

POUŤ KRKONOŠSKÁ 1889 I

Máchovy texty a máchovské apokryfy

OLDŘICH KRÁLÍK



ПУТЕШЕСТВИЕ В КРКОНОШЕ

Подлинные тексты Махи и маховские апокрифы

WANDERUNG INS RIESENGEBIRGE

K. H. Máchas echte und unechte Texte

1957

PALACKÉHO UNIVERSITA V OLMOUCI

TŘI MEZNÍKY
MÁCHOVA
ŽIVOTA

Pout krkonošská vznikala v historickém čase a prvním úkolem je zjištění bezpečného chronologického lešení. Bylo by možno jít hlouběji do minulosti, avšak prvním přesným a jistým datem je až záznam Snu v Z: »Psáno dne 14. Ledna 1833« (str. 4). V odborné literatuře byly vysloveny pochybnosti, je-li to datum skutečného vzniku, či jen pozdního opisu, zvláště Krčma říká: »Sen napsán byl, podle mého názoru, již r. 1832 brzy po první návštěvě na Bezdězu o prázdninách... Do Z však Mácha Sen přepsal později... učinil tak s několika pracemi, jež napsány byly dříve, než našly definitivně své místo v Z« (Kr II 356). Krčmův názor byl založen na dvou předpokladech, které byly oba mylné: jednak jej svedl jeden vydavatelský apokryf, kterým se budeme zabývat v druhém oddílu knihy, jednak kladl vznik Mnicha, s nímž je Sen spjat, do příliš rané doby Máchova tvoření. Pro datování Snu rozhodující důležitost má úvodní věta: *Čtvrtá byla noc, co usnouti nemoha všelikými stranu básně Mnicha se obíraje myšlenkami, jsem ležel na svém lůžku* (Z 3). Nejstarší dochovaný rukopis Mnicha (R 25) nese datum 18. 12. 1832 a nic neukazuje, že by koncepce básně sahala nějak hlouběji pod toto prosincové datum. Sám Z prokazuje, že Mácha intenzivně pracoval na Mnichu začátkem r. 1833. Nejblíže má Sen k té části Mnicha, která je zapsána na první str. Z – zápis končí poznámkou: »Pokračování v čísle IV.« Žádné číslo IV. není potom v Z zapsáno, Sen je bezmála náhradou za ně. S určitostí se dá soudit, že Sen ještě neexistoval, když Mácha zapisoval do Z verše Mnicha: *Na Bernardu klášter dřímá...* Koncept Snu nemohl vzniknout o mnoho dní před zapsáním do Z, neboť Mácha se zřejmě mořil myšlenkami o Mnichu začátkem ledna 1833 a tehdy musil mít i sen, který je základem Snu.

Závěrem k vyjasnění smyslu data 14. 1. 1833 ještě obecnou poznámku. Krčma vycházel z představy, že Mácha do Z definitivně přepisoval své práce měsíce staré. Ve skutečnosti opsal v čelo Z Baladu z 25. 11. 1832, ale zajisté nikoli z toho důvodu,

že mínil Z jako sbírku starších výtvorů, nýbrž že Balada byla programovou básní. Ještě nad Baladou se čte nyní na 1. str. Z Přípis básní s datem 14. 1. 1832, ale to – zřejmě dodatečně – vepsal sem básník nikoli verše rok staré, nýbrž se přepsal místo správného letopočtu 1833 – na začátku kalendářního roku je takové přepsání běžné i u jiných autorů. Proti Krčmovi lze zastávat mínění, že Z podává celkem bezprostředně sled nové tvorby Máchovy, nekonservuje snad jeho tvorbu dřívější. Odstup mezi vznikem a zápisem do Z nebyval, soudil bych, nijak značný.

Sen je jádro Pouti krkonošské, nyní je otázka, jak dlouho trvalo, než vznikl a byl napsán celek oné prózy. Sám název ukazuje, že Pout' má vztah k reálné autorově cestě do Krkonoš – tato prázdninová cesta je dalším významným mezníkem, a to nikoli jen v genesi Pouti. Je proto nezbytno nově analyzovat životní situaci básníkovu o prázdninách 1833 a události té cesty. Prameny pro poznání tehdejších osudů Máchových jsou příslušné strany Z, básníková korespondence, jeho básnické dílo, konečně záznamy a vzpomínky současníků.

Můžeme vyjít z rozporu v datech Máchova odchodu z Prahy na krkonošskou cestu. Existuje od Máchy dvojnásobné podání, *Díl první plánu cesty do Krkonošů z Prahy* (Z 41) a líčení v Marince. Potíž je v tom, že první záznam je program cesty, který nemusel být dodržen, kdežto líčení v Marince je novelistická fikce, která se z důvodů umělecké komposice nebo jiných mohla záměrně odchýlit od skutečnosti. Podle svědectví Z se básník pečlivě připravoval na prázdninovou cestu, předem prostudoval německou knihu Hoserovu o Krkonoších a vypracoval podrobný plán cesty, v němž byla určena trasa putování a místo noclehu na každou noc – zde je odchod stanoven: *Z Prahy ráno ve čtyry hodiny, dne 20. srpna 1833*. Druhé dějství Marinky se odehrává *dne 10. srpna 1833* (II 130), hrdina večer toho dne říká: *Vycházející slunce mne musí viděti daleko za Prabhou* (138), dále čteme: *Třetí den byl jsem na horách* (140). Janský správně konstatuje: »Nesouhlasí však den odchodu na cestu do Krkonoš, jež se měla uskutečnit podle Z o týden později, až 20. srpna v úterý« (KJ, 197). Jak vyložit tento zvláštní rozpor?

Dalo by se hádat, že Mácha v poslední chvíli uspil odchod z Prahy, na př. pro nemoc přítele J. Beneše. Ale pravé vysvětlení rozporu leží asi jinde. Jeden znalec, který četl Marinku zvláště pozornýma očima, měl ze závěru novely dojem pokusu o alibi. Tento dojem není, myslím, planý, Mácha asi něco v Marince skrývá a snaží se zahladit. Nejdříve je potřebí prokázat, že časové údaje v Marince odporují historické skutečnosti. Především je novelistické alibi nezvratně prolomeno a rozbito deníkem přítele V. Macha, kde čteme: »Dne 12. [srpna] byl v Praze p. Wolf z Benešova . . . Tehož dne sem šel navštívit p. Tylla kamž i p. Mácha, Filípek a Polan přišli, a potom sme všichni již večer na procházku šli; a já přišed později domu, to jest o 9 a 1/4, když již chlapci spali . . .« (str. 15a). Mácha určitě nebyl 12. srpna na cestě do Krkonoš, byl toho dne večer na procházce s Machem, Tylem a Filípkem. Vzpomínky Hindlovy dcery Boženy dosvědčují, že plán cesty ze Z byl zhruba dodržen. Podle něho měl být Mácha 25. 8. v Radimi. Podle oněch vzpomínek Mácha s Hindlem skutečně byli 25. 8. 1833 na radimském posvícení u Beneše, B. Hin-

dlová uvádí takové, konkrétní podrobnosti, že není potřeba pochybovat o hodnověrnosti jejích údajů. Na druhé straně odporuje ovšem plánu cesty děj Večeru na Bezdězu, opírá-li se o reálné zkušenosti z prázdnin 1833 – podle plánu hodlal Máchů přenocovat nikoli na Bezdězu, nýbrž jednu noc v Klášteře nebo Mnichově Hradišti, druhou už na Hrubé skále. To je však bezvýznamný detail proti jasným faktům, že Máchů byl 12. 8. v Praze, pak 25. 8. podle plánu v Radími. Rozhodně nepotřeboval čtrnáct dní, aby dorazil z Prahy do Radimě, někde se ztratil týden času.

Novela Marinka má Máchovi poskytnout alibi pro dobu od 11. do 19. srpna 1833. Co se asi stalo v této kritické době, že to básník tak usilovně hleděl smazat, že to chtěl censurovat především ve svém vědomí? Marinka je »báseň a pravda« jako každé básnické dílo, jde jen o to, jak z něho vyčíst životopisnou pravdu. Marinka má zajisté pravdu v tom, že v době krkonošské cesty zemřela básníkova láska, ale je otázka, jak tomu rozumět v kategorii empirického času. Můžeme být ubezpečeni, že bychom marně hledali v matrice mrtvých novoměstského hřbitova mladou dívku, která by byla empirickým modelem pro hrdinku novely, pochovanou prý na ono svaté pole 6. 9. 1833. Nemůže být valné pochyby, že v srpnu – září 1833 umřela básníkova láska, ale určitě neumřela Máchovi dívka, kterou miloval. Neruda napsal cyklus Mrtvé lásce a analýza ukazuje, že to není žádná biografická smrt, nýbrž katastrofa citu lásky. Stránky Z jsou plny dokladů toho, že Máchů prošel právě v době krkonošské cesty nejtěžším citovým otřesem. Přímou na cestě si zapsal básník do Z tragické verše Jako Troska v světle bledém:

*Tak myšlenko nevyžírej,
jiným nermuť blaba zdroje,
vrať se nazpět, odkud's vyšla,
tam si moje srdce šířej,
však jen moje-moje-moje-*

Básník do Krkonoš prchal od mrtvé lásky, ráz mnohých cestovních záznamů lze plně pochopit jenom z této vnitřní situace, že si to přikládal na zraněné srdce ledové obkládky. Míním v první řadě dva záznamy, které se potom staly úhelnými kameny ve Večeru na Bezdězu a v Pouti krkonošské: *bylo mu zde samotno, smutno, pusto* (Z 42), *Všecko co živého, spěchá odtud, nic zde nepřebyde, ani strom ani bylina více, než člověk jediný tiskne se vždy dále a dále v čistější a jasnější nebe blankyt, a nánalézá zde, léč tajemně šustící mech a chladný, studený sníh* (Z 44). Podíl vnějšího pozorování je v těchto pasážích celkem nepatrný proti intenzitě vnitřního citu.

Kdežto bezprostřední záznamy s krkonošské cesty mluví přímo jen o strašlivé opuštěnosti a erotických kořenů citové katastrofy se pouze dohadujeme; první stránky Z po návratu jsou pokryty verši nezastřeně erotického charakteru a čteme v nich i jeden velmi výmluvný záznam prozaický. Tento náčrt začíná *Ty jsi zemřela* (Z 11) a je nesmírně významný pro celou Máchovu tvorbu. Zpětně ukazuje k básni Abelard, jeden motiv přešel do Pouti krkonošské. Při odkrývání životního pozadí Máchovy tvorby nám záleží na přesném smyslu slov *Ty jsi zemřela*. Fysicky ne-

umřelá El. Šomková přes to, co čteme o Jarmile v prvním zpěvu Máje. Stejně lze s určitostí soudit, že fysicky neumřela dívka, která inspirovala Marinku a náčrt v Z (zřejmě tatáž). Dívka umřela v citu a pak v obraznosti, Máchova slova by se dala – s hlediska empirické skutečnosti – zpřesnit: »ty jsi pro mne zemřela«.

Se svým milostným zklamáním se vyrovnával Mácha opětovně na podzim 1833 ve verších, jak je postupně čteme v Z. Str. 54 je skoro celá popsána veršovýmí pasážemi z dramatu Bratří a nejdříve tu čteme verše erotické:

*O by mobly červené rty moje
Co dvě milujících poutníků
Smížití se k svatě své, ku krásné
Ruce tvoji, aby odbřešily,
Co provinil jazyk, bratr jejich,
Proti jemnému tak uchu tvému
Takou žalobou.*

Z Hájkovy kroniky neměl Mácha žádný podnět k erotické scéně mezi Heroušem a Jitkou, nejspíše se v ní odrazila nějaká životní situace autorova. Mácha, jak dobře víme ze vzpomínek současníků, býval prudký a dovedl krutě urazit nejbližšího přítele. Načrtnuté verše z Bratří naznačují, že i v milostných vztazích se dokázal jeho jazyk »provinit«, že jeho láska nebyla žádná idyla.

Nejčitelnější je pro nás šifrované písmo veršů Však ten zásvit (Z 56):

*Však ten zásvit růžojasných lící
Jest jen promyk hvězdy padající;
.....
»Mstitelem mým v krátce bude čas,
Zničiv krásu tvou i pouta moje.«*

Tyto velevýznamné verše jsou klíčem k Marince. Jsou intonovány mstivým pathosem, rytmuje je touha osvobodit se od milostného útlaku, který nepominul ani po rozchodu milenců, zřejmě násilném, nezpůsobeném vyhasnutím citu. A přesně totéž je základní ladění Marinky, jak rozpoznali nejlepší znalci. R. 1907 napsal Voborník ve své máchovské monografii: »Skutečně i celá povídka má ráz jakési snahy osvobozovací... Vízme jen, jak si u Marinky počíná: Zprvu je mocně překvapen jejím zjevem, ale pak je zdrcen. Co mluví, týká se jen jeho a jeho zamýšlené cesty. Odtrhuje se od zjevu jejího tak násilně a prudce, že ona sama musí jej zdržovati a jako Markétka na Fausta naň volati, »Hynkul!« Vrátiv se s cesty, nejde k Marince, ale na hřbitov atd. A nálada hesla dvakráte uvedeného »Vale, láska ošemetná« není tragická ani hluboká, spíše jaksi vítězná« (str. 44). A podobně napsal Hertl: »V. ne dosti motivovaném úniku básníka od umírající milenky je možno tušiti jakousi básnickou pomstu zhrzeného želetínského milence. A ono triviální motto, disonující v záhlaví... zdá se býti adresováno... lásce vůbec – citu, který básníkovi připravil tolik hořkých zklamání« (Slovesná věda, 1952, 198). Připomněl bych k mottu, jehož význam pro celkový smysl povídky obá badatelé právem zdůrazňují, že téže jarma-

reční písně se dovolává Mácha v přátelském listě P. Veselskému 8. 4. 1836: *Hledat lásku zde na zemi takovou, o jaké si zazpíváme, to je marnost nad marnost, moudrý Salomoun jináče lásku znal.* – Jestliže u jedné »Valé láska ošemetná, Adieu, Lebe wohl« zapěješ, obrat se k jiné, a satis. Není bez vztahu k této písni asi fakt, že v Máchově dopise Lori z března 1834 čteme dvakrát: *Leben Sie wohl.*

Názor Voborníkův a Hertlův na Marinku dá se ještě posílit odkazem na Finale. Mácha pravidelně neupřímněji mluvil veršem a Finale začíná:

*Dobrou noc, o láska! zlatá číše,
naplněná smrtelnou slastí!
Tvoje krásná, klamuplná říše
nebude již nikdy mojí vlastí!*

Pro náš účel mají verše Však ten zásvit kardinální význam. Jednak dokazují, že úsilí osvobodit se od útlaku lásky začalo na podzim 1833 čili že k citové krizi, která naposled doznívá básnicky v Marince, došlo předtím, někdy o prázdninách. Za druhé je každému viditelné, že verše Však ten zásvit jsou adresovány živé ženě čili že ve skutečnosti žádná dívka nebyla pochována 6. 9. 1833 na novoměstském hřbitově. Ostatně bylo by nepřirozené, aby se byl Mácha s takovou urputností po mnoho měsíců osvobozoval od mrtvé, fyzicky mrtvé ženy.

Vlastním epilogem životního dramatu ztroskotané lásky je šestá znělka, která pak se stala součástí Finale a uzavírá i Marinku. Je zapsána na téže straně Z jako verše Však ten zásvit, ale za nimi. Je nutno rozeznávat, ve své tvorbě Mácha ještě dlouho zápasil s preludem *ružojasných lící*, dlouho do následujícího roku 1834, ale pro život se vyrovnal s bezprostřední citovou krizí napsáním šesté znělky: *Tichý jsem co barva bezestrunná / . . . / Větrík vzdechne v barfy láno duté, / a ta, ač již strůny žádné nemá, / zalká zvuky nezapomenuté.* Stránky Z (42–56) podávají velmi zřetelné obrysy citového dramatu Máchova: v srpnu došlo k milostné katastrofě, básník mnohonásobně bojoval proti ráně, osvobozoval se od mučivé zkušenosti, až našel rovnováhu v melodickém bezestrunném žalu poslední znělky, intonujícím nejhudebnější kantilenu Máje, *zborčené barfy tón.*

Bylo by možno uvažovat ještě o »Obrazu z Hvězdy«, k němuž nalézáme náčrtý v Z rovněž na podzim 1833. Zdá se, že to byl předobraz Marinky z Obrazů ze života mého, čili rovněž reakce na milostné zklamání. Ale i bez onoho Obrazu je obraz erotické tragedie Máchovy na rozhraní léta a podzimu 1833 zřetelný, chybí nám jen konkrétní model Marinky, dívka, která inspirovala verše Jako Troška, Však ten zásvit a tolik veršů i prozaických náčrtů jiných. Jde o vztah uměleckého díla a životní reality. Tyto vztahy bývají složité a lze je řešit obojím směrem, buď že postupujeme od životopisných dat a hledáme jejich odraz v díle, buď že analyzujeme dílo a hledáme se dopátrat reálného jádra, proniknout od »básně« k »pravdě«. Naše znalost Máchovy biografie je velmi kusá, proto bezpečněji je vyjít od jeho díla a teprve to, co vyčteme z díla, pokusit se zakotvit v těch několika málo konkrétních datech, která máme zachována o básnickově životě.

Výhoda východiska od básnického díla je v tom, že jeho osudy můžeme v zachovaných památkách sledovat zblízka velmi dlouhou dobu, že genesi Marinky máme v Z před sebou od začátku r. 1833. Jako jádrem Pouti krkonošské byl Sen, tak jádrem Marinky jsou znělky (Z-27 – únor–březen 1833). Od znělek k novele byla dlouhá cesta, kterou zde nemá smysl podrobně studovat. Jenom bych upozornil, že mezi Máchovými prózami je Křivoklad stejným bližencem Marinky, jako Večer na Bezdězu tvoří dvojici s Poutí krkonošskou. Tragická erotika Marinky má téměř shodný půdorys s Křivokladem, dvojice Milada a kat projde skoro navlas stejnou drahou jako Marinka a autobiografický hrdina povídky.

Básnické dílo je od prvního náčrtu či záznamu k definitivní podobě kontinuita i skok, je identita i proměna. Marinka je nejméně trojí proměna, nehledíc na infinitesimální narůstání jednotlivých tahů do celkové podobizny díla, na přibývání detailních záběrů, větných gest, lokálních barev obrazových. Základní rovinou Máchovy novely, která krystalisovala od zimy 1832/3 do pozdního jara 1834, je znělkový cyklus. Jako u pravého básníka základní buňkou díla je jádro lyrické. Identita znělek a novely je prokázána tím, že znělkový cyklus rámuje Marinku v definitivní podobě, ale proměna se jeví v tom, že ze šesti znělek se dostaly do povídky tři (třetí jako Overture, pátá a šestá jako Finale).

Druhou rovinou komplexu Marinka je Křivoklad, zde je erotické thema, láska a smrt, bizarně přehráno v masopustní maškarádě historických kostýmů z konce XIV. stol. Ale sotva může být pochyby o tom, že Milada je maskovaná Marinka. Konečná podoba thematic v novele Marinka byla tu už analysována, časové údaje byly konfrontovány se svědectvím Z. Nyní jde o zásadní věc. Jak chápat skoky z jedné roviny do druhé, proměnu znělkové Iduny na pseudohistorickou Miladu, proměnu rytířské Milady na proletářskou dívku z Františku? Je to proces postupného zrealnění, odhazování závoju a masek? Věc se nedá řešit jednoznačně. Sice se zdá, že historická Milada, dcera křivokladského purkrabího, je reálnější než mytologická Iduna, že proletářská souchotinářka Marinka je reálnější než Milada z Křivokladu. Ale v jistém smyslu Marinka je nejstylisovanější forma erotického komplexu Máchova, to i historické kostymy v Křivokladu prozrazují průhlednější obrysy životní reality Máchovy. A nejbezprostřednější výraz jsou znělky, v nich je básník nejupřímnější. Ne nadarmo napsal Mácha Hindlovi 28. 2. 1833: *Dnes mám velkou chuť, Vám dvě znělky, které jsem, jako na dobrou noc, jedné dívce napsal, opsati, z těch nejlépe poznáte, jak to se mnou vyblíží. Tu jsou, místo dvě ale jsou tři.* Podle Hindlovy poznámky v zachovaném Máchově dopise poslal básník znělky druhou, třetí a pátou – z nich dvě jsou v Marince. A témuž příteli píše 8. 6. 1836: *A pak ostatní Vám povi Máj, »bez konce láska jest, zklamáná a.t.d.«* Pro Mácha evidentně jeho tvorba, zvláště poesie, nebyla pouhou literární montáží, nýbrž kusem života. Rovněž ne nadarmo nazval Mácha cyklus svých próz Obrazy ze života mého.

Znělkový cyklus je tedy podle všech znaků primární rovinou, v níž se odráží Máchovo erotické drama. Už jsme zjistili, že šestá znělka nejen uzavírá cyklus, nýbrž dělá tečku i za reálnou milostnou historií. Nyní nám musí prvních pět znělek

pomocí osvětlit počátek erotického románu a odkrýt jméno dívky, s kterou se Mácha rozešel v době krkonošské cesty o prázdninách 1833. Zmíněný dopis Hindlovi z 28. 2. 1833 datuje ony znělky a současně prokazuje, že básník byl tehdy koncem února ve stycích s neznámou dívkou, že pro ni psal a zřejmě jí posílal své verše. Touto dívkou nemohl být nikdo jiný než Marinka Stichová. A jestliže Mácha pro ni napsal prvních pět znělek, pak v šesté znělce na podzim 1833 vyjádřil resignaci po rozchodu s ní. A pak Marinka Stichová je modelem, aspoň hlavním modelem pro hrdinku novely Marinka.

Tato identifikace není nic nového, vyslovil ji už J. Hertl ve vynikající studii, která přinesla spoustu neznámého materiálu. Chtěl bych jenom podepřít jeho argumentaci podrobnější analýsou Máchova díla. Hertl právem klade ve své práci důraz na deník V. Macha, Máchova spolužáka na filosofii i na právech. Je nutno rozeznávat mezi Machovým deníkem (původní titul Každodenní poznamenání událostí života mého), založeným 10. 10. 1832, a Machovými Akademickými paměťmi, psanými více než po půlstoletí r. 1887. Pozdní vzpomínky je nutno brát s nezbytnou historickou kritikou, kdežto bezprostřední deníkové zápisy jsou prvotřídní pramen. I Machovy Akademické paměti vynikají ve srovnání s vysoce stilisovaným Sabinovým Úvodem povahopisným velkou spolehlivostí, ale především Machův deník (stejně jako Máchův) je neocenitelnou pomocí pro poznání Máchova roku 1833. Čteme v něm na str. 9 a: »Dne 31. března 833 – V poledne sem byl u pana (dodatečně přepsáno: Hynka) Máchy pro psaní, kterěz jak mně žádal, mně (dod.: mi) kdybych domu na svátky šel sebou byl dal, ale nebyl doma a ja šel tedy k Vnukovům k obědu...« Hertl tento důležitý zápis Machův interpretuje takto: »Jde nepochybně o zasilku dívce na Želetínku, a patrně takovou, k nimž, jak víme od Macha, používal prostřednictví benešovské poslice Vitejškové, která nosila benešovským studentům do Prahy zasilky z domova a naopak« (l. c. 193). Nejen není potřeba pochybovat o tomto výkladu, nýbrž je možno jít dále. Mácha podle všeho, co víme od V. Macha, byl velmi zdrženlivý, neudělal si z benešovského přítele, který dobře znal Marinku Stichovou, žádného důvěrníka. Skuteční básníci vůbec nenosí srdce na dlani – celé dílo Máchovo jako na př. Nerudovo svědčí o citové plachosti, která se nejednou maskuje cynickým posměškem. Je možné, že Mácha ani nepotřeboval Machových služeb k doručení zasilky, že se o velikonocích 1833 sám – bez přítelova vědomí – rozběhl na Želetínku.

Nyní už lze hádat, co se stalo v srpnovém týdnu, pro nějž si Mácha v Marince opatřil alibí. Už jsme mluvili o jednom Máchově posvícení, radimském 25. 8. 1833. Z biografie Máchovy zásluhou V. Macha je dobře známo jiné posvícení, v Benešově 15. 8. 1832. R. 1833 připadlo benešovské posvícení na čtvrtek, neděle byla 18. 8. Toto datum nám vysvětluje, proč Mácha v plánu stanovil odchod z Prahy do Krkonoš na 20. 8. A pravděpodobně vysvětluje pokus o alibí v Marince, celou erotickou katastrofu, jak se mnohonásobně odráží bezprostředně na stránkách Z, v uměleckém přetvoření ve velké části Máchovy tvorby ještě z první poloviny r. 1834. A což je v naší souvislosti nejdůležitější, vysvětluje, proč se reálná krkonošská cesta stala

pro básníka symbolem, proč dala název a hluboký tragický přízvuk jedné jeho próze.

