

Karel Hynek Mácha a jeho dědictví

1

Mácha sám s jasností větší a bolestnější, než kolik jí přináší a snáší intuitivně poznání básnické, s jasnovidnou určitostí theoretisujícího analytika, ukázal nejednou na svou duševní prazkušenosť, na důsledek svého vnitřního ustrojení a tím na sám zdroj své básnické inspirace a stálý motiv své tvorby. Mácha nebyl z těch vzácných, od přírody sladkých a milostných básníků bezpečné duše jako Keats nebo Goethe, kterým dali dobrotiví bozi jedinečný dar svých miláček a vyvolenců: umění žítí plně ve chvíli, vyžítí se v ní cele a beze zlomků, ponořit se v ni a utonout v ní a proměnit ji tak v sám druhý svůj duševní orgán, jenž myslí za básníka a stává se mu druhou očištěnou existencí, stupňující sladkou naivnost a jistotu prvotného bytí lidského až v cosi bohatýrského a polobožského. Nikoliv: Mácha jest z básníků reflektivních, z básníků filosofických, kteří žijí svůj život jako mučivý proces vnitřního sváru a napětí, jako dialektickou řadu poznatků, myšlenek, vzpomínek, obav a nadějí, na jejichž bytí chvilkovém smíru závisí zdar, ano i sama prostá možnost jejich básnického bytí. Na pokojnou plnost chvíle naléhají u nich stále a rozrušují ji stále ohlasy jiné existence, důležitější, závažnější a důsažnější, než jest existence přítomná, a nutí je, aby v mučivé snaze a námaze harmonisovali, bytí jen přechodně a na chvíli, mocnými rytmickými klenbami svár a rozpětí svých duší a vykupovali tak neustále na životě a osudu existenční právo své poesii; poesie jejich jest takto vyvzdorována hrůze životní: jsou to chvilkové oddechy v neustálém boji, zrádně smějící se ostrovy proměnlivých a mizivých tvarů v příboji vln odevšad útočících, přeletavé duhové mosty na chvíli sklenuté nad svárem

živlů, nebo mluveno jazykem Máchovým, nad „rozbrojem světů“.

Mácha měl jasné povědomí tohoto stavu, jenž nese tvorbě básnické podmínky tak osudné, když si poznamenal aforisticky: „Minulost a budoucnost víc a více v hromadu se sráží — až se zasáhnou, *není nic, zhasl čas života*; není přítomnost žádná, lze jen říci: bude a bylo, v životě žádná není přestávka.“¹ U Máchy opravdu každá přítomnost, každá plnost, krása a pokoj chvíle tryskají jako bubliny duhových videm na vteřinu jen proto, aby ihned byly roztrženy — tak byly hned od počátku přetíženy dvojitým prokletím a dvojitou mukou: zhořklými vzpomínkami lepší nenávratné minulosti — vzpomínkami „na dětinský můj čas“ — a zkalenou hrůzou z příšerné, nezniknutelné budoucnosti, děsem z té hluboké temné noci, temnější než noc empirická, „jež mně nastává“, z toho „smrtného mysle snu“, z toho, „co, nic“ se nazývá“.

Přítomná chvíle nenalije se opravdu nikdy u Máchy v plný básnický klad, nevyvrcholí se nikdy v celý nezmrzačený duševní útvar, který má v sobě své právo existenční, svůj smysl a svou životní plnost: Mácha jest z těch, kdož nemohou prodlít trvaleji, jak jsou stále bičování neklidem svého nitra. „Nám však dáno jest, nespočinouti na žádném místě“ — toto slovo z osudové písně Hyperionovy mohlo by býti nadpisem v bráně, již vstupuje se do města Máchova básnického i lidského utrpení, ale i Máchovy lidské a básnické velikosti. Každá empirická chvíle, bytí na pohled a jev sebekrásnější a oslnivější, vykuklí se Máchovi záhy v starý bodající, mučivý osten: připomene mu dřívě či později svou pomíjivost a tím nedokonalost a tím již rozntí v něm mučivou žízeň po existenci vyšší, dokonalé, neměnné, kladné a věčné. Mácha jest od svého počátku raněn touhou po životě dokonalém a úplném a trpí tím, že setkává se — a při bystrosti a útočnosti svého daru pozorovatelského a při jasné nebojácnosti své soudnosti nemůže toho neviděti — všude s bytím nedokonalým, necelým a zmrzačeným.

Již první lyrické pokusy Máchovy jsou křesťansky platonské

1 - Spisy II, 245 (vydání Vlčkovo).

a platonským básníkem právě jako Musset bude již a jest již Mácha po celý svůj život; Mácha jako Musset vyšel z křesťanství a speciálně z katolického křesťanství a celá tvorba jeho nese již typický ráz tohoto východiska. Mezi lyrickými prvotinami Máchovými čte se báseň „Královič“, čte se báseň „Vzor krásy“ a v nich již jasně a plně zabrání jsou akordy, které rozvádí všechna další tvorba Máchova.

Člověk jest již mladému Máchovi králevicem přeneseným ze své věčné vlasti, z vlasti pravého bytí, z vlasti věčného duchového života, v níž vládne jeho Otec, na tuto temnou zemi; v ní zapomněl svého Otce, zapomněl i svého určení (syn, „jenž nezná sebe sám“); cítí jen, že tato země, jejíž každý hlas „uráží cizím hlaholem“ jeho ucho, není jeho pravou vlastí; s vášnivou touhou vyhledává za každým světelným paprskem, za každou tuchou a nápovědí svého pravého bytu a hledá stezku k němu zavalenou tmou; zbloudil by však a zhynul by, kdyby Otec neslyšel jeho prosby. „Žádost jeho vyslyšena, Za horami víc se dní; Ajta nové v jitřním zlatě Vzejde slunce na Golgatě!!!“ Bůh schýlí se k bloudícímu, ale ušlechtilou touhou puzenému člověku a vykoupí jej ze tmy smrti a zmaru: vyvede jej z temné země v pravou světlou jeho vlast.

Zde jest křesťanskou vírou řešen základní svár básníkovy bytosti, vykoupeno základní hoře jeho nitra. Později, když ztratil víru v Otce, který vyslýchá prosby svých dětí, vtrhuje zoufalství v duši básníkovu: nitro jeho rozstupuje se v příkré stony nesmiřitelných disonancí. Králevic mění se v páže z básně „Budoucí vlast“¹, v páže zmítané na bludné lodi oceánem vod a mlh a hledající marně v zrakových klamech a preludech zemi své touhy, „svou vlast“; pro ně není již nebeského Otce a proto není pro ně ani vlasti; a jeho touze jen ve snech jest spočinutí a jen ve smrti vykoupení. „Snad že se ve snách budeš smáti Svě vlasti vstříc — sen jako sen“, takovouto osudovou ironií, takovým šklebivým indiferentismem, takovým programovým iluzionismem odpovídá se zde nejmučivější touze lidské. Již záhy nalezl Mácha svůj typický postoj metafysický, své typické gesto básnické —

1 - Spisy II, 65.

svého poutníka buďto zbloudilého nebo bezcílně ženoucího se v dál za preludem, který mu uniká a bude unikati, neboť není nic než touha jeho promítnutá v bezcitný vnější svět.

V časném mládí poznal šťastný básník „vzor krásy“ v Bohu: „Tělesným ty okem nespátřená, Duše jen tě temně tuší vzhled. S Bohem, v Bohu bydlíš nestvořená, V prvním dnu s ním založilas' svět“ — tak zpívá ryzí křesťanský platonik.¹ Mácha nebyl nikdy pantheista — vidím v tom jeho sílu básnickou i myslitelskou; Mácha nespokojil se nikdy pantheistickým klamem a nezdřímil v přírodě nikdy jeho pohodlným rozkošnickým snem: velická myšlenková vroucnost a opravdovost, mužná a tvrdá vůle k pravdě zhorečnila jeho duchový zor a nedala mu nikdy, ani na chvíli, zblouditi v tyto mlhy. Později, když ztratil Boha, svět odbožštěný nyní pozbyl tím již rázem a navždy pro něho pravého a vlastního půvabu a čáru. Básník ví nyní, že všechna krása přírodní nemůže a nedovede mu ho nahraditi, že jest jenom „stín stínu“ pravé krásy duchové, krásy nadhvězdné.² Ztráta „pevné víry“ a její „přečisté radosti“ přeměnila mu celý svět a život, zvrátila všechny jejich hodnoty; svět zdá se mu nyní „šťěstí hrob“³; člověk jest odtud již jen „prvním zvířetem“, příroda „víc se neusmívá“, nesmrtelnost jest prelud, hrob celá a jediná pravda.⁴ Má ovšem i nyní chvíle, kdy se mu zdá svět krásným, ale krása ta jest jen vnější zdaj; schází jí hlubší smysl a podklad: „neb kam vzhlednu, tam mně schází — tvář“, rozuměj osobní božský život.⁵

A odtud přistupuje již k bezbrannému srdci básníkovu celá hrůza životní a napíná je, beztak dráždivé a napjaté, v napětí trýznivější a trýznivější; jako se skály na skálu vrhá je z antinomie v antinomii; odtud již „jakás ruka před umdlelý zrak Vždy mi staví zoufalství jen číši“, odtud „v ducha tma mi sype mrak a mrak“. Odtud začíná pro něho stejná hrůza z noci i ze dne; z noci, neboť noc znamená mu skon

1 - „Prvotiny.“ Spisy II, 23.

2 - Básně bez nadpisů 10.

3 - Básně bez nadpisů 3.

4 - Básně bez nadpisů 10.

5 - Básně bez nadpisů 7.

světla a dne a podobenství i předpověď poslední hrobové temnoty, a ze dne, neboť „jestoty den“ ničí jeho sny,¹ nejvlastnější vlastnictví jeho zrazené duše; a z noci jasné právě jako z noci temné:² neboť jasná noc mučivě a marně jej „vzhůru vábí“ k jasným, čistým, nedostupným hvězdám, k životnímu absolutnu, a temná noc jej „v hloubi tiskne“ připomínkou žaláře zemského a všeho zajetí v něm, i posmrtného ve zbytečném a bezsmyslném přerodu hmotných tvarů.

Nesmírnost prostoru nadzemského děsí nyní Máchu děsem jistě jiným než děsila Pascala, ale proto neméně intenzivním; otřásá jeho duši, zachvívá jeho srdcem mrazem zásvětným a vanem náboženským, třebaš již ztratil víru pozitivní. Několik kusů jeho lyriky z nejkrásnější, již napsal — tak předem jedinečná „Noc“ z „Básní rozmanitých“ a některé číslo z „Básní bez nadpisů“ — vzniklo tváří v tvář tomuto tajemství, půl hmotnému, půl duchovému: právě že problém záhrobní nebyl zde myšlen rozumově, aktem spekulativním, nýbrž jen nazírán intuitivně a tušen za parnatou rouškou dojmů smyslových, zjhl zde nejprve abstraktní theoretický mráz, jenž poutal tvorbu Máchovu, v ryze niternou melodii básnickou. Stojí za to, povšimnouti si, jak až smyslově a hmotně cítí básník toto prostorné bezmezí, jak až nervově a pocitově na něj naléhá a jej vybuřuje. Ve IV. kapitole „Návratu“ „širá temnota *ochvívá* zemi“³ jako vítr tvář; „hvězdy *tuhnou*“ v obloze bledými stíny zamžené „co světlušky v hrobee“;⁴ na sklonu noci před východem slunce s tváře básníkovi „*ranním žalem zbledlé*“ linou se slzy „*chladněji* vždy na *ustydlou* ruku“ a odtud klesají „v hlubokou korunku *uchřadlého* květu srdce“ a usínají zde pak „*co perly přimražené*“⁵ — zde celou soustavou přejemně spřízněných a odstíněných obrazů cítíš přímo hmotně kosmický chladný dech a mráz!

1 - Básně bez nadpisů 3.

2 - Noc. Spisy II, 33.

3 - Spisy II, 241.

4 - Spisy II, 143. „Básně bez nadpisů“: 6. Týž obraz v „Cikánech“ XIV. kap.; „nade mnou *tuhnou* hvězdy ubledlé“. Spisy I, 227.

5 - Spisy II, 145. „Básně bez nadpisů“: 9.

