jako doklady hry s protiklady srovnej II, 45, rozhovor krále
a kata o Miladě. Kat, který popravil jejího otce a obtěžkal
ji, dal prý dceři za otce syna; II, 56, popisuje se putování
Honzovy mrtvoly ve vodě takovými složitými antithesemi:
„a tak, co zatím utíkající nepokojní pokojnou ku Praze spě-
chali stezkou, blížil se Honza pokojný nepokojnou cestou

po jiné straně taktéž k stověžité Praze;“ II, 194, hra s proti-
klady povýšení a ponížení: „Na tom tehdy lešení čili *pový-
šení* já *ponížený* stoje, ohlížel jsem se po posluchačích mo-
jích;“ a II, 257, hrají si milenci Lea a mladý cikán s takový-
mito erotickými antithesemi: „Kdyby láska tvá dosáhla výši
milosti mé!“ „Jen hloub želu mého vyrovná se výši lásky
mé.“ Jinde má Mácha hry ne s představami a myšlenkami,
nýbrž pouze se slovy po jejich stránce ryze zvukové; zde se
blíží někdy až kalauru. Na str. 53, II, hraje si tak se slovy
„ohromné“ a „ochromené,“ na str. 82 mluví o brejlích,
„nos sužujících i sužujících,“ což má býti patrně záměna
sloves „sužovati“ a „zúžovati;“ na str. II, 179, mluví se „ne
o hromo- ale předce bití,“ které postihlo rozpustilého brat-
říčka Marinčina. Na str. 195, II, čte se věta: „Shromáždění
bylo čtené dílem i čestné, ctěné i čtené, neb přístup byl, právě
jak se to stává při veřejných řečech v Paříži, každému vol-
ný;“ . . . a II, 290 jest kalaur „lumen“ a „dummen.“

To všecko demonstruje ad oculos Máchu v jeho pojetí zá-
sadní dvojsmyslnosti a nesmyslnosti životné. V této koncepci
básnické náhoda má hodnotu kladnou, předpovídá opravdu
osud; v tomto světě plní se ihned sny, na př. mladého
cikána, že dosáhne přízně Leiny (II, 247) a opodstatněny
jeví se pověry, třebaš Valdemarova, že zahyne tu noc, kte-
rou nebude spáti na svém zámku (II, 279). Rekvisity jinak
zcela nevinné stávají se v románech takto pojímaných osu-
dovým symbolem, tak meč, který kat ztratil před útekem
z vězení křivoklátského a který nalézá až na srdci mrtvé
Milady (II, 69), tak dýka, vražená do srdce hraběte Valde-
mara, na níž jest nabodnuto jeho vyznání (II, 288). „Cikáni“
se už dokonce přibližují románu detektivnému. Hrabě Val-
demar Lomecký jest nalezen probodený dýkou, přikrytý
pláštěm mladého cikána, ale proti vši pravděpodobnosti

není jeho vrahem mladý cikán, nýbrž starý (Giacomo).

Jsme ve světě úplně iracionálním, kde jako zcela přirozený závěr „Cikánů“ jest zakončení kapitoly XII, ty divoké oxymorony, ta pitvorná a hádanková hra s příbuzenskými pojmy, jak ji polohlasně, bez paměti, bez smyslu, trhaně a zlomkově šeptá před sebe mladý cikán: „Otec můj! — otec matku svedl — ne, on zavraždil matku mou — matkou — ne matkou svedl milenku mou — svedl milenku otce — matku mou — a otec můj zavraždil otce mého!“ Vnějšíkově odpovídá tomu zcela uvolněný nexus dějový a naprostá nejistota skloubení nebo lépe rozkloubení postav Máchových. Máchovy charaktery jsou spíše schémata než prokreslené a vyvážené osoby. Často celá figura jest jen jeden jediný psychický postoj nebo pósa; a afekt msty, žárlivosti zkrucuje ji úplně ve svých plamenech a činí ji podobnější upíru nežli lidské bytosti. Mácha zalidňuje svůj svět zřejmě osobami patologickými, šílenci a monomany. V „Cikánech“ jsou hned dvě na duchu choré, Lea a Angelina; hrabě Valdemar jest monoman erotický. Vášně jsou všude přeexponovány, zvláště žárlivost. Jak surově zachází v afektu žárlivosti se svou těhotnou ženou Emmou hrabě Valdemar (II, 296 a násl.); a o žárlivosti mladého cikána na Leu podotýká sám básník, že byla „náramná“ (II, 261). Jiné osoby Máchovy jdou slepě a neúchylně za mstou, které obyčejně dosahují; zhrzená láska dívek měnívá se u Máchy v pomstychtivou vražednost šťastnější sokyně. Tak se v „Karlově Tejně“ mstí Johanna, kterou pohrdl Viasil, a zraňuje šípem Bohdánu (II, 117). Zlobná nenávist pražského vůdce Jana Hedvíka k Johanně dostupuje paroxysmu až šíleného. Jest zajat Johannou při útoku na Karlův Týn, z rozkazu Johannina jest korunován korunou slaměnou a na dlouhém novém dřevě spoutaný vyvěšen s věžní střechy; ale vybaví si jednu ruku,