Bylo mnoho psáno o odvozenosti nejen Máchovy tvorby, nýbrž i Máchova života. Od doby Tylova Rozervance se Máchovi předhazovalo, že podléhal literárním dojmům, že chtěl po milované dívce, aby mu ztělesňovala některý dívčí typ byronský nebo goethovský. V Marince je nesporně přemnoho literární konvence, nejen hrdinka splývá k nerozeznání s Mignon, nýbrž i otec hrdinčin je modelován přesně podle Goethova harfeníka. A ještě víc: jak bylo poznamenáno, Mignon do Máchovy novely nevstupuje přímo z Goethova díla, nýbrž rafinovanou oklikou přes výtvarnou ozvěnu, prostřednictvím Schadowova obrazu Mignon. Ale všechny ty názory o literární a jiné umělé konvenci, utvářející prý dokonce též život Máchův, povstaly z optického klamu. Máchův život byl dokonale nekonvenční, za to je možno se zaručit. Ale i jeho dílo je naprosto nekonvenční, ve skutečnosti užíval prostředků daných literární konvencí, aby z velkého odstupů, při Marince nejméně v třetím přestilsování, touto řečí napůl vyjádřil, napůl zastřel svou jedinečnou, nesmírně reálnou a konkrétní zkušenost. Máchovy Obrazy ze života mého nesmírně matou. Zdánlivě bezelstné, málem deníkové výjevy, psané v první nezahalené osobě, jsou ve skutečnosti – mluveno s Nezvalem – »falešným mariášem«, s nepravými kartami hraje tu básník krutě vážnou životní hru.

V Marince je nespočet trhlin, nespočet vyzývavých urážek naturalistické věrnosti. Na některé upozornilo starší bádání, zvláště na libovůli v zacházení s časem, jiné jsou patrné při pozornějším čtení. Mezi prvním a druhým dějstvím, abych připomněl nejkřiklavější rozpor, uplyne podle povídky jedna noc, ale mezi 10. srpnem druhého dějství a májem apostrofovaným v dějství prvním by v rovině střízlivé skutečnosti mělo ležet několik měsíců. Fiktivní vnějšková soudržnost novely na každém kroku se trhá, prosvítá hlubší skutečnost básníkovy vnitřní reality. Mám málo pochyb o tom, že z rozbitého alibi závěru Marinky se vynořuje tragedie definitivního rozchodu básníkova s dívkou znělek. Fiktivní příběh na Františku je jen maskou skutečné tragedie básníkova srdce, která se odehrála na Želetínce. Ne Vltava, nýbrž Sázava šuměla do posledního aktu citového dramatu Máchova r. 1833.

Básníkův milostný příběh, který leží mezi dvojím benešovským posvícením, skončil a neskončil útekem do hor. Mácha jej prožíval znovu a znovu, přehrával v životě a přetvářel složitě v tvorbě. Nyní bychom se zastavili u Křivokladu.

Písmo básníkova díla je složité, Křivoklad současně odráží aktuální stav Máchova nitra v prvních měsících r. 1834, ale mediem groteskního šklebu, který se stilisuje do hájkovského kata, prosvítají zmučené rysy básníka z r. 1833. Mácha si tu vzal masku kata a královského bastarda, zneuctěného i děsivého, vzal si masku dlouho připravovanou. Nejen našel v Hájkovi tohoto kata, nýbrž už kdysi dávno v náčrtu Křivokladu, který nese matoucí pojmenování Valdek, použil jeho motivu o popravě Jiroše z Hradiště. Co reálného však maskuje zběsilý humor málomluvného kata? Klíčem by mohl být spíše krutý než dadaistický žert krále Václava v třetí

kapitole: *Tak ty tedy splácti jsi chtěl jen dluh svůj, dáváje dceři za otce syna* (II 29). Je to všechno jen hra obraznosti, ale trochu vážnější, než by se zdálo. Mácha nevynikal ohleduplností ani v životě, tím méně v umělecké fikci. Básník nepíše tirády, nefilosofuje, své zoufalství a třebas svůj vztek vyjadřuje básnickými obrazy. Je pravděpodobné, že otec reálné Marinky, lesník Jan Stich, nepřál známosti své dcery s chudým pražským studentem a třebas byl příčinou, rozchodu milenců. Od Mnicha k Marince je významnou figurou v dějové osnově otec dívky, kdežto později v Cikánech a Máji otec hrdinův. Je tedy docela možné, že básník »splácti chtěl dluh svůj« nesympatickému a nepřátelskému otci své milé a tak mu dal masku Jiroše z Hradiště, který byl u Hájka katem odpraven koncem 14. stol. Máchovi nebylo začátkem r. 1834 veselo, divoké grimasy Křivokladu to prozrazují zřetelně a neklamně. Zahlédnout za středověkým Křivokladem uprostřed lesů želetínskou myslivnu není lehké, ale autor asi nechtěl, aby to bylo lehké. Karikující historická perspektiva povídky z doby Václava IV. zastírá podobu herců z reálného příběhu r. 1833. Avšak už K. Krejčí ukázal, že v Křivokladu pod historickou maskou vyslovil autor velmi aktuální své politické názory. Bylo by podivné, aby se do povídky nebyly vtělily též jeho nedávné lidské osudy.

Analysou nejruznějších Máchových textů z 1835–34 se ujasnil hluboký životní dosah reálné krkonošské cesty o prázdninách 1833. Avšak tato cesta nebyla zabarvena jen tragickou zkušeností erotickou, nebyla poznamenána, abych tak řekl, pouze otevřeným hrobem mrtvé lásky k dívce znělek. Nebyla jen útekem od něčeho, nýbrž putováním k něčemu. V Marince je zřetelně řečeno, co básníka táhlo do hor: *Dané slovo mě váže jíti k příteli nemocnému, který mne tam u paty hor očekává* (II 138). To je řeč novely, ale je ještě řeč jednoho Máchova dopisu, která je daleko naléhavější. Přítele Hindla zapřisáhá Mácha 8. 6. 1836, aby mu psal, a je pozoruhodné, ve jménu čeho ho zapřisáhá: *Pamatujete se na naši cestu do Jičina, na mou touhu – na tu noc v Jičině? při kořalce (?), pro onu noc Vás prosím, pište do zatého Června. Teď jest bůře než tenkrát na té cestě! – Beneš je mrtev, Vy jste mrtev a já - - - - -* To nejsou malá slova, dosvědčují, že Máchovi dvakrát v životě bylo velmi zle. Po prvé v srpnu 1833 na krkonošské cestě, po druhé po vydání Máje v červnu 1836. Není potřebí bádát, proč tolik trpěl r. 1836, každý ví, jak strašné věci prožil na jaře toho roku ve vztahu k El. Šomkové. A není snad přílišných pochybností o tom, co Máchu trýznilo o prázdninách 1833, že to byl rozchod s první láskou. Těžké chvíle putování z Radimě do Jičina utkvěly do smrti v mysli Máchově.

Avšak to není jediná vzpomínka na krkonošskou cestu v Máchově korespondenci. Myslím, že téže události a nálady jako v dopise Hindlovi 1836 se básník dotýká také v nedatovaném konceptu dopisu J. Benešovi: *Vy se na mne horšíte zkrze mé řeči, ba i tenkrát zkrze ten Trauršpíl a.t.d.* (III 358). Aby bylo jasno, v citované větě jde o dvě věci. Bezprostřední podnět k Máchovu dopisu dalo nedorozumění mezi přáteli, způsobené společnými známými. Výraz z první věty *zkrze mé řeči* je vyložen dále v dopise: *myslíte, kdy mně jini o tom mluvili* (sc. o nějaké Benešově záležitosti) *a já se smál* (sc. titíž společní známí donesli zase Benešovi Máchův

smích a posměšné řeči), že se to stalo libosti, - - - To je čerstvá událost, nepřilís dlouho před psaním konceptu. Pak se zmiňuje Máchů o starší nepřijemnosti: *tenkrát zkrze ten Trauršpil*, tedy příhodě při osobním setkání s Benešem. Výraz *trauršpil* se přesně hodí na náladu trudné cesty jičínské (dopis Hindlovi 1836) i na náladu na př. básně Jako Troska, kterou si Máchů zapsal do Z přímo na pouli krkonošské. Znění dopisu dobře a asi jediné odpovídá situaci koncem r. 1833, nedlouho před Benešovou smrtí. V době psaní listu byli přátelé nutně vzdáleni, Máchů zřejmě v Praze, nemocný Beneš v Radimí. Byli vzdáleni i týdny před dopisem, neboť donášení řečí z Radimě do Prahy společnými známými, pak z Prahy do Radimě a zase nazpátek vyžaduje delší čas. Předtím však se přátelé viděli, Máchů zahrál Benešovi jakýsi kousek: *tenkrát . . . ten Trauršpil*. Výraz nasvědčuje momentální příhodě při krátkém setkání, nedá se dobře pomýšlet na pravidelné stýkání obou přátel v Praze. Může tedy jít jediné o prázdninové setkání o radimském posvícení 25. 8. Že Máchů nebyl ve svém smutku o prázdninách 1833 hned resignovaný, nýbrž spíše vedl kousavé řeči, tomu nasvědčuje leccos, na př. zmíněné erotické verše z Bratří. Vlastně celý dopis Benešovi je »odhřešením«, co provinil jazyk.

Datování dopisu Benešovi do některého z posledních měsíců r. 1833 je podporováno všemi výsledky analýsy jeho textu. Zvláště nápadné jsou těsné vztahy dopisu k slavné pasáži v Z (46), zapsané přímo na krkonošské cestě:

Z

*Já miluju květinu, že uvaďne . . .
já se kořím Bobu, poněvaď - není*

*Každý člověk by miloval druhého,
kdyby mu rozuměl, kdyby v něj mohl
nabídnouti, léč - - -*

dopis Benešovi

*Ten svět mám milovati? - A přede. - - -
A to jest největší trápení ducha, že
bledám to, o čem vím, že to není . . .
kdyby jich bylo více, nebyl by Bůh.
Kdo nezná živobytí mé, nerozuměl by mně
ani tenkrát, kdyby ve mně nablédl - - -*

Formulace z dopisu jsou pokročilejší než znění Z. Bylo by také nesmyslné, aby si Máchů honem na cestách stručně zapisoval do Z něco, co by bylo už leželo v jeho stolku doma rozvedeno. Záznam v Z měl funkci jediné v tom případě, že byl prvním zachycením myšlenek, které se zrodily z tragického rozpoložení jeho mysli. Není ani potřeba připomínat běžně známý fakt, že zápisníkového záznamu použil potom Máchů v Křivokladu, že skoro tatáž slova vložil tam do úst své masce, katy. Ale ke kterému svému básnickému dílu použil uschovaného a dodnes zachovaného konceptu k dopisu Benešovi?

Ani to není žádná záhada pro máchovské znalce, každý ví, že jedna pasáž dopisu Benešovi se shoduje s pasáží v Pouti krkonošské. Tu je však háček chronologický, aspoň zdánlivý. Dopis byl napsán koncem r. 1833 a literární historikové dósud přijímali s důvěrou datum 26. 9. 1833, které se čte na R 5. Napsal tedy napřed Máchů umělecké dílo a pak jedné jeho pasáže použil v dopise? Celá zkušenost literární historie vede k poznatku, že autor obyčejně načrtne nějakou ideu v soukromé korespon-

denci a pak jí dá definitivní tvar v díle. Naopak bylo by značně nečekané, že by básník v nějakém dopise parafrázoval své vlastní hotové dílo. Je samozřejmé, že umělec leckdy by chtěl v dopise říci to, co už vyjádřil básnicky. Sami jsme viděli tento případ dvakrát u Mácha (srov. str. 12), ale také jsme viděli, že nic neparafrazoval, nýbrž v únoru 1833 opsal Hindlovi tři své znělky, v červnu 1836 ho odkázal na Máj. Dá se namítnout, že situace koncem r. 1833, kdy Mácha psal Benešovi, byla poněkud jiná: Pout' krkonošská ani nebyla vytištěna jako Máj, ani se nedala tak lehko opsat jako znělky. Ale v témž dopise Benešovi cituje a neparafrazuje Mácha čtyři své verše. A podobně mohl citovat pasáž Pouti, kdyby byla bývala napsána, nemusil ji samozřejmě opisovat celou. Není však potřebí argumentovat obecnými důvody, nejpádnější je juxtaoposice obojího znění:

dopis Benešovi

*Jestli že jste se ke mně sklonil,
jak se zdálo, tak jsem věděl, že to
přichází ze srdce jinocha, který
by celý obejmul svět; –
skloně však se, chtěje utrhnouti
růži, zbledne, že z hrobu vykvétá, –*

*bez obrazu – hledá ráj v prachu,
i nalezne prach –*

*chce obejmouti člověka a obejmě – –
larvu. Tak se mně dalo.*

Pout'

*On s roztoženým srdcem vstoupil v
svět...
byl by celý láskou obejmul svět...*

*On chtěl utrhnouti kvítko v měsíčním
vzešlé lubu, a rosa noční... on se sehnul
k rozvité růži okouzlený vůni její, a
spatřil, že z časného vykvétá hrobu;
on za svitání obdivoval Lilie sněho-
bílou zář...*

*zkrátka on hledal ráj snů v světě
tomto, on po něm rozestřel náruč a
pouhou lásky prázdnou sevřel zem na
prsá horoucí.*

*on hledal lid, jaký žil ve snách jeho,
a pouhé larvy s ousměchem bleděly v oko
jeho cituplné;*

Je nemožné vyvodit dopisové znění z Pouti, jediný logický a přirozený postup, který si lze myslit, je od dopisu k uměleckému dílu. Že jde v dopise o první zárodečnou formu myšlenky, ukazuje na př. poměr výrazů *bez obrazu – zkrátka*. Koncept dopisu je náčrt pro vlastní potřebu – jako na př. poznámky středověkých kazatelů ke kázání. Heslovitě si Mácha poznamenal v konceptu, že musí svou myšlenku příteli vyjádřit bez básnických obrazů, aspoň nějakým tradičnějším způsobem, tak mu napadl ráj – pozemský prach. V konceptu můžeme bezprostředně sledovat puls myšlenky, ještě její hrubou podobu, neproměněnou v melodii věty. Je nepřirozené se domýšlet, že by si byl Mácha takto hrubě v konceptu otesával myšlenkové kvádry, kdyby už byl existoval kouzelně instrumentovaný text Pouti krkonošské. Pak by si nebyl vůbec v hrubých tazích koncipoval onu pasáž, byl by si prostě poznačil »Pout'«. Je tedy vyloučeno, aby Pout' byla bývala napsána už koncem r. 1833. Naopak dopis Benešovi poskytuje vzácný pohled do básnickovy dílny, máme v něm nesmírně hutnou skizzu k jedné pasáži zřejmě pozdější Pouti.

Ale máme tu možnost ještě podrobněji se poučit o způsobu Máchovy práce, dva motivy z dopisu a později z Pouti dají se sledovat po celý r. 1833. Především jde o základní motiv znělkový: *růže vykvétající z hrobu*. Máchova láska k znělkové dívce byla od zimy 1832/3 pod hvězdou smrti, představový komplex Marinky je od počátku až k Obrazům ze života mého smrtelnost lásky, dá se nejprostěji opsat slovy podzimního záznamu v Z: *Ty jsi zemřela*. Celé rozpětí od pólu lásky k pólu smrti, všecka mučivá citová ambivalence od bolesti k slasti dynamisují hned první znětku:

*Tichý tis nad růží stíny sklání
mezi hrobů ověčené kříže.*

*Zdaž to ona – a jen růže dřímá? –
Či spí ona a jen růže květe? –
»Růže květe!« růže jen? – Idúno! –*

Ve vstupních verších je už načrtnut konstatní obraz Máchovy poesie, růže a hrob, ale je ještě spíše scenerií než prolínavým symbolem. A kolem růže se popínavě vine hádankový přelud ženy, která mámi a děsí, přelud s rozpětím od mrtvé dívky v hrobě k Iduně, bohyni věčného mládí. Je možno myslit až na Erbenovy balady Vrba a Lillii při složité symetrii Máchově mezi růží a ženským příznakem, už Mácha se mučil nad nezachytitelným tajemstvím dívčí bytosti. Jak to u Máchy bývá, odpověď na hádanku dává jen ironická ozvěna: *Růže květe*, rozuměj růže kvete a také odkvétá.

V dopise Benešovi je motiv podán lapidárně, takže je obnažena podstata básnickovy ideje, jak to odpovídá celkovému stylu konceptu. Koncem r. 1833 zapsal si Mácha do Z píseň, kterou pak v novele zpívá Marinka. Je to opět dialog jako v první znělce, jenže bez mythologických narážek, drženy v rovině reálných věcí. Ptá se holoubátko:

*Komu to poupátko,
komu krásně zakvétá?*

A odpovídá růžový keř:

*Komu vzejde květ májový
nežli hrobu tmavému.
Sotva slunce že zapadne
modravé tam za hory,
těž i kvítek můj uvadne
bledé Lúně na vzdory.*

Boj slunce a noci o život květu byl thematem už páté znělky, znělkový cyklus byl opravdu základem, z kterého vyrostla celá novela Marinka. Pro chronologii Máchovy tvorby by se snad dalo něco vytežit z okolnosti, že v Marinčině písni je už motiv rozštěpen výrazově na *růži* a *kvítek* při věčné totožnosti. Není toho v dopise Benešovi, takže ten by byl starší než píseň, avšak dále je rozlišení růže a kvítka rozvedeno v Pouti krkonošské, která by tedy byla pozdější. Ideově však motiv kvítka v Pouti (*a rosa noční co slza chladná skropila vřelou mu ruku*) sahá opět zpátky do znělkového cyklu (*Chtěl jsem kvítí! – noc jen slzy měla*).

Povšimnutí zasluhuje, jak se stýká komplex Pouti s komplexem Marinky. Jestliže jsme mohli vyjádřit smysl Mařinky formulí *Ty jsi zemřela*, komplex Pouti ústí do konečné formule »Já jsem zemřel« nebo »Ty jsi zemřel«. Nebo jinak řečeno, v Marince vládne láska a smrt, v Pouti je ohrožen vlastní život zánikem. Je přirozené, že se oba okruhy básnickovy tvorby stýkají v thematicu nebo spíše v barvách smrti. Ale to neznamená, že by se Pout' křížila s Marinkou, že by motivy a obrazy mohly libovolně přecházet z jednoho komplexu do druhého a náhodně se směšovat. V myšlení Máchově vládla přísná logika a v jeho tvorbě neméně přísná ekonomie. Celá oblast Pouti je potopena do řídkého ovzduší samoty, je to poslední zkouška opuštěného jedince, poslední sebezpytování, kdežto Marinka je vášnivá, byt' zklamání hledání lásky. A tímto základním protikladem jsou polarisovány i jednotlivé motivy, jakmile vstoupí do jednoho z okruhů. Názorně je to vidět na osudech zápisníkového záznamu *Ty jsi zemřela*. To je záznam jasně erotický, ale když jeden motiv z něho pronikl do Pouti, bylo z něho odfiltrováno všechno erotické napětí, zbyl jen obraz zmařu. Pout' krkonošská rozhodně není erotická skladba, všechno je v ní viděno prismaticem jinocha vyňatého ze společenství lidí, vystaveného předsmrtné úzkosti, v které je a musí nutně být sám. Vidmo života a vzpomínka marné lásky se tu jen vzdáleně mihnou. A to platí i pro motiv růže vykvétající z hrobu v Pouti, platí to však pro tento motiv už v dopise Benešovi. Tento dopis nejdražšímu příteli je vůbec důležitým předstupněm Pouti, jak se ukáže v dalším výkladu.

Druhým motivem, který můžeme sledovat od počátku r. 1833, je tragická proměna člověka v larvu. Podnětem k oné ideji byla Máchovi četba kritického referátu o Immermannově dramatické trilogii Alexis (sc. carevič Alexej), který napsal Wil. Alexis. Mácha si z referátu opsal tyto věty: *In dem Traume sah ich nichts als Larven; schöne Larven; aber alle ohne Augen. Und sie sollen Jedermann sagen; seht wie schön wir aussehen können, und hinter uns ist nichts als ein bischen giftiger Wurmfrass, der uns auch einmahl zerstört* (Z, 2). V tragickém rozpoložení po prázdninách 1833, kdy psal básník dopis Benešovi, vynořila se mu tato představa, ale už silně přetvořená. Vedle místa o larvách, které bylo už citováno (str. 17), objevuje se tento motiv ještě po druhé: *Noční tmou neproblednou plížime se mezi broby, v kolo bloudí přistrachy noční, nad námi pomíšený bluk, my sami nejstrašlivější larvy. Mnobo, ačkoli nejhlubší tma, chodí jich otevřenýma očima, mezi nimi i já. Mnobo jich volá: »vidím« a nevidějí nežli tmu*. Je evidentní, že mezi německým výpiskem a textem dopisu je větší rozdíl než mezi dopisem a Poutí. Nelze z toho ovšem přímočaře usuzovat o délce doby mezi jednotlivými texty, ale je pravděpodobné, že mezi německým výpiskem a dopisem Benešovi uplynul značný čas, což souhlasí se všemi ostatními znaky dopisového textu.

Mácha v dopise, který analyzujeme, napsal: *Kdo nezná živobytí mé, nerozuměl by mně*. Pokusili jsme se nahlédnout do básnickova »živobytí«, z kterého dopis vyrostl. Snad naše chronologické určení dopisu do posledního čtvrtletí r. 1833 napomůže jeho porozumění.

Ujasnili jsme si význam reálné krkonošské cesty o prázdninách 1833 jako mezní-

ku v životě a tvorbě Máchově. Pro další výklad je důležité zjištění, že nejvýznamnější herci v tehdejších básnických osudech byli dva, Marinka Stichová a Jan Beneš. Zážitek pouti není prostý, nýbrž má dvě tváře, erotickou a přátelskou. Nebyla jedna, ani nebyla jednoduše prázdninová událost, kolem cesty se setkaly dvě krize, milostná katastrofa a »Trauršpil«. Nedocenitelný koncept psaní Benešovi prokazuje, že v Pouti krkonošské se vtělila druhá, přítelova tvář cesty do hor. A třebaže nám primárně při rozboru onoho dopisu šlo o postižení vln, které se šířily z hlubokého prázdninového otřesu, získali jsme některá předběžná data pro chronologii Pouti krkonošské. Abychom se však plně seznámili se stavem věci, musíme nyní přesunout pozornost od krkonošské cesty v srpnu 1833 k druhé Máchově cestě stejným směrem.

Mácha nebyl duch těkavý, byl nesmírně vážný ve vztazích lidských a ovšem i ve své tvorbě. Mácha byl věrný přátelům i své zkušenosti a tak ho o velikonocích r. 1834 vidíme opět na cestě do severovýchodních Čech. Ironií osudu se stalo, že skoro přesně se opakovala situace z prázdnin předchozího roku, že básník znovu prchal od místa erotického zklamání a spěchal za týmž přítelem. Jenže rozčarování mu připravila tentokrát jiná dívka a radimský přítel ho nevítal na posvícení, nýbrž ležel v hrobě. I tato nová láska i hrob přítelův jsou fakta nad jiné důležitá pro pochopení Pouti krkonošské. Začneme rozbořem erotické situace v Pouti a budeme ji konfrontovat s daty Máchovy biografie.

Řekl jsem, že Pouti krkonošská není erotická skladba, že se zásadně liší od erotické novely Marinka. To je asi správné konstatování, ovšem nijak se tím nepopírá fakt, že v jinochově monologu na velehořském skalisku je *passus* se vzpomínkou na ztracenou, nedostupnou lásku. Jde o pasáž začínající slovy *Nic nemilující* (R 12, str. 3, ř. 12–23). Základní otázkou je poměr této pasáže Pouti ke komplexu Marinky, t. j. nejen k novele onoho jména, nýbrž k celé té živé zkušenosti, která v biografické rovině sahá od jednoho benešovského posvícení k druhému, v rovině tvůrčí vede od Pomněnek zasázavských a znělek ke Křivokladu a Marince. Na otázku po poměru Pouti k Marince odpovídá A. Novák: »V Krkonošské pouti není ani zmínky o chorém příteli, a též erotický obsah jest úplně jiný. Milenec exaltované zasvěcenkyne smrti, Marinky, by se dojistá nenazýval »nemilovaným a nic nemilujícím«, a se slovy k Marince: »Ty jediná, co mi rozumíš« neshoduje se monolog z Krkonošské pouti . . . To vše shoduje se s Máchovou milostnou korespondencí . . . , ale nikoliv s erotickým pásmem Marinky, kde hlavním motivem jest láska, vzplanutí lásky k dívce zasvěcené zmaru v posledních dnech jejího života, lásky, jež jest horoucně opětována« (LF 1911, 227). A Novák se v mnoha bodech mýlil; pokud se týká Beneše, nepostřehl, že v Pouti sice není zmínky o chorém příteli, ale že se v ní ustavičně myslí na mrtvého přítele. A pokud se týká Marinky, před Hertlovými pracemi nemohl rozlišit v novele fikci od životní reality. Ale v podstatě má A. Novák pravdu, erotická pasáž Pouti se neshoduje s erotickým pásmem Marinky.

Poněvadž jde o zásadní věc, dovolil bych si znovu podtrhnout základní rozdíly mezi Poutí a Marinkou. Láska v Marince, ale i v Křivokladu a znělkovém cyklu

je opřevována nebo není aspoň nešťastná z důvodů dívčiny nepřístupnosti, milenec je si naprosto jist milencinou oddaností. V Pouti naproti tomu je dívka nedostupná, jinoch přišel pozdě. Situace a úloha dívky v Pouti je neslučitelná se situací Marinky. A stejně neslučitelná je situace jinocha z Pouti se situací hrdiny Marinky. Počátek známosti v Pouti padá do tragického období jinochova, zjevení dívky se odráží od jeho temné noci, jitřenka lásky vystupuje na nejčernějším pozadí: *... nad temné vlny myšlenek nynějších, a první paprsky padali opět v jeho temnou mrtvou noc.* Nic takového nebylo ani ve známosti se želetínskou dívkou, nad jejímž počátkem se vznášejí jásavé tóny srpnové posvícenské slávy, nic takového není ani v novele Marinka s jejím májovým vstupem.

