

"Miloval jsem na noc vzešlé světy..."

K. H. Mácha

"... přijímáme jenom, co jsme dali,
jen v našem žití žije příroda."

S. T. Coleridge

ČASOPROSTOR A SYMBOLIKA NOCI V MÁCHOVĚ DÍLE /ke genezi a významu romantického motivu/

Zdeněk Hrbata

V následujících srovnáních a úvahách se zabýváme významem a funkcí prostoru a času nocí v Máchově díle a do jisté míry i motivy a tématy, které jsou zde s tímto tradičním toposem spojeny. Protože jde ve své době o jeden z nejběžnějších motivů i o jedno z nejčastějších témat, považovali jsme za nezbytné zmínit se o některých významech noci v evropské sentimentální a romantické literatuře a částečným obrazem geneze toposu a jeho zásadnějších funkcí také vytvořit určité konfrontační pozadí pro posouzení toho, jak jej dokázal využít Mácha.

Nápadné frekvence nočních motivů a tématu noci u Máchy si samozřejmě všimli ti, kdo se tímto autorem zabývali důkladněji již v minulosti, např. K. Janský a V. Jirát, kteří mj. konstatovali, že u Máchy "noc ... podporuje vzlet v nadhvězd-
né končiny... a jako v celé romantice je noc běžnou scénérií takových úvah".^{1/} Jinde se pak zmiňují, že "v takových náladách /např. touha po nadzemských výšinách, Z.H./ nesleduje Mácha linii specificky romantickou, nýbrž spíše preromantic-
kou. Najdeme podobná místa již v 18. století, tak např. u Th. Graye..."^{2/} Toto konstatování lze spojit se známým faktem, že značná část motivického aparátu preromantického sentimentalismu přešla do romantické literatury a že také topos a téma noci je v evropském romantismu stejně rozšířené jako

v sentimentalismu a přírodní poezii 18. století. Stejně známým faktem je i to, že sentimentalismus a romantismus jako umělecké proudy vznikaly v rozdílných historických kontextech nebo /uvědomíme-li si zvláštnosti jejich působení u nás/ v poněkud odlišné společenské atmosféře a že ani význam jejich společných nebo obdobných motivů a témat není zcela stejný, zvláště tehdy, když vstupují do specifických konfigurací, do nových významových usouvztažnění a zřetězení. V období romantismu přejaté topoi /historie mnohých z nich sahá ovšem ještě dále než do 18. století/ sice mají časte stejné významy jako v sentimentalismu, ale také - nebo kromě toho - i významy jiné, nové, adekvátní základnímu obsahu a zaměření romantické literatury, odrážející rozpornost nového postavení subjektu ve společnosti, i když připravující se proměnu jeho situace signalizují i některá díla sentimentalismu.

Rozšíření obecně řečeno tématu noci je spojeno /pomineme-li elegickou, "hřbitovní" linii barokní poezie i její puritánsky zaměřenou odnož v Anglii 17.-18. století/ se "vstupem" přírodních motivů do syžetu a ideově tematické osnovy literárních děl v 18. století, kdy je abstraktně pojatá příroda klasicismu nahrazována konkrétní přírodou, krajinou. Klasicistní, téměř geometricky uspořádaná příroda, prosvěcovaná helénským sluncem, příznačná několika stereotypně se opakujícími přírodními objekty, prostorově i významově plošná, lineární, obydlaná mytologickými a arkadickými postavami, se pozvolna mění v krajinu, mezi níž a subjektem existuje pouto, krajinu, kterou si subjekt volí vzhledem ke svým stavům, pocitům. Tento složitý proces změny v pojmání a cítění přírody se napřed týká samotné podoby, pojetí a zobrazení konkretizované přírody, tzn. vlastně poměru subjektu k ní. Postup od abstraktního ke konkrétnímu je tu totiž souběžně doprovázen postupem od umělého /konkrétna/ k reálnému, přirozenému /konkrétnu/. Od módní anglické zahrady, svým způsobem organizované a umělé přírody, se přechází ke skutečné přírodě, k přírodě "přirozené". Preferování a prosazování individualizované krajiny je podmíněno rostoucím sebe-vědomím subjektu, který se začíná pociťovat jako individualita. Tento subjekt si svou

krajinu nejprve vytváří /např. někdejší harmonické vodní plochy, skvělé vodotrysky jsou v sentimentalismu při stavbě zahrad vystřídány potoky skrytými v zeleni, dramatickými vodními kaskádami/, avšak posléze vyhledává skutečné krajiny, vstupuje do nich, aby v analogiích nebo v konfrontacích s nimi kladl /si/ základní otázky po smyslu svého bytí, své situace ve světě, ve společnosti.