Záhada záhrobní trýzní ovšem nyní soustavně již básníka; nepromýšlí jí jen, nikoliv, prožívá ji v celé její bezsmyslné antinomní hrůze, zároveň tak monotonní i tak rozmanité a zakuklené tak přerůzné a pestře jako sám život a jako život tak i obsažné i zároveň tajemně pusté a prázdné. Skončí se všecko smrtí naráz? Jest hrob poslední slovo, konečný, nezrušitelný klid a pokoj? Nebo žiješ i za hrobem a jak? Svou vůli nebo proti ní? A v jakém ustrojení? Snad jen hmotně v přetřídění látkovém, v přerodu hmotných tvarů? Snad jako rostlina? („Květinou-li mne životu navrátí?“) Nebo jest metempsychosa a budeš žítí znova jako člověk? Všecky tyto možnosti a variace vyslovil Mácha ve své poesii a promyslel je nejen intelektem, nikoliv: prožil celý vějíř a celou stupnici citovou, nejrůznější záchvěvy hrůzy, děsu, únavy, mdloby, zoufání, jež i přinášelo toto hloubání, i z nichž se zase vzájemně rodilo. Jak významné jest, že již mezi „Prvotinami“ Máchovými čte se krásná, hloubavě přemítavá „Těžkomyslnost“, která zahrnuje celý problém a vyhrocuje jej přímo s aforistickou úsečností, brachylogicky a elipticky, v nejostřejší dramatickou naléhavost. Jako ostrý meč měří všecky tyto stručné otázky k srdci hrozné záhady; ráz na ráz jako údery motyky horníkovy, kutající ve tmě, v šachtě srdce, v nervosním vytřeštěném spěchu dopadají tyto vzrušené otázky, aby byly nakonec přehlušeny zoufalým výkřikem beznaděje a touhy po zmaru, jež vyráží ze sebe duše, zmučená bezcílím života i smrti a zklamaná ve své touze, dobrati se světla v otázce pro ni přímo bytostné. Básníka, oloupeného životem o všecky sny a iluse a proto těžkomyslného, odkazují lidé na nový život záhrobní; mládí, které mu uprchlo zde, prožije tam prý znova. „Tiší mrtví?“ — odpovídá jim básník — „Ti že znovu žijí? — Znovu žijí? — Vlastní vůli svou? — Či nuceně žily jejich bijí? — Proti vůli v nové sny zas jdou? — Za hroby mám znovu mladost snít? — Aby znovu její prchl stín? — Ó by mohl navždy hrob mne krýti! — Věčně nic! V tvůj já se vrhu klín.“

Nač nový život, když bude opakováním tohoto života starého se všemi jeho bludy, klamy, ilusemi, se vši jeho pomíjivostí? Nebylo by pak dáti přednost „věčnému nic“? Kde jest smysl života? Kde smysl

smrti? Jaký účel znovuzrození? Jaký důvod zmaru? takové otázky jsou podloženy básnickým konceptem Máchovým. Má chvíle, kdy primitivní naděje splývá v jedno s primitivním zoufalstvím, kdy básníku, zklamanému nebo unavenému životem, chce se prostě spát a v nichž touží po hrobě jako po útočišti z životního neklidu, trudu a rozrušení: „tam jest pokoj, tam ti bude volně.“¹ A má jiné chvíle, kdy cítí zemi jako nenáviděné vězení a sebe jako zajatce jejího, pouťaného jí snad na věky a propouštěného jí snad jen k občasnému a nedokonalému životu v hmotných proměnách a postavách — tak v „Noci“ z Rozličných básní. A jiné chvíle, kdy vidí obdobu mezi osudem jejím a osudem svým, kdy v osudu jejím vidí jen vystupňovanou a vyhrocenou bídu svou a kdy soucit s ní jej jímá, ano kdy „tvor tvůj po tobě se plazící pro tebe si zoufá“: jako člověk pobíhá po zemi bezcílně za marnou touhou, tak bezcílně, „smutně skučíc“, „jakoby smutný svůj oplakávala osud“ letí prostorem bezmezným bezcílně země; a jako ona jest vězením člověku, tak jest jí „širá obloha jen velký hrob“, a osud její o to jest bědnější osudu lidského, že jí není „vysvobození žádného“: „nás jednotlivých tvorů jednotlivý jest žal — lůno tvé nám vrátí poklid — tvůj všeobecný nezná ukončení žádného.“² A zase jiné chvíle, kdy v hrůze konečného zmaru nebo tváří v tvář vši nejistotě záhrobní vine se v lásce k zemi jako k matce, jako k jedinému pevnému bodu v chaotickém mraku obklopujícím jej odevšak, jako k jediné skutečnosti, „jediné vlasti“, jedinému životnímu statku a kladu, na němž je možno spočinouti — tak v III. zpěvu „Máje“: „Tam na své pouti pozdravujte zemi. Ach zemi krásnou, zemi milovanou, Kolébku mou i hrob můj, matku mou, Vlast jedinou i v dědictví mi danou, Šírou tu zemi, zemi jedinou.“ A jiné posléze, prchavé a tápavé, v nichž toužil zniknouti všeho zmatku a trudu prostým pokořením se vůli Boží.³

Přímo theoreticky zabral se v záhadu záhrobní a metempsychickou

1 - „Srdci mému“. Prvotiny. Spisy II, 21.

2 - „Návrat“ IV. Spisy II, 241, 242.

3 - Básně bez nadpisů a zlomky: 13. Spisy II, 146.

Mácha v „Krkonoské pouti“. Ani bystrá analýsa Arne Novákova, která právem vypjala tuto prózu z „Obrazů ze života mého“, učlenila ji vývojově mezi „Mnicha“ a „Máj“ a vystopovala šťastně její genesi a rozlišila jednotlivé vrstvy její skladby, nepřiblížila jí mému srdci a nezachránila pro mne této mrazivé alegorie, v níž pesimism Máchův skreslil se sám v karikaturu: jest to nejabstraktnější, nejčernější, nejmrazivější a nejméně tvárné dílo Máchovo, nejasné ne tak myšlenkově jako básnický, poněvadž neorganické a nejednotné v koncepci a nejvíce vychýlené od intuitivního ohniska tepelného a světelného. „Krkonoská pout“ není visí, nýbrž můrou Máchovou, jako jest můrou „Mnich“. Záhrobní osud lidský jest zde pojat dvojité. Jedni mniši fantomatického kláštera na temeni Sněžky odmítají všecko oživení, byť sebe kratší, a zmírají tedy a bývají pohřbívání navždy: „tak zošklivilo se jim živobyť i jednodenní v celém roce a raději spátí chtějí sen nepřespaný“; ale ani toto rozřešení životního osudu lidského věčným spánkem není patrně závidění hodné: „bledá tvář i v smrti jakousi hroznou jevila nespokojenost“. Druzí procitají jednou ročně k jednodennímu mráкотnému a mátožnému kvasiživotu, v němž jsou jako stíny zmítání a honění bezvolně větrem, aby se večer volky nevolky s projevy zoufalství vrátili do síně klášterní a ztuhli znova na rok a po roce znova prožívali týž jepicový, neplodný a marný děj, jakousi pitvornou parodií vzkříšení, a tak in infinitum „až do skonání světa“. Logickým sice, ale proto ne ještě básnický silným doslovem této zoufale marné vise jest alegorická apotheosa sebevraždy. Poutník sám zestaral; alegorická postava ženská, která před ním se vznášela a ukazovala bezmocně tuhnoucí rukou buď ke kříži strmícímu na vrcholku Sněžčině nebo k luně terčovité za ním rozestřené — patrně představitelka víry nebo poesie — proměnila se v šedého starce, patrně v representanta filosofie, která jako Hegelova sova vylétá až za soumraku ve svět již odbožštěný a zestřizlivělý. A tento filosofický hegelovský kmet poučí poutníka, jak roztít zlý osudový uzel: ukáže v „temný průchod“ ze vši životní tísně, rozevře —

„Krkonoská pout“ jest kritickým bodem ve vývoji Máchovy

tvorby básnické i Máchova názoru světového a životního. Zde jest napětí jeho ne srdce, nýbrž ducha největší, zde trpí disonancemi nejpříkřejšími, jež není možno již stupňovati leč v šílenství a v absurdnost; zde jest cele obětí svého dialektického procesu a proto básnická kořist jeho jest zde nejmenší a nejpochybnější. Na štěstí našel Mácha východisko, nebo správně řečeno počínal hledati a nalézati východisko z těchto rozporů, z těchto dialektických antinomií, z této básnické pouště; a našel je v tom, v čem je našla řada velkých tvůrčích duchů před ním: v čemsi nelogickém a neracionálním nebo lépe v čemsi nadlogickém a nadracionálním: v plodném a smělém hnutí svého srdce, v mravní odvaze a v mravním počínu své duše. Po „Krkonošské pouti“, po „Mnichu“, v posledních třech letech jeho života, prochází Máchovo nitro změnou, která není méně závažná proto, že ji postřehuje jen bystrý zrak z některých nápovědí; zřetel jeho až posud výlučně obrácený k vlastnímu já a zaujatý jedině starostmi o vlastní neblahý osud a na něj soustředěný — v četných obměnách hude až dotud Mácha nejsobečtější píseň o tom, jak oklamal a podvedl jej život o sny jeho mládí a jak proto jest a bude nesmiřitelný jeho nenávistník — rozšiřuje se nyní a zabírá i vnější svět, své bližní, své spolutvory. Počíná viděti v nich druhy svého neštěstí, oběti stejné sudby a počíná soucítiti s nimi a milovati je. Dostupuje první slabé objektivace, první vnitřní harmonie, byť přechodné a prchavé — a sladkou nesmrtelnou žní této první krátké šťastné a milostné pohody niterné, velkodušného hnutí a počínu jeho srdce jest „Máj“.

Několik zlomků prózových a sám „Máj“ pozorně čtený dovolují nám usuzovati, že Mácha v posledních letech svého života procházel tímž procesem nebo směřoval alespoň k témuž procesu, který dovršili jiní dva velcí básníci pesimisté, Leopardi a Vigny. Leopardi v „Kručince“ samou logikou své *filosofia dell' infelicità* dobral se kladu, soucitu a lásky: pochopil, že jest třeba milovati lidi ohrožené stejným zákonem zmaru a nicoty — „tutti fra se confederati estima gli uomini, e tutti abbraccia con vero amor“ — a postulovati tak, byť marně, stav vyššího a lepšího ustrojení životního i světového. A Vigny

obrátil se navždy od necitelného, třebaš sebevelkolepějšího kosmu, od nádherné, ale nelitostné a hostejné přírody, od divadla vnějškové krásy a síly, přichýlil se navždy svou láskou ke křehkému člověku, který mívá a nezanechává ani stínu na nevděčné zemi, jehož dílo stírá nepřátelský čas a stopy zametá hostejná příroda. Máme plné právo domnívati se, že k stejným závěrům směřoval Mácha.

V Deníku, psaném v letech 1833—35, čte se tento významný fragment: „Já miluju květinu, že *uvadne*, zvíře — poněvadž *pojde* — člověka, že *zemře a nebude*, poněvadž cítí, že zhyne na vždy; já miluju — více než miluju — já se kořím Bohu, *poněvadž není*.¹ Každý člověk by miloval druhého, kdyby mu rozuměl, kdyby v něj mohl nahlédnouti leč —“² Jak nevzpomenout tu slavného verše Vignyho z „Maison du berger“: „Aimez ce que jamais on ne verra deux fois“? Spříznění jeho s deníkovým zlomkem Máchovým jest bytostné. Nejsou tyto řádky Máchovy inspirovány soucitem lidským, právě jako vesmírný soucit diktoval mu poslední kapitolu „Návratu“? A v „Máji“ rozrazil již cele, byť jen na chvíli, teplý světelný paprsek studenou abstraktní metafysickou mlhu. Nová Máchova láska k zemi plně se tu po prvé projevila a vyslovila; s krásným teplem právě básnickým a se svěžím mladým smyslem pro skutečnost zcela nově získaným cítí zde po prvé zemi jako „jedinou svou vlast“ a jediné své dědictví, jako jedinou jistotu a jediný životní klad. A ještě druhé stejně závažné, ne-li závažnější novum, které ukazuje na vnitřní přerod: žaloval-li posud ve svém díle básnickém Mácha jen na to, že byly zklamány a životem zrazeny jeho dětiné sny příštího štěstí životního, zde po prvé — a na to není možno upozorniti s dostatečným důrazem — vyvrcholuje celá skladba v zoufalství oklamané lásky, to jest možnosti působiti a tvořiti. „Bez konce láska je! — Zklamánať láska má!“ tímto veršem rozkleslým v krajní dramatickou dichotomii a prorytým propastí prázdna a mlčení, tímto veršem rozeklaným v zoufalou šíři dvou ramen marně rozpjatých, jež touží obejmouti

1 - Podtrhuje sám básník.

2 - Spisy II, 316.

svět a život, tímto veršem zavřel Máchu jako posledním svorníkem podzemní klenbu svého „Máje“. Do něho zaklel všechny disonance své minulosti v nejjistší, přetavené podstatě a překlenul je zde po prvé a naposledy ne již beznadějí čiré tmy a čiré zoufalé negace, nýbrž hrdým mužným mlčením, které bylo nejen výčitkou minulosti, nýbrž zároveň i otázkou položenou budoucnosti.