Víme dobře, kdy nitro Máchovo zaplavily *temné vlny myšlenek nynějších*, byly to měsíce po návratu z krkonošské cesty – stačí číst dopis J. Benešovi a Křivoklad. Známe tedy v Máchově životě situaci, která se přesně shoduje se situací jinocha v Pouti, v níž se mu zjevila dívka *co hvězda jitřní*. Je jen potřeba ještě najít reálný model té *hvězdy jitřní*. V citovaných větách A. Nováka je pokyn, kde hledat inspirátorku erotické pasáže v Pouti, totiž odkaz na Máchovu milostnou korespondenci. A. Novák mluvil ovšem jiný dopis, ale pro nás je očividný co nejtěsnější vztah mezi Poutí a Máchovým dopisem El. Šomkové z března 1834. V tomto dopise je – kromě ovšem obrazu jitřní hvězdy – všechno, co čteme v erotické pasáži Pouti. Dívka je pro básníka »již ztracená«: *ich habe am Sonntage bereits Abschied für immer genommen ... ich bin überzeugt, dass Sie sich über mein Ausbleiben zu trösten wissen.* Je v něm i dialektika milování a nemilování:

dopis El. Šomkové

Vielleicht werde ich an seinem Grabe lernen, Sie nicht zu lieben, Sie zu vergessen, und die Welt zu verachten, die mir Alles nahm, die jede meiner Freuden vernichtete, bevor ich sie empfunden ... Ich habe Sie wahrhaft geliebt und webe mir, dass ich Sie noch immer liebe.

Pout

*»Nic nemilující, pravil jsem?
– Ob on ještě miloval tebe*

A v dopise jsou i *temné vlny myšlenek nynějších*, do nichž jen na chvíli zasvítila hvězda lásky. Dopis i pasáž Pouti končí stejnou perspektivou:

Šomkové

vielleicht werde ich an seinem Grabe lernen, rubig zu sterben und mit ihm im kühlen Schoosse der Erde von Paradiesen zu-träumen, wie wir miteinander im Leben von Paradiesen träumten, die wir auf dieser Erde zu finden hofften.

Pout

*osamělý poutník opět kráčetí budu
nocí neskonanou ...
až vlastní vřelé slzy moje v led
ustydnou a sny moje pohynou ve
věčném snůpustém spaní.*

Chladný klín země v protikladu k jinošským snům o ráji, tak vyznívá obojí text.

Dokonalý soulad mezi dopisem Lori z konce března 1834 a Poutí prokazuje, že Pout byla napsána v téže situaci jako dopis, někdy brzy po Máchově návratu z druhé

jeho památné cesty na severovýchod, t. j. po velikonočních onoho roku. Jiný výklad neexistuje, když Pouť je co nejtěsněji svázána s básnickovou biografickou skutečností z jara 1834.

Máchovo dílo se hluboce vysvětluje z jeho *živobytí*, ale také naopak se Máchův vztah k El. Šomkové podstatně prosvětluje přesnějším poznáním Pouti krkonošské. Ženy z básnických životopisů nemívají právě štěstí v literární historii, neboť historikové nevynikají vkusem ani obrazností a potrpí si v biografiích na slavná jména. Snažím se v jedné své práci vrátit čest prostě ženě A. Holinové, která byla velkou částí literární historie soustavně snižována na domnělý prospěch slavné spisovatelky K. Světlé. Je nanejvýš potřebné rehabilitovat i ženy, které vstoupily do Máchova života. Básník miloval dceru lesníka a chtěl se oženit s docela obyčejnou pražskou dívkou, nevezal si literátku, jako na př. Pichl básnířku Marii Čackou. Marinka měla – aspoň do Hertlových prací – tu výhodu, že byla ozářena jakousi gloriolou romantické dálky a záhady. Avšak Šomková byla známa zblízka pražským literátům a musila za živa i po smrti snést nejhorší nárážky a urážky. Začal to už Sabina, který napsal: »... až se pak konečně básník náš na trvanlivější, a však povšednější známosti pozastavil.« A pokud vím, vyvrcholila nevkusné pomlouvání básníka a jeho nevěsty O. Lauermannová-Votočková ve své krajně nešťastné knize o Máchovi z r. 1936. O výstřelky novodobých historiků ani tolik nejde, ale je nutno zásadně odmítnout názor Sabinův, shrnutý do často citovaného bonmotu: »On hledal ideály v podobách ženských, a že našel jen ženské v podobách ideálních, to jej rmoutilo.« Základní omyl spočívá v předpokladu, že Mácha hledal »ideály«. Ne, Mácha hledal jako každý básník prostě lidi, hledal ženu, toužil po lásce.

Máchovo básnické dílo a jeho dopisy i deníky vyvracejí co nejrůzněji Sabinovu charakteristiku jeho vztahu k Lori jakožto »povšednější známosti«. Žena, která inspirovala dopis z března 1834 a nádhernou pasáž v Pouti krkonošské, rozhodně nebyla povšední známost. A to neplatí jen pro počátek známosti, nýbrž také pro rok 1835. V deníku 17. 9. 1835 zapsal si Mácha rozhovor s Lori a poznamenává: *Já jsem povídal, že vyřkne něco pěkného jako slunce světlo a růže vůni vydává – totiž, že o tom sama neví.* A konečně Máj je nemyslitelný bez Máchovy zkušenosti ze vztahu k Lori, byť zkušenosti mučivé. Mácha určitě nežil svůj život ani svou lásku k Lori ledabyly. Lori nebyla pro něho nějakou pouhou smyslovou sensací, nýbrž i mravním dramatem, v lásce k ní byla zúčastněna celá bytost Máchova, i bytost tvůrčí.

Pro náš účel, objasnění reálné životní situace Máchovy v době velikonoční cesty 1834, tyto poznámky snad stačí, jinak všechny dostupné údaje o okolnostech prvního Máchova seznámení s Lori jsou pěkně sestaveny v knize Janského (KJ, 148–152). Je to však obdobné jako při prázdninové cestě předchozího roku, Lori je jen jedna podoba složité zkušenosti Máchovy, druhou její podobou je opět přítel Beneš, vlastně Benešův čerstvý hrob. Tentokrát byl cílem básnickovy cesty hřbitov, jak říká dopis před odchodem z Prahy: *Ich reise hinaus, weit hinaus ins Land zu meinen Bekannten, nicht weit von dem Orte, wo mein Freund im ewigen Schlummer ruhend nicht mehr meine Leiden mitfühlen kann. Ich will seine Schlummerstätte be-*

suchen, sie ist mir heilig, heiliger als meines Gottes Altar; darum will ich rein, und ohne einen Groll gegen Jemanden im Herzen zu tragen zu ihr treten... Všechny erotické motivy dopisu E. Šomkové přešly do Pouti. A lze tvrdit, že také přítelův hrob, který je v tom dopise ohniskem všech Máchových myšlenek, pronikl do Pouti krkonošské.

Jde o dvě místa prózy. Jednak F. X. Šalda představil ve svém Máchovi snivci a buřiči jednu větu z Pouti: »Nezapomenutelně to vyslovil v Pouti krkonošské v této kouzelně melodické pasáži: *»A pak až poslední dech můj se mísiti bude s červánky na večerním nebi a poslední myšlenka má s lebkou mlhou rozloží se nad vlastní mou; pak spláchně déšť a setře vítr stopy kroků mých, jako bych nikdy nebyl šel po horách těchto; - ty, přírodo, hrob můj sama sebe klamající přistřeš travinou zelenější krajiny vůkolní, a opět nade mnou usmívati se budeš, jako bych nikdy nebyl býval zde a jako by nikdy ústa má nebyla zvolala horám tímto dobrou noc!«*» Zpěv marnosti a pomíjivosti pozemské je tu bohatě tkán, jenom letmo bych připomněl, že jeden motiv je vzat ze záznamu Ty jsi zemřela a základní myšlenka je preludována ve verších, které vepsal Mách do dopisu Benešovi. Jde nám v této souvislosti hlavně o představu hrobu, a proto hned přistoupíme k druhému místu Pouti – opět si posloužíme komentářem ze starší literatury. A. Novák provedl spektrální analýzu Máchova barevného zření a konstatoval, co v Pouti je nejpokročilejším stadiem vývojovým: »Rovněž barvitě je nahrazen kontrast běloby a černi v závěrečném odstavci: *»s vysoké skály padala řeka ve vymletou hlubinu, zčeřená v bílé pěny; kde však tišeji odplývala, hlubina její zelenala se co lučiny z jara«*. Tato místa ukazují již od temnosvitného Mnicha k barvitému Máji« (l. c. 355). A. Novák neuvádí ve svém rozboru místo, kterého si s obdivem povšiml Šalda, ačkoli by se mu velmi hodilo, a to z toho prostého důvodu, že měl r. 1911 k dispozici jedině text K, ve kterém právě věta o hrobu přistřeženém travinou zelenější krajiny vůkolní vypadla haplogií. Následky takového textového porušení jsou vleklé, ještě Lauermannová cituje mechanicky Novákovo zjištění, aniž jí napadlo doplnit jeho pozorování odkazem na obdobný passus z jinochovy meditace, třebaže r. 1936 bylo snadné nalézt ten passus v kterékoli Krčmově edici.

A. Novák má jistě pravdu, že prapor zeleně nad hrobem, jak vlaje v Pouti krkonošské, ukazuje už k Máji. Obojí místo o hrobu je nesporně z poslední fáze Máchovy práce na velké próze. Představa hrobu zelenajícího se *co lučiny z jara* nebyla vymyšlena, Mách ten hrob reálně viděl. Navštívil o velikonočních 1834 přítelův hrob, který mu byl *heiliger als meines Gottes Altar*, spatřil hrob už na jaro zarůstající travou. A kolem tohoto předraženého hrobu vykristalisovaly dvě »kouzelně melodické pasáže« Pouti, jak říká Šalda.

Básnické dílo není náhodný útvar, všemi vlákny, viditelnými i neviditelnými, je spjato s realitou, s životem autorá. Osvětlili jsme si tři mezníky v Máchově životě, měru tíživého a výsměšného snu z ledna 1833, krkonošskou cestu o prázdninách téhož roku a velkonoční cestu r. 1834. Přesvědčili jsme se, že jsou to také mezníky pro básníkovu tvorbu, že se s těmito třemi otřesy vyrovnával v nejrůznějších polohách

svého díla. Co se týká ústředního tematu naší práce, nemá Pouť krkonošská jistě svůj název nadarmo, i pro ni bylo putování do hor v srpnu 1833 základním půdorysem. Ale bylo by naturalistickým předsudkem domnívat se, že Mácha byl schopen napsat Pouť přímo po návratu v září 1833. Pouť není chvatný cestovní deník, nýbrž básnické podobenství života. Bylo nezbytné, aby byl uzavřen kruh, aby došla ozvěna, aby původní prázdninové dojmy byly zopakovány a definovány zkušeností z velikonoční cesty 1834. Mácha šel tehdy po vlastních stopách, ale všechno viděl v novém světle. A právě to střetnutí dvojí atmosféry, dvojí životní situace, tolik obdobné a přece rozdílné, určilo definitivní podobu Pouti krkonošské. Mácha stále něco pochovával, protože oč intenzivněji žil, o to naléhavěji vnímal i smrt. Pochoval o prázdninách 1833 první velkou lásku, 16. 1. 1834 umřel a na radimském hřbitově byl pochován J. Beneš. Konečně v pašijový týden 1834 se básník loučil se svou osudovou láskou, s Lori. Obrysy velkých zážitků básníkůvých jsou nezaměnitelné, v Pouti naprosto je nepřítomna Marinka, naopak důtklivě tu vystupuje *hvězda jitřní* ze zimy 1833/4 a zelenající se hrob přítelův. Pouť krkonošská nemohla být napsána v září 1833 z nespočetných důvodů, už proto nikoli, že tehdy byl Mácha zcela zaměstnán svým nepřekonaným ještě a nepročištěným žalem nad erotickou pohromou. Pouť musila být napsána až po velikonočních 1834. Nemluvíc o všech nezvratných vztazích Pouti k reálným datům básníkovy života, teprve tehdy se srazil zalkalený roztok divokých nálad a rozmarů, utichly pošklebky a grimasy: *darum will ich rein . . . zu ihr treten*. Průzračná a melodická atmosféra Pouti krkonošské je před jarem 1834 zhoła nemyslitelná. Určitější datování Pouti umožní teprve analýsa celé Máchovy tvorby r. 1834, ale tu podnikneme v jedné z dalších kapitol.

Z MÁCHOVY ČETBY

Než přistoupíme k analýze Máchovy tvorby, abychom v ní určili místo Pouti krkonošské, povšimneme si v této kapitole básnickovy četby, pokud se projevila v jeho próze. Je to oblast literárněvědná, kterou lze označit tradičním názvem vlivologie. Cíle tohoto studia v pozitivistické době byly obdobné cílům zkoumání biografického, v obou případech šlo o redukci uměleckého díla na nějakou objektivní skutečnost, která předcházela tvorbě. V ideálním případě by se bylo dílo rozpadlo na původní prvky, na autora nezůstalo nic, jenom spojení prvků v nový celek bylo jeho vlastnictvím.

Podle tohoto vlivologického pojetí na př. Vergiliovy básně jsou souborem reminiscencí z Homéra, helenistické poesie, ohlasů z Lucretia atd.

Dnes není potřeba vyvracet mechanistický názor na vlivy, avšak sluší se říci několik obecných slov o t. zv. vlivech na Máchovu tvorbu. Není pochyby, že vágní podobnost byla nejednou prohlašována za genetickou závislost, že se podceňovala samostatná umělecká síla Máchova, vnitřní zákonitost a organičnost jeho tvorby. Nesmíme upadnout do opačného extrému a chápat poesii jako činnost ničím nevázanou. Zkušenosti z četby jsou stejně objektivní skutečností jako zkušenosti životní, setkání s cizím básnickým dílem může tvorbu určit podobně hluboce jako setkání s přítelem nebo milenkou. Popírat význam reálných podnětů z četby pro Máchovo dílo bylo by pošetilé. Je nezbytno pozorně a ovšem strážlivě vážit objektivní fakta básnickovy lektury a vymezit co možná přesně jejich dosah pro zkoumané dílo. Je velmi užitečné vědět, co vzal Mácha z čtených knih a časopisů pro svou tvorbu, ale nesmíme nevidět, co z toho udělal. V našem případě má konfrontace Máchova díla s knihami, které četl, závažné důsledky chronologické. Četba Máchova se dá často dost přesně datovat podle jeho výpisků v Z a podle toho se pak dá něco říci též o době vzniku jeho děl. Mácha nemohl napodobit, abych tak řekl, knihy, které nečetl nebo ještě nečetl. Jestliže v některém jeho díle najdeme jasné vztahy

k věcem, které bezpečně četl, pak je prakticky vyloučeno, že by předcházelo dílo, následovala četba.

Předem lze říci, že básník bere z četby pro svou tvorbu především a pravidelně to, co bychom mohli nazvat kulisami a kostýmy. Když Máchá psal historické drama nebo historickou prózu, nemohl kreslit život XI. nebo XIV. stol. z autopsie, byl odkázán na poučení z četby. Je však jasné, že nezáleží tolik na historické stafáži, kterou měl Máchá na př. z Hájkovy kroniky, jako na dramatu, které autor sehrává v cizích kulisách. Nezáleží ani příliš na tom, že figury, jako je Kochan a Herouš, král Václav a jeho kat, našel básník ve svém kronikáři. Stačí málo a z jízdních rytířů v páté kapitole Křivokladu dostaneme pražské studenty z počátku třicátých let minulého století. I obrysy postav a dějový rámec může autor přejímat z předloh: nakonec nezáleží ani na dramatu, které sehrávají historické postavy ve vypůjčených kulisách, nýbrž na přízvuku, kterým pronášejí své úlohy.

Zdánlivě je případ Pouti krkonošské odlišný od situace v historické povídce, Janský na př. otiskuje Pouť v oddílu Menší prózy ze života současného. Současný život může sice theoreticky znát autor z přímé zkušenosti, ale ve skutečnosti se o objektivním světě dovídá většinou z řeči lidí, knih a časopisů, z odborné literatury i z umění. Na př. znát Prahu, i když v ní žijeme, je záležitost nesmírně složitá. Zjistíme známe z bezprostřední zkušenosti ulice, náměstí, kudy chodíme do zaměstnání, známe přímo sady, do kterých chodíme na procházku, okolí Prahy, kam jezdíme na výlety. Ale jsou kouty města, které jsou nám blízké, protože tam žije někdo nám drahý, jsou tam místa, o nichž nám nezapomenutelně vyprávěl třeba strýček. Ale pak je Praha obrazů Slavičkových, Praha básníků a romanopisců, Nerudova starosvětská Malá Strana, Nezvalova Praha s prsty deště, Praha Seifertova. Mohli bychom pokračovat do nekonečna, vzpomínat na Prahu studenta Jordana nebo Prahu Stáni Gamzy, dále na Vyšehrad zbudovaný z akordů Smetanových, jak jej evokuje ve svém románu Šalda – podoby metropole jsou nevyčerpatelné.

Je možno se nyní zeptat, kdo zná město a skutečný svět. Jsou lidé, kteří procestovali svět a ověřili si právě jen správnost údajů ve svém průvodci. Turgeněv na jednom místě ironisuje člověka velkého světa, který si dal postříkat náprsenku vodopádem niagarským, ale nedovede o něm říci slova, protože výletem splnil pouze společenskou povinnost a nebyl schopen fakticky něco vidět. Objektivní svět nepoznává ani obchodní cestující ani diplomat, i když je stále ve světě, objektivní svět a současný život poznává v první řadě umělec. Nevadí ani, když básník většinou sedí doma nebo v kavárně, míra poznání se neměří na metry nebo kilometry jako střížné zboží, nýbrž závisí na intenzitě obraznosti. Člověk nemusí vidět mnoho, ale musí, aby opravdu něco poznal, vidět ostře a vášnivě. Vraťme se k příkladu, k poznání Prahy. Nerudova Malá Strana nemá zvláště široký rejstřík, je to pár ulic, několik domů, semtam nějaká střecha nebo okno. Ale tento uzoučký svět má ostrou fysiognomii, Nerudův obraz je živý, nic jím neotřese ani jej nesmaže, vryje se čtenáři do paměti.

Pro umělecké dílo nestačí mít oči k vidění, neboť objektivní skutečnost je

plynulá a tedy i rozplývavá. Skutečnost je nutno fixovat obrazy, zmocnit se jí obrazností. To je úkol umělce, kdežto vědec se zmocňuje proměnlivé skutečnosti vzorci a rovnicemi. Je tedy dvoji myšlení, vědecké a básnické. A nutno zdůraznit, že básník vymýšlí své obrazy stejně málo jako vědec své rovnice a formule. Existuje jakási metodika básnických obrazů a obraznosti, obvykle básník schémata obrazů dědí po předchůdcích. Tu právě leží význam četby a vzdělání pro umělce. Jako pro vědce probíhá jeho tvorba mezi dvěma póly, teorií a experimentálními daty, tak pro umělce mezi jeho vzděláním a přímou smyslovou zkušeností. Nelze si představit originálního učenice, objevitele nových zákonů, který by nebyl hluboce seznámen s dosavadní teorií, s dřívější prací. Rovněž básník nevytvoří velké dílo z ničeho, naopak může být tím originálnější, čím je sčtější. Obrazné poznání u básníků nezbytně vyžaduje vypracování obrazových forem. Proces básnického poznání nemůžeme prostě vyložit jinak než dialekticky.

Při našem rozboru v této kapitole půjde tedy o to, abychom při sledování ohlasů četby v Pouti krkonošské neztráceli se zřetele druhou složku, přímou smyslovou zkušenost Máchovu. Budeme analyzovat obraz či obrazy krajiny v Pouti krkonošské. Bylo by absurdní se domnívat, že krajina Máchovy prózy je pouhá montáž útržků autorovy četby. Na druhé straně dosavadní literatura došla k jasnému výsledku, že se scenerie Pouti nedá beze zbytku převést na Máchovy skutečné dojmy z prázdninové cesty do Krkonoš. Krajina Pouti krkonošské se dá pochopit a vysvětlit jediné jakožto krajina syntetická, do níž se sloučily krajinné prospekty reálné vidění i krajiny z četby a krajiny básnickovy představy. Syntetická krajina neznamená skutečnou krajinu, která by byla nastavena krajinou odněkud vyčtenou. Krajina básnického díla je živý proces, v němž smysly básnickovy byly napřed kultivovány vzděláním, aby zachytily obraz krajiny, dále proces, jímž konkrétně spatřený obraz krajiny je dále napínán a přetvářen podle podnětů z četby silou autorovy imaginace.

V Pouti krkonošské jde v podstatě o tři krajinné obrazy. Kdybychom užíli termínu z Marinky, mohli bychom říci, že Pout' má tři dějství, tedy i troje kulisy. Je to dáno postupným vznikem díla; nejdříve je v Z zapsán Sen (3-4), potom Poutník (27), konečně uzavřel Mácha své dílo v rukopise R 12. Je podle toho trojí krajina, krajina Snu, pak krajina Poutníka, která se významně proměnila, když Poutník byl přepracován na závěr celé prózy, posléze krajina definitivní Pouti, první strany R 12, než přijde Sen.

Nejdříve bychom si povšimli Poutníka. A. Novák o něm soudí dost nepříznivě: »Skizza Poutník v deníku jest průhledná, vcelku triviální alegorie. Nad horou lebek tyčí se, osvětlen měsícem, veliký kříž, postava, patrně Víry, ukazuje k němu poutníku zbloudilému« (LF 1911, 233). Dále pak konstatuje A. Novák, že v definitivním znění Pouti je proti náčrtu Poutníka »nainvně romantická dekorace lebek a kostí škrtnuta« (ib., sr. Slezský sborník, 1954, 436). V polemice s Janským vyvstala důležitost jednoho zápisku v Máchových Poznámkách pro Poutníka a vůbec pro Pout' krkonošskou (Sl. sborník 1955, 405 sl.). Zápis končí slovy: *leč temnou pustou nocí že*

někdy zavzní: »Dobrou noc«, již byl opozděný dal poutník zesnulým, opětovane oblašem dutých skal po pustině rozlehlé. To je nesporný předobraz Poutníka, ale nám jde hlavně o genesi krajiny *dutých skal*, kterou se ubírá Máchův poutník. V týchž Poznamenáních hned na další straně (citovaný zápis o »opozděném poutníkoví« byl na str. 13, vypisek z četby, který teď uvedeme, je na str. 14) čteme výpisky z četby Scottova románu *Karl der Kühne oder die Töchter des Nebels*, mezi nimi *Das Steigen des Arthur über die Felswand im Sturme. Noc a.t.d. Šárka nebo u sv. Ivana*. Zde máme dialektiku Máchovy obraznosti demonstrovanu ad oculus. Mácha znal dobře skály u Sv. Ivana, vždyť napsal už dříve báseň *Svatý Ivan*, ale jeho představa rozervaných skal byla umocněna četbou Scottova románu. Z této podvojně zkušenosti, ale jediné obraznosti vznikla krajina Poutníka. Četba nemůže samozřejmě nahradit básníkovi přímou smyslovou zkušenost, ale může ji rozvíjet. Mácha čtenář a Mácha věčný poutník po Čechách jsou dvě tváře téže jedinečné síly poznávací a tvůrčí.

Ještě je potřebí ujasnit vztahy chronologické. Mezi četbou Scottova románu a napsáním Poutníka je podle všeho nevelké časové rozpětí, jen několik asi měsíců. S velkou pravděpodobností se totiž dá podle nového přezkoumání datovat sešit Poznamenání do druhé polovice r. 1832, nejspíše až do doby poprázdňinové. Z pak přímo navazuje na Poznamenání, dokonce není vyloučeno, že se nějakou dobu oba zápisníky překrývaly, t. j. že poslední zápisky v Poznamenáních byly učiněny po 1. 1. 1833.

Snad překvapuje, že krajina u Sv. Ivana v definitivním znění *Pouti* figuruje pak u *Sněžky*. Ale to není nic divného, tím méně nemožného. Obraz krajiny neslouží v umění k tomu, aby odkazoval do konkrétní zeměpisné krajiny, obraz krajiny je rovnomocninou lidského osudu, odkazuje k člověku. Mácha zobrazuje v *Pouti* strašné srázy lidské existence, nejde mu o popis na př. krkonošských sněžných jam. Pak je úplně vedlejší, jaký byl první empirický model krajinný, nezáleží na tom, že přenesl obraz, za kterým můžeme vyanalýzovat krajinu u *Berounky*, pod *Sněžku*.

Chceme-li se tak zeměpisecky dívat na *Pouti* krkonošskou, pak Mácha přenesl do *Krkonoš* i *Bezděz*. Nemůže býti totiž pochyby, že základním modelem pro visí krajiny ve *Snu* byla ona hora, která je tak blízko dějiště *Máje*, která se přímo dívá na jezero u *Doks*. Odborná literatura nikdy neváhala identifikovat jeviště *Snu* s *Bezdězem*, první věta vlastního vyprávění nepřipouští jiné ztotožnění: *U prostřed roviny rozlehlé vysoký stál vrch*. V konečném znění Mácha bez rozpaků pojmenoval tento vysoký vrch *Sněžkou*, krajina *Pouti* je tedy syntetická i v tom smyslu, že se v ní sloučily obrazy vyrostlé z konkrétních krajin, zeměpisně naprosto rozdílných.