Vykročit z literárního salónu do zahrady, v níž se dala objevovat obsáhlejší a "přirozenější" příroda, znamenalo překročit důležitý práh. Konvenční příroda, stanovená tradicí a kánony, vždy spřízněná s tzv. "krásnou přírodou", idealizovanou podle klasicistního hodnotového a estetického ideálu, příroda, jejíž prvky se daly kombinovat jen v omezené míře, byla tak konfrontována s přírodou jinou, resp. s uměle vytvořeným výsekem přírody, jenž se stal jakousi ouverturou k objevování rozlehlejší, "přirozené" krajiny. Zatímco na počátku vstupování do této krajiny je procházka zahradou, jejím vyvrcholením je pouť nebo bloudění romantického subjektu přírodou - krajinou přednostně dramatickou.

Když se v 18. století konkrétní příroda konstituovala jako umělecké i reflexivní téma, vynořila se i otázka, co má být významovým středem této přírody - zda krajina sama o sobě, jako především vizuálně vnímaný objekt, jako nový model imitace /po předchozí klasicistní tradici imitací imitací/, vystávající přímo před tvůrcovými očima, anebo krajina, která by nebyla bezprostředním cílem, ale spíše jakýmsi prostředkem /prostředníkem/ reflexe nebo kontemplativní meditace, nakonec vlastně abstrahujících od objektu /panoramatu krajiny nebo jejích dílčích elementů/, či dokonce příčinou této reflexe nebo meditace.

Imitativní pojetí konkrétní krajiny, resp. přírody se prosazuje ve Francii prostřednictvím tzv. deskriptivní poezie, navazující na příklad básnických popisů přírody v Ročních obdobích /1726-1730/ J. Thompsona a vrcholící ve druhé polovině 18. století v dílech J. Dellila /zvláště v jeho Zahradách, 1782/, která svým rozporným významem přesáhla i do 19. století. U Dellila příroda vystupuje jako detailně pozorovaný a zachycovaný objekt, jako hlavní námět. Cílem jednotlivých

básní je pak přesný popis jevů, jakási "inventarizace" přírody pomocí juxtaopozice nejrůznějších obrazů a výjevů z přírody, vlastně sestavujících repertoár nových básnických témat a motivů, který je však silně zatížený klasicistními tropy a výrazovými klišé, kodifikovaným jazykem /de facto stále pod vlivem klasického estetického požadavku "ut pictura poesis"/, jenž prakticky brání tomu, aby deskriptivní básně byly plně deskriptivní, empirické. Přesto se však v deskriptivní poezii, představující v sentimentalismu - na rozdíl od ódy, elegie a idyly - nový žánr, široký racionalistický a osvícenský koncept "příroda" do jisté míry zužuje na pozorovaný a zobrazovaný výsek přírody, na popis lineární kauzality přírody, jejíž tvářnost může i koincidovat s rozpołożením subjektu, i když se tu příroda nemění - tak jako u romantiků - v jeho metaforu. Když Dellile říká "rád pojím smutek svůj se smutkem přírody" nebo když jiný francouzský sentimentalista N.-G. Léonard prohlašuje: "Vzývám v svém neštěstí/ hvězdy noci, nebe a měsíc",^{3/} jde v podstatě o záměrný paralelismus, o vědomé přiřazení pocitů subjektu a přírody, o básnickou figuru, která neznamena projekci stavu subjektu do pozorovaného prostoru ani zobrazení nitra prostřednictvím zobrazovaného.