vyrve jí dýku, přeřízne provaz, na němž byl upevněn, a řítí se do propasti, proklínaje původkyni ponížení svého (II, 121), tedy sebevražda ze vzteku a z bezmoci, protože se jinak nemůže pomstít své nepřítelkyni. Zcela patologicky, jako monstrum, jako hermafrodit, jako cvikýř jest pojata i Johanna: „a ty, *ani dívka, ani muž jenž nejsi*, potupě stvořitele svého opásajíc se mečem . . .“ (II, 120).

Motivace činů, rozumí se samo sebou, bývá u Máchy velmi povrchní a pochybná. Tak na př. kat zanevřel na svět a páchal zlo pro zlo, protože — jeho *děd* byl bastardem královským! Nu, to ho nemusilo již tolik bolet, hůře by bylo, kdyby *sám* byl bastardem, synem zplozeným zhýralým králem s „padlou děvkou.“ To tedy visí jako motiv hodně ve vzduchu. Také běsnění Jana Hedvíka proti Johanně v „Karlově Tejně“ jest těžko pochopit. Básník udává, že jeho příčina jest její matka, která pohrdla kdysi láskou vojevůdcovou. Ale vždyť se za to pomstil již tím, že ji zabil! (II, 121). Podivný důsledek máchovské dvojsmyslnosti a bezsmysllosti životné jest simuláนต์ství katovo. Kat hraje jen komedii prostopášíka a ukrutníka — vpravdě jest prý to člověk velké jemnosti citové: „a kdy ostatní lid se domníval, že s rozkoší jsem se oddal životu nepořádnému i ukrutnosti, byl to jen strašlivý posměch, jaký jsem si ztropil z člověčenství, a jakým jsem i sebe sám na nejvyšší trýznil.“ (II, 77.)

To všecko působí často dojmem, jako by se děje i postavy Máchovysamy parodovaly. Expresionismus jde leckde u Máchy až na mez směšnosti. Té se již dotýká na př. scéna z „Křivokladu“ při pohřbu Miladině. „On (roz. kat) *chtěl mluvit, přeskřípené však zuby mu v tom bránily*; jen opět dobitý na kvapně se zdvihající prsa přitiskuje meč . . .“ Jakási žízeň sebeničení, i ničení druhých charakterisuje vesměs osoby Máchovy. Nějaká rána osudu, urážka nebo posměch

jako osten bodá krále Václava, hraběte Valdemara, Johannku, vojevůdce Hedvíka, starého i mladého cikána k novému a novému zuření proti jiným i sobě. Člověk je v pojetí Máchově od základu zlý a zkažený; a jeho pesimistickému radikalismu nepostačuje ani běžný křesťanský výklad hříchem dědičným — zdá se mu, že i on jest ještě příliš mírný a nepostačující na strašnou skutečnost.

Tuto základní pesimistickou irracionalitu dovršuje Mácha ještě autostylisací a autoparodií; vystupuje ze své básnické neutrality a *verbis expressis* vykládá ironický smysl své fabule. V „Marince“ jest to lyricky ironická autostylisace, která jako v lučavce rozpouští básníkovu sentimentální podlehnutí pathetické situací. Lyrická autostylisace jest v „Pouti krkonošské.“ A v Dosloví ke Křivokladu (II, 81 a n.) paroduje básník klasicistický požadavek celosti a uzavřenosti díla básnického.*) Básník sám hájící smysl a dotvořenost svého románu proplétá s citáty baby, čtoucí evangelium, ironicky svůj názor literární.