Reálná složka Máchova krajinného obrazu ve *Snu* je nepochybná, avšak sporná je složka literární. Básníkovi se ve *Snu* zjeví na vysokém vrchu klášter a on se stane svědkem výjevu, který se opakuje jednou za rok, že totiž mrtví mniši ožívají na jeden den a po uplynutí této lhůty mají na vůli buď se uložit k ročnímu spaní, z něhož se zase probudí k jednodenní existenci, nebo složit se k spaní věčnému, ke *snu nepřespanému*. A. Novák pro přízračný klášter na hoře a celý visionářský výjev

Snu »shledává ještě jeden slovesný článek, jehož si Máchova patrně ani sám neuvědomil« (l. c. 229). Podle něho je tím literárním podnětem passus z Novalise, přesně vzato z Tieckovy zprávy o Novalisových plánech k druhému dílu románu Heinrich von Ofterdingen. Onen passus zní takto: »Sie [sc. Cyane] schickt ihn [sc. Heinrich von Ofterdingen] nach einem entlegenen Kloster, dessen Mönche als eine Art von Geisterkolonie erscheinen, alles ist hier wie eine mystische, magische Loge. Sie sind die Priester des heiligen Feuers in jungen Gemütern. Er hört den fernen Gesang der Brüder; in der Kirche selbst hat er eine Vision. Mit einem alten Mönche spricht Heinrich über Tod und Magie, er hat Ahnungen vom Tode und dem Stein der Weisen; er besucht den Klostergarten und den Kirchhof.«

Při zjišťování vlivu nějakého textu na básníka je potřeba prokázat, že básník onen text znal nebo aspoň že jej mohl znát, pak demonstrovat shodu nebo míru závislosti díla, které básník napsal, na původním textu, který četl. A Novák postupuje podle těchto methodických požadavků. Nejdříve dokazuje vnější možnost, že Máchova četl Tieckovu zprávu: »Jest otištěna již v prvním vydání děl Novalisových z r. 1802 a pak ve všech dalších edicích«. Pravděpodobnost, že Máchova text četl, zajišťuje Nováková Sabina: »Je známo z Máchova životopisu, že Máchova náležel k zasvěceným čtenářům Novalise, byv záhy prostřednictvím přítele Fraňka naň důrazně upozorněn«. Konečně Novák vytyčuje těsnou příbuznost Snu a odstavce z Tieckovy zprávy: »Sen Máchův užívá všech rysů náčrtku Novalisova, jen motivy kněžství svatého ohně a kamene mudrců, které souvisí těsně s filosofií i komposicí románu, vypuštěny. U Máchovy vrací se starý mnich poučující o smrti a tajemství, u Máchovy shledáváme klášter, kostel, hřbitov, zahradu klášterní (tuto proměnu v *rozkošnou kvetoucí krajinu*); u Máchovy slyšíme vzdálený zpěv mnichů i hlasy mrtvých, slovem všechny dějové obrysy přijaty jsou z Novalise« (l. c. 230).

Kruh argumentace je uzavřen a skoro obecně byl pozdějším bádáním uznán za bezvadný. Ve Věčném Máchovi (str. 126) obšírně B. Novák parafrázuje Novákovy vývody: »A. Novák ve svém důmyslném rozboru . . .« Ve sborníku DP (str. 147) souhlasí I. Liškutín, jako evidentní věc přijímá se Novalisův vliv i v Torse a tajemství: »U Máchovy splývá v Krkonošské pouti přítomnost s minulostí, vliv Novalisův (A. Novák) je zde zjevný« (139). Máloukterá máchovská studie měla takový úspěch jako Novákova práce o Pouti krkonošské, citováním souhlasných zmínek by bylo možno vyplnit několik stran.

Přes zdánlivou pádnost argumentů a přes všecken ohlas a souhlas je Novákův výklad pouhá iluze. Probíráme-li jeho vývody bod po bodu, celá konstrukce se rozplyne. Možnost, aby Máchova četl Tieckem sdělený plán k druhému dílu Novalisova románu, ovšem existovala, ale pouhá možnost neznamena zřehla nic. Máchova měl v soudobé Praze možnost číst desetitisíce knih z knihovny musejní, universitní, strahovské i jiných, ale fakticky jich přečetl asi jen několik set a významných jich pro něho bylo jen několik desítek.

Něco by se dalo budovat na zprávě Sabinově, kdyby byla spolehlivá. Ale její rozbor - jako obyčejně, chceme-li se chytout něčeho v Úvodu povahopisném -

vede k fatálnímu výsledku. Otázka četby Novalise a přátelství s Fraňkem je součástí velkého problému, kterým je údajný mysticismus Máchův – skutečně se mystické názvuky objevují ve skupině básní ze sborníku *M*, ale výhradně tam. Celým tímto komplexem problémů se nejdůkladněji zabýval Čyževský a ten situaci, před níž stojí badatel, jasně formuloval: »Zbývá ještě jen otázka, po jakých cestách došel Mácha ke znalosti mystiky. Sabinovo svědectví, že »mystika, k níž odjakživa, ač v tajném jen řušení, mysl básníkovy se chýlila, opanovala mohutně jeho »obrazivost« [XXVII] jest jen ojedinělé. Také o záhadném příteli M., mystiku Pokorném [omyl místo Franěk, sr. Úvod XXVI] nic nevíme« (Torso, 168–9). Svědectví Sabinovo jest jen ojedinělé, to se v odborné literatuře opakuje v nejrůznějších variacích. Podle slov Čyževského: »Jen citovaných několik básní zvláštního druhu vrhá světlo na některé stránky M. světového názoru« (Torso, 170) – avšak tyto básně se zachovaly jedině v sborníku *M*, jehož intelektuálním původcem byl Sabina. O Máchově četbě mystické literatury nevíme nic bezpečného: »Bohužel jsme odkázáni, co se týče M. znalosti mystiky, na pouhé domněnky« (Torso, 170). Celá vnější evidence pro básníkovy zájmy a styky mystické se omezuje na dvě strany Úvodu.

Konkrétní údaje v Úvodu se týkají Máchova přítele Fraňka a jeho četby Z. Wenera a Novalise. O údajném příteli Máchově zjistili biografové, že se jmenoval Josef Ant. Frank, byl Němec ze Žlutic, absolvoval doupovské gymnásium (nar. 1814), byl spolužákem Máchovým, ale již v prvním ročníku práv vystoupil. Kromě těchto dat z úředních dokumentů může Janský ve své monografii jenom parafrázovat a citovat Sabinu – lapidárně končí: »Potud Sabina; to je také vše, čeho bylo možné o něm se dopátrat« (KJ, 77). O Pokorném, druhém domnělém příteli Máchově, říká Janský opatrně: »zdá se, že Sabina i Mach jeho vliv na Máchu poněkud přecenili« (KJ, 76). A zdá se, že Frankův vliv na Máchu zkonstruoval Sabina zcela libovolně. Skuteční přátelé Máchovi, v první řadě Beneš a Hindl, jsou v životě a díle Máchově skutečně intenzivně přítomni, ale není u Máchy nejmenší stopy po Frankovi. Všechny okolnosti mluví proti důvěrnějšímu styku Máchovu s Frankem. Mácha byl o čtyři roky starší a podle všech zpráv velmi sebevědomý. Je vyloučeno, že by byl myšlenkově podlehl spolužákovi, který nemohl mít ani zlomek jeho životní zkušenosti. Pak byl Frank Němec, kdežto Mácha od r. 1831 publikoval v českých časopisech. Kdyby Frank byl významnou postavou v životě Máchově, musila by o něm být nějaká výrazná zmínka ve vzpomínkách V. Macha, který znal básníka v letech 1830–2 zvláště zblízka.

Zbývá jen vyložit, jak se octlo vyprávění o Frankovi v Úvodu povahopisném. Frank byl věkem, filosofickými sklony blízký Sabinovi, Sabina také měl odjakživa blízko k německé publicistice. Sabina si nejspíše Frankův intelektuální vliv nevymyslil, jen jej přenesl ze své autobiografie do životopisu Máchova. To se zdá být běžnou methodou Úvodu.

Stejně sypké jsou Sabinovy zprávy o Máchově četbě Wenera a Novalise. Nejkonkrétnější je údaj o výpiscích: »seznámil se i se spisy geniálního Novalisa, pilně je studoval a z proslulého jeho románu Jindřicha z Ofterdingen výpisky sobě

dělal. O hlubokých myšlénkách, které tam čítal, často rád rozjímal a rád také hovořil« (XXVII). To je všechno krásné, ale chyba je, že to slyšel, viděl a věděl jedině Sabina. Jánský se ovšem opětovně pokouší identifikovat domnělé výpisky z Novalise s nezvěstným Máchovým sešitem z majetku barona Villaniho (na př. KJ, 318). Ale ten sešit před jeho ztracením nikdo z máchovských znalců neviděl, nelze si udělat prázdnou představu, co v něm bylo psáno. Sám Jánský uvažuje současně o třech dalších možnostech, co mohl ztracený sešit, známý jen z popisu jednoho dědice Villaniho, obsahovat.

V Máchově díle není nejmenší stopy po četbě Novalise, tím méně po pilném jeho studiu, o němž mluví Sabina. Jiráek strážlivě poznamenal: »jméno Novalisovo se vůbec v Z nevykytne. Arci lze se domnívat, že byl mu znám z dřívějšíka, nicméně nás to pobádá k opatrnosti« (Tajemství Křivokladu, 87). Také Willy Haas se vyslovil skepticky o vlivu Novalisově na Máchu. Pokud literární historikové jen trochu konkrétněji uvažovali o vztazích mezi Máchou a Novalisovým dílem, bezděčně se jim vynořovaly samé rozdíly. Novalis je duch nadobro cizí Máchovi, ale zřejmě nebyl cizí Sabinovi. Taková Sabinova báseň Kvítek (jedna z jeho prvních tištěných, Květy 9. 4. 1835) je psána na thema modrého květu: »*Rcete, vlnky, pěnné vlnky, kde můj kvítek přebývá?*« / »*Za vodami, v blabé dálce!*« *šumný blas se ozývá* (Básně, 1911, 79). Zpráva o Frankovi a o četbě Novalise má asi opravdu vnitřní vztah, ale zřejmě se ve skutečnosti týká samého Sabiny, nikoli Máchy.

Úvod povahopisný je spis obranný a polemický, Sabina v něm chtěl škálu zjevu Máchova rozšířit o polohu ideálnější a přímo idealistickou. Do takto zidealisované podobizny se ovšem Novalis hodil, ale to nemá nič společného s reálným Máchou a jeho autentickým dílem.

Konečně i A. Novák pocítoval velké nesnáze, které jsou spojeny s uváděním Novalise do vnitřní biografie Máchovy, napsal: »Pro rok 1833 arcit nesmíme silného vlivu Novalisova a německých romantiků předpokládati, neboť v této době Mácha jest již ovládán polskými romantiky a hlavně Byronem« (l. c. 229). A. Novák si z nesnází pomáhá hypotesou, že dojem z četby Novalise mohl dlouho dřímat v básníkově podvědomí: »při tomto psychologickém stavu je lhostejno, jak dlouho představa ta vůbec v duši Máchově trvala a jak dlouho byla zabavena.« Není to tak docela vedlejší, kdy by byl Mácha Novalise četl. Sabina se s Máchou seznámil nejspíše až na podzim r. 1832, kdy vstoupil na filosofii a Mácha na práva. V tuto dobu četl Mácha Scotta, Mickiewicze a Byrona, je tedy hádanka, jak se Sabina mohl dovědět o dřívější četbě Máchově, když ta byla v době seznámení zatlačena lekturou novou.

Dvě stránky Úvodu povahopisného o domnělém Máchově mysticismu jsou fantazie. Výpisky z Novalise nikdo nikdy neviděl, Frank v době otištění Úvodu byl mrtev (»mládek ten nebyl dlouho živ« – XXVII), celou odpovědnost za vyprávění nesl výhradně Sabina, který ovšem v Úvodě napsal, co potřeboval pro své polemické účely.

Naprostá nespolehlivost Sabinových zpráv o Máchově mysticismu by nemusila

být žádnou překážkou pro dohad o vlivu Novalisova románu na Máchův Sen. Jsou případy, že sám autor se hlásí k některému básníku, oslavuje ho básněmi, přiznává se k jeho vlivu na svou tvorbu. A objektivní metody literární vědy dojdou rozbořením k výsledku, že autorovo dílo je podstatně jiné než dílo uctívaného mistra. Naopak někdy autor popírá, že by byl četl, tím méně vědomě napodobil dílo, jehož ohlas se v jeho tvorbě shledává. Není pochyby, že literární věda má i tehdy právo nerespektovat výslovná prohlášení autorova nebo jeho důvěrných přátel a svými metodami zjišťovat objektivní vztahy. Nejvyšší instancí ve všech takových sporech jsou reálná fakta díla, v našem případě fakta Máchova Snu. Sabinovy zprávy určitě ani trochu nepodporují Novákův názor o souvislosti mezi Snem a Novalisem, ale vyvrácení Sabinových zpráv ještě nevyvrací textová fakta, kterých se A. Novák dovolával. Musíme je probrat co nejpozorněji.

Podobnost mezi Snem a odstavcem z Tieckovy zprávy o zamýšleném pokračování Novalisova románu není tak těsná, jak by se zdálo z citovaných slov Novákových: »Sen Máchův užívá všech rysů náčrtku Novalisova . . . «Už v těch větách jsou stillisacé, které napomáhají vyzdvihnout podobnosti a hlavně co nejnenápadněji obcházejí rozdíly: »jen motivy kněžství svatého ohně a kamene mudrců . . . vypuštěny.« Jak to »jen«, když právě ty motivy jsou pro Novalise nejpodstatnější? Novák se dopouští zdánlivě nepatrných nepřesností, aby sblížil text německý a český, říká: »U Máchy se vrací starý mnich poučující o smrti a tajemství« - ve skutečnosti u Novalise čteme »über Tod und Magie«. Novákovo »tajemství« je příliš volný překlad slova »Magie«, které je pevně vkliněno do německého kontextu: »mystische, magische Loge«. Obratem ruky mění Novák ve vsuvce, která je oddělena závorkami, Novalisovu hřbitovní zahradu na široou krajinu: »u Máchy shledáváme . . . zahradu klášterní (tuto proměněnu v rozkošnou kvetoucí krajinu).« Když se tak lehounko proměňuje magie na obyčejné tajemství, zahrada na krajinu, pak se ztrácí jakékoli pevné měřítko pro míru podobnosti mezi oběma srovnávanými texty. Proti přílišné ochotě literárních historiků ztotožňovat klášter Snu s klášteřem Novalisovým klidně můžeme namítnout, že je nebetyčný rozdíl mezi radostnou magií německého básníka a úděsným tajemstvím Máchova Snu.

V Novákově argumentaci je prapodivný rozpor. Aby vůbec mohl předpokládat vliv textu, který uvnitř Novalisova díla je značně periferní, na Máchovu prózu, je nucen u Máchy předpokládat velmi důkladnou znalost Novalise. Avšak na druhé straně konstatuje Novák prakticky samé Máchovy odchylky od domnělé předlohy, nakonec dospívá k výsledku, že Máchův stojí docela jinde než Novalis. Kdyby totiž bylo ve Snu něco novalisovského, musilo by se to nějak projevit v ideji této prózy. A. Novák srovnává dvě strofy Novalisova hymnu *Lobt doch unsere stillen Feste*, který je pojat do Tieckovy zprávy (v souvislosti s Heinrichovou návštěvou hřbitova), s Máchovým Snem. Strofy »plně vyjadřují Novalisův kladný a jasný názor o životě záhrobním«. Naproti tomu o Snu se v Novákově studii říká: »Zcela jinak u záporného a pesimistického Máchy.« Ideový rozbor končí Novák větou: »Ideově jest Máchův Novalisovým protichůdcem« (l. c. 231).

To je poněkud žalostný výsledek srovnání obou textů. Celá podobnost mezi Tieckem a Snem se redukuje na to, že se výjev (u Novalise jeden z mnohých, u Máchy jediný, ústřední) odehrává v klášteře, že poutník mluví se starým mnichem. Ale klášter Máchův je značně jiný než Novalisův, snový poutník nemluví o žádné magii a mluví spíše s oživlými mnichy než se starým mnichem.

Je přirozené, že jakmile jednou pošle autor svého hrdinu do kláštera, že tím už předem je dána scenerie, klášterní kostel, celý nebo sítě mnišské, kaple. A rovněž samou podstatou věci je dán nějaký průvodce, fortnýř nebo opat nebo kdokoli z konventu. Rovněž jsou dány obřady, modlitby nebo zpěvy. Kdybychom přijali Novákův dohad, že Novalis dal podnět ke genesi *Snu*, pak musíme předpokládat tolik změn, které by byl Mácha provedl proti domnělé předloze, že je to při nejmenším postup trochu těžkopádný.

Ale A. Novák má přece jeden záchytný bod, domnívá se, že se ve *Snu* dá odkrýt základní idea Novalisova. Podle Novákova výkladu Mácha ve *Snu* »klášter . . . pojal jako obraz klausury přítomné, uvědomělé, leč opět jen přechodné existence lidské. Motiv kláštera proměnil se taktó Máchovi v důsledný a mohutný symbol metempsychosy«. Tuto metempsychosu Novák ztotožňuje se *strašnou jakousi ideou* ve vstupním odstavci *Snu*. Tu *strašnou jakousi ideou* se pokoušelo vyložit více badatelů, mezi posledními A. Bejblík, sami se také pokusíme k ní říci své slovo, ale napřed se potřebujeme seznámit s výkladem A. Novákovým, sledovat jeho argumentaci až do konce.

Že by byl Mácha vyčetl z odstavečku o Heinrichově návštěvě v magickém klášteře Novalisovu ideu metempsychosy, je předpoklad svízelný na obou koncích uměle sestavené rovnice. Jak to vypadá na straně Novalisově, naznačuje Novákova interpretace: »V souvislosti s návštěvou hřbitova následuje, krásný hymnus *Lobt doch unsre stillen Feste*, jež na oslavu záhrobního života zpívají mrtví. Již tato souvislost musila zasvěceného čtenáře Novalisova utvrdit ve výkladu tohoto místa románu veskrze symbolického, že německý romantik tu obrazně ztělesnil svou ideu metempsychosy. Výklad ten potvrzují paralipomena, otištěná Minorem z berlínské pozůstalosti Novalisovy . . . , kde příslušný oddíl náčrtkův uveden přímo heslem *Metempsychose*« (l. c. 229). Co otiskl a jak to pojmenoval Minor, není pro problém Novalisova vlivu na Máchu bezprostředně závažné. Ale Novákovo dovolávání se edice z r. 1907 ukazuje, že výklad příslušného místa Tieckovy zprávy není lehký, že není snadno z něho vyčíst myšlenku metempsychosy. Je pak velmi pochopitelné, že Novák dělá z Máchy »zasvěceného čtenáře« Novalise – nezasvěcený čtenář by na metempsychosu v německém textu asi nepřišel.

Tento číře hypotetický »zasvěcený čtenář Novalisův« je zjev prapodivný: je zasvěcený přes své mládí (Novák předpokládá, že Mácha četl Novalise dávno před 14. I. 1833, tedy někdy asi dvacetiletý), zasvěceně odkryje ideu metempsychosy, která je hlubokó skryta v německém textu, ale přejde kněžství svatého ohně a kámen mudrců, všechny magické motivy, které jsou v textu podány jako na dlani. A pak sdílí s Novalisem jeho nejhlubší ideu, přestože myšlenkově stojí na opačném pólu.

Sdílí však skutečně Máchova myšlenku metempsychosy? To je jádro věci, je nezbytné objasnit *strašnou jakousi ideu* Snu.

K Novákovu mínění o ideji Snu se ovšem do značné míry přiklonil F. X. Šalda: »Přímo theoreticky zabral se v záhadu záhrobní a metempsychickou Máchova v Krkonošské pouti« (Duše a dílo, 1918, 52). Avšak ani Šaldův souhlas nemůže rozhodovat, konečným rozhodčím je Máchův text sám. Nejdůležitější je úvodní odstavec Snu, prokazující jednoznačně identitu Snu a Mnicha: *strašná jakási Idea, jakoby násilím, tiskla se před ducha mého, a obraz jí vyjadřující a v mém Mnichu užívaný ustavičně tlel ve zraku duše mé . . . strašný sen, tu samou Ideu mající, zdál se mi*. Jde o podstatnou totožnost jak ideje, tak obrazu v obou dílech. Tím obrazem nemůže být nic jiného než klášter, který je ve Snu bezejmenný, v Mnichu však: *Na Bernardu klášter dřímá / . . . Zimní noci roucho kryje / Sněžné hory Helvecie*. Nesporným vztahem totožnosti mezi Snem a Mnichem je nepřímě determinován i klášter ve Snu, mezi dvojí podobu téhož Máchova kláštera se naprosto nemůže vsunout žádný magický klášter novalisovský. Sen tak těsně spouvisí s Mnichem, že v zásadě totéž platí pro oba Máchovy kláštery. Kdyby měl náčrt k Novalisovu románu jakýkoli význam pro Sen, nutně by se musil odrážet i v Mnichu. V Máchově básni nikomu ani nenapadlo hledat stopy četby Novalise, proto je ilusorní vidět je ve Snu.

A totéž, co pro jevistě, platí též pro ideu Snu a Mnicha, fysicky tu není místo, kdy by do Máchovy koncepce byla mohla zasáhnout Novalisova metempsychosa. Bejblík zvolil, jedinou průkaznou metodu, jak se dobrat smyslu Mnicha a Snu, konfrontoval Máchovy texty. Jeho rozbor (Slovesná věda, 1952, 35 sl.) je nutno revidovat ve dvou směrech, jednak je potřebí vyloučit z úvahy apokryfy, jednak musíme přihlédnout k chronologii. Pro posouzení myšlenkové situace Máchovy začátkem r. 1833 zbudou pak dva texty, jeden záznam v Z (40) a báseň Těžkomyslnost, která se obecně a právem pokládá za básnický protějšek Snu. Nejstručněji je Máchova idea vyjádřena v onom zápisníkovém záznamu: *Přicházejícím v život mohlo by se říci, nechte vši nádeje za sebou; kdo nádeje v nás budí, nejnešťastnějšími nás činí, kdo v nás zbudil nádeje nesmrtečnosti*. — — — Máchova se mučil jednou jedinou věcí, konečností lidské existence, hmatal kolem sebe, zoufale nahmatal stěnu smrti, za níž se nelze dostat. A temná jeho těžkomyslnost se hněvivě obracela proti všem slibům, že za stěnou smrti něco je, dokonce lepší život. Šalda docela vhodně parafrázuje děj Snu, který vyjadřuje básnickou ideu: »Druzí procitají jednou ročně k jednodennímu mráкотnému a mátožnému quaziživotu, v němž jsou jako stíny zmitání a honění bezvolně větrem, aby se večer volky nevolky s projevy zoufalství vrátili do sině klášterní a ztuhli znova na rok a po roce znova prožívali týž jepicový, neplodný a marný děj, jakousi pitvornou parodii vzkříšení, a tak in infinitum až do skonání světa« (l. c. 53). Šalda postihl osten Máchovy hluboké těžkomyslnosti, Máchův bytostný odpor »k pitvorné parodii vzkříšení«. Básnickova skepse se ve Snu ani v Těžkomyslnosti neobracela proti reálnému životu, nýbrž proti fiktivní náhražce slibovaného života posmrtného. Ve Snu ani v Těžkomyslnosti není ani stín nějakého sebevražděného gesta.

Slavný verš: *Věčné nic! v tvůj já se vrhu klín*, který byl nesčetněkrát komentován, neříká nic jiného než verše druhého zpěvu Máje:

*Budoucí čas? - Zítřejší den?! -
Co přes něj dál, pouhý to sen*

.....
*To smrtelný je mysle sen,
toť co se vnika nazývá.
A než se příští skončí den,
v to pusté nic jsem uведен. - - -*

Mácha nevolí, nikdy nevolil mezi životem i smrtí, jeho trýzeň pramení ze sporu mezi dvojí představou o tom, co je po smrti: jiný život či nicota? Celá tragédie Máchova je v odvaze nezastírat oči před oceánem tmy, který nenávratně zaplaví život lidský v okamžiku smrti. Je naprostá kontinuita mezi verši: ... *v tvůj já se vrhu klín* a: *v to pusté nic jsem uведен*.

Mácha byl příliš reálný duch, aby se pouštěl do mátožných reflexí o metempsychose, jeho zoufalství se útočně obrací proti těm, *kdo nádeji v nás budí ... kdo v nás zbudil nádeji nesmrtelnosti*. Básník nemůže žít, nežije-li v pravdě, proto se v smrtelné úzkosti brání tomu, aby nebyl oklamán útěchami náboženskými a metafysickými, jakýmkoli ilusivním idealismem. Prudkost Máchovy těžkomyslnosti byla podmíněna tím, že básník věděl, co je to víra, především víra v nesmrtelnost. V Těžkomyslnosti je verš: *Krásná viro! Tys jediný vděk!* -

Jedině z Máchova myšlenkového světa se dá pochopit *strašná jakási Idea i obraz ji vyjadřující a v mém Mnichu užívány*. Obrazu kláštera užil Mácha již v básni Abelard (otištěna začátkem r. 1832). Jde v ní o tradiční thema básnické, do české literatury je uvedl J. Jungmann překladem básně Popeovy. Proto nelze z Máchovy básně vyčíst příliš mnoho pro myšlenkový postoj autorův, zdá se však, že již tu je klášter symbolem omezení života:

*Oba nás zavírá temná chýže,
zeď klášterní od všech brání stran.*

Život mnišský je v podstatě askese, potlačení tohoto pozemského života a očekávání pravého života na věčnosti.