Bezprostřednější význam pro poetiku romantismu měla v rámci preromantického sentimentalismu anglická noční a hřbitovní poezie. Na rozdíl od deskriptivních básní, zaměřujících se na popis ročních období /přednost byla dávana melancholickému podzimu/, dnů, ale v duchu tradice georgik i venkovských prací, naznačila i razila cesty k výrazné symbolizaci přírody, do jejíhož středu byl postaven subjekt, vnímající a vybírající z krajiny, z přírody jen to, čím k němu mohla promlouvat. U anglických sentimentálních básníků je patrná tendence k časoprostorové redukci krajiny, k zúžení jejího panoramatu. V jejich dílech je privilegována noční krajina s hrobou a náhrobky jako čas a prostor, v němž, jak říká E. Young, dochází k "strašné pauze přírody".^{4/} Do této znepokojující scenerie vstupuje subjekt, aby se v samotě, tichu a tmě, za dočasné "smrti" přírody náhle ocitl blíž sám sobě a základním otázkám své existence. Young, tvůrce noční poezie, říká, že duše je ve dne pasívní, "omráčená hlukem", zatímco

noc umožňuje svobodný rozlet myšlenek.^{5/} Celá jeho poezie vyjadřuje přesvědčení, že noc je prostorem koncentrace ducha i inspirátorem "řeči" srdce. V noci, kdy se odkrývá "duše přírody" a rodí se onen pověstný "filozofický smutek" neboli melancholie, kterou Mme de Staël považuje za účinný prostředek meditace, defilují před básníkem "rozličné scény života a smrti",^{6/} k nimž se váží jeho mravní úvahy. Základními atributy Youngovy noci jsou "temnota", jež napomáhá "intelektuálnímu světlu", a "posvátné ticho", jež "našeptává božské pravdy".^{7/} Hlavní funkcí noci je inspirovat básnické meditace. Noc je přitom souběžně jak jejich rámcem, stále přítomným, i když spíše abstraktním a nepřiliš členěným pozadím, tak i jejich tématem, protože má v Youngově poezii výrazné symbolické a alegorické významy.^{8/} Jestliže Young považuje noční a lunární inspiraci za nezbytnou pro skutečného básníka, noční poezie se v jeho pojetí stává také příznakem nového, hlubšího básnictví, odlišného od básnictví "zářivého", příjemného, zasvěceného Phoebovi a charakteristického, jak tvrdí Young, pro mondénní, tj. ne-vážnou poezii.^{9/} Svými významy a zaměřením je tato noční poezie s invokovanými hvězdami a měsícem spřízněna s poezií hřbitovní. Ve slavné Elegii na venkovském hřbitově Th. Graye /1751/ série obrazů a situací, charakterizujících sklonek dne, lineárně zachycuje postupné utichání přírody, přechod k noci, "slavnostní ticho", které naruší jen ten, kdo sem "zbloudí". Významovým středem obrazu večerní krajiny je venkovský hřbitov, objekt i zdroj elegických úvah a stesků nad pomíjivostí života. Na rozdíl od Youngovy poezie je však pozorující a meditující subjekt v Grayově básni výrazně spojen se zemí; atributy nadcházející noci jsou jen nevýrazným rámcem básně, v níž jsou naopak silně konturovány pozemské znaky zanikání a smrti /stín tisíců, křik sovy, stará věž obrostlá břečťanem, zejména však venkovské hroby a náhrobky/, které vyvolávají mravní reflexi. Ticho a smutek večerní krajiny spolu se smutnou tvářností hřbitovního místa utvářejí v Grayově básni modelovou elegickou scénérii.

Anglická sentimentální poezie přispěla k tomu, že krajina večera a noci se stala prostorem vybízejícím básnický subjekt k filozofické, moralistní reflexi.^{10/} Motivické konfigurace

této poezie jsou podmíněny zvoleným časoprostorem večera nebo noci, kdy umlkají denní zvuky, pozemskou krajinou se rozprostírá hrobové ticho a nahoře se začíná rýsovat krajina výraznější, monumentálnější: noční obloha s hvězdami a měsícem, Youngova "majestátní noc". Jestliže soumrak-večer umožňuje subjektu kontemplovat souběžně nebo s bezprostřední následností jak ztrácející se krajinu země /v níž příznačně stojí v popředí atributy nebo symboly zmaru a smrti/, tak krajinu noci jako obvyklé konfrontační měřítko reflexe, pak krajina noci - noční obloha je rámcem, východiskem, ale sama o sobě i tématem zvláštní reflexe: noční reflexe nebo přímo reflexe noci.