Tato zklamaná bezkonečná láska nebyla láska programová, nebyl to spekulativní člen dialektický — naopak, tato bezkonečná láska jest při světovém názoru a životní soustavě Máchově nelogická a iracionální, ale právě tím a právě proto jest nade všecko cenná mravně i básnický. Jest to první rozhodné vítězství života a poesie nad dialektikou mozku zapředeného v zlou šedou pavoučí síť abstraktního rozumářství a dusícího se v ní.

2

Velkostí Máchovou jest a bude již, že byl statečný a silný i v zoufalství: nezavíral oči před rozpory nitra a světa, života a touhy, skutečnosti a ideálu; neumenšoval jich uměle, nebarvil na růžovo, co bylo černé; nevyplňoval parami a mlhami propastí; neklamal sebe a neklamal ani druhých. Jeho názor na život empirický byl věčně střízlivý a přísný, a právě v této přísnosti byly počátky velkosti a zárodky nové monumentálnosti a nového stylu; zrak jeho, záhy zvyklý nésti se za ryzí zákonností ideovou a snovou, nemohl neviděti nedostatku skutečnosti jevové, a duše, rušená jimi a sužovaná jimi ve své touze po dokonalosti a celosti, nemohla býti k nim shovívavá.

Kde jiní, tupí, necítili disonancí, ukrytých v realitě jevové, nebo kde jiní, svědomí méně jemného, vyhlávali sobě i jiným lad a krásu, kde jiní s ochotnou ilusivností opíjeli se nadějemi, tam všude Máchův ozbrojený dobovatelský pohled pronikal k jádru věci a odkrýval je, ať komu libo nebo nic. Máchu byl nadán nevšedním darem pozorovatelským, ne ve smyslu vnějškově popisném, ani ve smyslu hmotné přesnosti a správnosti, nýbrž ve smyslu duchového vidu a zoru. Jeho

síla analytická jako konstruktérská byla značná a projevila se v belletrii jeho, zvláště mladší, přímým a obsírným rozbohem theoreticko-psychologickým, kterým toužila dobrati se charakterotvorných složek svých osob, tak na příklad v rozměrné souběžně prováděné analýse povahy katovy a Václavovy v II. kapitole „Křivokladu“;¹ ano zahrcovala se i v hotové aforisticky přibroušené diagnóze duševní, tak v konečném soudě, který vynáší Jan Hus nad duši zbloudilého kata: „boj srdce dobrého s hlavou zlou“.²

Jasná bystrost pozorovatelského vidu Máchova a nebojácnost jeho soudnosti projevíly se plně i v případě velmi choulostivém: v pohledu na současné položení české věci národní. Kdežto vrstevníci jeho dílem žili, dílem udržovali se dobrovolně v ilusivním optimismu — a snad bylo to i s prospěchem pro slabochy, kteří nesnášejí pohledu do propastí — Máchu našel i zde odvahu, zahleděti se v to, „co se, nic“ nazývá“: Máchu sčítal si tehdejší národní skutečnost v sumu zoufale střízlivou a vyřkl ji s klidnou jasnou nebojácností. V básnickém dile Máchově jest jen několik málo čísel, které bývají etiketovány jako vlastenecká elegie — kromě dvou prvních kapitol „Návratu“, šířaných výmluvností opravdu starozákonnou, jest to báseň „V chrámě“, podivně klidnou a proto dvakrát pokořující sebeironií prochvělá, a 8. číslo „Básni bez nadpisů“, vyšlehující v zoufalý výkřik bezmoci „Můj otec neslyší — a matka mi umírá“ — ale jsou nejen z vrcholů lyriky Máchovy, nýbrž vnášejí i veliké novum v tehdejší českou poezii, cosi zcela protichůdného rétorickému, mátožně panslavistickému optimismu kollárovskému. Zejména „V chrámě“ bylo by třeba analysovat slovo za slovem, aby se plně docenila její jedinečnost. Báseň jest cele vkreslena s přísnou úsporností do sdružených rýmů mužských, které dopadají s tvrdou apodiktičností. Není v ní podřadných vět a není tedy dekoru; jen hlavní věta, někde i holá, vedle hlavní věty tektonicky položená. Kdežto Kollár stře svou periodu po čtyřverší i za ně, věta Máchova objímá zde nejvýše dvojverší a není

1 - Spisy I, 16, 17.

2 - Spisy I, 54.

v ní rétorického rozkřídlení. Všecka visionářská síla básníkovy jest sehnána v adjektivum nebývalé síly a rozhodnosti až mravní: „jen po sochách hrobky barví mrtvá zář korunu *nevěrnou i kamennou tvář*“; „při každého nohou kamenný spí lev co *umdlelá* síla i *ukrollý* hněv“; „slávy zašlé stín, ba púlnoční i strach obletuje otců mých *zlehčený* prach“. Zde jest po prvé udeřeno na zcela novou intonaci vlastenecko-poetickou, na niž naváží uvědoměle až Jan Neruda a J. V. Sládek; zde jsou nové stylové živly, nový hořký pathos, jehož plně doceniti dáno bude až druhé a třetí generaci pomáchovské.

Mácha nejen že neumenšoval disonanci životních, on přenášel je přímo ve svou poesii, a víc: z kontrastnosti jich, z rozporů světa ideového se světem jevovým, krásna se šerednem, vznešena s nízkostí, vytvořil si — dokonalý romantik duševními dispozicemi a ne nápodobou — samu kompoziční a stylovou metodu svého umění. Nemůže než vzbuditi prostě tvůj úžas, že Mácha sám ze sebe, z pravdivé a neústupné přisnosti svého nitra, vyvážil zde týž kompoziční princip, jehož dobrala se skoro současně romantická poetika francouzská, předem poetika Victora Huga. Ve své předmluvě ke „Cromwellovi“ (1827) tento básník, který ještě před pěti roky v předmluvě k „Ódám“ (I. vydání v červnu 1822) neuznával „genru romantického“, nejen že mu přiznává existenční právo, ale vidí v něm i pokrok proti „genru klasickému“, jako jest pokrokem křesťanství proti antice; jako Mme de Staël rozeznává nyní dvojí velikou skupinu literární, severní a jižní, ale hledá rozdíl mezi ní v čemsi jiném než Mme de Staël: Victoru Hugovi rozdíl jest v ohyždnosti nebo lépe v grotesknosti, již prý neznala literatura klasická a kterou přineslo až křesťanství a stvořilo tak literaturu romantickou jako literaturu kontrastů. „Pokusme se ukázati,“ praví zde autor, „že z plodného spojení typu groteskního s typem vznešeným rodí se moderní genius, tak složitý, tak rozmanitý ve svých formách, tak nevyčerpatelný ve svých výtvořech a protilehlý v tom jednotvárné prostotě genia antického; ukažme, že odtud jest třeba vyjít, aby byl vystižen základní a skutečný rozdíl obojí literatury . . . Jako objektivnost vedle vznešena, jako prostředek kontrastový grotesknost jest podle nás nejbohatší pramen, který otevírá

příroda umění . . .“ A o něco dále: „Křesťanství přivádí poesii k pravdě. Jako křesťanství i Musa moderní bude viděti věci vyšším a širším pohledem. Bude cítiti, že všecko stvoření není lidsky *krásné*, že ohyždnost existuje v něm vedle krásna, nestvůrnost vedle libeznosti, grotesknost rubem ke vznešenu . . . A povede si jako si vede příroda, bude mísiti, aniž jim dá v sebe splynouti, stín se světlem, grotesknost se vznešeností, jinak, tělo s duší, zvíře s duchem.“ Tento postulat životní věrnosti disonanční, který se Francouzovi často zvrhl ve vnějškovou pózu a schema, cítil celým svým nitrem Mácha a naplňoval jej ve své tvorbě, aniž věděl co o teoriích francouzského romantismu. Pečlivý rozbor krásné prózy Máchovy ukáže nejen, že měl účelný zrak pozorovatelský, pronikavý pohled a smysl pro skutečnost, nýbrž i že znal její *valeur estetický*, že ji cítil stylisticky a hodnotil ironickou filosofií romantickou jako rub krásy a velkosti.

V „Křivokladě“, v první větši próze Máchově, nalézám již grotesknost jako uvědomělý živel stylový. Groteskní živel přimíšen jest nejprve do postavy katovy; zápas tohoto groteskního živlu se živlem ušlechtilým tvoří právě osudovost této figury; již samo katovské řemeslo tohoto potomka královského bastarda jest okovem, který váže a láme každý jeho vyšší vzlet: jeví se básníku v krásném výstižném obraze zoufalství jako „hluboko kleslý“, který „touží z nehodných jeho okoličností *vytonouti* na povrch k žádané vyvýšenosti“. ¹ A ve smyslu této osudové směsi nízkosti s ušlechtilostí jest i katova ironie, jsou i náhlé přemety jeho povahy, na něž básník sám upozorňuje, ² prvkem stylové grotesknosti. Ale přímým groteskním rubem k vznešenosti a tragičnosti králově i katově byl básníkem myšlen zbrojnoš „Honza Nebojímse“; hraje úlohu jakéhosi šaška v tragedii, komické triviálnosti, která se plete neustále do nohou královské tragedie. Král jej zmrzačil, když jej, svého strážce, zvrhl s koně do propasti, a setkává se s ním v kritickou chvíli svého

1 - Spisy I, 16.

2 - Spisy I, 39. „Kat po celý ten čas nebyl k spatření; zdálo se, jako by se opět na novo byl změnil a jako by čas tento byl přechodem k jiné ještě větší změně.“

útěku z křivokladského vězení. Při této setkané vede si Honza s ducha-
přítomností šašků shakespearovských: „Králi! Chceš-li se pomstít,
přepust ránu katovi, on má jistější ruku,“ jsou první jeho slova užas-
lému Václavovi. A jako Shakespeareovi šaškové umírá také s grotesk-
ním humorem; matku, která lká nad ním, utěšuje s hrubou lhostejností:
„Nevřešti, babo! což jest umírající zbrojnoš v času našem něco tak
podivného?“ Ale tím není ještě úloha jeho dohrána. Král má podivný
nápad, který by se mu málem stal osudným: káže uvrhnouti mrtvolu
Honzovu v rozvodněný potok; z něho vplyne naposledy do Vltavy —
s významným a umělým protikladem, se stylotvornou ironií praví
básník: „a tak, co zatím utíkající nepokojní pokojnou ku Praze spě-
chali stezkou, blížil se Honza pokojný nepokojnou cestou po jiné
straně taktéž k stověžité Praze“¹ — a nechybí mnoho a překotila by
člun, na němž převáží se král přes Vltavu na Vyšehrad. „Na mou věru,“
resumuje významně král osudný poměr svůj k mrtvému pacholkovi,
„tenť jest mi pořáde v cestě a hrozí mi i po smrti zkázou.“ Není pochyby,
že Honza Nebojímse byl myšlen básníkem stylově a symbolicky jako
představitel té osudové ironie, která kříží v životě neustále cesty vzneše-
nosti a síly a hrozí zvrtnouti je každou chvíli v pitvornost a nízkost.

Groteskní živel nechybí ani v malé povídce „Marince“, která bývá
pokládána za nejcelejší a nejvyrovnanější prosaickou práci Máchovu.
Jakási parodující posměšnost vězí již v motě: „Vale, lásko ošemetná.
Adieu! — Lebe wohl. *Stará píseň; má známou notu.*“ Ale grotesknost
sama jsou dvě drsně komické scény pouliční, uličnického a babího
sněmu, jež básník významně těsně a bez přechodu položil vedle svého
dvojího tragického rozhovoru s nešťastnou ušlechtilou a souchotivou
hudebnicí a do nichž je záramoval. Před první setkanou popisuje
básník obširně, se zřejmou prodlévavou zálibou a stylisovanou komi-
kou, která užívá všech obrazových vehiklů, i hříčky slovné („ne sice
hromo-, ale přece bití“), pomáčeného bratříčka-uličníka a trestající
i lající surovou macechu Marinčinu; před druhou setkanou položil
besedu škaredých odporných bab-žebraček, vykládajících si sny

1 - Spisy I, 32.

a karty a věštících brzkou smrt Marinčinu a sázejících na ni do loterie
— zde grotesknost dorůstá přímo karikaturně děsivého pathosu;
a hned po této druhé a poslední setkané uzavírá děje tohoto dne
pitvorná srážka básníkovy s nůši plnou hliněných hrnců. Účel, stvořiti
tako ironický pendant episodový k tragickému ději hlavnímu a opa-
třiti mu tím repoussoir, vystupňovati jej takto a vyhrotiti jej v nej-
větší účinnost, jest zde všude očividný.