Snad už v Máchově Abelardovi smíme předpokládat vnitřní korespondenci mezi obrazem kláštera a ideou smrtelnosti, konečnosti života. Mnich a pak ve zvyšené míře Sen (i Těžkomyslnost) vyostřuje básníkovu ideu a také úměrně proměňuje obraz. Základní rozdíl mezi básní Abelard a Mnichem spočívá v tom, že Abelard je členem klášterního společenství, kdežto Góra přichází do kláštera ve velehorách, který představuje, abych tak řekl, zostřené vězení a klausuru, ze světa. Podle velmi pravděpodobného dohadu L. Bulína »věrný panoš« v Mnichu je dívka, která miluje Góru. Je tedy situace Mnicha podstatně rozdílná proti starší básni Máchově, v Abelardu jsou oba milenci uzavřeni každý ve svém klášteře, v Mnichu zabloudí přestrojená láska do mrazivého kláštera, milenci spolu čelí »klášterní zdi«. Sen se

shoduje s Mnichem právě v té konfrontaci živého jinocha a pouhých stínů mnišských. Aby bylo jasno, klášter pro Máchu není symbol lidského života, nýbrž výhradně symbol posmrtného quasiživota. Mácha nepochyboval o reálném životě zde na zemi, nýbrž pochyboval o smyslu slibovaného života posmrtného, napsal ve Snu děsivou karikaturu záhrobního ožívování, vykreslil neradostný mumraj oživlých stínů.

Něco jiného je, že »věčné nic« vrhá stín do reálného života. Šalda o tom říká: »Jedni mniši fantomatického kláštera na temeni Sněžky odmítají všecko oživení, byt sebekratší, a zmirají tedy a bývají pohřbívání navždy: *tak zošklivilo se jim živobyti i jednodenní, v celém roce a raději spáti chtějí sen nepřespaný*; ale ani toto rozřešení životního osudu lidského věčným spánkem není patrně závidění hodné: *bledá tvář i v smrti jakousi broznou jevila nespokojenost.*« Pro Máchu smrt nebyla »rozřešení«, nýbrž reálná skutečnost, kterou nechtěl a nedovedl obejít. Pohled do propasti toho, *co se nic nazývá*, nebyl veselý ani ve Snu, ale ani v Máji. Stačí připomenout verše: *Než navždy bledé jeho líce / neusmály se nikdy více*. Nelze snad považovat za básnické minus Máchovo, že k smrti přistupoval s největší vážností. Ve Snu se to projevuje odlišným chováním oživlých stínů. Ti, kteří se nedovedou rozhodnout: *Mnozí na rozpacích, lomíce rukama stáli na prahu síně*. Naopak druzí frivolně souhlasí s přeludnou stínohrou, s pokračováním pseudoživota: *chechtajíce se vrhli se někteří v síň rozleblou*. Konečně ti, kteří byli proniknuti tragickým poznáním o neopakovatelnosti života, přijímají konečný konec: *jini pak lkajíce rozhostili se při zdích složenýma na prsou rukama*. Mácha nebyl stoik, nýbrž živý člověk a básník. Proto smrt nebyla pro něho řešením ani východiskem. Nepřestal nikdy lpět na životě, a jestliže mu bylo něco naprosto cizí, tak lehkomyšlné koketování se smrtí. Na téže straně Z jako Poutník, pozdější závěr Pouti krkonošské, je zapsáno pět znělek. Druhá znělka vyjadřuje velmi přesně Máchovu hrůzu ze smrti, která nebyla opravdu pro něho řešením, nýbrž mučivým útlakem:

*V ducha tma mi sype mrak a mrak! –
Hul jak chladno v noci pusté říši!*

Máchova těžkomyslnost v zimě 1832/3 nebyla nic vyčteného, nýbrž nesmírně reálná zkušenost jeho nitra.

Je snad dostatečně jasné, že Máchovu nespavost v lednu 1833 nezpůsobila Novalisova metempsychosa: *Čtvrtá byla noč, co usnouti nemoha všelijakými stranu básně Mnicha se obíraje myšlenkami, jsem ležel na svém lůžku*. A stejně vyloučena je možnost, že by se byl potom, když básník usnul, vkradla do jeho snu metempsychosa z jakýchsi záhadných hlubin podvědomí. Budiž, ve snu se může přihodit všelicos. Ale Mácha zapisoval Sen v bdělém stavu. Můžeme být jisti, že Mácha byl tak bdělý duch, že dovedl po probuzení svůj sen posoudit. Ale Mácha napsal zřetelně: *strašný sen, tu samou Ideu* [sc. jako Mnich] *mající*. Konečně ve Snu, jak je zapsán v Z, o žádnou novalisovskou metempsychosu nejde, mluví v něm nejosobnější úzkost básníka.

Ve skutečnosti není potřeba ani možné vykládat genesi *Snu* z Novalisova románu, nýbrž je nutno a možno vyložit A. Novákovu domněnku ze situace doby, v níž vznikla. Sám Novák pod čarou odkazuje na Šaldovu poznámku v *Novině* o vztahu Máchy-*Novalis*, B. Novák cituje z *Vodáka*: »[S *Novalisem* spojuje Máchu] stejná láska k noci a stejné ponoření v myšlenky-na smrt, což jsou pro Máchu rysy tak podstatné.« *Novalisovo* dílo bylo pro generaci let devadesátých oživeno symbolistickým hnutím, zvláště dobovou interpretací Maeterlinckovou. Pro české kritiky, kteří prošli atmosférou symbolistickou, byl pojem romantismu z počátku 19. stol. do velké míry určen zjevem *Novalisovým*. Tato dobová představa o romantické poesii si vynucovala, aby nějak k ní, t. j. k *Novalisovi*, byl uveden ve vztah i Máchy. Když se k tomu připojilo apokryfní svědectví v Úvodu povahopisném, skoro samočinně vznikla A. Nováková konstrukce, spínající Máchův *Sen* s plánem druhého dílu *Novalisova* nedokončeného románu. A tatáž dobová situace způsobila, že Novákovu mínění se rozšířilo do máchovské literatury a pak setrvačností se drželo i do dalších desetiletí. Zjištění vlivologická nejednou bývají projevem obecných tendencí dobových. Není na př. náhodné, že teprve nedávno se vynořil názor, který spojuje Havlíčkovu kritickou činnost s Bělinským. O Havlíčkovi kritiku se píše odedávna, ale intenzivní zájem o Bělinského je u nás novějšího data.

Krutý desiluzionismus Máchův nemohl mít nic společného s *Novalisovou* Geisterkolonie, kněžstvím posvátného ohně. Máchovi bylo cizí všechno blouznění, nebyl zasazen vlnou *novalisovského* idealismu, která se dotkla na př. Purkyně a nepochybně i Sabiny. Při bližším prozkoumání se ukázalo, jak groteskní jsou vlivologické nitky *novalisovské*, kterými erudice máchovských badatelů obetkala Máchův *Sen*.

Ale tím nejsme hotovi s otázkou vlivů, které formovaly podobu onoho Máchova díla. V *Novákově* studii čteme o Mnichu: »Běžná klášterní romantika vyhránila se u Máchy v motiv záhadného mnicha s tajemnou minulostí; že při tom spolu-působila druhá část *Byronova Giaoura* . . . , naznačil *Voborník*.« *Voborník* nachází u *Byrona* i podnět pro lokalizaci toho čísla Mnicha, které má těsný vztah ke *Snu*, *Wellek* k tomu říká: »Podle *Voborníka* (l. c. str. 64) jsou sv. Bernard a Švýcaři v Mnichovi z *Manfreda*. O sv. Bernardu se Máchy však mohl mnohem spíše dočíst v povídce *Houwaldově*: *Das Wiedersehen auf dem St. Bernard* . . . , která je i jinak pro Máchu zajímavá. Najdeme tam oživování mrtvých, navštěvujících půlnoční bohoslužbu, i kapli, kde jsou ztuhlí mrtví vystavováni v kruhu, poněvadž pro tuhou mráz není nutno je pohřbívat . . . srov. *Krkoňská pouť*« (*Torso*, 404). To zní docela jinak než řeči o *Novalisovi*. *Wellek* nepochybně správně sáhl pro model Máchovy prózy, jenom bychom jeho náznaky ověřili a rozvedli.

Pro úplnost bych se nejdříve zmínil ještě o jiných možných předlohách pro scenerii a děj *Snu*. V jedné diskusi padla zmínka, že vyprávění o nějakém přízračném klášteře na kopci se čte u *Balbína*. Ohlášený příspěvek o tomto překvapujícím vztahu mezi *Balbínem* a Máchou dosud nevyšel, takže nelze posoudit nosnost této

údajné paralely ke Snu. Rovněž nedovedu říci nic určitého o knížce lidového čtení, která vyšla u Landfrasse v Jindřichově Hradci, a má tento obsah: »nějaký rytíř se vrací z Itálie přes sv. Gotthard, je zachráněn bernardskými mnichy, prodlí v klášteře a ráno za východu slunce se dívá na Alpy« (soukromé sdělení J. Hertla). Konečně L. Bulín si povšiml, že v časopise Jindy a nyní, 1830 (II. pololetí, 26) vyšel článek o týchž místech, v jedné podrobnosti blízký Máchovu Snu, opatřený i obrazem. Máchovy možné předlohy s informacemi o proslulém klášteře svatobernardském nejsou navzájem ve vztahu vyluky. Básník pravděpodobně viděl článek v časopise, ale Houwald mu byl podle všeho v Praze přístupnější než knížka lidového čtení, která vyšla na venkově. Obecně se dá říci, že proslulý švýcarský klášter byl kolem r. 1830 značně populární, psalo se o něm v časopise, byl jevištěm literárních děl nejrůznějších poloh, od černé literatury k vrcholným básnickým. Bylo by však klamné, kdybychom se domnívali, že rodokmen Máchovy prózy je nutno vést od těch vrcholků evropské literatury. Četba mladého autora kolem r. 1830 byla řízena jinými zřeteli než četba literárního historika kolem r. 1900. Je přirozené, že pozitivistický badatel, který r. 1900 studoval Máchovo dílo, zajímal se v této souvislosti o typická díla současného a předchozího evropského romantismu. Avšak mladý Mácha prostě četl, co se v jeho prostředí četlo r. 1830, četl nepochybně mnoho průměrné a konvenční literatury, jen z toho důvodu, že byla dobová nebo módní. Čas a literární vývoj z odstupu desetiletí nebo staletí proseje literární produkci každé epochy, zbude pak několik význačných jmen a trvale slavných děl. Přímý účastník epochy poznává současnou literaturu v její všední podobě, literaturu, která ještě neprošla slavnostním sítem historického souzení. Jenom literární historie se povětšinou dělá ze slavných jmen, avšak umělecké tvoření bývá živeno četbou, ve které bývá hodně jmen málo slavných.

Houwald není slavné jméno, ale máme doklad, že ho Mácha fakticky četl. V Anmerkungen, nejstarším zachovaném literárním zápisníku Máchově (Křčma jej datoval do r. 1829-30, ale asi je o něco pozdější), je výslovný odkaz: *Der wahnsinnige Harfner im Tod u. Wahnsinn von Houwald*. Janský uvádí, že Mácha používal exempláře z NM: *Erzählungen I*, Wien 1826. Mácha si z povídky *Tod und Wahnsinn* vypsál osm veršů Ossiana (str. 97 – podle Wellkova zjištění je to »vlastní velmi volná parafráze Houwaldova«), dále ze str. 101 »srovnání harfenika s Ossianem« (Torso, 376). Podle Wellka »i další zápis o proudu, který se zdá být krvěrudý za bouře, se vztahuje na závěrečnou scénu Houwaldovy povídky, v níž hořící zámek osvětluje skotskou přímořskou krajinu« (ib.).

To jsou bezprostřední stopy čtenářského dojmu Máchova, zřejmě mocného. Závažnější ovšem je Houwaldovo pozdější zasáhnutí do utváření Máchových děl ze zimy 1832/3, t. j. Mnicha a Snu. Nutno ovšem předpokládat, že Mácha četl, jak se dohaduje Wellk, nejen *Tod und Wahnsinn*, nýbrž i *Das Wiedersehen auf dem St. Bernard*. Nemáme pro to vnější evidenci, ale to je snad zaviněno pouze tím, že z *Anmerkungen* je zachován jediný list. Povídka *Das Wiedersehen* je v II. svažku Houwaldových *Erzählungen*, který vyšel v téže vídeňské sbírce r. 1826, v NM

je stejně jeho exemplář jako prvního svazku. Když Mácha s takovým zájmem četl první díl, není příliš odvážný dohad, že si vypůjčil též druhý.

Povídky Houwaldovy se podle všeho hluboce vryly do Máchovy obraznosti. Nutno se ovšem chránit nebezpečí, že bychom hledali v Houwaldovi příliš mnoho a jen fiktivních paralel k Máchovu dílu, omezím se na frapantní podobnosti. Především se zdá, že se do Máchovy paměti vtiskl obraz mrtvé Fiony v povídce *Tod und Wahnsinn*. Pro Máchovu Rónu byly hledány různé modely, ale jménem i osudem má k Róně nejbližší právě Houwaldova ossianská Fiona, blíže než Mickiewiczova Aldona. Mrtvá Fiona odpočívá v rakvi: »Die Thüre stand halb offen und wir traten leise hinein. Der Saal war schwarz angehangen, in der Mitte stand ein offener Sarg, eine grosse silberne Ampel brannte zu dessen Häuptern und goss ihren Schein über eine weibliche Gestalt aus, deren schönes, jugendliches Antlitz der Tod mit seinem Schnee überzogen hatte.« To by nebylo příliš významné pro popsání hrobky v Mnichu. Ale důležitější je, že se hraje o život zemřelý, že nad mrtvou zazní ossianský zpěv: »Wenn wirst in deiner Schöne du erwachen? / Du Lieblichstes der Mädchen dieser Flur! / Die Sonne tritt zu deinem Lager hin, / Und ruft: wach' auf! erwache doch Fiona!« (l. c. 149). A docela máchovsky zní volání: »Zurück, o Sonne!« (l. c. 150).

Tod und Wahnsinn má podtitul *Ein Bruchstück aus meinen musikalischen Wanderungen*. Epilogem povídky je *Das Begräbnis* (ve 2. sv.), kde umírá nejnadanější z putujících musikálních jinochů Müller. Celé to toulání umělecky založených a toužících jinochů připomíná konfiguraci postav v Máchově *Rozbroji světa*. Samozřejmě takoví světem bloudící a navzájem debatující jinoši nebyli vzácností v soudobé literatuře, Mácha nepotřeboval si k osnově *Rozbroje světa* brát model právě z Houwalda. Ale zdá se, že Houwald vzdáleně působil na zpodobení figury, která se pokládá za hluboce originální čin Máchův. Miním portrét jinocha v *Pouti krkonošské*: *takže celá jeho postava zdála se býti v soumraku večerním od pustých skal obraženým oblasem písně »Znáš-li tu zem, kde citrínový květ a.t.d.«* (R12, str. 2, ř. 9–12). Šalda k tomuto místu *Pouti* poznamenává: »A toto hudební citění 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 znící stín a tedy stín stínu« (Torso, 184). Obraz Máchův však není tak abstraktní, jak by se zdálo. To Mácha asi cítil ústřední postavu *Pouti* takovým způsobem, jaký poznal u Houwalda. Víme z *Anmerkungen*, jak Mácha byl uchvácen splyváním Ossianova přízraku s konkrétní postavou šíleného harfeníka. Právě tento harfeník je ztělesněnou ozvěnou Ossianových zpěvů, je zvučícím hlasem skotských hor, který byl zanesen do Itálie, ztroskotal v neapolském zálivu, ale pak se vrací v závěru povídky do rodné vlasti. Mácha byl zřejmě skvělý čtenář, viděl, z čeho je figura Houwaldova harfeníka vytvořena, že je hmotnou, postavovou projekcí Ossianovy poesie. U Houwalda to není nic ojedinělého. V pokračování *Tod und Wahnsinn* vystupuje slepá dívka a umírající houslista. Tyto postavy žijí a dorozumívají se výhradně zvuky, dotýkají se zněním

hudby, která se z nich line. Ty postavy ve skutečnosti nejednají, jsou pouhým zhmotněním hudebního akordu. Mácha mohl tedy princip melodie promítnuté do tělesné postavy, podle něhož je vykreslen poutník v Pouti krkonošské, poznat právě v Houwaldových povídkách.

Viděli jsme, jak těsná je kontinuita mezi Mnichem a Snem, tak těsná, že zneumožňuje vsunout mezi obě díla náraz z dávné četby Novalise, údajně drímající skrytě pod prahem vědomí až do čtvrté bezesné noci básnickovy. Na rozdíl od onoho hypotetického vlivu, nepochopitelně vynořujícího se až ve Snu, povídky Houwaldovy vyznačují souvisle do obou Máchových děl. Houwaldův svatobernardský klášter byl nepochybným modelem pro obě skladby českého básníka, v Mnichu je přímo jmenován týž klášter, v Pouti krkonošské je zobecněn na klášter na vysokém vrchu. Tento klášter měl ovšem hmotným modelem klášter na Bezdězu, ale v rovině slovesné navazuje přes Mnicha na klášter Houwaldův. Co poutník poznává v klášteře ze Snu, je jen pokračováním toho, co prožívá rytíř Góra v klášteře na Bernardu. Oba vykřikují hrůzou a děsem. A zmrazující hrůza potká i Houwaldovy poutníky v Setkání na Sv. Bernardu.

U Houwalda jde dívka hledat svého milence, malíře, který odešel z jejich domu do Itálie – za uměním a krásou. Provází ji bratr a bývalý snoubenec, dojdou do kláštera. Tam je dívčíným průvodcem opat, který jí vykládá o životě a údělu svatobernardských mnichů. Dívka se svými průvodci je vedena do pohřební kaple, kde jsou stavěni zmrzlí nebožtíci jeden k druhému, protože do skály nelze tesat hroby: »Der dunkle Vorhang von Ruhebetten des Todes scheint gleichsam hier weggezogen, und am Busen der Mutter erblickt man Brust an, Brust die müden eingeschlafenen Kinder« (l. c. 52). Mimochodem bych podotkl, že líčení mrtvé krajiny v definitivní Pouti (*Pusto kolem . . . pták i zvěř miji kraj tento, ani strom ani květ nevezjeje tuto* – R12, str. 1, ř. 4–5) má pozoruhodnou paralelu v Houwaldově líčení zamrzlého jezera, u něhož neroste ani květina, ani keř, ani rákos (l. c. 51 sl.). Tuto paralelu však nelze přeceňovat, ráz scenerie v Pouti je dán celou logikou děje a byl by stejný, i kdyby nebylo Houwaldovy povídky.

Závažnější je asi kontrast života a smrti v rozhovoru dívky s opatem: »Glauben sie immer, das Schicksal legt vielen von den neu wieder gefundenen Leben, die wir von hier oben auf die Erde zurücksenden, gewiss oft viel grössere Opfer auf, als wir hier nie zu bringen im Stande sind, und mancher flucht unter der Last des Daseyns dann vielleicht dem Augenblick, wo es mühsam hier wieder angeknüpft wurde, und so wird der Segen unserer Arbeit vernichtet« (l. c. 51). To je síce jiné ožívování než ve Snu, pouze umrzlých, nikoli umrlych, ale přece cosi podobného. Nejnápadnější je shoda v proklínání vráceného života některými oživlými. V hovoru dívky s opatem se objeví i máchovské přirovnání života k částem dne, nikoli ovšem dětství k večeru, nýbrž k tradičnímu ránu: »wenn man ihr thörigtes [sic] Thun und Treiben nicht mehr erblickt, und nur ein freundliches Bild aus den ersten Morgenstunden des Lebens von ihnen im Herzen trägt« (l. c. 50).

Při analýze domnělého vlivu Novalisova na genesi Snu jsme požadovali ně-

jaký podstatnější vztah ideový. Je těžko odmítat tento požadavek, když se pokoušíme nahradit jeden podnět modelem druhé předlohy. Houwald ovšem není autor ideově tak náročný jako Novalis, nezbytnost ideového vztahu není tu tak nutková. Ale něco bychom přece rádi zachytili.

Nejpronikavěji postihl jeden z hlavních ideových motivů Snu F. X. Šalda v essayi z Duše a díla: »Zde na Krkonošské pouti vzešla, zdá se, po prvé Máchovi myšlenka přírody lhostejné k osudu lidskému a zaujaté zcela starostí o své hmotné dílo . . . V tuto právě chvíli, kdy bezmoc lidská sahá na něho strašidelnou rukou a pokořuje a drtí nejvíce jeho srdce, pohlédne jinoch dolů *na rozkošnou kvetoucí krajinu*, svlažovanou právě hustým jarním deštěm. Proti mrazné, bezútěšné abstraktní visi alegoricko-metafysické, proti zoufalému údělu člověka, roztrženého mezi ducha a hmotu a zmitajícího se mezi oběma a žijícího tak život neskutečný a přeludový, položena jest tu vědomě a významně sladká skutečnost a pokojná bezpečnost pozemského bytu přírodního. [Nyní Šalda cituje Z 4, ř. 7-12.] Příroda nejen věčně v klidu trvajíc a věčně se obrozující, nýbrž i zaujatá péčí o poslední svou nejmenší formu hmotnou, kdežto duch lidský a jeho úděl jest jí úplně lhostejný, jest zde předmětem závlsti, žaloby a stesku básníkovy, a uvědomění si poměru či lépe nepoměru toho zdrojem ironického pesimismu právě jako u Leopardiho« (I. c. 53 sl.).

Šalda správně zdůraznil klíčový význam pasáže Snu, v níž jinoch z ponuré síně vyjde zase na světlo, v níž je konfrontována tragická pustota klášterního vrchu a kvetoucího dolu zemského. Je však otázka, nakolik je smysl Máchova výjevu vystižen výrazem »lhostejnost přírody k osudu lidskému«. Horská výše je nehostinná, ale nejen k člověku, nýbrž později v Pouti na př. také k motýlu, který tam zabloudí. A pozemský důl je laskavý nejen k malým a »nejmenším formám hmotným«, nýbrž také k člověku, který sejde dolů, který dole bydlí. Velehorské pásmo je kruté, nikoli příroda jako celek, ale tam na pustých skaliskách není domov živých. Ty fantomatické stíny mnichů touží po pozemském údolí, jako podsvětní stíny v Homérově Odysseji po světle nad zemí: *mnohý vrhl se dolů se strmicí nad krajinou skaliny, nevyslovnou touhou zapálené zraky jejich hleděli za tmavé hory, srážející však se ze všech stran vitr vždy je schromážd'oval na temenu hory* (Z 4, ř. 20-23). Proč však jde do té nehostinné výše Máchův jinoch? Jde z téhož důvodu, jako jde živý Odysseus do podsvětí a jako básníci konají výzkumné výpravy k pólům lidské existence. Zřetelně je vyložena nezbytnost, zákonitost jinošských výprav do pásma zředěného velehorského vzduchu, do pohraničního pásma mezi životem a smrtí v pozdější Pouti a Večeru na Bezdězu. V Pouti: *člověk se tiskne vzhůru k jasnému nebi, o on musí . . . musí*. A ve Večeru: *Zponenábla ztratí tento ze zraků svých zem, na které žije, jak ji hustá zabalí rouška, jako ji temná víc a více by kryla noc. On jen vzhůru touží ke snům svým, k nesčíslným hvězdám obrazotvornosti své. Výborně věk tento nazval jazyk náš jinoštvím; mládec ve věku tomto jest cizincem, jest jinochem zemi naší* (II 120). Máchův byl duch krajně věcný, neobviňoval ani přírodu z lhostejnosti k člověku ani osud z krutosti. Zachvěl se, když pocítil vývěvu smrti v mrazivých vrcholcích existence, ale tím vábivější se mu stal teplý život dole na zemi.

Protiklad mrazivé výše a kvetoucího dolu je základní zkušenost Máchova ve Snu i více než o rok později v některých prózách jako Svět zašlý a Večer na Bezdězu. A právě tento kontrast horské výše a laskavé krajiny je už v Houwaldově povídce. Před vrcholnou scénou klášterní volá Houwaldova dívka: »Auf . . . der Tag ist schon längst erwacht! Auf! dass wir die alten Eisberge bald übersteigen, denn jenseits liegt das schöne Land, wo er wohnt!« (l. c. 48). A najdeme tu přímo i výraz »kvetoucí krajina«: »wer von der blühenden Erde in diese todten Schnee- und Eisfelder hinauf steigt« (l. c. 50-1). Bylo by možno citovat další doklady, ale ty by nebyly už tak výrazné.

Je samozřejmé, že Houwald je ideově bezbarvý proti nesmírně ostré kresbě Máchově. Doposud se literárním historikům zamlouvala pro Máchu společnost vznešených duchů jako Novalis nebo Leopardi. Viděli jsme však, za jakou cenu byla taková společnost Máchovi opatřena, poznali jsme diplomatické formulace: »u Máchy shledáváme klášter, kostel, hřbitov, zahradu klášterní (tuto proměněnou v »rozkošnou kvetoucí krajinu«). U Houwalda nepotřebujeme nic retušovat, u něho je »die blühende Erde«. A u Máchy je kvetoucí země až do Máje.

Četba bezvýznamného Houwalda se nevyjímá tak pěkně jako četba Novalise. Ale nezáleží na tom, co básník četl, nýbrž co z předloh vyčetl a co z nich udělal ve svém díle. Mácha zřejmě uměl číst, to dokazuje případ Houwaldova harfeníka, který ztělesňuje Ossianovy zpěvy. Mácha z podnětů četby autorů brzy zapomenutých dokázal dotvořit se výsostných děl.