Noční a hřbitovní poezie tvořila výrazný proud uvnitř preromantického sentimentalismu a její poetika výrazně přesáhla i do období romantismu. Prolínala se se starší elegickou tradicí, které poskytla motivickou osnovu. V sentimentálních elegiích jsou podzimní krajiny se západy slunce, soumraky, odlehlá místa, ruiny, hřbitovy, hroby a noc prostory, kde dochází k poetizaci smutku, bolesti, nářku. Stavem, který tyto pocity doprovází a který je také jejich jakýmsi společným jmenovatelem, bývá melancholie. V elegické básni Večer francouzský preromantik L.-F.-E. Ramond de Carbonnières pozoruje ze skály panoráma krajiny za soumraku. Zatímco se nebe rozsvěcuje hvězdami a básník se upíná k tomuto symbolu nekonečna, dole, v údolí, burácí "černá bystřina". Kontemplace krajiny vyvolává v subjektu "temnou melancholii", jež se náhle vynořuje v srdci jako ozvěna oné bystřiny.^{11/} Melancholie se tu projevuje jako příznačné rozpoložení básnického subjektu.

Melancholie, pocit i básnické téma, které se zrodily v 18. století ve spojitosti s objevováním přírody a především s jejím nazíráním, vyvolávají vážné věci člověka a přírody, objekty a situace připomínající uplývající čas a pomíjivost existence. Melancholie se probouzí na opuštěných, odlehlých místech, tam, kde se subjekt ocitá o samotě a tváří v tvář nepomíjivé, přesto však proměnlivé přírodě. Samota a melancholie jsou v preromantickém sentimentalismu dvěma korelativními kategoriemi, které vyjadřují prostor a stav, mezi nimiž existuje vnitřní významová vazba. Nebývají ovšem spjaty, jako

tomu bude v romantismu, s vědomím a reflexí tragického, rozporuplného bytí subjektu, ale spíše se smyslem pro přírodu a s prožitkem krásy i efemérnosti života. Samota, melancholie a na ně vázaná meditace, která vyslovuje a formuluje pocity jako výraz novodobé zkušenosti i situace individua, jsou zde v jistém smyslu slova důsledkem toho, že subjekt vykročil za hranice rozumem uspořádané, geometrizované "přírody", že se dostal do kontaktu s neohrazeným a nekonečným, jehož projevem i symbolem současně je konkrétní příroda. V literatuře 18. století se melancholie projevuje zhruba dvojitým způsobem, resp., jak postřehl již P. Van Tieghem, existují zde dva druhy melancholie: "sladká" /sladkobolná/ melancholie a meditativní melancholie.^{12/} "Sladká" melancholie bývá spojena s procházkou ve volné přírodě; je výrazem nejasných pocitů, v nichž se mísí radost a bolest, vyvolané tvářností přírody, jejím děním a atmosférou. Subjekt se otevírá přírodě, do níž doslova vstupuje, a současně své city a pocity harmonizuje s jejími proměnami. V této situaci je melancholie takřka totožná s rozplývavým sněním bez kontur a cíle, sněním, jež se rozebírá mnoha směry. Oproti tomu meditativní melancholie, jejímž privilegovaným prostorem se staly večer a noc, je výchozím bodem a do jisté míry i předpokladem reflexe, neboť přivádí člověka do stavu soustředění, rozjímání a paralelně obrací jeho pozornost k podstatným otázkám člověka a společnosti. "Vážná", meditativní melancholie se stává jak znakem individuality, dávající přednost samotám přírody a prociťující i reflektující její přítomnost, tak svobodné meditace o soudobém údělu a postavení člověka, meditace v podstatě racionalistické, jejímž komplementárním, individualizujícím činitelem je nová senzibilita utvářející se v kontaktu subjektu s přírodou.