A stejný cíl sleduje básník ve své třetí hlavní práci prózové, v ro-
máně „Cikáni“, postavou tlachavého, proľhaného, zbabělého a stále
opilého vysloužilce Bárty s přízviskem Flákoň. Tato málo vkusná
figura zaujímá v románě více místa než mnohá postava hlavní; její
úmorné monology a dialogy, podávané přímou řečí a protkávané růz-
nými stereotypními úslovími, jako „aj, aj“, „jak? že ne?“, „na mou
milou věru“, „ha ha“, „kdo se opovažuje“, které chtějí býti prostřed-
kem charakterisačním, stojí často přímo bez přechodu vedle nej-
poetičtějších licí přírodních a vedle scén nejtragičtějších a zaplavu-
jí kapitoly první, druhou, čtvrtou, pátou, sedmou, osmou, devátou,
desátou, jedenáctou a patnáctou. Že i figura tato má v kompozici
Máchově smysl stylový, viděti z groteskní scény na konci deváté
kapitoly, kde zbabělý mluvka s tasenou šavlí uzavírá průvod, vle-
koucí mladého cikána do zámku: pendant tragičnosti, ironická folie
k původní síle a vznešenosti lidské, kontrastová estetika.

U Máchy, jak patrně, kompoziční princip jest jen promítnutím
disonancí nitra básníkovy; není odvozený z vnějších vzorů, jest ryze
niterný a bytostný: v tom právě jest mravní síla Máchova, nedoce-
něná a nepochopená plně ani dnes ještě. Mácha byl člověk nitra
dualistického, roztrženého a stále dráždivě napjatého, ano přetiže-
ného; a myslitelské i umělecké uvědomění si této základní dispo-
sice niterné vedlo jej k tvorbě kontrastové, k disonanční dialektice, kterou
na počátku přímo theoreticky a abstraktně skládá i své figury; tak
především v začáteční próze své, v „Křivokladě“. Vnějšíkovou anti-
thetickou dialektikou a ne jednotnou básnickou intuicí jsou zde vy-
tvořeni i kat i král. Na dvojím kontrastu ryze abstraktním stavěna
a rozlišena jest tato dvojice: oba jsou lidé nitra zcela disharmonické-

ho, v obou mísi se a bojuje spolu živel nízký s živlem ušlechtilým — ale vedle toho kontrastují se sebou, ač jsou si příbuzní, a kontrastují spolu ovšem zase abstraktně: kat jest synem obrazotvornosti, Václav rozumu.¹ Na kontrastu, ale zde již konkrétnějším, daným životní situací, vybudována jest také figura nešťastné milenky katovy, Milady: jest zároveň odpuzována od tohoto lidského netvora i přitahována k němu a rozporem tím také hyne. Básnický vývoj Máchův, růst jeho tvůrčí síly jest právě v tom, jak abstraktní theoretická dialektika ustupuje niternějšímu a intuitivnějšímu aktu tvůrčí lásky, který objímá člověka teplým jednotným pohledem a přenáší jeho dramatický osudový svár a spor v konkrétní životní děj a vývojný proces. Na tomto vyšším stadiu jest již Mácha v „Marince“. Zde jsou kontrasty již značně zkonkrétněny: vyvíjejí se z životních situací a bojů. Takový jest kontrast ušlechtilé hrdinky a její chudoby a kontrast šlechtěného žebráka a zvrhlé surové macechy — všude jest dějová motivace alespoň naznačena. Básník sám jest zmitán také jakýmsi rozporem, hlubším než tyto rozpory minulého objektivního dějství: jest i přitahován, i odpuzován od souchotivé dívky, a služba přátelská, která jej volá od ní, jest jen vnějškovou maskou rozporů lyrických, které symbolicky vyslovil básník v překrásném Intermezzu.

V zlomkovém „Karlštejně“ také buduje se na kontrastech, ale také již dějově konkrétních. Viasil jest tu postaven mezi dvě dívky, Bohdánou a Johannu, mezi oddanou, trpnou a trpící řeholnici a výbojnou amazonku dobyvačnou i ve vášni a mstitelku své zhrzené lásky na šťastnější sokyni.

Nejdále postoupil tento osvobodivý proces básnický v „Cikánech“ a především v „Máji“. Jen příliš divoký a komplikovaný a při tom ne dost jasně vysledovaný a sepjatý děj brání nám oceniti „Cikány“ jako vyšší útvar básnickovy tvůrčí objektivace. Ale básníkovi po prvé zde v této rozhodnosti tanulo na mysli, jak všechnelad, svár a zmar, tak široce rozvětvený a parazitně hýřící v tomto románě, jest důsledkem činů, rozbujelé vůle, která se rozpadla v žalostný svár s intelek-

1 - Spisy I, 17.

tem, tvůrcem mravního řádu životního a světového. Dualistický disonanční rozstup v „Máji“ jest největší: všechny staré disonanční motivy vrátily se v této básni ve svém definitivním, krajně vyhoceném útvaru a přistoupily i motivy nové: motiv viny a trestu, motiv krásné přírody, lhostejné a nezúčastněné svědkyně zoufalých a krvavých dějů; ale zároveň možná harmonie jest ne-li provedena, alespoň napovězena v mravní iniciativě odvážné duše, v nadracionálním aktu lásky, která miluje i lhostejně krásnou přírodu jako podmínku a jeviště lidského působení a lidské tvorby, i soucítí s člověkem, byť vina-ami obtíženým, poněvadž jej cítí a přijímá konec konců jako svůj plod a své ztracené dítě.

Zvláště disonanční motiv krásné, ale lhostejné a sobě jen žijící přírody, která sleduje jen mechanicky své vzdálené cíle, nevnímajíc lidské bídy a lidského utrpení a účastnic se i v ději zmaru lidského jen bezděčnou dekorací, která tu působí dvakrát výsměšně — to jest pravý smysl popisné partie obrozeného májového večera ve IV. zpěvu „Máje“, již dovolávají se občas někteří venkonce protismyslně jako dokladu pro soucítění přírody s osudem lidským — vstupuje tu po prvé v dílo Máchovo. Řekl jsem již a dovedl jsem, že Mácha nebyl pantheista: splynutí s přírodou nebylo mu nic žádoucího. Toto stanovisko jest patrné i v Máchových malbách přírodních a jest také příčinou jejich ponuré velikosti a symbolické výraznosti: příroda nekrotí vášnivého nepokojného chodu jeho citu, nýbrž naopak vydražduje jej, bodá jej a bouří jej, aby vyvinul všecku svou energii. Mácha nezkonejšuje se v přírodě a proto nezahluobává se nikde do ní; netouží nikdy po tom, aby vystihoval věčně, oddaně a podrobně přírodu pro ni samu; netone v ní podrobnou intimní láskou — jest charakteristické, že kromě nejběžnějších stromů nalezneš v celém veršovaném i prózovém díle Máchově jen dvě, tři jména rostlinná poněkud odlehlejší, tis a módně dobový amarant. Krajinu zachycuje rád Mácha jen velikými všeobecnými rysy jako kulisu duševního dramatu; jeho krajiny mají pathos nadskutečnosti, děsivou a poloduchovou pitoresknost, tak především dějiště „Cikánů“, které svým skalným terénem pískovcovým připomíná „zpustlé město s náhrobky“, „zpu-

lý Jerusalema“; všude zříceniny, přešlost, elegie; vyrosteli kde na těchto zříceninách strom, jest to bledá břiza, která jednou „přiléhajíc k špičaté nevysoké střeše, od ní na dol se kloní co jednotlivé péro za kloboukem loupežníka“¹ jindy „pohrává mladým listím co mrtvými jiskrami nad zříceninami zbledlými“² — vesměs popisy irrealné, které chtějí podati ne přesnou kresbu, nýbrž vyvolati dojem pitoreskně znepokojující nebo otřes hudebně zvlněný a v šero vyznívající. Ponuře děsivá, ale zároveň i hudebně něžná a měsíčně teskná jest celá scenerie „Cikánů“ a tragické katastrofy jejich provázeny jsou rozběsnělou bouří noční. Zde — v „Cikánech“ — naučil se Mácha po prvé připínati přírodu k osudu člověkovu, ne ovšem jako soucitící útvar, nýbrž jako náladově hudební doprovod dějů lidských, jako pitoreskní kulisu dramatickou; ještě v „Křivokladu“ nezná tohoto umění, ačkoliv zárodek jeho jest možno postřehnouti již v jeho V. kapitole, v dusné, tísňivé, bouřkou hroící sežehlé letní krajině, kterou jede kat s králem a družinou na pohřeb Miladin.

Novum, které uvedl v krajinném citění Mácha v českou poesii, jest holá, přísná, pustá, vysoká horská krajina, zvěře a květů prázdná, mrazivými vichřicemi metená jako scenerie „Krkonošské pouti“, symbolické jeviště abstraktního zoufalého metafysického monologu; pustá a přísná země, kde lehce „spláchne déšť a setře vítr stopy kroků mých, jako bych nikdy nebyl býval zde a jako by ústa má nikdy nebyla zvolala horám těmto: Dobrou noc!“³ krajina osněžených zmodralých hor v měsíčním světle ztuhlých, „jež z temné noci strměly co zsinálé hlavy mrtvých králů korunované stříbrnými vínky“⁴. Ukázal jsem již dříve, jak a proč jest Mácha básníkem, zabraným tak vášnivě a s jemnostmi tak šťastnými do mrazivého, temného nebo měsíčně a hvězdně zsinálého kouzla kosmické noci a nadzemských prostorů, v nichž horké slzy tuhnou v led a chřestí po ubledlých

1 - Spisy I, 104.

2 - Spisy I, 107.

3 - Spisy I, 91.

4 - Spisy I, 92.

zmučených lících; zde stačí dodati, že s touto bytostnou láskou Máchovou souvisí i záliba jeho pro čisté duchové jevy, hry a klamy optické, pro zrcadlení hvězd v tichých horských jezerech („Krkonošská pout“ Spisy I, 92), pro „plačící paprsky poletující po dalekých lesích“ („Klášter sázavský“ Spisy I, 276), pro „mrtvé jiskry nad zříceninami zbledlými“, pro „tiché paprsky měsíce“, jež „leží co smutné zapomenutí nade zpustlým městem“ (Spisy I, 108), pro rozmary, které strojí mlha spojená s ranní září („Křivoklad“ Spisy I, 9) nebo lehký kouř, jež „krouží nad městy a sniživ se, plíží se po tváři tichých jezer“ („Krkonošská pout“ Spisy I, 92), pro „třepetavé zásvity“, jaké tvoří „parné polední slunce na vzdálených horách“ („Křivoklad“ Spisy I, 41 a 42), pro „blysknavá kola“ „mušek svítivých“ („Máj“ Spisy II, 135), pro „severní zář“ i „bludice pout“ (tamže 136), pro „tajemné světlo v jezera dálném lůně“ (t. 135), pro „bílé obláčky“, jež „dálným nebem plynou“, „hvězdy rozplynuté, stíny modra nebe“ (t. 129), pro odstupňované perspektivné plány krajinného panoramatu na počátku I. (verš 26 a n.) a III. zpěvu „Máje“, pro hry člunů v jezeře a optický i koloristický život, jež vyvolává činnost veslařská, pro zrakovou obraznost, již podněcují otevřená nebesa západní k barevnému pathosu („Máj“, Intermezzo II., verš 14 a n.).