Probrali jsme dvě základní části Pouti krkonošské, Poutníka a Sen, zbývá titulní část. Zjistili jsme, že v Máchových obrazech krajín splývá nebo prolíná se model hmotný s modelem literárním, v Poutníku skály u Sv. Ivana s výjevem Scottova románu, ve Snu reálný Bezděz s alpským klášteřem z Houwaldovy povídky. Tento poznatek nám usnadní rozbor textu *Rz*.

V konečném znění Pouti nepohybuje se už poutník v abstraktní krajině, nýbrž v krajině konkrétní, která je určena i národnostně: . . . *na rozlehlém temenu hor krkonošských pod vrcholkem Sněžky. Hučel vítr, jako by Slezsko tajemnými slovy mluvilo k sestře české přes rozdělující je hory.* Určitá krajina se poutníku opětovně připomíná i s asociacemi minulosti: *Hlas zvonů večerních potkával se z krajů českých i z roviny slezské na temenu hory a jen živěji vždy mu na mysl uváděl uprchlé dny. A slyšitelně tluče i srdce vlasti: Sotva čtyřikrát navštívilo slunce brobky králů českých v abrámu pražském od toho času, co on se loučil s Vyšebřadem pustým.* Poutník už není uhranut visí do té míry, aby vymizely a zmlkly konkrétní výzvy české současnosti. Je to obdobné zkonkrétnění krajinného prostoru jako v *Obrazech* ze života mého.

Ukázali jsme si v minulé kapitole, v jakém výjimečném přísvitu putoval Mácha v srpnu 1833 do hor, že konkrétní krkonošská cesta je předělem v jeho životě. Ale Krkonoše z Pouti se nerovná mechanicky Krkonošům z prázdnin, mezi básnickým pohorím Pouti a horami, po kterých šlapal básník koncem srpna 1833, leží zřejmě dlouhé měsíce jeho života a básnické zkušenosti. Reálná prázdninová cesta byla

ohniskem, k němuž se dlouho svažovaly myšlenky a dojmy Máchovy. Pouť krkonošská je nemyslitelná bez empirické krkonošské cesty, ale nedá se na ni beze zbytku převést. Poesie je více než prvotní geografická a biografická skutečnost. Dost okázale sice krajinnému panoramatu Máchovy prózy dominuje Sněžka, ale těžko se ubránit dojmu, že snové pohoří Pouti sahá do velehorstější výše, než udává mapa našich Krkonoš. Jsme v pokušení v Máchově Sněžce vidět počestný Montblanc, vnímáme Poutť krkonošskou doslova jako Alptraum.

Scenerie Pouti každou chvíli přerůstá skutečné rozměry krkonošské, na př.: *a záře jeho stříbrila osněžená čela zmodralých hor, jenž z temné noci strměly co zsinalé hlavy mrtvých králů, korunované stříbrnými vínky.* – Tento obraz má pramálo společného s konkrétními cestovními dojmy o prázdninách 1833, je však hluboko vtištěn do Obrazů ze života mého (z jara 1834). Nad pražským příběhem Marinky se k čtenářovu překvapení míhá rovněž velehorské vidmo: *v růžových červácích umírá mdlý den, rozosílaje růžové věnce po zsinalých čelech mrtvých velikanů.* Velehorská grandiosita proniká tu i do přirovnání: *a černé vlasy její co temná mlha na vrcholku sněžných hor.* Rovněž ve Večeru nacházíme zmajestátnění, pokrálovštění přírodních dějů: *Mnobý list letěl dolů po hoře . . . tak sestupují králové v stáří sedem z trůnů zlatoskvoucích, aby sotva navrácení životu zemřeli v náručí lásky mezi lidem svým.* A ještě v Máji: . . . *až – co mocný král, / ohromný jako noci stín / v růžový strmě nebes klín – / nejzáz vrchů nejvyšší stál.*

Výstižně napsal o Pouti K. Janský: »typicky krkonošského je v ní málo« (II 370). Janský to, jak se zdá, chápe tím způsobem, že Poutť »byla v podstatě promyšlena a připravena již dříve«, takže reálná krkonošská cesta dodala jen některé podrobnosti, hlavně zeměpisná jména. Avšak správný je výklad právě opačný, Poutť krkonošská se vzdálila od empirické skutečnosti prázdninových Krkonoš proto, poněvadž mezi skutečnými Krkonošemi a básnickým pohořím Pouti leží nesmírná dálka pozdějšího života a tvorby Máchovy. Z téhož důvodu je problematické připisovat nějaký závažnější vliv německé Hoserově knize o Krkonoších. Výpisky v Z (40–1 – těsně před »plánem cesty do Krkonošů«) prokazují, že Mácha onu turistickou knihu (1804–5) četl. Vyplývá z toho, že se básník pečlivě připravoval na prázdninovou cestu, avšak srovnání textu výpisů z Hosera a textem Pouti vede pouze k negativnímu výsledku, že se Mácha tou četbou nepřipravil k napsání Pouti (srv. Ss, 1955, 405).

Odkud se tedy dostalo velehorské vidmo do Pouti a Obrazů ze života mého? Především v srpnu 1833 poznal v Krkonoších jakési podobenství velehor a přímo na té prázdninové cestě domýšlel to, co reálně viděl, do přísnějších linií. Ukazují to dva záznamy v Z, mrazem vylišovaný obraz *Všecko co živého* (Z 44, psáno někde u Zvičiny, nikoli přímo v Krkonoších), který neomylně předpovídá atmosféru Pouti, dále v náčrtu Večera na Bezdězu (Z 42) majestát listu letícího dolů mezi polní kvítí, obraz, jehož definitivní forma byla citována. Už při prázdninové cestě přerůstaly viditelně konkrétní dojmy přírodní v nadskutečnou monumentalitu básnického obrazu. Tento proces přerůstání dojmů z reálné krajiny do básnické imaginace

pokračoval potom po návratu básnikově do Prahy, zřejmě podporován podněty čtenářskými. Tuto pomoc četby můžeme kontrolovat podle záznamů v Z.

V lednu 1834 četl Mácha Sommrův zeměpisný Taschenbuch a v něm poznal skutečné velehory. Především se rozhořela básnikova obraznost německým článkem o výstupu kapitána Undrella na Montblanc: *Die Schneegipfel der Höhen glänzten wie Silber ...* (Z 73). A definitivní formu visi zasněžených velehor určil článek o cestě sira Roberta Ker Portera přes Kavkaz do Persie a staré Babylonie, článek, který v témž magazínu Mácha četl a excerpoval rovněž koncem ledna 1834: *Das stolze Haupt des Elborus, obwohl nur in weiter Ferne, sichtbar, ragte, ein König unter diesen Bergriesen, in hebrer Majestät weit über alle hinaus. Entzückend war der Contrast, den sein Silberdiadem, der Schnee vergangener Jahrtausende, mit den in blauen Nebel gebüllten, zunächst an ihn stossenden niedrigern Kuppen bildete* (Z 77). Zde už máme všechny složky Máchova obrazu, horského velikána-krále i stříbrný výnek.

Fantastická Sněžka, která ční v Pouti krkonošské, je vysoce synthetický útvar. Původní její podoba byla modelována podle Bezdězu, ale není nic násilného, jestliže se proměnila na krkonošskou Sněžku. Jdeme-li od Bílého Labe k Luční boudě, vyniká kupa Sněžky nad okolím docela podobně jako kopec s bezdězkým hradem nad rovinou. A pohoří básnické prózy Máchovy mělo už ve Snu charakter alpský, určený, pokud lze soudit, především dějištěm Houwaldovy povídky *Wiedersehen auf St. Bernard*. Alpská složka Máchova pohoří zrealněla četbou cestopisného článku o výstupu na Mont Blanc. Konečně poslední barvy pro mihotavé panorama horské poskytl jiný zeměpisný článek, v němž dominoval královský Elbrus.

Dosavadní analýza Pouti prokázala synthetičnost Máchových obrazů, v první řadě obrazu hor. Všimli bychom si ještě jedné obrazné podrobnosti, jakéhosi emblému krkonošského pohoří v Pouti. Na začátku prózy, hned po pasáži *Všecko co živého*, o jejichž prázdninovém původu není potřebí znovu mluvit, zatřepetá barevnými křídélky před poutníkem motýl, ale okamžitě podlehne vražednému mrazu v končinách věčného sněhu. A. Novák, který nejdůkladněji rozbíral motivicky Poutě, napsal správně: *»Jinak motýl nepatří k obvyklému aparátu Máchovy poesie«* (LF 1911, 237). A. Novák nedovedl tento nezvyklý motiv v Pouti vyložit jinak než příklonem k Byronovu obrazu motýla v Giauru. Tato paralela je naprosto vágní, Byronův obraz nic nevysvětluje z krkonošského obrazu Máchova, ale Novákovo konstatování výjimečnosti motivu zimou umořeného motýla zůstává v platnosti.

Je nyní dvojí možnost, buď je motýl v Pouti odrazem přímého autorova zážitku, buď se najde přílehlavější a přesvědčivější literární předloha, než byl Byronův Giaur. Janský se drží první možnosti: *»o prázdninách r. 1833 prožíval Mácha na cestě do Krkonoš podobně prožitky horské«* (III 457). Je to hodno podivu, že by byl někdo koncem srpna nebo začátkem září viděl pod Sněžkou motýly mrznout chladem. Janský sice nově v diskusi uváděl meteorologické záznamy, podle nichž byla v Krkonoších r. 1833 v době Máchovy cesty chladná vlna, ale nevidím, že by se tím objevem stal jeho výklad nějak pravděpodobnějším.

Je skoro nepochopitelné, proč Janský tak houževnatě lpí na první eventualitě výkladové, když sám napsal: »Mácha si neopsal, ale jistě četl i tuto větu: »Hier (pod Rocher rouge) sah Undrell noch einen Schmetterling gegen den Gipfel des Berges fliegen, einige lagen todt auf Schnee« (III 457). Je to týž popis cesty na Mont Blanc, o němž jsme se už zmiňovali (str. 44). Sommrův Taschenbuch s článkem o Undrellovi vyšel 1823, Mácha jej četl v lednu 1834 (Z 73-4). Janský dobře konstatuje Máchův zájem o tento článek: »Tím si lze vysvětlit Máchův zájem o zakončení výpisku slovem: *poët.* = poetické« (l. c.). Všechny okolnosti vedou k závěru, že se Mácha k obrazu motýla umořeného velehorskou zimou inspiroval německým cestopisem, který prokázaně četl začátkem r. 1834. Záhada, nad kterou se pozastavoval A. Novák, se velmi prostě vysvětlila Sommrůvým zeměpisným magazinem.

Procestovali jsme poněkud namáhavě básnické pohoří v Pouti krkonošské, nyní bychom pomýšleli na návrat. Jako vzácný Máchův Z dovolil sledovat tah po tahu, barvu po barvě, jak vznikal výsledný obraz děsivého pohoří, současně hmotného i přeludného, tak můžeme analyzovat proces, kterým vykrystalisoval v závěru Pouti obraz tmavého průchodu a propasti smrti. Náčrt Poutníka ze začátku r. 1833; který je základem závěrečné části Pouti v definitivním znění (R12), končil slovy pohádkové tajemnosti: *v neznámou zemi stezkou neznámou*. Avšak Poutí končí konkrétním prospektem *na východu hor krkonošských*. Tento výraz neupomíná nadarmo na místní určení v Marince: *u paty hor*. Je to jeden ze společných rysů Pouti a Marinky, které jsou dosti četné. V Marince je *pata hor* přesně lokalisována zmínkou o příteli Benešovi. Chceme-li si tuto scenerii na úpatí hor představit co nejkonkrétněji, můžeme si přečíst popis jičínské krajiny ve Valdicích, ohraničené na severu Kumburkem a Táborem, na jihu Zebínem a Veliší. Dvě věci jsou tu značně pravděpodobné: sama scenerie u Jičina se vryla do Máchovy obraznosti při návštěvě radimského hřbitova o velikonočních 1834, dále popis ve Valdicích má asi za základ poznámky, které si Mácha udělal tehdy do Z - bohužel právě ten příslušný list (93-4) je vytržen.

Mácha věděl v době psaní R12 o temném průchodu smrti více než při psaní Poutníka především z toho důvodu, že 16. 1. 1834 zemřel Jan Beneš. A ve výpiscích Máchových z prvních měsíců 1834 se najde nejeden záznam o vodní propasti, do které se řítí život, zvláště *passus* o smrti ubohého domorodce, který s bezmocnou loďkou zahynul ve vodopádech Niagary (Z 82). Mácha v celém Z ani jednou nejmenuje Beneše, ale to neznačí, že by na něho nebyl myslel, zvláště v chmurných měsících bezprostředně po jeho smrti. Básník zjevně na svého nejdražšího přítele myslel neustále, myslel na něho v obrazech nezadržitelné záhuby, která číhá na člověka. V Z jsou to obrazy, které našel Mácha v čtených publikacích, v Pouti je to synthetický obraz, který vytvořil sám. Náčrt Poutníka se hluboce proměnil, když byl přepracován na závěr Pouti. Přibyl obraz neúprosné smrti a zeleňajícího se hrobu a není celkem jiného přijatelného výkladu, než že smrt poutníka *na východu hor krkonošských* byla inspirována nevýslovným žalem nad smrtí J. Beneše, jako obraz travou zarostlého hrobu byl vnuknut návštěvou u jeho místa odpočinku

na radimském hřbitově o velikonocích 1834. To je věc, která nemá jen zajímavost pro genesi velkého díla Máchova, jen pro jeho dataci – tím se radikálně mění dosavadní chápání Pouti. Šalda napsal: »Logickým sice, ale proto ne ještě básnický silným doslovem této zoufale marné vise jest allegorická apotheosa sebevraždy« (Duše a dílo, 1918, 53). Ve skutečnosti Máchova nenapsal v závěru Pouti žádnou alegorii ani nepodlehł sebevražednému pesimismu, nýbrž v básnických obrazech zalkal nad konkrétní smrtí reálného přítele. Básník Máje si podle všeho nikdy nechtěl vzít život, byl jen vždy znovu oklamán o život, o všechny radosti života. A zdaleka nebyl tak subjektivní tvůrce, jak se soudívá, nýbrž básník objektivní a reálný. Pout' krkonošská je dílo, které do velké míry bylo psáno in memoriám drahého, ještě podle dopisu z r. 1836 nezapomenutelného přítele. Ukázali jsme si, že Marinka¹ je psána na thema *Ty jsi zemřela*. Nyní vidíme, že Pout' by mohla mít za motto slova z otrásajícího dopisu v červnu 1836: *Beneš je mrtev, Vy jste mrtev a já – –*

Zakončíme tuto kapitolu o vlivu četby na utváření Pouti krkonošské poznámkou o Goethovi. Je křehká vazba mezi Poutí a Marinkou v tom, že do podoby obou děl a hlavně do podobizny titulních hrdinů zasáhl Goethův Wilhelm Meister. Někdy na jaře r. 1834 viděl Máchova pravděpodobně Schadowův obraz Mignon a tím se rozvlnily reminiscence z četby Goethova románu. K. Polák pěkně upozornil, že monolog Boleslavův ve zlomku Bratři »jest obdobou nejznámější písně Mignoniny«: *Zdaliž znám tu síň, se tážeš? / O tu síň já dobře znám!* (Poznamenání, str. 7). Tento monolog napsal Máchova asi v zimě 1832/3, tedy dost dlouho před Marinkou. Je těžko hádat, zda si Máchova na jaře r. 1834 znovu přečetl Goetha či zda Schadow mu jen připomněl starší četbu. K. Polák ukázal, jak mnoho z Goethova díla přešlo do Marinky (ČMF, 1933, str. 54 sl., sr. zde str. 14). Hlavně figura Marinky splývá s představou Mignon: *a jména Marinka i Mignon brála na neurčitých pyskách moých, kterým bych ji z jmen těchto měl pojmenovati* (II 132). Zcela obdobně je konstruována postava jinocha v Pouti: *celá jeho postava zdála se býti v soumraku večerním od pustých skal obraženým oblasem písně »Znáš-li tu zem, kde citrinový květ a.t.d.«* Není nutno zdůrazňovat, jaká je to trhлина do naturalistické pravděpodobnosti krkonošské scenerie v Pouti – mignonská touha po zemi jižního jasu má plný smysl jenom na alpské přehradě mezi severskou mlhou a kvetoucí nížinou italskou. Závažnější pro nás teď je hluboká spřízněnost jinocha s Marinkou. Je ovšem rozdíl techniky slovesné, v Marince je všechno přímo nebo průhledně jmenováno (tato průhlednost je ovšem poněkud matoucí), v Pouti je všechno sublimováno do tušení a náznaku. Avšak proti volné parafrázi Mignoniny písně v Bratřích je v Pouti uvedena přesným překladem (odlišným od textu Jungmannovy Písně milostničky). Vedle Mignoniny písně je v Pouti nejspíše ještě jedna narážka na Schadowův obraz. Tam drží Mignon v ruce lilii, v Pouti je základní Máchův obraz růže, která vykvétá z hrobu, rozvit tímž obrazem: *on za svtání obdivoval lilie sněhobílou zář...* Goethovské korespondence mezi Marinkou a Poutí jsou tedy jemné, ale nikoli bezvýznamné.

Opětovně narážíme na vztahy, které spínají Pout' s Marinkou. V této kapitole

přímo byl rozbořem literárních předloh zjištěn pro Poutí terminus post quem v lednu 1834, nepřímým dovozen vznik Poutí v době po velikonočních 1834. Tím vším jsme hnáni k závěrům, které jsou protichůdné A. Novákovým. Ve své základní studii Novák zaujal pevné metodické východisko, začal práci tím, že vyňal Poutí z Obrazů ze života mého, mezi nimiž byla od vydání K otiskována. Nám se naopak Poutí po nejrůznějších cestách chronologicky i jinak sblíží s Obrazy. Vztah Poutí krkonošské k Obrazům nemůže však být řešen v rovině literárních t. zv. vlivů na Máchovo dílo, nýbrž bude osvětlen až probráním souvislostí uvnitř celého Máchova prosaického díla, jak vznikalo od r. 1833 a jak bylo otiskováno v první polovině r. 1834. Určit místo Poutí v básnické próze bude úkolem příští kapitoly.

MÁCHOVA PROSAICKÁ TVORBA OD KŘIVOKLADU K MARINCE

Datování kusů z Máchovy prózy se pohybuje v přibližných dohadách a je nutno najít nějaký pevný bod. Není to nemožné, najdeme jej na předělu Máchova života, který jsme si osvětlili v první kapitole této práce, ve velikonoční cestě r. 1834. Víme už dost dobře o dopisu, který tehdy při odchodu napsal Mácha na rozloučnou El. Šomkové, teď se vynasnažíme zjistit, jak to v té chvíli vypadalo s básnickovou tvorbou. Nezvratně se k tomu mezníku připíná Doslov ke Křivokladu. Jsme zde ve výhodné situaci, jednak je zachován autograf Doslovu (Z 91-2), jednak k objasnění jeho biografického pozadí vynikajícím způsobem přispěli Krčma a Janský. Rukopis se dá datovat skoro na den přesně, terminus post quem je dán poznámkou: *právě kdy péro do ruky беру, dojde mne zpráva, že jeden z mých známých, ano z mých přátelů mobu řici, totiž Pavel Hampe pozemskou pouť svou dokonál* (podle Krčmova zjištění Hampe zemřel 24. 3. 1834), terminus ante quem je dán dnem otisku v Květech (3. 4. 1834). Osoby, které vystupují v Doslovu, identifikoval Janský ve studii, která dala název knize Tajemství Křivokladu. Ještě stojí zato podívat se na scéně Doslovu: *zkrátka jeviště naše jest společník, který z Melníka do Prahy a z Prahy na Melník, dvakráte tuším za týden často tu nejsmišenější společnost, dováží. A závěrem je názorně líčen příjezd do Mělníku: vůz zastavil, vozka rozhodil plachty. My stáli uprostřed Melníka, a lid, slyšící hluk ve voze, stavěl se kolem. Proč volil Mácha toto jeviště, znal dostavník z Prahy na Mělník ze starší doby? Není nutné to předpokládat, Mácha dostavníkem jel nepochybně v kritické době, která je ohraničena oběma udanými daty pro vznik Doslovu. Dne 30. 3. byl hlavní velikonoční svátek a v Doslovu skutečně říká jeden student: *Poslední čísla květů Českých vezu s sebou na svátky, nebude-li doma co jiného dělati*. Mácha opravdu jel na velikonoční svátky 1834 oním směrem, jel za svým důvěrným přítelem Ed. Hindlem. V dopise Lori se Mácha zmiňuje, že se s ní už v neděli rozloučil, nyní že nakvap odjíždí: *Ich reise hinaus, weit hinaus ins Land zu meinen Bekannten*,*

nicht weit von dem Orte, wo mein Freund im ewigen Schlummer rubend... Text dopisu je jasný. Víme už dobře, že mrtvým přítelem je Beneš, skutečně nedaleko jeho Radimě je Mnichovo Hradiště, kde žil Hindl. Mácha píše o známých v množném čísle, nikoli o jednom příteli, kterého chce navštívit, neboť se znal s celou rodinou Hindlovou, hlavně s Eduardovým otcem Tomášem, který byl pilným vlastivědným spisovatelem. Dá se soudit, že Mácha odjel dostavníkem v úterý 25. 3., protože kdyby byl odjel v pondělí, napsal by, že se s Lori rozloučil včera. Při pozdějším odjezdu než úterním těžko by se dal pochopit výraz *dríve nežli jsem myslil* (v dopise) – nanejvýš by se dalo myslit na středu. Přesná doba by se dala zjistit, kdybychom věděli, v kterých dnech jezdil na jaře 1834 dostavník z Prahy na Mělník.

Otázka, který den Mácha napsal Doslov, souvisí s problémem, kde jej psal. Nic nebrání představit, že Doslov byl napsán u Hindlů v Mnichově Hradišti. Jedině by se dalo namítnout, že se Mácha o Hampově smrti spíše dověděl v Praze před odjezdem. Je však docela možné, že se o ní dověděl až na svátcích, že zprávu přinesl některý student, který se později vrátil z Prahy – ostatně Ed. Hindl a jeho otec nepochybně udržovali čilé styky s Prahou, drželi si tam stále byt v domě v Černé ulici, který jim patřil a do něhož také Mácha často chodil z Dobytčího trhu. Stilisace Máchova údaje (*právě... dojde mne zpráva*) při nejmenším nevylučuje možnost, že ho zpráva zastihla na návštěvě v Mnichově Hradišti, naopak by byl podivný obrat, že by zpráva z Prahy došla Máchu v Praze. Jestliže Mácha napsal Doslov u Hindlů ve čtvrtek nebo v pátek (27. nebo 28. 3.), pak nebylo technických potíží, aby text vyšel tiskem ve čtvrtek 3. 4. 1834. A tím by se konečně vysvětlilo, proč Doslov ke Křivokladu je zapsán v Z, kdežto Křivoklad sám nikoli. Když Mácha doručoval rukopis přímo nebo po známém do redakce Květů, nepotřeboval se zajišťovat proti ztrátě opisem (sr. R 20). Ale když rukopis posílal poštou nebo po cizím poslu, bylo rozumné pořídit si opis. A protože Mácha brávil s sebou na delší cesty (zvláště do Krkonoš o prázdninách 1833) svůj Z, měl jej nepochybně s sebou i o velikonočních 1834, takže přirozeně si Doslov opsal do něho. Už v minulé kapitole jsme oželeli list, který je vytržen v Z přímo za Doslovem. Z něho bychom se asi více dověděli o velikonoční cestě Máchově, ale nezbyvá než pracovat se zachovaným materiálem.

Proti výkladu, že Mácha napsal Doslov v Mnichově Hradišti o velikonočním zájezdu, stojí už asi jen jediná námitka. Z futura v jedné větě: *Poslední čísla... vezmu s sebou* dalo by se usuzovat, že si Mácha cestu na Mělník a dále do Mnichova Hradiště při psaní Doslovu teprve představoval, že mu bezděčně uklouzlo pravdivé futurum. Ale spíše mu uklouzlo pero. Věta je odpovědí na otázku: *Dovolte, co to vezete za spisy s sebou?* – Je přirozené předpokládat, že na tázací «co vezete?» mělo následovat označovací «vezu». Živost Máchova popisu (na př. *vozka rozhodil plachty*) skoro vylučuje, že by se byl básník vymýšlel do situace, která byla bezprostředně před ním. Je prakticky jisté, že za rámec Doslovu použil situace, kterou bezprostředně prožil.

Dvě věci vyplývají z provedeného rozboru. Předně se ukazuje hluboká realis-

tičnost Máchovy tvorby. Mácha svým dílem neměl ve zvyku anticipovat skutečný prožitek, nýbrž zásadně napřed žil a pak tvořil.

Dále pro textovou kritiku Doslovu získáváme závěr, že Mácha neprovedl úpravu textu do podoby, která pak byla otištěna v Květech. Úprava Doslovu je dalekosáhlá, nejen jazyková, nýbrž i věcná. Mácha mohl z Mnichova Hradiště pohodlně chytit redakční uzávěrku Květů. Ale redakce nemohla Máchu honit po mladoboleslavském nebo jičínském kraji, aby s ním vyjednala změny v Doslovu. Mácha má ve svém itineráři dokonalé alibi pro zásahy do textu Doslovu, rozbor historické situace prokazuje, že všechnu odpovědnost za úpravu nese Tyl. To je důležité pro posouzení Tylovy redakční praxe v ostatních případech. A je známo, že největší část prací, které byly otištěny za Máchova života, otiskl mu právě Tyl.