BABA. „Koukol v pšenici čisté.“

JÁ. Vysvětlení — a —

BABA. „Buď vybrán a —“

JÁ. Teprva celý spis —

BABA. „Buď uvržen v ohnivou pec!“

JÁ. Tak bude sám v sobě uzavřený.

Tedy: nad propastí disonancí, které není možno rozvést v harmonii, rozšklebených v ironii přímo pekelnou, nad lidstvem zpotvořeným a nevolným, slepým a bezmocným

*) Kdykoli mluví Mácha o literárních věcech veřejně, vede si rád komicky a parodisticky. Tak v „Řeči, jakou na uvítání České včely měl Karel Hynek“ (II, 193 a násl.), vystupuje jako šašek a paroduje t. zv. národní sloh realistické samozřejmosti: „Napřed *seděli* tři honoratiores. První měl nos dírkama dolů a na tom nose brejle, pod ním hubu, v té hubě zuby a mezi zuby trubičku hliněné dýmky.“

otrokem osudu a náhody, klene se vysoko v oblacích, jako duha abstraktní čistě opiová nebo hašíšová krása absolutního lyrismu Máchova.

Ale tato nejradikálnější dichotomie má, tuším, literárně historický předpoklad, který se posud přehlížel. Romány Máchovy jsou do značné míry spřízněny s t. zv. *triviálním románem* (rytířským, loupežnickým atd.) z konce XVIII. a ze začátku XIX. století; jen tam najdete scény takových temných, zvířecích vášní, nenávisti a žárlivosti, jen tam se rodí děti kletby znetvořené na těle, s krvavým znamením ruky na prsou, jako mladý Valdemar v „Cikánech.“ V Německu podle Roberta Petsche „Wesen und Formen der Erzählkunst“ (str. 294) ukázala prý M. Thalmann „Der Trivialroman des 18. Jahrh. und der romantische Roman, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik“ (Berlin 1923) na souvislost románu triviálního s románem romantickým; knihy jsem nečetl, ale pravděpodobně ukazuje i na poplatnost Goethova „Wilhelma Meistera“ po této stránce románu triviálnímu. U Máchy jest tuším zcela jasné, jak na sebe jen látal jednotlivé motivy, epizody, figury takových románů, poněvadž tohleto to byla pro něho věc docela vedlejší. Jemu šlo jen o to, aby mu tyto dějové i situační petrefakty a cliché ponechaly celou volnou obrazotvornost, aby jí mohl zcela užít na verbálně lyrickou stránku svého díla.

Mezi prósou a poesií triviální a prósou a poesií uměleckou jest neustálá fluktuace a neustálé pronikání.*) Incest jest oblíbené thema prosatérského XVIII. století a proniká i do triviálního románu tehdejší doby; osvícenské a osvětářské

*) Koncesí triviálnímu románu indiánskému jest asi také způsob, jakým se rozdělává oheň v „Cikánech“: „třením sněví jedné o druhou“ (II, 238).

století rádo řešilo otázku, zakazuje-li krvesmilství i příroda nebo jen náboženství a společnost, a také smyslnost galantního století svezla se často s sebou. Z triviálního románu má asi Máchů jako konvenční petrefakt přísné odměřování trestu provinilcům v „Cikánech.“ Když po popravě starého cikána odvezli jeho ženu do blázince, podotýká Máchů s rigorosností nikterak neodpovídající jeho světovému názoru: „Trest její byl nejstrašlivější, avšak *nejzaslouženější*.“ Od těch časů neměla upokojené chvíle, ustavičně viděla popravu milence svého, „kterého dříve opustivši a sklamavši k zoufanlivému činu, a tudy k smrti hanebné přivedla; až ve zoufalství roztrhavši pouta — zubami si rozervala žíly, a tak životu hrůznému hrůzný učinila konec“ (II, 321 a násl.). Tato scéna lineálem abstraktní spravedlnosti na coul přesně odměřená distonuje s koncepcí světové a životní irracionality Máchovy naprosto; ale jest specifikum lidových románů triviálních.