Zde na „Krkonošské pouti“ vzešla, zdá se, po prvé Máchovi myšlenka přírody lhostejné k osudu lidskému a zaujaté zcela starostí o své hmotné dílo; zde po prvé alespoň v jeho tvorbě jest určitě napovězena. Ve vidění, které má jinoch na vrcholu Sněžčíně a v němž prožije v jednom dni zkratku celého, neustále opakovaného, stejného a přitom marného života a osudu lidského, dostoupil čas poledne, kdy jsou pohřbíváni bratři navždy zemřelí bratry živými a provázeni ke hrobu bratry ožilými. V tuto právě chvíli, kdy bezmoc lidská sáhá na něho svou 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 vísí alegoricko-metafysické, proti zoufalému údělu člověka, roztržného mezi ducha a hmotu a zmítajícího se mezi oběma a žijícího tak

život neskutečný a přeludový, položena jest tu vědomě a významně sladká skutečnost a pokojná bezpečnost pozemského bytu přírodního. „Nad ním jasné svítilo slunce, celá zem jakoby se usmívala, osení zavánělo líbezně i sladce z dolů i na temenu hory, a radostný z dolu hlahol ptactva mísil se v smutné zpěvy mnichů“. A tu zdá se mladému poutniku, „jakoby šeptaly z dálky šedé hory i hustý déšť: „*My jasná věkobytná zdvíháme čela, aniž kdy zajdem, my zrosíme květ uvadlý, aby nezhybnul, aby vykvětl znovu i vůni líbeznou vydával!*“ — „*Vy však spátí budete sen věčný,*“ znělo, jako by se chechtali mnichové mrtví“. (Spisy I, 97.) Příroda nejen věčně v klidu trvajícím a věčně se obrozujícím, 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 nebo lépe nepoměru toho zdrojem ironického pessimismu právě jako u Leopardiho.¹

Arne Novák ve svém rozboru „Krkonošské pouti“ vykázal jí vývojové místo mezi „Mnicem“ a „Májem“; najišto správně: ukazuje k tomu i závěrečný motiv odvěce klidné a lhostejné přírody, který přenáší odtud Mácha do „Máje“, kde jej bohatě instrumentuje jako celou orchestrální skladbu. Již známý lístek při deníku Máchově, který podává plán básně teprve vznikající, ne již napsané — rozdíl tento bystře vytknul Voborník — a jímž vykládá se obyčejně „Máj“, mluví jasně a patrně o tom, že *protiklad* života přírodního a života lidského jest vůdčím a průvodním motivem největšího díla Máchova. „Následující básně jest oučel hlavní, slaviti májovou přírodu krásu; k tím snadnějším dosažení oučelu tohoto postavena jest doba májová přírody proti rozdílným dobám života lidského. Tak u příkladu v čísle prvním tichá, vážná atd. láska v přírodě proti divoké, vášnivě, nezřízené lásce člověka; tak též jiné vlastnosti májové přírody proti podobným života lidského dobám v číslech ostatních. Pověst tedy čili děj básně této nesmí se co věc hlavní považovati, nýbrž jen tolik z děje toho v báseň přijato, jak daleko k dosažení oučelu hlavního nevyhnutelně třeba.“ Již z těchto slov, vržených na papír asi zcela

1 - Viz poznámky na konci knihy.

spontánně a v nichž dni se teprve nejasně první posud zárodek slavné básně Máchovy, plyne mimo každou pochybu, že inspirace největšího díla Máchova jako vši jeho tvorby jest zcela patrně dualistická a protikladná a že není smyslu v tom, hovoří-li se o Máchově monismu nebo pantheismu.

Týž protikladný dualismus prostupuje všecku významnou lyriku Máchovu. Mácha není z těch blažených básníků — umělců života — jímž dáno jest plně utonouti ve chvíli a přetvořiti se v ní ve vyšší, nadosobní skoro orgán. Mácha nezná ani lyrického vykoupení chvíle v písni: jak výmluvně hovoří tomu, kdo umí esteticky usuzovati, skutečnost, že kdekoli Mácha chce napsati píseň ve vlastním smyslu slova, to jest jednotný, statický, v momentu plně zakotvený útvar duševně melodický, napodobí ihned obsahově, výrazově, formově i stylově píseň lidovou: netvoří, nýbrž patvoří a skládá hotové typické složky básnicko-stylové, nezírá přímo, nýbrž obkresluje a klesá tím rázem na spisovatele druhého nebo třetího řádu! Máchovi není přáno, aby se zahloubal plně ve chvíli a aby s ní splynul; aby mu chvíle uzrála v oblažující celek, plnost, lad, řád a svět: roztrhává mu ji ihned nová chvíle se svým drsným naléhavým poselstvím. Jest neustále puzen, zmítán a napínán chladným a mučivým procesem dialektickým, který se vyžívá v protikladech, dlouho mimo dosah jeho srdce, a poesie jeho jest jen chvilkový most neustále klenutý, ale i neustále rušený nad nepřátelskou a svárlivou polaritou všech životních dějů. Na disonanci, to jest na kontrastu dvou následných stavů, jest založena nejlepší a nejvlastnější lyrika Máchova, která — a to jest významné — končí pravidelně příkrou antithesí nebo dichotomií nebo aktem zoufalství, jímž touží básník vyplniti mučivou propast rozstouplou ve věcech i mezi věcmi, a která podle toho bývá často tektonicky tvrdě roubena z holých vět proti sobě vzepřených a prostoupena stručnými otázkami, odpověďmi, výkřiky. Otazník, vykřičník, nejednou i znásobený, a pauza, roztínající nejednou jako mečovými ostrými verš ve dvě, jsou typická interpunkční znaménka Máchova. Stačí, uvedu-li zde jen některé z nejvýznamnějších veršů Máchových, aby byla bezesporně prokázána jeho duševní

metoda koncepční i výrazová. „Daleká cesta má — marné volání!“; „Bez konce láska je! — Zklamáť láska má!“; „Hynkul — Vilém! — Jarmilo!“; „On nejde! — již se nenavrátil!“; „Nikdy — nikde — žádný cíl“; „Sok — otec můj vrah — jeho syn, On svůdce dívky mojí! — Neznámý mně. — Strašný můj čin Pronesl pomstu dvojí“; „Či vinou kletbu nesu? Ne vinou svou! — V života sen Byl jsem já snad jen vyváben, Bych ztrestal jeho vinu?“; „Časné i věčné? — věčné — čas“; „Proč otec můj? — Proč svůdce tvůj? Má kletba —“; „Jak světlo — stín se střídá“; „Budoucí čas?! — Zítřejší den?! —“; „Kdo ví? — Ach žádný neví.“ —; „Hluboká noc — temná je noc! — Temnější mně nastává — — — Pryč myšlenko!“ —; „Tam žádný — žádný — žádný svit“; „Vše bez konce — tam není chvíl“; „Tam žádný — žádný — cíl —“; „Bez konce ticho — žádný hlas — Bez konce místo — noc — i čas — — —“; „Duch můj — duch můj — a duše má!“; „Jakž byla vyšla — hynou“; „Po tváři slzy — pot a krev; V ústech spí šepot — tichý zpěv“; „Po hoře — na níž stojí — háj Mladistvý hučí — smutný stesk“ —; „Pán náš zhynul! — zhynul! — zhynul!“; „Temná noci! jasná noci!“; „Vy hvězdy jasné! — Vy hvězdy ve výši!“; „Ach, a jen země bude má!“; „Mrtvo kolem — pustota jen pouhá“; „Chtěl jsem kvítí — noc jen slzy měla“; „Šírou zemi kryje slza nemá! — Či ne slza? — snad jen kapky rosné!“; „Snové moji, běda — snové byli — Jestoty je všecky zničil den“; „Rámě svoje rozestíral jsem — Po ráji — a na prsa horoucí Pouhou, lásky prázdnou tisknu zem“; „Již tam došel — nic, tu — sklésne, zajde!“; „Neb kam vzhlednu, tam mně schází — tvář“; „Můj otec neslyší — a matka mi umírá“; „Zde vzejde slunce — chladné jest; — Vyvstane kvítí — zvadlý květ“ —; „Vidíš hroby? — Mníš, že mrtví spí Beze snů? — Nel — Jiný svět je baví“; „Tiší mrtví? — Ti že znovu žijí? — Vlastní vůlí svou?“ atd.; „Ó by mohl navždy hrob mne krýtil — Věčné nic! v tvůj já se vrhu klín“; „Pod pahrbkem — tam je tichý sen“; „Ticho pusté — já jen v středu Stojím, slza lpí na hledu, A na srdci — věčný bol“; „V hrobě jak v životě — jen sám!“; „Slyš, páže můj! — Darma volání“; „A proto slyš — ó slyš, pojď spáti“; „Snad že se ve tmách budeš smáti Svě vlasti vstříc —

sen jako sen!“; „Zdaž to Ona — a jen růže dřímá? — Či spí Ona, a jen růže květe? — Růže květe! Růže jen? — Iduno —“; „Pane, pane! — pane! zůstaň se mnou!! Zůstaň se mnou, neb chce večer býti!“; „Sáhnu po ní; — mok ten ústa zrosí; — V ducha tma mi sype mrak a mrak! — Hu, jak chladno v noci pusté řiši!“

Sama vniterná básnická koncepce Máchova jest tedy skrz naskrz dualistická a protikladně pohnutá, a dramaticky kontrastová jest i jeho vnější kompozice formová. Tato kompozice jest i do krajnosti uvolněná ve smyslu vkusu dobového; Mácha byl také synem své doby, která ústy svých romantických theoretiků hlásala právo, ano přímo povinnost pro tvůrčího ducha, nedbati genrů básnických a jich mezí, nýbrž mísiti je všecky vespolek a budovati i stupňovati umělecký účín na jich kontrastech. Friedrich Schlegel psal svému bratru svůj sen příštího básnického pokroku synkretismem všech forem a genrů: „Romantická poesie jest všeobecná poesie progressivná. Jejím určením jest nejen spojení znova všecky rozloučené druhy poesie a sblížení poesii s filosofií a rétorikou. Chce a má také hned mísiti, hned slučovati poesii a prózu, geniálnost a kritičnost, poesii umělou a poesii přírodní“.

A ve Francii obdobně Victor Hugo radí k potlačení všech určitých genrů. Genry jsou prý cosi časového a umělého a účta k jejich domnělým hranicím a konvencím jest prý jen historická tradice, již chce právě romantism zničiti. V předmluvě k „Ódám a baladám“ r. 1826 píše: „Slyšíš denně při literárních výtvorech hovořiti o *důstojnosti* toho genru, o *konvencích* genru onoho, o *mezích* toho, o *říších* onoho; *tragedie* zakazuje, co *román* dovoluje; *píseň* snáší, čeho *óda* nedovoluje atd. . . . Autor této knihy má neštěstí, že ničemu z toho nerozumí. Hledá v tom věci a nalézá jen slova; zdá se mu, že, co jest v pravdě krásné a pravdivé, jest krásné a pravdivé všude; že, co je dramatické v románě, bude dramatické na scéně; že, co je lyrické v kupletu, bude lyrické ve strofě: že konečně a vždycky jedině opravdové rozlišení v dílech duchových jest rozlišení dobrého a zlého . . .“

Tvorba Máchova ve své formové kompozici mísí klidně živly dramatické, epické i lyrické. Románová próza jeho — avšak jen mladší, v „Křivokladě“ a v „Karlově Týně“, ne později v „Marince“ a v „Cikánech“ — přechází náhle v přímý dialog dramatický, a to i bez jakéhokoliv důvodu vnitřního, na příklad v zcela klidné rozprávce dvoštěpů při práci na počátku „Křivokladu“. V „Marince“ a v „Cikánech“ písně a básně a často značného rozsahu jsou vkládány do prózy. Novela „Marinka“ má „ouverturou“ znělku a jinou lyrickou báseň „intermezem“ mezi „dějstvím“ prvním a druhým; „finale“ jest zase objemná lyrická báseň. Epická exposice „Krkonošské pouti“ jest psána veršem, kdežto vlastní meditace a vise jsou podány prózou. Jednotlivé kapitoly „Návratu“ působí jako t. zv. báseň prózou, útvar, který si oblíbil romantism, jenž setřel mez mezi prózou a veršem.

Tvorba Máchova jest tedy vniterně i vnějškově, obsahově i formově rozporná; harmonie, v níž jsou rozváděny tyto základní disonance, jest dočasná, chvilková, stále bořená. Mácha byl však nejen básník, ale i umělec, to jest duch velkého uvědomění stylového. Co uvádí Sabina z jeho rozhovorů o slohu, co sám napsal příspěvkem ke genesi „Máje“, ukazuje nám jej umělcem znamenité síly a bystrosti kritické. Jaká správná sebeanalýza jest v tom, pojímá-li a cití-li děj „Máje“ jako cosi zcela podružného; jaké perspektivy na vlastní jeho tvorbu otevírá jeho poznámka Sabinovi, v níž zmiňuje se o tom i onom největším spise, „*jehož pravá cena a pravý půvab jedině na mluvě se zakládá*“,¹ nebo jiná zmínka o písni „Ha, ty naše slunce“, jež prý působila v něj „ne pouze tím, co v ní leží, *ale mnohem více tím, co ve mně probudila a vždy znovu probuzuje!*“ V těchto jemných kritických nápovědích jsou zřejmě ukryty postuláty stylu hudebně-suggestivního, tak, jak jej vytvořil a předal odkazem moderní české poesii Mácha sám.

Máchovi bylo třeba media, v němž by smířil kontrasty a rozpory svého nitra a utišil odboj svého ducha, a mediem tím byla mu hudba slovná a větná, právě jako velikým romantickým prosatérům fran-

1 - Spisy Sabinova vydání II, 494.

couzským, Rousseauovi, Bernardinovi de Saint-Pierre, Chateaubriandovi, Flaubertovi; a jako tito tvůrcové a obroditelé krásné prózy francouzské tvoří i Mácha — a právě především ve své románové a povídkové próze — a často s odvahou až šíleně výbojnou hudebně samostatný a svéprávný obraz, který má svou absolutní uměleckou pravdu mimo vnějškový svět a život, mimo všecku pravděpodobnost empirickou.¹ Nepopisuje věrně přírody, nevystihuje skutečnosti, nýbrž *vytváří ji znova* po zákonech a methodou nové slovné harmonie inversemi slovoslednými, skladem zvuků, kombinacemi caesur, tkání aliterací; vnější děje a vnější skutečnost transponuje velmi složitým a výbojným uměním slovné obrazivosti hudební v nezávislé, charakteristicky krásné a bohaté útvary, které žijí pro sebe a v sobě samostatným životem umělecké stylovosti.