Tímto zpřesněným datováním Doslovu jsem získal opěrný bod pro chronologii ostatní Máchovy prózy. Především je téměř jisté, že Mácha nenapsal Večer na Bezdězu před odchodem na velikonoční cestu. Osmidenní cesta, o které se Mácha zmiňuje v průvodním dopise Tylovi k rukopisu Večeru (*R 20*), nemůže být dobře totožná s Máchovým velikonočním zájezdem k Hindlovi a k Benešovu hrobu. Předně je málo pravděpodobné, že by byl rukopis Večeru ležel v redakci skoro dva měsíce, jak se soudilo v dosavadní literatuře. Ještě méně pravděpodobné je napsání Večeru v době mezi Křivokladem a Doslovem, ještě před Doslovem. Podle svědectví Doslovu byl Mácha před velikonočními 1834 pln myšlenek na to, co se při otisku v Květech stalo s textem jeho první velké prózy, vůbec jeho prvního velkého tištěného díla – zřejmě zásahy censury. Tento básník se mohl před napsáním Doslovu těžko soustředit na napsání prózy charakteru docela odlišného, než byl Křivoklad.

Dále, pokud můžeme soudit z dopisu Lori, psaného těsně před odjezdem na Mělník, Mácha byl zaměstnán neveselými myšlenkami na rozbitou lásku a mrtvého přítele v Radimi. Vůbec bychom toho chtěli po Máchovi před cestou do severovýchodních Čech trochu mnoho. Loučil se s osudovou láskou, v neděli osobně, někdy v úterý písemně, měl starosti s Křivokladem, který se dokončoval v Květech, měl v plánu vyrovnat se Doslovem s censurou, s redakcí i čtenáři – naštěstí nemusíme už napsáním Doslovu zatěžovat básníka balícího cestovní vak. A přitom prý byl tak pilný, že v noci před odjezdem dopisoval pro Květy nové dílo, ačkoli staré nebylo ještě uzavřeno. Konečně je skoro vyloučeno, že by byl Mácha napsal prózu lokalizovanou na Bezděz bezprostředně před odchodem na cestu, při níž nemohl minout dobře právě tento vrch. Básník pravidelně tvoří z reality toho, co přímo a bezprostředně viděl, neorientuje svou obraznost směrem k tomu, co pravděpodobně v nejbližší době uvidí. Je to analogie dostavníku z Prahy na Mělník v Doslovu ke Křivokladu. Je docela možné, že Mácha nejel tím dostavníkem na velikonoce 1834 po prvé, a je jisté, že Mácha o velikonočních 1834 neviděl Bezděz po prvé v životě. Ale sotva kreslí Mácha v Doslovu jiný dostavník, než kterým právě jel k známým, u nichž Doslov napsal. Co se týká Večeru, bylo by docela pochopitelné a přijatelné, kdyby jej byl Mácha napsal na př. v lednu 1834. Ale je fantastické, aby jej dopsal jeden den a hned druhý den na Bezděz jel.

Tomuto názoru, že obraznost Máchova se pravidelně obracela k realitě už prožitě, že nebyla přitahována představou budoucnosti, zdá se odporovat vztah mezi jedním místem Pouti a básnickovým životopisem. Často námi citovaná charakteristika jinocha jako vtělené Mignoniny písně Kennst du das Land stala se dodatečně reálnou skutečností, Mácha o prázdninách 1834 opravdu s přítelem Strobachem přešel Alpy cestou do italských nížin. Avšak to není vyvrácení reálného základu Máchovy tvorby. Básník charakteristikou jinocha v Pouti nepředjímal svou pozdější konkrétní cestu do Itálie, nýbrž vyjádřil reálnou touhu po zemi slunce, která dávno v něm dřímala. Snad už před Goethovou Mignon mu tím směrem na jih ukazovala Houwaldova povídka.

Pro Večer na Bezdězu naprosto tedy není místo v Máchově životě kolem Květné neděle 1834. Co se týká oné osmidenní cesty (R 20), bylo by možno pomýšlet na nějakou cestu o svátcích svatodušních nebo ještě spíš na nějaký týden volna, který si Mácha udělal kolem 10. 5. 1834. V každém případě musíme napsání Večeru posunout do května 1834, nepřiliš dlouho před otištěním (22. 5.). Květen 1834 je pro tuto prózu nesrovnatelně realističtější datování než Květná neděle toho roku.

Velikonoce 1834 se vůbec dají vzít za mezník v Máchově prozaické tvorbě. Nyní se pokusíme vztáhnout k pevným bodům Máchova času třetí autograf – R26. Krčma texty tohoto rukopisu otiskuje v oddílu První pokusy, Janský říká: »Rozbroj světů, soudíc podle rukopisu a formátu papíru, vznikl současně s náčrtem Vale láska ošemetná! buď již koncem r. 1832, nebo nejpozději v druhé polovici r. 1833« (II 366). Je to poněkud překvapující, že v jednom rukopise jsou dohromady obsažena díla dost odlišná, Rozbroj a Vale láska, avšak ve skutečnosti je to věrný předobraz Obrazů ze života mého, kde se ve stejném pořadí sešel Večer na Bezdězu a Marinka. Vale láska je přímo pozdější součástí Marinky, Rozbroj světů by bylo možno případně chápat jako náčrt k Večeru – dějištěm obou těchto próz je Bezděz. Textově se náčrt Vale láska liší pramálo od úvodní scény Marinky a není žádného důvodu k pochybnosti, že náčrt vznikl v květnu 1834, těsně před napsáním celé novely Marinka. Naopak plán Obrazu z Hvězdy (jednoho z předstupňů Marinky), který rozvíjel Mácha na stránkách Z na podzim r. 1833, je lokalizován do jiné končiny Prahy, takže Kanálská zahrada je čerstvě spatřené jeviště, pro které se autor rozhodl, teprve když opustil záměr s Hvězdou.

Sloužitější je výklad Rozbroje světů v R26. Terminus post quem je návštěva Bezdězu r. 1832, v tom má dosavadní bádání pravdu. Otázka je však, nemůžeme-li jít v datování dále než do druhé polovice 1833, jak usoudil Janský. Řekl bych, že musíme jít dále, do prvních měsíců r. 1834. V každém případě je tu potíž, jak chápat poměr Rozbroje k Večeru na Bezdězu. Označovat Rozbroj jakožto náčrt k Večeru není zcela přiléhavé, neboť Rozbroj má základem zkušenost ze srpna 1832 – jako Sen, kdežto Večer na Bezdězu se připíná k prázdninové cestě r. 1833 (Z 40, 42, 44). Genesi Večera lze sledovat v Z od srpna 1833 do napsání, pravděpodobně v květnu 1834. Je potřeba se rozhodnout, zda Rozbroj byl napsán před srpnovou cestou 1833 či až po ní. Způsob zapsání v R 26, v sousedství »obrazu ze života mého«, varuje před

přílišným vzdalováním Rozbroje z okruhu Obrazů. Ovšem pak musíme ukázat, jak je možné, že Rozbroj si nekonkuroval s Večerem na Bezdězu, byl-li napsán během doby, kdy vznikal tento první Obraz ze života mého. Možné to bylo, jenom je nutno si uvědomit, co Rozbroj světů je, jak je psán a jaký měl účel.

V R 26 za titulem následuje římská I. a tato kapitola se jmenuje Svět zašlý. Začíná: *Tři studující jinochové opustivše na nějaký čas Prabu, vyšli do kraje použiti chtějice jim povolených dní svobodných.* Není těžké ty tři studenty ztotožnit: Hynek je samozřejmě K. H. Mácha, básník Václav je asi J. Beneš, Bohdán idealista je pravděpodobně Ed. Hindl. Větší část Světa zašlého je britký dialog, pro nějž nejbližší obdoba v Máchově díle najdeme v dialogických částech Křivokladu. Skoro by se dalo hádat, že Svět zašlý je první obraz ze života mého, že vznikl bezprostředně po napsání Křivokladu na přechodu mezi prózou historickou a prózou ze současného života. Jak jsem poznamenal v druhé kapitole, debatující postavy Křivokladu jsou historicky kostýmovaní studenti pražští a nedá velkou námahu za kulisou konce 14. stol. zahlédnout živé současníky básníkovy. A právě Svět zašlý vypadá jako první pokus postavit na scénu blízké lidi bez historických masek.

A proč by byl Mácha napsal Svět zašlý? Proč by byl křísil právě přátelské rozmluvy a potyčky ze srpna 1832? Čteme-li tuto prózu, neunikne nám, že se zvláštní náklonností se Hynek sklání k Václavovi, že si s ním beze slova rozumí, i když si ho slovy trochu dobírá. S Bohdánem rozmlouvá Hynek o filosofických tematech, s Václavem o životě a pozemské věrnosti:

Hynek. A co ti prospěje marný, třeba dosti živý sen touj?

Václav. Sen? – Jestota to jest! – Ty nevěříš? – Duchové obyvatelů k zříceninám, které za života co sídlo své milovali, i po smrti láskou jsou přivázáni –

Hynek. A kdy zříceniny tyto sejdou? –

Václav. Tebdy prach kamenů stavby této ještě smutným vzdechem budou obléhati, a –

Hynek. Dobře tedy. Ty máš proč zříceniny prolézati! Víra tvá, každá víra, stvoří si svět.

Snažíme se uvést Svět zašlý ve vztah k jednotlivým datům Máchova života. Je zvláště naléhavé rozhodnout, zda citovaná slova a celá próza byla napsána před smrtí konkrétního modelu pro Václava, t. j. J. Beneše, či až po jeho smrti. Výraz *duchové obyvatelů... i po smrti láskou jsou přivázáni* sugeruje představu, že Václav = Beneš v době psaní Rozbroje byl mrtev. A tento malý obraz ze života mého byl by tedy psán in memoriam zemřelého přítele podobně jako Poutí krkonošská.

S hlediska ekonomie básníkovy tvorby by snad byl vznik Světa zašlého přijatelný někdy v březnu 1834. Při našem výkladu se Rozbroj světů vůbec nekříží s Večerem na Bezdězu, zato však se rýsuje jakési napětí mezi Rozbrojem a Poutí. Prameny obojího díla vyvěrají na Bezdězu v srpnu 1832, konečným smyslem jejich je oslavení Benešovy památky. Ale k přímé srážce nedochází ani zde, Rozbroj je vzpomínka na živého přítele, Poutí připamatování přítele o prázdninách 1833 zásvěceného smrti, v lednu 1834 umírajícího a o velikonocích toho roku odpočívajícího

v hrobě. Je-li tento výklad správný, nebylo nutkavého důvodu, aby Mácha nepokračoval v psaní Rozbroje světů, i když už byla dopsána Pouť krkonošská a Večer na Bezdězu. Ale v autografu máme zachován jen nepatrný zlomek jiné části Rozbroje, nedokončenou první větu Světa smyslného. Tento zlomeček se nedá datovat, leda snad časem podle toho, že na druhé straně je kresba hradu Tejšova. Text Světa smyslného, který je jinak dochován v opisu (část jen v K), není dost spolehlivým východiskem pro rozbor Máchovy tvorby.

Doposud jsme se pohybovali při pokusu o datování Rozbroje po půdě značně nejisté – nejhmatatelnější byly znaky stilové (v dialogu), které Rozbroj bezpečně řadí do největší blízkosti Křivokladu. Svě výsledky můžeme poněkud zpevnit analýsou Máchovy četby. Idea rozepsané kapitoly Rozbroje je vyjádřena názvem Svět zašlý a poslední větou: *Nemluvívali nikdy o starém světě, který zašel?* – Tato idea se vynořuje v excerptech Máchovy četby, zvláště silně ve velmi dlouhém výpisku o Kanárských ostrovech: *Die Eroberung verfuhr auf diesen Inseln so roh, so gewaltsam, dass unter ihrer Hand alles unterging. Menschen, Sagen, Denkmale e h l e r, kurz alles, selbst die Sprache* (Z 89 – slova zdůraznil Mácha). V Světě zašlém je podobně formulována pomíječinnost právě pověsti: *než se rok s rokem sejde, půjde krajinou pouhá pověst, že zde někdy stával hrad a po čase i ta s pamětníky jeho země.* Myšlenka o rozvanutí nejen lidských děl, nýbrž i pověstí o nich, není tak výjimečná, že bychom směli vyloučit možnost, aby Mácha napřed napsal citovanou větu a pak teprve četl a ve výpisku zdůraznil trojici *Menschen, Sagen, Denkmaeler*, která nadobro *unterging*. Je však velmi pravděpodobné, že výpiskem o zašlém světě na Kanárských ostrovech si Mácha neověřoval pouze vlastní myšlenku, kterou už formuloval v dialogu tří přátel, nýbrž že výpisek pomohl mu dojít k té formulaci. Výpisek končí na téže straně, kde začíná Doslov ke Křivokladu, mezi nimi je však ještě několik zápisů. Kdybychom mohli pokládat excerpt ze zeměpisného pojednání za podnět k Světě zašlému, pak by próza pocházela spíše z druhé polovice března 1834.

Abychom shrnuli výsledky, R. 26 je autograf z rané fáze Máchovy práce na cyklu *Obrazy ze života mého*. Rukopis je dvojdílný, jako byl pak dvojdílný cyklus časopisecky otištěný. Podle všeho první část vznikla těsně před velikonočním mezínkem, Vale láska v květnu 1834. Nad touto dobou Máchova života svítila hvězda nové lásky, třebaže básník se v tvorbě ještě stále vracel k bolestné minulosti, ke krkonošské cestě 1833 se všemi jejími tragickými lomy, erotickým ve znamení *Marinky*, hluboce osobním ve znamení nedávno zemřelého J. Beneše. A nový milostný vztah pronikl, zdá se, přímo též do R. 26. Na čtvrté straně není pokračováno v textu Rozbroje, obráceně a německy je několik záznamů. Předně se třikrát Mácha podepsal, jednou s titulem *Dr. Mácha* a níže pětkrát pod sebou: *Von dir du theure*. Podpisovat se člověk může z rozpaků nebo bezmyšlenkovitě, na př. když v správkárně plnicích per je vyzván, aby zkusil, jak péro píše. Ale když se posluchač právě podpisuje jako graduovaný doktor, lze si to vysvětlit asi tím, že se zasněl do budoucnosti. A když pětkrát oslovuje nějakou »drahou«, myslí asi na ženu, s kterou

pak bude žít, až bude mít zajištěnu existenci. Má-li obrácená stránka čtvrtá v R 26 vůbec nějaký smysl, pak onou »drahou« sotva je někdo jiný než El. Šomková. S ní si právě dopisoval do konce života německy, kdyby myslil při psaní Světa zaslého na Marinku Stichové, byl by Mácha použil pravděpodobně češtiny. Tím, že se uprostřed Světa zaslého na vynechané straně objevuje myšlenka na Lori – je jasné, že se tento dohad nedá prokázat –, dále se utvrzuje datování oné prózy do března 1834. Je pravda, že se Mácha mýlil koncem března rozejít navždy s Lori, ale již způsob loučení v známém dopise dosvědčuje, že to básník myslil se známostí vážně. Je také nápadný fakt, jak se vystupňovala od začátku r. 1834 tvůrčí a publikační činnost Máchova. Napsat Křivoklad nebyla maličkost na autora, který do té doby publikoval všeho všudy pět básní, pak následovaly Obrazy ze života mého. A jiné, nikoli bezvýznamné práce, vzniklé v první polovici 1834, zůstaly v rukopise. Nová láska básníkovy zřejmě ho podněcovala k zvýšené umělecké práci, žeň toho půlletí je podivuhodná.

Objasnění situace či situací, v nichž vznikl dvojdílný R 26, je krajně svízelné a nezastírám, že všechny nejistoty s datováním nebyly ještě překonány. Prostší je otázka dalšího autografu R 19. Je to satirický zlomek Řeč, jakou na uvítání České včely ... Soudívá se, že tato satira na Čelakovského orgán byla napsána koncem r. 1834, že byla podnícena známým sporem o »roztržené« ruce Máchovy (sr. II 376). Ale bylo by nemálo podivné koncem roku vítat Českou včelu, která dokončovala ročník, a zvláště pochovávat časopis konkurenční (»poslední roční běh časopisu Jindy a nyní«), který byl již od Nového roku 1834 změněn na České květy. Celá tato satira, má-li mít aktuální smysl a vůbec smysl, mohla být napsána jedině na začátku r. 1834. Mácha nebyl tak malicherně osobní, aby potřeboval k satire na Čelakovského časopis podnět v přímém napadení svých Obrazů ze života mého. Posmívá se přece žabomyši vojně filologické mezi Včelou a Květy už v Doslovu ke Křivokladu, napsaném koncem března 1834. Není důvodu k tomu, abychom nepoložili vznik Řeči před Doslov, blíže k začátku roku. Obě ty prózy ovšem mnohonásobně navzájem souvisí, obě jsou satirou na pražskou literární loužičku. Markantně vynikne příbuznost Řeči a Doslovu, když proti nim postavíme Dudáka. První dvě díla charakterisuje záliba v groteskních šprýmech, v kroucených slovních hříčkách, při čemž Řeč je ještě o něco křečovitěji duchaplná než Doslov. Naproti tomu Dudák je psán sevřeně, z většího odstupu, mohl spíše vzniknout koncem roku jako reakce na posměšek hozený ve Včele po Marincé.

Nyní máme zhruba zjištěnu a zajištěnu síť opěrných bodů pro chronologii Máchovy prózy. Nelze se znovu nepodivovat nesmírné básníkově aktivitě od počátku r. 1834. Tehdy v zimě se zřejmě Mácha sblížil s Tylem a seznámil s Lori při zamýšleném ochotnickém divadle ve Švestkové domě. Začíná éra jeho vystupování na českém jevišti, proniká rázem jako český spisovatel. Po všech stránkách se ukazuje, že se míní plně angažovat na společenském dění, avšak omezení jeho publikační činnosti v Květech po otištění Marinky naznačuje, že možnosti jeho účasti na českém veřejném životě nebyly neomezené. To, jak se postupně přetínaly Máchovy

spoje s vlasteneckým ruchem (koncem r. 1835 přestává hrát divadlo, po skončení studií odchází vůbec z vlastenecké Prahy, když předtím byl odmítnut jeho Máj), nás v této souvislosti nezajímá, chceme jen sledovat závratně prudký rozvoj tvorby v prvních měsících 1834. Zahajuje jej Křivoklad, snad celý napsaný, než se začalo s otiskováním (20. 2.), rovněž z prvních měsíců roku je asi Řeč na uvítání. Do března je možno, aspoň předběžně, položit Rozbroj světů, na sám konec měsíce Doslov ke Křivokladu. V květnu je napsán (22. 5. otištěn) Večer na Bezdězu, v červnu vychází na pokračování Marinka, jejíž vstupní partie existuje v prvním záznamu samostatně (R 26), avšak v záznamu sotva starším než květen 1834. Překvapuje, jak pohotově reagoval Mácha v tvorbě na čerstvé životní dojmy (týká se to na př. dostavníku v Doslovu nebo líčení promenádního koncertu v Kanálské zahradě v R 26), ale musíme asi přijmout představu, že tvoření básníkovy bylo v tom výjimečném půlletí neslýchaně zrychleno.

Mácha urazil velkou dráhu vývojovou od Křivokladu k Marince, mezníkem velikonoční cesty se dělí bohatá tvorba na dvě části. V prvním období vyzkoušel básník techniku, jak nejzákladnější rozpory noetické znázorňovat postojem figur, jak bouřkové napětí myšlenkové rozvádět do dramatického dialogu přátel nebo i soků. Nejen v Světě zašlém, nýbrž i v Křivokladu napořád čteme takové vyostřené dialogy, mezi zbrojnoši i pány. Technika promítání rozporů do figur prostupuje samu dějovou osnovu historické povídky, »rozbrojně« je konfrontován »král-kat« s Honzou Nebojmsa a hlavně je kontrastován král Václav IV. a jeho kat i přítel. Pro tehdejší stil Máchův jsou příznačné věty jako ta, kterou analyzuje z Křivokladu Šaldá a charakterisuje takto: »Věta působí jako rebus« (Duše a dílo, 86). Obraz tohoto vývojového období je doplněn groteskními arabeskami parodistické satiry, jakými jsou Řeč a posléze Doslov, který však už má rysy rostoucího zrealnění.

Obrazy ze života mého znamenají potom nový stupeň uměleckého vzestupu autorova. Jsou odvážnější ideově, osvobozenější od dosavadních konvencí české prózy, jsou překvapivě rafinované v koncepci i v uměleckém provedení. Současné jsou nenápadnější, pointy jsou skrytější a zastřenější, básník pokročil nad vyzývavý a místy hluchý stil »rozbroje světů«. Ideje nejsou přednášeny explicitně v dialogu, vstoupily do samého děje, do »pověsti« novel. A zřejmě bylo potřebí velké odvahy napsat »obrazy ze života mého« v první osobě, odhodit historické kostýmy a převleky. Věta Máchova se nyní zmelodisovala, zbavila se násilností slovosledných i konstrukčních. To je zhruba vývojová cesta Máchovy prózy. Kde je nyní místo Pouti krkonošské? Výsledky předchozích dvou kapitol jasně říkají, že až za mezníkem, kterým byly velikonoce r. 1834. Srovnání textu Poutě s Máchovými prózami z prvních tří měsíců 1834 vesměs to datování potvrzují.

Nejdříve bych uvedl znaky jazykové. R. 1833 užíval Mácha důsledně výrazu *jestota*, rovněž v R26 stojí: *Sen? – Jestota to jest!* (II 149). V Křivokladu se už toto typické slovo objevuje paralelně se svým novým ekvivalentem: *sny za jestotu a opravdovost považovati* (II 25). Bohužel Křivoklad známe jen z nespolehlivého otisku, dalo by se soudit, že Mácha napsal nikoli *opravdovost*, nýbrž *opravdivost*.

Tak čteme třikrát v Pouti: *všecky sny, ... v opravdivost nalezne zmeněné* (R 12, str. 2, ř. 20–2), *ze sni horoucích v opravdivost strastnou* (4, ř. 9–10), *klamal papršlek měsíce zemdlelé zraky jeho, či byla opravdivost strašná, co spatřil?* – (5, ř. 23–4). V R12 je přechod od *jestoty* k *opravdivosti* proveden důsledně, kdežto v Křivokladu je zachována, abych tak řekl, *ilingua*. To je evidentně stav přechodný, v Pouti máme stabilisovaný *usus* nový.

Dále čteme v Pouti nezvyklé adjektivum *nicostný* (R12, 4, ř. 7). *Nicost* je slovo běžné už v Křivokladu, ale adjektivum od něho odvozené nalézáme až v R12. Bylo by podivné, aby autor užíval napřed odvozeného adjektiva, pak teprve základního substantiva. Navíc jde o polonismus, který zajiště rázem nevníkl do Máchova slovníku. Cizí slovo musí napřed zdomácnět v autorově usu, než se stane derivačním základem. Jazykově se tedy Poutě jeví jako pokročilejší než Křivoklad a Rozbroj světů. Definitivní slovo bude možno samozřejmě říci až po soustavném jazykovém rozboru celého Máchova díla, pracujícím statistikami a všemi objektivními metodami filologickými.

Značně definitivnější mohou být konfrontace v oblasti motivické. Křivoklad má s R12 leccos společného v kresbě skutečnosti, v podání *figur* i v koncepci ideové a dá se pravidelně zjistit relativní chronologie, t. j. v kterém díle je podoba motivu původnější, v kterém pokročilejší. Povšimnem si nejdříve společných motivů v popisu ústředních postav.

Mnohokrát jsme už citovali v různých souvislostech portrét jinocha v Pouti: *celá jeho postava zdála se býti ...* Avšak podobně je charakterisován i kat: *celá postava jeho zdála se mluviti: »Nech je spáti a.t.d.«* (II 27). Stilisace v Pouti je rafinovanější, ale prohlásit bez okolků výraz z Křivokladu za předobraz slavné věty z Pouti by nebylo bez rizika. Jednoznačnější je druhý případ. V R12 je překvapující popis téhož jinocha: *temné vlasy jeho síčeli ve větru kolem bledých líc a pěkného čela* (2, ř. 7–8). Podobně čteme o katovi: *červený plášť v parném papršku poledního slunce co požár obnivý dmul se daleko za ním, a černé prosté vlasy jeho síčely ve větru borkém* (II 51). Představa syčících vlasů působí cizorodě v mrazivém prostředí velehorském, naproti tomu organicky zapadá do kontextu Křivokladu. Těžko pochybovat o tom, že obraz byl prvotně sugerován představou poledního záru a že teprve přesazením do nového kontextu nabyl rázu nepřirozené umělosti. Havlík svého času prokázal nezvratně, že *Alexandreis* byla složena po stč. legendách. Prokázal to srovnáním kontextu týchž rýmových dvojic v obou skladbách: v legendách vyrůstají rýmy z kontextu latinské předlohy, v stč. *Alexandreidě* jsou přesazeny odjinud už hotové, bez podnětu v latinském originále. Havlíkovo pozorování se dá zobecnit i na jiné jevy jazykové a slohové než jenom rýmová technika. Tentýž motiv vyrůstá organicky a logicky z jednoho kontextu a z jiného kontextu se cize vymyká. Pravidelně pak lze usoudit, že plně motivované využití motivu je původní, jeho přenesení na nenáležitě místo dodatečné. Nelze ovšem vyloučit možnost, že autor dosáhl organického uplatnění rýmu, motivu nebo výrazu teprve při druhém nebo dalším použití, ale takové postupné zorganizování se dá rovněž rozpoznat.