3

Stylově obrazivý mechanism Máchův, jeho síla, jemnost a ráz, nebyly posud skoro předmětem kritického šetření a rozboru; a přece, lze-li odkud získati pohledů do privatissima básnickovy duše, tož jen odtud; a lze-li kde pozorovati básnickovu sílu tvůrčí při díle, tož jen zde. Pouze Arne Novák zkoumal podrobně ve IV. kapitole své „Máchovy Krkonošské pouti“ básnický výraz Máchův, předem v této „Pouti“ a v „Máji“, pokud vyjádřil světelné a barevné citění básnickovo a srovnal jej po této stránce s výrazem Byronovým v „Giauru“, „Korsaru“, „Larovi“, „Parisině“, „Vězni Chillonském“ a v „Hebrejských melodiích“ a dospěl k cennému resultátu, že „Mácha byl v období „Mnichů“ a částečně ještě při koncepci „Máje“ byronistou nejen fantasií a náladou, nýbrž i zrakem“, avšak „když byl překonal Byrona v podstatných věcech, přestal mu podléhati i v oblasti optické:

1 - Popis i výklad tohoto estetického děje tvůrčího, svrchovaně charakteristického pro básnickou tvorbu všeho romantismu, viz v této knize v studii o Jeanu Jacques Rousseauovi, str. 32.

„Máj“ značí již statečný krok k básnickému osamostatnění i po této stránce“.¹ Arne Novák přirozeně ke svému účelu obmezil se skoro jen na šetření přídavného a podstatného jména a jejich stylového skladu u Máchy — ale to jsou spíše statické složky básnickova výrazu; kdo rozšíří analýsu výrazu Máchova i na jiné stránky a upře svůj zřetel hlavně ke slovesu máchovskému, dojde již v „Máji“ samém k výsledku pro Máchu ještě příznivějšímu; a tento příznivý soud o vnitřním máchovském svérázu a o vnitřní máchovské původnosti vzroste nesmírně ještě tomu, kdo v odhad svůj zabere celé dílo Máchovo, i jeho dílo prózové a právě je.

Byron ne nadarmo celý život, od počátků své dráhy básnické do jejího sklonu, bránil poesie klasické a předem jejího velmistra, Popea, proti novotářům; nejprve ve své literární satíře „English Bards and Scotch Reviewers“ (1808), pak ve svých listech Mr. Murrayovi, posléze ve své polemice s Bowlesem, „Letter to***, on the Rev. W. L. Bowles' Strictures on the Life and Writings of Pope, Ravenna, February 7th, 1821“ nedlouho před svou smrtí. Byron vidí kriterion básnické tvorby jako klasikové ve vkusu a klade Popea po všech stránkách tvorby básnické nekonečně nad sebe i všechny své vrstevníky nejen stylem, ale i rázem jeho obraznosti. „Pokud týče se poesie vůbec,“ píše Murrayovi 15. září 1817, „jsem přesvědčen, čím více o tom přemýšlím, že on (Moore) a my všichni — Scott, Southey, Wordsworth, Moore, Campbell, já — bloudíme jeden jako druhý; že jsme oddáni špatné revolucionářské básnické nauce nebo špatným revolucionářským naukám, které nestojí samy o sobě za čerta . . . Vzal jsem básně Mooreovy, své a několika jiných, četl jsem je znova stránku vedle stránky s verši Popeovými a byl jsem opravdu udiven (neměl jsem ovšem být) a pokořen nesmírnou vzdáleností co do myšlenky, harmonie, účinnosti, ano i *obraznosti*, vášně a *invence*, jež dělí mužička z doby královny Anny od nás ostatních spisovatelů Pozdního Císařství. Spolehněte na mne, jest to na jedné straně celý Horác, na druhé stra-

1 - Máchova „Krkonošská pouť“. Rozbírání Arne Novák. Separát z „Listů filologických“ 1911. Stran 24.

ně celý Claudian v naší skupině; a kdybych mohl začít znova, přetvořil bych se podle toho.“ Byronovi Pope jest „řecký chrám nejčistší architektury“; co postavili vedle něho vrstevníci Byronovi, jest jen „mešita“; nespokojují prý se však jen pitvorností své stavby, „jest jim třeba zničit ještě antický památník dokonalé krásy, který předcházal před nimi a který příkrývá navždy hanbou je i díla jejich“. Byronovi nové živly, které vnášejí romantikové v poesii, popis, exotism, obraznost, invence, realism jsou cosi snadného a předmětně hrubého; vrcholem poesie jest a bude prý vždycky poesie rozumově-mravní, jak ji pojímal a tvořil Pope. Mnoho hluku tropí prý „denní móda s obrazností a invencí“ a přece jsou to prý „nejvšednější vlastnosti“: „irský sedlák, vstoupil-li mu do hlavy trochu whisky, naobrazní a natvoří toho víc, než třeba k výrobě básně moderní“. Odpor Byronův k vrstevnické moderní, romantické poesii anglické jest příznačný; Byron mluví zde bezděky pro domo. Byron nebyl a není tím velkým básnickým tvůrcem a novotářem, kterým jej dlouho pokládali na pevnině evropské; Wordsworth, Keats — ten Keats, který jedenadvacetiletý r. 1816 v básni „Sleep and Poetry“¹ složil otevřené vyznání víry romantické a útočil prudce na klasiky, „kteří prý houkali se na dřevěném koni a domnívali se, že to je Pegas“ — a Coleridge jsou nejen větší básníci a umělci slovesní, lidé hluboké vnitřní melodie, ale i ztělesnitelé nových způsobů citění a vnímání básnického; Byron vedle nich jest v mnohém směru „vieux jeu“, představitel úzkého, starého, ironicky-rationálního světa a nejlepší tam, kde se mu otevřeně přiblížil a oddal. Básnický výraz Byronův jest mnohem méně revoluční, než se do nedávna vědělo a věřilo na pevnině evropské. Byron jest naopak tradičník v tom, co jest rozhodné pro tvorbu básnickou: v metodě své obrazivosti slovné, ve vnitřním mechanismu své výrazovosti. Zejména sloveso, které u romantiků vře energií a nese celý výboj citový, klenouc se nad sváry nitra a nad protiklady stavů či dějů a spájajíc často násilně v jeden svazek živly odbojné a vzpur-

1 - „Sleep and Poetry“ vydán byl v „Poems“ r. 1817, ale psán jest rok před tím. Místo, na něž narážím: verš 151 a n.

né, bývá u Byrona abstraktně klidné a všeobecné. Již v „Máji“ jest vnitřní napětí i názornost slovesa větší než v básních Byronových, které bývají kladeny mu za vzor. V Byronovi nenalezl jsem příkladu Máchovu obrazu z počátku „Máje“: „Dál blyštil bledý dvorů stín, Jenž k sobě šly vždy blíž a blíž, jak v objetí by níž a níž *Se vinuly* v soumraku *klín*“; ani té stručné energie, jaká napíná sloveso o něco dále: „*Vše* plnou — V čas lásky — láskou každý tvor“. Byron mluví sice o lásce Giaurově jako o lásce žhavé jako „lávy proud, jenž vře v plamenné hrudi Etnině“ — but mine was like the lava-flood that boils in Aetna's breast of flame — ale vyslovuje to nepřímou, perifrází, tímto charakteristicky klasickým procesem zeslabujícím, zmiřujícím a prostředkujícím. V Byronovi není také personifikace tak živá, jaká jest v tomto verši „Májovém“: Sloup sloupu kolem *rameno si podává* temnotou noční“, ani obrazu tak smělého, jako praví-li Mácha: „Po měsíce tváří jak *mračna jdou, Zahalil v ně věžeň duši svou*“. (Aktivitu máchovského slovesa jest možno zde velmi dobře změřit: ne mračna zahalila duši věžňovu, nýbrž: věžeň zahalil duši svou ve mračna!) Nevšední personifikační energii a názorovou útočnost má také jiný obraz z II. zpěvu: „Přistoupí strážce, a lampy zář Před samou vězně *vstoupí tvář*“; ne: padne — nýbrž vstoupí jako živá, pohybující se bytost! A hned za tím: „Oko spočívá nehnuté Jak v neskončenost napnuté“ — i toto „napnuté“ jest mnohem energičtější a úsilnější vniterně než by bylo konvenčnější „pohroužené“. V III. zpěvu překrásným dokladem této obrazivé a výrazové energie slovesné u Máchy jest tento passus: „A větru ranního — co zpěvu — libé váni Tam v dolu zeleném roznáší bílý květ, Tam *řídí* nad lesy *divokých husí let*, Tam zase po horách mladistvé stromky sklání“. Jakým bohatstvím funkcí jest tu přímo obtížena činnost větru a jak odvážný jest intelektualism třetího verše, jenž se přenáší suverénně přes všecku pravděpodobnost! A v témže zpěvu: „Tam v modré dálce skály lom Kvetoucí břeh jezera *tlží*“ — ne skály lom zdvihá se nebo trčí nebo se sklání nad břehem jezerným, ne: nýbrž *tlží jej!* A v Intermezzu II. stejná energičnost slovesná: „Stojí hory proti sobě, z jedné k druhé mrak *přepnutý* Je co temný strop *klenutý*, Jednu k druhé pevně *víže*“. Nestačí bá-

sníku obraz přepínajícího klenutého stropu; situaci dokresluje ještě přímým slovesem krajní násilné aktivity! K této výbojnosti slovesné nenalezl jsem u Byrona obdoby, která by mohla býti Máchovi vzorem, alespoň ne v té části jeho díla, kterou znal.¹

A v soudě tomto utvrdíš se, čteš-li pozorně prózu Máchovu, v níž neměl přímých vzorů a nejméně výrazových. V „Křivokladu“ nad skalnatou pěšinou „*vlálo* husté lískové křovi“ (Spisy I. 6). Tamže (str. 16) čte se: „co zatím naproti němu kat se podobal, jakoby hluboko kleslý toužil z nehodných jeho okoličnosti *vytonouti* navrch, k žádané *vyvýšenosti*“. Ne: probírá se, vydratí se, ani ne vyplynouti — nýbrž *vytonouti* — jaká energie zoufalství jest v tomto slovese a jak zároveň ukryto v něm, že snaha katova jest marná: vytonutí napovídá utonulce! Na str. 46: „požár ohnivý *dmul se* daleko za ním“ a „černé prosté vlasy jeho *syčely* ve větru horkém“. Jinde „hrůzný úsměch katův“ jest „jako *přimrzlý* v bledém obličejí“ (str. 54).² V „Cikánech“ na str. 101 „v rozplakaném jitru chladná mlha *doléhá* (ne zachycuje se nebo věsí se) na skalnatá prsa strání“; na str. 142 „papršlek bílého dne *zavíval* (ne: vpadal) škulinou v jeskyni“; na str. 163 „mračno se valilo nakvap od západu a *co padající* nebe (ne: co nížící se nebo klesající) bližilo se k žiznivé zemi“, na str. 230: „ani v nejtišší šepot *nerozplouly se* myšlenky jeho“ — myšlenky rozplouly se v šepot: kdo vyanalysuje jemnost i čarovnou krásu a zároveň smělost tohoto obrazu, kdo povšimne si zde mistrného užití slovesného modu? Aby bylo možno uvědomiti si tvůrčí obrazivou a výrazovou práci zavinutou do tohoto obrazu, kolika analytických vět bude třeba! Asi těchto: Myš-

1 - Vývodů tyto bylo by třeba doplniti i ryze filologickým rozbořem slovesa máchovského; upozorňuji jen na mistrný způsob, jakým ovládá Mácha slovesný modus, osudně úskalí tolika básníků českých, i moderních! „*Uzpuřniv*, jak daleko jsem mohl *oko sve*, kráčím vpřed, strachuje se, zdali po houslích sáhne“, čte se v „Marince“ (Spisy I, 71). Energie projevuje se již ve volbě slovesa, ale jak ji zesiluje ještě mistrně volený modus! „Tichá řeka, stříbrné tvé lkání V májový mne *uvábilo sen*“. („Mnich“, Spisy II, 158.) Tento lichotný děj jest vystižen mistrně nejen slovesem, ale i modem jeho.

2 - Týž obraz v „Mnichu“ (Spisy II, 158): „I byl to hrůzný smích, přimrzlý v tváři smích.“

lenky nevyslovené, toť jsou ticho duše podobné tichu hladiny vodní nebo vrstvy vzduchové; vzruší-li se hladina vodní nebo oblast vzduchová pohybem plynulým, rozpluje se ve vlny: tak zrušené ticho duše v myšlenkách zajaté přechází v šepot. A jaký pathos energie i v odstínech nejjemnějších jako zdel Na str. 241 v „Karlově Týně“: „jasně měsícem osvětlená okna modravě *doutnaly*“. A na str. 242 praví jiných se shakespeareovsky složitou stručností k starci: „*Děsíš krev z obličejů samotného poutníka*“. Jaký pathos energie! Nebánsník potřeboval by dvakrát tolika slov, aby abstraktně rozumově vypověděl, co zde bleskově vyryl a jako v hieroglyf svinul Mácha; asi těchto: „*Děsíš poutníka, až krev z tváře jeho vyplašena odtéká a hrne se k srdci*“. Na konci „Cikánů“ dlouhá silnice „v dále — co zavřená řeka — v temné *padá hory*“ v „Klášteře sázavském“ na str. 273 taktéž „*zarostlá pěšina*“ . . . „do dalekých — nepřehledných *padala lesů*“ a tamže na str. 278 mluví se o „obrazu zvířetnice, která z temnomodrého shlížejíc nebe, ustavičně před člunem *plouti se zdála*“. Zase ta aktivnost, ta energie slovesná i při úkazech nejpokojnějších a nejduchovějších! Jiný básník řekl by prostě, že zvířetnice zrcadlila se nebo mihotala se na vodní hladině před člunem. Do téže kategorie optického iluzionismu vysloveného s velikou energií slovesnou dá se zařadit i kouzelně krásný a vzdušně smělý postřeh z „Karlova Týna“ (str. 241): „*lehký obláček měsícem politý rozrážel se o nejvyšší věž (vyšehradskou), jejížto dlouhý stín se rozložil přes řeku po vybledlé půdě*“.

Jan Voborník ve své monografii o Máchovi napsal: „Zvláštní je Máchova jednoduchost prostředků a prostota slohu i slovníku. Odkud to? Proč není výmluvnost jeho nádherná a bohatá?“¹ Tvrzení to jest pravdě co nejvíce vzdálené a znemožňuje úplně pochopení tvůrčí a obrazivě slohové činnosti Máchovy. Sloh Máchův jest pravý opak toho, co lze nazvat prostým; sloh Máchův nejen že je složitý, jest namnoze přímo sám sobě účelem. A výrazové prostředky jeho nejsou také přirozené nebo „jednoduché“, nýbrž jsou soustavně umělé a složitě, ano i násilně, jak tomu bývá u každého velikého tvůrce slovesného.

1 - Karel Hynek Mácha 1907. Strana 83.

Při pečlivé četbě krásné prózy Máchovy upozorní na sebe záhy tato skutečnost: mezi větami o pravidelném českém slovosledě vyskytují se náhle věty o slovosledě velmi umělém, ano násilném, které odlišují se příkře od svého okolí a strmí nad ně jako uzavřené světy pro sebe, jako umělé útvary, žijící svým vlastním životem a po svých vlastních zákonech. Kam až jde strojenost a umělost Máchova slovosledu, jakých inverzí se dopouští, toho stůj zde příklad zvláště výrazný. Na 15. stránce „Křivokladu“ čte se věta: „*Krvavým, ty lidomorno, náhrobkem jsi bezvůle mojim důkazům!*“ Věta působí jako rebus a jest třeba dosti duševní námahy, aby ji čtenář pochopil. Král v monologu hraje si antinomii své situace: jest králem i vězněm zároveň! Jest tedy nyní bezvůlným! Ale měl kdy vůli? Opravdu svobodnou vůli? Má ji král? Má ji člověk vůbec? Ne! I rozsudky, jež vynesl jako král, byly bezvůlné. A oběti, jež dal uvrhnouti do lidomorny, jsou tedy důkazem bezvůle jeho. A těmto důkazům bezvůle jeho (— lidem zahynulým v lidomorně) jest lidomorna krvavým náhrobkem. Obraz jest zřejmě násilný, složitý a zavilý, ale také mohutný a nikterak osamocný v Máchovi.

Mácha v próze dospěl k ryze a pojmově romantické tvorbě *obrazu pro obraz*, k nádherné a bohaté výmluvnosti, která se opíjí sama sebou a vytváří si po vlastních zákonech světy krásy imaginární. V Máchově próze rozpoutává se „šilenství metafory“, jako se rozpoutalo ve velikých prosatérech francouzských, v Chateaubriandovi a Flaubertovi; vznikají v ní obrazy složitých a vzdálených zrakových, sluchových, citových i myšlenkových asociací, paralel a obdob, destiláty z destilátů skutečnosti, vyvolané ne proto, aby byla ozřejmena a přiblížena čtenáři nějaká skutečnost lidská nebo přírodní, nýbrž pro samu hašíšovou rozkoš halucinace, pro kouzelné a opojné, charakteristicky krásné útvary rytmické a melodické, pro jiskřivou a dráždivou hru sensací slovných; vznikají obrazy, při nichž postřeh skutečnosti nebývá ničím než východiskem samostatné a svéúčelné síly imaginační a výrazové, narážkou, která otřeše, rozechvěje a uvede v první pohyb složitý a nesmírně jemně zharmonisovaný aparát duševní, rozehrávající se pak již ve hru zcela samoučelnou a svépráv-

nou. Podrobný rozbor nejvýznačnějších obrazů Máchových potvrdí ti tento zákon.

V „Křivokladě“ na str. 8 čte se tento krásný obraz: „Klopot koní po skalnaté půdě rozléhal se dolem. V tom slyšeti řinkot za předními jezdci. Ohlédnou se tito i Stivín, a právě, *jakoby bělavý paprsek, letělo něco přes zábradlí* v hlubinu mezi vrcholky jedlí a zmizelo v husté tmě“. Tento mihotavý duchově-optický obraz stupňuje tajemné kouzlo scény. A přece, co se stalo? Tento letící „bělavý paprsek“ není nikdo jiný než kolohnát Honza Nebojímse, kterého svrhl král s koně do propasti. Jak daleko jest od skutečnosti k této kouzelné metafoře! A jak samostatným životem žije! Neboť není nijakého spříznění mezi letícím bělavým paprskem a pacholkem, padajícím do propasti, než nejvšeobecnější děj pohybul A metafora neozřejmuje nikterak skutkového děje, o který tu jde, to jest pádu člověka do propasti. Na téže stránce: „Nebylo však ničehož k spatření, leč jednotlivá vysoko strmicí štíhlá věž nad hustou mlhou *co osamělé skalisko z vlnícího se moře*“. Ani tento obraz nemá účelem poučení čtenářova. Věž nořící se z mlhy jest nám jev mnohem bližší a srozumitelnější než exotický mořský obraz, který jej chce vysvětliti. Na str. 9: „Začervenale její (roz. lidomorny) kamení a mlhou ztemnělá ranní záře činila, že *krůpěje krve na ní vystávají se zdály*, a vlnící se mlha působila, jako by se věž pověstná u *výparu ranním potácela* a duchové zde zavražděných *jako by oblétovali zapomenutý svůj hrob*“. Obraz zase daleký skutečnosti, tvořený jen pro slovný pathos. Strana 23: „Strašný tento výjev na tváři jeho byl *co vývrh a zbouření sopky doutnající*, po kterémžto hluboké a tajemné na obličej jeho se navrátilo ticho. — Nejisté však a blízké zbouření předpovídající usmání na každý večer v pohledu jeho doutnalo, jako kdy *hluboké lazurové moře v nepokojných se plíží dřimotách*“. Není nejmenší pochyby o tom, že tato vzdálená, vznešená tajemná přirovnání z činnosti sopečné a mořské neosvítili a nepřiblížili nikterak čtenáři dějů duševních, které prožíval kat. Strana 41: „Chaloupky, za nimiž jasně ranní záře doutnala, roztroušené po východních kopcích, tvořily před zlatou branou jitra ostré černé stíny, *jako by přístrachy stály na stráži prchající noci*“. Krásný obraz jest zase ryze

verbální. Item: „A ty lesíky na jejich vrcholcích (na vrcholcích hor), co zatím ostatní jich díl holý jest, činí je podobny *nevěstě pod věncem pláčící*“. (Str. 42.) Strana 46: „Dlouhým skokem cválal černý jeho kůň s nově nabytou bujností; červený plášť v parném papršku poledního slunce *co požár ohnivý dmul se* daleko za ním, a černé prosté vlasy jeho *syčely ve větru horkém*, který tamto za vzdálenými horami jednotlivé přenášeje obláčky, zachvíval zde stíny dubů po obou stranách silnice“. Obraz pro psychický mechanism Máchův svrchovaně významný a poučný. Básník vychází z přejemnělého, ale správného postřehu zrakového, hodného Delacroix: dojem, jaký působí červený plášť jezdce uhánějícího v parném letním slunci; ale postřeh tento jest jen východiskem vlastní obrazivě-stylové tvorby: básník zachytí se představy ohnivého požáru, a ta zavede nebo lépe zanesse jej ihned v čirou neskutečnost; požár vyvolá v něm *syčící vlas*, cosi, co jest jako fakt úplně nemožné. A povšimni si, jak mistrně jest celá věta instrumentována! Všimni si aliterujících p: plášť v parném papršku poledního slunce *co požár ohnivý*, všimni si dále, jak nereálnou představu hořících vlasů nesou s: prosté vlasy jeho *syčely*. A jak vůbec absolutní zvuková krása ovládá a určuje celý děj a všechny představy, z nichž jest složen a snesen! Strana 64: „ostatní tvorové v pozdálí jeho stojí *co polozapadlé, polouhaslé plamínky*, až posléze v bezsnivém sny jeho pohynou spaní“. Jaká melancholická melodie, jaký jemný, rafinovaný rytmus, jaká smyslná instrumentace tohoto obrazu, který však nepřispívá nijak k zjasnění situace. Item na téže stránce: „Nad Hiršperkem hustý se dmul kouř, až pojednou rozevřev se, vyhlížel co obruba temná jasně krásného obrazu; neb za rozpuklinou jeho stál zdrcený hrad Jestřábí *co loď mořská, v pestrých barvách oblé duhy jako za barevným závojem*“ — popis zase ryze pitoreskní. Strana 65: „Tak sestupují knížata v stáří šedém s trůnů zlatoskvoucích, aby, sotva navráceni životu, zemřeli v náruči lásky mezi lidem svým“. A celý tento nádherně výmluvný a majestátný obraz jest utkán proto, aby ilustroval děj tak prostinký a samozřejmý jako jest pád nažloutlého lístku stromového snášeného větrem s hory do údolí! Strana 66: „Zhlédnu vzhůru: velká věž stála *co přístrach noční* nad námi, ostatní

zříceniny byly *co rozprostřený její plášť*. Popis zase zcela verbální jako popis souchotivé Marinky na str. 83: „bílý její šat byl *co stinný oděv ducha, co sněhobílá zář*, a černé vlasy její *co temná mlha na vrcholku sněžných kopců*“. „Čirou tmou opět rozestíratí budu rámě svá za nicotnými postavami a preludy svých snů, až *chápatjícího se osamotnělého stromu mne v noc zavítá koruna jeho* opět slzami ledovými probudí ze snů horoucích v opravdovost strastnou, až vlastní vrélé slzy moje v led ustydnou a sny moje pohynou ve věčném bezesném spaní“ (str. 91) — obraz překrásně koncipovaný, ale velmi uměle větvený a složitě stylisovaný, velmi vzdálený jakékoli „jednoduchosti“ a prostoty. Popisuje-li se a charakterisuje-li se jinošský poutník na Krkonoších tím, že „celá jeho postava zdála se v soumraku večerním býti od *pustých skal obrázeným ohlasem písně: „Znáš-li tu zem, kde citrýnový květ atd.“*; praví-li se v „Krkonošské pouti“ o osněžených čelech horských politých září měsíčnou, že „z temné noci strměly *co zsinalé hlavy mrtvých králů korunované stříbrnými vínky*“ a v téže básni, přirovnává-li se obruba modrošerých hor k „*vlnám nočního moře*“, jsou to všechny charakteristiky, popisy a přirovnání ryze melodické a ne názorové. Totéž platí o proslulých krajinných lících a popisech v „Cikánech“. Praví-li se tu (na str. 104): „Na něco širším přístřeší se chvěje mladá bříza, a přiléhajíc k špičaté nevysoké střeše, od ní na dol se kloní *co jednollivé péro* za kloboukem loupežníka“, a jinde (str. 107) o novém měsíci, že „právě nad starou věží visel *co stříbrná lampa v oblakové síni*“, a hned zas, že „na věži pohrávala bledá bříza v jeho světle mladým listím *co mrtvými jiskrami nad zříceninami zbledlými*“, a hned za tím, že „nad skalnatými stupni protějši straně ležel tichý paprsek měsíce *co smutné zapomenutí nade zpusltým městem*“ a že „husté křoví se kolébal v pustých ulicích jako lehkým větrem, *šepotajíc jako umírající hlas muezzina s minaretů*, zovoucího k modlitbám zesnulých pravověrců, a štihlé kameny, strmící *co vížky nad sěsutiny východokrajního města*, stkvěly se *co stříbrné báně* v bledém zásvitu“ — jsou to všechno popisy ryze imaginární, které jsou jen záminkou k samoučelným hrám obraznosti, toužící vznésti se co nejvýše nad hmotnou skutečnost předmětnou.