Složitá je historie jednoho gesta. Nejdříve začátkem r. 1833 napsal Máchu v Poutniku: *co ztracený papršlek Lúny zdála se před ním vznášeti postava bledá, stublou mu ku kříži okazujíc rukou* (Z 27). V Křivokladu nejdříve čteme obraz: *tvář černě zarostlá skvěla se křídobíle v papršku vysoko bloudícího měsíce* (II 23), v závěrečném výjevu též o katu: *... stál kat, levá jeho ruka stublá ukazovala na mrtvoły bratra Milády a strejce jejího, pravá byla opřená o krvavý meč* (II 59). V R12 je gesto bohatě rozvinuto: *Co ztracený papršlek Lúny zdála se před ním vznášeti bledá postava ženská; ... tvář její křídobílá, pysky zesinalé budily brúzu; a stublá sněhobílá ruka neustále vzbúru prstem nataženým ukazující stkvěla se v papršku měsíčním ...* (str. 7, ř. 18–24). Po A. Novákovi jsem poměr R12 k Poutniku charakterisoval v jednom příspěvku (Ss 1954, 437), nesmírný vzestup je patrný na první pohled. Rovněž je jasné, že v Křivokladu je rozvinut motiv Poutníka, a to ztuhlá ruka se objevuje shodně v závěru jako poslední vyvrcholení. Dále se dá konstatovat, že Křivoklad vklínil motiv ztuhlé ruky do reality lidského života, neboť gesto je přisouzeno katovi, kdežto v Poutníkovi přeludné symbolické postavě, jakési alegorii víry.

Jejím pokračováním je ženská figura ve Večeru na Bezdězu. Přímé srovnání mezi podobou motivu v Křivokladu a podobou v R12 není možné, zvláště když uvážíme, že text Pouti v R12 vznikl pod tlakem starého náčrtu (Poutníka). Můžeme však srovnávat oba texty s hlediska stilistické vyspělosti. A tu je vidět, že vidina ženské postavy je v Pouti nejuplněji rozvinuta, zvláště je obohacena o rys »tvář její křídobílá«, který se izolovaně vynořil v Křivokladu: »skvěla se křídobíle v papršku vysoko bloudícího měsíce«. Jak Máchu koncentroval v Pouti plnost rysů, ilustruje srovnání se symbolickou postavou ve Večeru na Bezdězu. Ta podobně ukazuje vzhůru, ale bez výslovného posunku ruky. Nesmíme samozřejmě poměr Pouti a Večeru chápat tak, že by relativní chudoba kresby ve Večeru byla znakem dřívějšího vývojového stadia. Máchu zajisté nechtěl opakovat složité slovesné prostředky, kterými symbol víry vykreslil v Pouti, proto načrtl silhouetou ženy ve Večeru velmi diskretními tahy. Relativní chronologii můžeme tedy se značnou asi pravděpodobností stanovit takto: napřed Křivoklad s rysy poněkud syrovými a rozptýlenými, pak maximální umocnění všech stilistických prostředků v R12, nakonec střídmost podání ve Večeru.

Nejnázorněji asi odhaluje postavení Pouti v uměleckém vývoji Máchově popis architektury. Původní visionářská scenerie ze Snu se neuvěřitelně proměnila, dřívější strohé obrysy gotických staveb jsou nyní pokryty krajkovým portálem, světlo se láme barevnými skly oken. Ve Snu se četlo: *... na příkré skalině stkvostný a nákladný stál klášter, v gothickém způsobu stavěný, k druhé straně malá se bělala kaplička, obražená zdí hřbitovní* (Z 3, ř. 8–10). Z kaple se v Pouti stal »nákladný chrám«, na němž se rozrostla hřivá vegetace sochařská. Cítoval bych jednu úchvatně instrumentovanou větu: *Vysoké schody vedly k gothicky vyklenutému vchodu, štíhlé sloupy i mistrovsky tesané, někde však již zpřerážené sochy stály okolo vysokých gothických klenutí, nimiž se loudil svit měsíce, a papršky hvězd prolétovaly*

zřícenými okny, tam stříbřicé pozůstatky drobných sloupků a jiných ozdob gotbických, tu zase obrážejíce se o obrazy rozličných svatých, jejichž postavy vypálené byly pestrými barvami v semtam pozůstalém skle gotbicky klenutých oken. Fuga Máchovy věty se tu úžasně rozkřídila, aspoň ten kamenný život byl velkolepě rozehrán i v mrazivém světě velehorské výše a vise.

Těžko by se bez zásahu subjektivního citění dokazovalo, že takovou symfonií visuálních dojmů nebyl Máchaschopen napsat před březnem 1834. Avšak objektivně lze analyzovat historii jednotlivých dílčích motivů a se značnou mírou pravděpodobnosti určit hmotné modely.

Janský opětovně upozorňuje, že popis sochařské výzdoby vyzkoušel Máchas – opíraje se o vzor v Scottově Opatovi – už ve Viasiliji (R16). Je možno dodat, že Viasilij se hlásí do období Mnicha (zima 1832/3) a že v něm dominuje výčitka nad dnešním zneuctěním historické stavebné skvělosti – předmětem básníkova líčení je královská Zbraslav. Druhým motivem je lom světla barevnými okny, objevuje se vedle Pouti ještě v Křivokladu: *Nade všecko však jasnější byl obraz svatého Václava pestrými barvami vypálený ve skle okna, o které se parné slunce opíralo; pod ním byl nápis: »Přemyslovec«* (II 50). Opět je obraz na rozdíl od Pouti (avšak shodně s Viasilijem) podán se silným akcentem vlasteneckým a s historickou předmětností.

Povšimnili bychom si z dlouhé deskriptivní pasáže (zabírá v R12 skoro celou stránku, šestou, ř. 1–25) ještě třetího motivu: *štíblé sloupky, blavičky lidské, zvířat, stromů atd., však tak drobounce z kamene tesané, že povýšenějších nelzelo v světle měsíčním rozeznati*. Paralela k tomuto místu se najde v Řeči na uvítání: *na čele máje napsaných několik řádek z počátku předmluvy ku Slávy dceři, však literou a písmem tak drobounkým, že opodál a blouběji pode mnou stojící posluchačové jen černou škrvnou to býti soudili* (II 168). Tento pocit distance k čemusi tak drobounkému, že se to z dálky nedá rozeznati, je hluboce vepsán do Máchovy tvorby z prvních měsíců r. 1834: *a pak obrazotvornost menší a menší dělá zem, až temnou kouli a posléz jasným puntíkem se zdá, jakby jsi na ni z Venuše neb jiné planety hleděl* – (Svět zaslý, II 148).

Sešly se tedy v jediné pasáži Pouti tři motivy, které jsou jinak rozptýleny izolovaně ve Viasiliji, Křivokladu, Řeči na uvítání, resp. ještě ve Světe zaslém. Jde nyní o relativní chronologii. O časové prioritě Viasilije před Poutí nebylo a nemůže být pochybností. A sotva se dá něco namítat proti mínění, že Křivoklad a Řeč (Svět zaslý) poskytly dílčí motivy pro úžasně instrumentovanou sochařskou symfonií Poutí. Že by naopak ty motivy, které se v R12 sloučily k závrtnému slohovému účínu, byly ex post vyloupeny a izolovaně zasazeny do disparátních kusů Máchovy prózy, je prakticky vyloučeno. Pout' krkonošská, jak ji máme před sebou v R12, je po všech stránkách vyvrcholení dlouhého zkoušení, dovršení stilového vývoje. Pout' určitě nebyla opuštěný lom, v kterém by básník lámal motivy pro historickou prózu jako Křivoklad a pro satirické grotesky jako Řeč. Byla-li Pout' pro něco přípravou, tak jedině pro Obrazy ze života mého.

Nesmíme zapomenout ještě na reálný model pro snovou architekturu Pouti. Výtvarný historik V. Volavka napsal pozoruhodný odstavec o této otázce: »Bohatý popis gotické výzdoby sochařské, kterou zde Mácha umísťuje vně na věže, připomíná nám naléhavě detaily ze dvou pražských chrámů, a to výzdoby hlavic z kostela sv. Anežky, kudy Mácha kol roku 1833, když psal svou Pouť krkonošskou i Marínku, odehrávající se právě na Františku, asi často chodil, a pak výzdobu konsol z Týnského chrámu, která vytane bezděčně Pražanovi na mysli při tomto popisu. Také popis hřbitovni zdi, ozdobené v gotickém způsobu sochami a znaky zde odpočívajících..., je vzpomínkou na hrobky českých králů. Přes všechny cizí vlivy a myšlenky je tedy Mácha i v Pouti krkonošské pevně pután ke své rodné zemi« (Věčný Mácha, 250-1). Na tomto zjištění asi další bádání nic nezmění, V. Volavka řekl k věci všechno potřebné. Jenom dvě maličkosti vyžadují přesnějšího uvážení a formulace. Mácha jistě chodil po Františku, ale určitě tam nechodil jako naturalisté z konce století, aby dělal studie vyhlédnutého prostředí pro chystané dílo. Blízko kostela bl. Anežky, který dal předlohu pro snový chrám na Sněžce, bydlila v Truhlářské ulici El. Šomková. Tamtudy za ní nebo s ní kolem Vltavy po Františku chodíval Mácha. A samozřejmě nikoli r. 1833, nýbrž z jara roku následujícího.

Volavkovo konstatování, že vlákna, která od imaginace básnické vedou do hmotné skutečnosti, se v případě Pouti a Marinky stýkají v téměř místě Prahy, je nepochybně správné. Viděli jsme mnohokrát, že obě tato díla souvisí jemnými i pevnými vztahy, nyní poznáváme, že rostla, že jsou společně připoutána k témuž kousku »rodné země«. U Pouti s jejím úžasně synthetickým prostorem, do něhož vešel Bezděz i Sněžka ze skutečnosti, Sv. Bernard i Elbrus z literatury, abych uvedl jen některé složky krajinné skutečnosti, nás asi nepřekvapí ani kostel bl. Anežky. Ale ne jeden čtenář se asi pozastaví nad tím, že v Marince chtěl se básník zbavit útlačných vzpomínek na Marínku Stichovou, avšak ve skutečnosti zpodoboval jeviště, na němž se odehrávalo jeho nové erotické drama, po němž chodil s Lori. To není tak nesmyslný rozpor, nýbrž přirozený paradox uměleckého tvoření. Básník sice myslí při tvorbě na minulost, ale tvoří z toho, co aktuálně žije. A co platí o posunu erotické vzpomínky milostnou přítomností v genesi Marinky, to analogicky platí též pro Pouť krkonošskou. Mácha ji psal v myšlenkách na prázdninovou cestu a hrůzu cestovních dnů v srpnu 1833, ale do díla se mu vkradla realita, kterou byl právě zaplaven. Jako se do pochmurné Pouti dostal zelený hrob, který viděl o velikonocích, tak se do ní prodrál obraz architektury, na kterou se se svou »hvězdou jitřní« díval na jaře, architektury »tak drobounce z kamene tesané«, že ji milenci nemohli »rozeznat«.

Snášet dále doklady, že Pouť byla napsána po Křivokladu a ostatních prózách prvního čtvrtletí r. 1834, by asi bylo zbytečné. Je velmi patrné, že Pouť vznikla po velikonocích toho roku. Tato velká práce se znovu vrací do Obrazů ze života mého, do nichž ji včlenil první vydavatel. Důvody, pro něž A. Novák vyloučil Pouť z cyklu Obrazů, však nepozbývají zcela platnost, na př. je markantní rozdíl mezi »objektivnější« osobou třetí, v níž je psána Pouť, a první osobou Obrazů. Pouť se

řadí k Obrazům volně. Avšak i při tomto volnějším vztahu Pouti k cyklu je nutno rozhodnout, měl-li pravdu první vydavatel, který postavil Pout' na třetí místo za Marinku, či náleží-li Pouti místo jiné.

Především jsou těsné vztahy mezi Poutí a Večerem: *a sny moje pobynou ve věčném snůpustém spaní* (R12, str. 4, ř. 11-2), *až posléze v bezsenném sny jeho pobynou spaní* (II 120). To není shoda bezvýznamná, Máchova neustále uvažoval o posmrtné existenci: *kde ve zdáních, buď bez všeho zdání / spí pánové bradu v noci dlouhé* (Mnich, text tohoto místa prošel značnými změnami), *tak se i těmito zošklivilo živobytí i jednodenní v celém roce a raději spáti chtějí sen nepřespaný* (Z, 3, ř. 27-8), *»My však spáti budeme sen věčný«, znělo, jakoby se chechtali mnichové mrtví* (Z, 4, ř. 11-2), *Mníš, že mrtví spí / beze snů? – Ne! – Jiný svět je baví, / znovu oni jitra svoje sní! / . . . / Proti vůli v nové sny zas jdou?* (Z 14). Bylo by možno sebrat více dokladů na měnící se Máchovo pojetí a vyjádření záhrobní existence, ale už tak je jasná těsná spřízněnost výrazu v Pouti a ve Večeru.

Je dokonce případ, že znění Pouti se jeví jako pokročilejší než text Večeru. V náčrtku k Večeru čteme: *Za horami vycházela Slunce vzdálených světů* (Z 42), v definitivním znění Večeru skoro doslova stejně: *Teď za horami vycházela slunce vzdálených světů* (II 121). Naproti tomu v R12 je tatáž představa vyjádřena: *za horami protějšimi vycházela slunce světů jiných* (R12, 4, ř. 24 sl.) a každý si uvědomuje, že to už je formulace jako v Máji: *A slunce jasná světů jiných*. Přímocará usuzování by vyvodilo z těchto faktů závěr, že R12 byl psán po R 20. Usus vzdálených světů je dosvědčen v Z ze srpna r. 1833 a Večerem na Bezdězu pro květen 1834, naopak spojení *slunce světů jiných* je Májem prokázáno jako pozdější. Text R12, kde rovněž čteme *světů jiných*, je asi vznikem bližší k Máji, nemohl být dobře psán v době od srpna 1833 do května 1834, kdy se držela starší forma. Toto usuzování je logicky bezvadné, ale není dostatečně historické. Zapomíná se při něm na okolnost, že jazyková podoba díla z května 1834 nepředstavuje do všech podrobností aktuální usus autorův, že prostřednictvím náčrtů pronikají sem prvky starší. Téhož jevu jsme se dotkli při analýze motivu ukazující ztuhlé ruky, jehož podoba v Pouti byla předurčena. Poutníkem. Nepochybně je to případ i spojení *vzdálených světů*, které bylo diktováno zněním loňského náčrtu v Z.

Naopak rozbor příslušné stránky v R20 ukazuje, že celé místo bylo napsáno po R12. V Pouti začíná věta, v níž *vycházela slunce světů jiných*, slovy: *Slunce zašlo za temné hory*. Původně také v rukopise Večera začal básník slovy *Slunce zašlo*, ale dodatečně je škrtnl a kontrast zapadajícího slunce pozemského vyjádřil až na konci věty: *Teď za horami vycházela slunce vzdálených světů, – naše, již zapadlo*. R20 a změny v něm provedené dost jasně prokazují, že Večer vznikl v situaci, kdy autor měl za sebou napsanou Pout' a před sebou starší rukopisné poznámky k nové práci.

Konečně něco se snad o Pouti dovíme přímo v textu Večera na Bezdězu. Mukařovský upozornil na jeden motiv v Máchově próze: *» . . . pasáž o ženě, ležící »v prach ponižená« před kapličkou křížové cesty*. Vedle ní spatřuje básník *»malou*

dětskou rakev a v ní děťátko» květinami a obrázky obložené. O genesi tohoto motivu (nebo spíš trsu motivů) není zpráv; jisté je jen, že zemřelé »dítě v ouzské trublici okryté všelikými květy a obrázky« se vyskytuje u Máchy ještě jednou, a to v satirickém zlomku Řeč, jakou na uvítání . . .« (Máchové studie, 292). O tom, že Řeč byla napsána podle všeho začátkem 1834 a že dítětem v rakvičce se míní právě zaniklý časopis Jindy a nyní (vyšla v něm Máchova Budoucí vlast), jsme již mluvili. Nyní půjde o to zjistit, co se míní tímž obrazem ve Večeru.

Čtení Z dovoluje pokročit nad názor, že »o genesi tohoto motivu . . . není zpráv«. Čteme totiž: *Mnohé dítě zvolá někdy: »o kyž bych se bylo nezrodilo!« což asi toto tam mě dítě učiní?! – Při této důležité otázce stojí péro mé na rozpacích, jako 70letý ženich! – Nebo běda otci tomu dítěte takého, lépe by bylo bývalo, aby mlejnský kamen byl býval zavěšen na brdlo jeho [škrtnuto: a on uvržen] atd. a běda pak i mně, jestli dítěti mému tak bude zvolati, neb v okamžení, jak to vyzvolá, těžký mi kamen (ač ne na brdlo zavěšen), předce jen na srdce uvalen – – (Z 52 – záznam brzy po návratu z prázdninové cesty 1833).* Přes duchaplné vtipkování jde tu o vážnou věc. Není sice řeč o rakvičce, ale jasným základem celé pasáže je přirovnání plodu literárního k dítěti. A za žertováním je skryta vážná úzkost, aby dílo nebyl potrat, mluví z něho odpovědnost tvůrce, který od představy mlýnského kamene, zavěšeného na krk, přechází ke konkrétnímu kameni starostí ležících na srdci.

Je dále slovní i myšlenkový vztah mezi škrtnutými slovy *a on uvržen* a závěrem Doslovu ke Křivokladu:

Já. a teprva celý spis

K. »buď uvržen v plamennou pecl«

Já. tak bude sám v sobě uzavřený. –

K. (pokračuje v kázání blíží se ku konci.) A tak i vy

Kap. (povstana, končí kázání své v největším obni se silným výrazem.) Jestli se nepolepšíte, v oboř věčný uvržení budete. Amen.

Mácha měl zřejmě na srdci osud svého díla, mnoho se mučil myšlenkami, zda jeho práce obstojí na soudu, zda nebudou přitěžující okolností pro svého původce, pro něho jako básníka.

Rakvička s dítětem-dílem literárním je pokročilejší formou ideje a motivu, znamená jisté uklidnění. Dát dítě do rakvičky je ceremonie, která vyřizuje a odstraňuje znepokojení, odsouvá mučivé starosti do minulosti a nějak je zažehnává. V Řeči se říká o květinách a obrázcích, kterými je ozdobena rakvička: *Tak se, bobužel každému teprv po smrti dostane, co se mu, (třebas u veřejném oznámení) již za živobytí slibovalo.*

Co znamená rakvička s dítětem ve Večeru? Bylo by možno vzpomenout na Wolkrovu Těžkou hodinu s veršem: »Chlapecké srdce mi zemřelo a sám v rakvi je vynáším.« Mácha ve Večeru uvažuje o trojím věku lidského života a dalo by se hádat, že symbolicky v rakvičce pochovává věk dětský, či mluveno s Wolkrem,

dětské srdce. Ale potíží je v tom, že Mácha nemluví jako Wolker o dvojím věku, chlapeckém a mužově, nýbrž trojím, dětském, jinošským a mužově. A cesta k muži vede pro Máchu od jinocha. Jestliže Mácha něco ve Večeru pochovává, je to nutně jinošské snění. Odvrat od snů a příklon k zemi je v povídce vyjádřen dvojmo: předně v první části theoreticky: *On jen vzbůru touží ke snům svým . . . jest jinochem zemi naší, načež posléz nechce býti sám, touží po dni, sestoupá níž a níže a vrací se k zemi zpět* (II 120). Po druhé se návrat uskutečňuje samým dějem, po pochování rakvičky končí povídka gestem: *Odcházet jsem dále do kraje k východu, vstříc vycházejícímu slunci. O poutnici noční neslyšel jsem nikdy více*. Dá se tedy říci – s užitím básnickových slov –, že návrat na zemi, cesta ke dni jde z noci jinochovy, nikoli z večera dítěte.

Klíč ke smyslu obrazné dětské rakvičky najdeme v symbolu ženy, která ji odnáší. O charakteru *poutnice noční* (důležité je adjektivum) poučuje tento výjev: *Tam nahoře nocleh náš, odpoví dutým blasem, vezme nůši a volným krokem mizí v ouzké bráně; já jsem krácel dolů po boře a po krátkém čase byl jsem ve vsi* (II 122). Je v tom prazvláštní humor, dále se vypráví, jak hrdina povídky dolů ve vsi hledá svůj nocleh »dole« a splete si hospodu se hřbitovem. Celé to setkání hrdinovo s poutnicí je orientováno podle vertikály »nahore-dole«. Z dřívějších výkladů (str. 57) víme, že *poutnice noční* je autocitát, že autor odkazuje na dřívější symbol z Pouti (a už z Poutníka). I »ouzká brána«, kterou mizí poutnice ve Večeru, má jakousi předlohu v »černém průchodu« z Pouti. Tyto autocitáty však slouží k tomu, aby autor vyjádřil změněný postoj. V Pouti se přízračná postava ženská promění v starce, jakousi vlastní výsměšnou karikaturu, a s filosofickým starcem splývá náhle zestárlý jinoch – odchází »černým průchodem«. Ve Večeru se naproti tomu uskutečňuje radikální rozluka, »ouzkou branou« nahoru mizí poutnice sama a nikdy už nekríží cestu básnickovu – ten sestupuje dolů na zemi. Zmizelá ženská postava odnesla s sebou rakvičku – tu rovněž nechává básník za sebou jako něco minulého.

Nyní už budeme moci odpovědět na otázku, co znamená dítě v rakvičce. Je-li poutnice s nůši tak zřetelně totožná s figurou z Pouti, bývá-li dítě v Máchově symbolice obrazem pro literární dílo, pak je ve Večeru ha Bezdězu pochována Pouť krkonošská. Mácha byl duch nesmírně bdělý a věděl vždy přesně, co se s ním děje, nedal se unášet automatickým proudem vývoje – Z a nejedno básnické dílo Máchovo o tom podává jasné důkazy. Vlastní básnickovy diagnosy o svém vnitřním stavu v kterémkoli okamžiku jsou nepředstížitelně precizní. Vědomě tedy pochoval ve Večeru na Bezdězu dílo, kterým dovršil svůj věk jinošský, neboť nenajdeme v jeho tvorbě jiného díla, které by tak důsledně vyjadřovalo noc jinochovu jako právě Pouť krkonošská.

Nepotřebujeme tedy vymezovat poměr Pouti k Obrazům ze života mého, učinil to autor sám. Pouť je velkolepý prolog k cyklu, důstojný jeho protějšek. Pouť je próza nesmírně bohatá, koncentrovaná až do přetíženosti a slohového přepychu. V tomto díle chtěl básník vydestilovat všechno životní osamění hořkých měsíců od zimy Mnicha a Snu. Jeho život samozřejmě nebyl jen opuštěnost, ale v Pouti viděl

básník jen ten osamělý rub – pokud to záleželo na jeho záměru. Poutí, nejstručněji řečeno, vystoupil Mácha na horu Olivetskou po cestě k radimskému hrobu, po pašijovém týdnu zklamání v lásce k Lori. Slilo se echo nejzoufalejších okamžiků z minulých měsíců, především trýzeň dní na cestách, kdy napsal verše *Jako Troska v světle bledém / vyblídají mlhy šedem*.

Poutník ve Večeru na Bezdězu je prostší než jinoch v Poutí, je reálnější v reálnější krajině a je nahé rozhodnutí sejít na zemi, žít na ní. Obě tyto prózy jsou blízké komposicí, tím, co bychom mohli nazvat baladickou monumentalitou. Ve všech předchozích prózách Máchových je živý mumraj a rej lidí i šašků, v Poutí i ve Večeru zůstal na scéně osamělý hrdina, zůstal sám se svým osudem. Utichly dialogy Křivokladu i Rozbroje světů, hrdina vede monolog, jenom zhmotněné světlo měsíční nebo zhmotnělá minulost a rakvička ukazuje cestu či spíše necestu. V Marince se hrdina vrací mezi lidi, ale je na něm až příliš dobře vidět, že ve skutečnosti teprve se chystá sejít s hor (se Sněžky sešel už ve Večeru) na zemi, na kvetoucí zemi. V prvním dějství novely čteme: *poodejdu stranou ze sklepení stromovi pod modré klenutí večerního nebe. – Jsem sám* (II 126). A v druhém dějství se pohybuje milostnými scénami jako somnambul, jako by se ho dění netýkalo.

To je však jen jeden aspekt Máchovy tvorby po návratu z velikonoční cesty. Básník nepíše pouze z programu, do jeho díla vniká též barva dní, v kterých píše. Mácha psal v Poutí krkonošské o krkonošské cestě z loňských prázdnin, avšak bezděčně, jak jsme si porůznu ukázali, vstoupil do Poutí velký kus reality jarních měsíců 1834. Všechna ta tři díla – přes chtěnou a do velké míry skutečnou přerývku mezi Poutí a vlastními Obrazy – jsou hluboce spřízněna ve dvou rovinách. Předně se jejich kořeny sbíhají v tragické zkušenosti kolem prázdninové cesty do hor: Marinka se sama dějem datuje do srpna 1833, Poutí krkonošská se tam hlásí titulem a základní scenerií, rovněž Večer má za jeviště Bezděz 1833 (a nikoli Bezděz 1832 jako Svět zašlý). To Mácha chtěl. Ale nechtěl asi, aspoň ne zcela vědomě, že se do Poutí a Marinky dostalo tolik z jeho zkušenosti skoro přítomné, z jara 1834. A právě tím, co se do Poutí prodralo bezděčně, nejvíce se toto podivuhodné dílo blíží k Obrazům ze života mého.