Metodu, jakou fungovala tato obrazivě stylová a výrazová síla Máchova, jasně osvětlují jiné dva obrazy; zde jest možno sledovati, jak obraz máchovský vyrůstá často ze semene postřehu smyslového, ale vystřeluje z něho ihned horečným letem a přerůstá pak do oblasti čiré imaginace neskutečné nebo lépe nadskutečné. „Samoten teď sedím při dohořívajícím ohni, dopisuje tento strastiplný list; kolem mne spí druhové moji, nade mnou *tuhnou hvězdy ubledlé*“ (strana 227). Základem obrazu jest barevný postřeh zrakový: bledé hvězdy; ten personifikaci básnickou přenáší se rychle do sféry citově-duševní: hvězdy ubledlé v témže smyslu, v jakém jest tvář ubledlá, patrně strážní nějakou, nepříjemným pocitem tělesným zimou, mrazem; a odtud vynořuje se již básníkovi celý děj mrznutí: tuhnutí. A stejnou genesi vysleduješ v následujícím obraze: „Jako zeď hřbitovní stály hradby bílé a za nimi temné stavení *co náhrobek zapomenutého reka*, na němž jasně měsícem osvicená okna *modravě doutnaly co žertvy zapálené po něm tajemnými duchy*“ (str. 241). Východiskem tohoto složitěho obrazu jest dvojí postřeh smyslový: okna v měsíčné záři, zdá se básníkovi, „modravě doutnají“ a hradby připomínají mu svou podobou zeď hřbitovní; odtud však motiv hřbitovní přerůstá již bleskurychle do sféry čiré a ryzí imaginace, nevázané jakoukoli snahou po pravdivosti nebo pravděpodobnosti: jiné temné stavení jest hned „náhrobkem“ a sice náhrobkem jakéhosi mythického „zapomenutého reka“ a tímto novým směrem řítí se hned *bezuzdná* obraznost a navazujíc na postřeh doutnajících odlesku měsíčního, proměňuje jej ihned v skutečný zář a oheň a ve smyslu mythické a heroické poesie pohřební přímo v žertvu zažehlou „*tajemnými duchy*“. Jak zvukové a hudebněharmonické zřetele jsou v této tvorbě *prius* a jak určují a řídí logiku obrazu a výběr představ, dá se přímo hmatati v tomto passu z „Kláštera sázavského“ (str. 276): „jasně již sem tam míhaly se hvězdy po hlubokém modrošerém nebi a *plačící paprsek jejich poletoval po dalekých lestech i po nízkém hustém křoví pobřežních strání*“. Druhé věty a zejména jejího smělého obrazu „*plačícího paprsku*“, jistě plných melodického a melancholického kouzla, ale zcela irrealné hodnoty pozorovatelské a zkušenostní, sotva by se byl autor odvážil,

kdyby mu nebyla zatanula na mysli bohatá aliterace na *p* založená, která nese tento celý slovesný útvar, vyjímá jej z běžné realistické pravděpodobnosti a vynáší jej přímo v oblast absolutní krásy umělé.

Jak naprostá jest svéprávnost a svézákonnost této imaginace, vidíš nejen ze složitosti a rozvětvenosti obrazů Máchových, nýbrž i z toho, že nejednou způsobem stejně smělým, jako jemným mísí metaforicky a harmonisují spolu dvojí oblast psychickou. Tak oblast zrakovou a oblast sluchovou resp. citivě-hmatovou v obrazech jeho: „Již bylo jasné jitro, a papršlek bílého dne *zavíval* škulinou v jeskyni“ (str. 142) — *zavíval* jako vítr — nebo „Hluboko zahrabané srdce obklopilo hluboké ticho, a hluboké *ticho* sídlilo na *umírajícím papršku* slunce nade řiší smutku“ (str. 229) nebo v citovaném již obraze „*pláčící paprsek* jejich [hvězd] poletoval po dalekých lesích“; nebo oblast duševních dějů s oblastí nejměkčího a nejmelodičtějšího pohybu v nejlhčím mediu hmotném, vzdušném nebo vodním, tak v čarokrásném obraze také již citovaném a analysovaném: „Ústa jeho se nepohnula; ani v *nejtíšší šepot* nerozplouly se *myšlenky jeho*“.

Tato absolutní síla imaginační jest nejvlastnější statek Máchův; k těmto ryzím hudebně-harmonickým obrazům nenalezl Mácha vzoru ani v Byronovi, ani ve Walteru Scottovi, ani v několika prostředních románech polských, které snad náhodou četl, neboť obrazů obdobných nebo podobných v nich není. Jest třeba čísti až *pozdního* Chateaubrianda a hlavně Flauberta, abys se setkal s tímto rázem imaginace slovně-výrazové; až v „Salammbô“ a ještě více v „Citové výchově“ nalezeš tutéž magii hudebního slova, tutéž soustředěnost výrazu rytmicky sepjatého jako zaklínadlo, totéž spojení matematické přesnosti a určitosti s hudební zamlžeností a teskností, touž churavou touhu, vysloviti nevyslovitelné a zavříti v slovo poselství nadhmotné a nadsutečné, touž hašišovou rozkoš halucinační, totéž kouzlo odhmotnění; jen u Flauberta nalezeš podobné obrazy „ultra fialové“, zahrané ne již na strunách vzdušných, nýbrž přímo etherných.

Próza Máchova není doceněna posud. Vidím a cítím všecky její nedostatky, osoby konstruované z protikladů, osudovost abstraktní a vnějškovou místo konkrétně psychologické, nestylovost, která

klade pitvornost a komičnost nezprostředkovaně vedle krásy a tragiky — ale i tak a přes všecko: jsou to zlomky nádherné kyklopské stavby, a celejší a srovnanější budovy pozdějších českých děl prózových stěží dosahují jejich mohutnosti a jejich monumentálního pathosu. Básnické úkoly, které si tu kladl Mácha, byly v jeho věku a v jeho době opravdu nadlidské: postavit vedle sebe dva roztráštěné titany a každého jinak zmrzačeného, Václava a kata, povahy založené k věcem největším a zrazené vnitřně i vnějškově nebo z básni tragédie muže, jenž provinil se tak těžce na svém synovi a třech ženách jako Valdemar Lomnický z Borku v „Cikánech“, nebo posléze vztýčiti amazonku trpící zhrzenou láskou a žárlivostí jako jest Johanna v „Karlově Týně“, to jsou koncepce, o nichž se ani nesnilo českým vrstevníkům Máchovým, koncepce, které volaly po Kleistovi nebo po Dostojevském. Zde *musil* roztrástiti se Mácha, zde *musil* podlehnouti — a sláva jeho jest v tom, že podlehl tak čestně, mužně a velce, jak právě podlehl. Zde *musil* ztroskotati se na vnějškové dialektice, zde nemohl dosáhnouti ani toho chvilkového a dočasného smíru, jehož dostoupil ve svých verších: tak hluboce rozeklané stály zde proti sobě spory vnější i vnitřní, tak temná a bezedná zela mezi nimi propast.

A významné jest, že právě zde, kde byl svár živlů vnitřních i vnějších největší, projevila se tak mocně Máchova absolutní síla imaginační, jeho obrazivost slovně výrazová, ryze básnický a umělecký dar jeho harmonisace slovné a větné. V jeho veršovaném díle převládá živel rytmickotektonický, v próze naopak živel melodický nebo lépe harmonisační, živel, který nazvati dekoračním bylo by hrubým omylem a zneuznáním jeho rázu a jeho skladby, živel, který jest právě tak podstatnou a bytostnou složkou dualisticky tvůrčí duše Máchovy, jako živel rytmickotektonický, druhým, stejně nutným a stejně oprávněným křídlem tohoto Ariela bouří zmitaného a bičovaného a ubíjejícího se o skaliska temné české soutěsky. Pravím: ve veršovaném díle Máchově *převládá* život rytmickotektonický; tím nepravím tedy, že jest vyloučen z něho živel harmonisační; nikoliv, i jej nalezeš v něm, ale náleží mu místo podružné. Jako příklad tohoto absolutně imaginačního ducha ve verši Máchově, ducha,

kteřý vytváří obrazy samoučelné, umělecky pravdivé a platné mimo vnějškový svět, jenž podává k nim jen záminku nebo první náhodnou narážku, citují známou překrásnou apostrofu plujících oblaků ze třetího zpěvu „Máje“: „Vy, jenž dalekosáhlým během svým, Co ramenem tajemným zemi objímáte, Vy hvězdy rozplynuté, stíny modra nebe, Vy truchlenci, jenž rozsmutnivše sebe, V tiché se slzy celi rozplýváte, Vás já jsem posly volil mezi všemi. Kudy plynete v dlouhém dálném běhu, I tam, kde svého naleznete břehu, Tam na své pouti pozdravujte zemi“. To jest obraz harmonisovaný a instrumentovaný hudby slovné, obraz téhož absolutního irrealního rázu jako byly obrazy, které jsem citoval a vybíral z románové a povídkové prózy Máchovy; obraz, v němž nevystihuje se jev skutečného světa postupem logicko-analytickým, ani nepostřehuje se zrakově nebo jinak smyslově, nýbrž v němž podává se za něj hudebně-harmonická rovnocmocina, samostatný symbolický útvar větný, jenž vytváří skutečnost znova po svých vnitřních zákonech ze samé látky slovné.

A ovšem vice versa i v prózovém díle Máchově žije a tvoří živel rytmickotektonický, ale není charakteristický pro tuto část tvorby Máchovy, poněvadž sám nedosahuje ani jejího vnějškového sjednocení a zcelení; tímto jednotícím mediem jest zde imaginace slovná, umění absolutního hudebně harmonického obrazu. Ono klene prchavé a vzdušné mosty duhové nad propastmi, jež nebylo možno přepnouti jinou klenbou pevnější; ono jednotí na chvíli v blaženém nezemském opojení hašíšovém žalostný a mračný „rozbroy světů“; ono vyvažuje svým duchovým kouzlem tíhu vášní, hmoty, tmy a zoufání. A jako Flaubertova síla imaginace slovně výrazové projevila se nejceleji a nejvitězněji v „Citové výchově“, v tomto díle o sujetu měšťácky kalném a všedně trudném a pustém, v němž nejhlubší byl rozpor mezi básníkem a umělcem, ideálem a skutečností, látkou a stylem, stejně a po témž paradoxním zákoně kontrastovém Máchova absolutně tvůrčí obraznost verbální hýří nejvíce v „Křivokladě“, v „Cikánech“ a v několika zlomcích prózových, v nichž s největší naléhavostí a mučivostí nakupily se na sebe a vklínily se v sebe nevykoupené rozpory vnější i vnitřní.

Básnické dílo Máchovo jest tedy prostoupeno celé dualismem sporů a protiv, dialektikou vnější i vnitřní, koncepce i stylu, látky i výrazu. Dualism tento odkázal k harmonisaci vyšší a vyšší, jemnější a jemnější a vroucnější a vroucnější Máchova svým nástupcům a dědicům, svým „učencům“, jak praví ve své sebevědomé apostrofe domácích sudiců: „Aniž křičte, že vám stavbu bořím“¹; byl to odkaz celého duchového výboje moderní české poesie, odkaz života i smrti.

Ale ku podivu: větve a pruty, které vázala silná pěst Máchova, byť jen vnějškově a jen na chvíli, rozrostly se následovníkům v samostatné protichůdné kmeny. V tom byl ovšem jen důsledek nutnosti vývojové a jejího rozlišujícího zákona. Ale že nenašel se již tvůrčí duch tak silný, který by dokázal ve své době a ve svém díle toho, čeho dokázal šestadvacitiletý Máchova v tvorbě své, totiž aby objal a spojil, byť na chvíli, tento temný var a svár sil jako mohutná amfora krásně klenutých boků a neroztrhl se jím, aby slil, byť jen na minutu, tyto všecky hřbety a propasti v jedinou hladinu okeánské síly a veleby, v níž by se účastnily země i nebe, peklo i ráj stejným dílem, to jest již český osud básnický a bezděčné dosti učinění Máchovu velkému stínu.

1 - Básně bez nadpisů a zlomky: 2.