Samota Rousseauova "samotářského chodce" a samota pozdějšího romantického pouťníka jsou dvě značně odlišné situace. V 18. století snící a meditující subjekt vyhledává samotu dobrovolně, protože je pro něho prostorem, v němž může mj. uvažovat o /rozumném/ uspořádání světa a společnosti, rozvíjet mravní úvahy, vstupovat do dialogu - jakou Rousseau se společenským řádem a jeho strukturou. Samota je v podsta-

tě pozitivní kategorií a příroda jako určující rámec této samoty je pojímána jako antiteze "přírody" společnosti. Tato základní představa se však mění v období romantismu, kdy příroda působí spíše jako problematický prostor, v němž subjekt hledaje útěchu i únik nachází často jen výrazné symboly své vlastní rozporuplné existence. V emblémové básni A. de Lamartina Osamocení / Isolement - často překládáno jako Odloučení, Básnické meditace, 1820/ se objevuje příznačná situace lyrického subjektu, jakou lze najít v četných obdobích jak v sentimentální poezii 18. století, tak u Lamartinových současníků. Při západu slunce subjekt sedí na kopci "ve stínu starého dubu" a střídavě pohlíží na pod ním se rozprostírající rovinu s vinoucí se řekou, nehybným jezerem a na vrcholky vzdálených hor, ozařovaných posledními paprsky. Zatímco samotné motivy a obrazy básně patří převážně k běžným kliše sentimentalismu a romantismu, reflexe, jež je s těmito motivy více či méně spjata, má jediný, o to však důležitější leitmotiv, shrnutý veršem "nikde mě štěstí nečeká". Panoráma večerní krajiny, zaplavované romantickým smutkem, je tu prostředkem k tomu, aby si romantický subjekt uvědomil své osamocení, fakt, že "mezi ním a zemí není nic společného".^{13/} V Lamartinových meditacích romantický subjekt, který vzešel z historických kataklyzmat a kolizí konce 18. století a začátku století 19., samotu hledat nemusí, protože v ní žije. Přírodní obrazy se zde jeho očima průběžně proměňují ve znaky této samoty, která již není jen prostorem, ale především stavem.

I v romantické poezii a próze je noc jednou z nejvýraznějších situací reflektujícího subjektu. Soumrak a příchod noci představují, jak říká Lamartine, "posvátnou hodinu myšlenek..."^{14/} Hvězdná obloha je pak tajemným prostorem, k němuž se obrací básníkovo "unavené srdce" a "vyčerpaná duše", která jako by se chtěla odpoutat od země, s níž je však fatálně spjata.^{15/} Noc je u Lamartina základním prostorem meditativní melancholie, která na rozdíl od sentimentální poezie výrazněji ovlivňuje kontemplovaný prostor - vplývá do něho, znejasňuje kontury jeho objektů, přizpůsobuje jejich podobu pocitům lyrického subjektu. V jednom ze svých obrazů z americké divočiny Chateaubriand popisuje situaci nočního poutníka:

"... les se zmítá, stromy padají, před vámi teče neznámá řeka. Na východě konečně vychází měsíc; když procházíte u paty stromů, jako by před vámi bloudil jejich vrcholky a smutně sledoval vaše zraky. Pocestný usedá na kmen dubu, aby vyčkal dne; pohlíží střídavě na lunu, do temnot, na řeku; cítí se neklidný, zmítaný a v očekávání něčeho neznámého; nesmírná radost, mimořádná obava mu rozbuší srdce, jako kdyby měl být přizván k nějakému tajemství božstva; je sám uprostřed lesů; avšak lidský duch snadno zaplní prostory přírody a všechna osamělá místa na zemi jsou méně rozlehlá než jediná myšlenka vycházející z jeho srdce."^{16/} Romantická noc vyvolává nejen pocity radosti i smutku /melancholii/, ale umožňuje také uvědomit si to, že člověk svými myšlenkami a city, svou přítomností je vždy ústředním činitelem, epicentrem prostoru. Pro Chateaubrianda je příroda zajímavá především stopami člověka, zvláště pak jeho přítomnou duchovní aktivitou, která přírodou prostupuje a antropomorfizuje ji, protože jen tak lze překlenout /zmírnit/ v podstatě cizost subjektu v přírodě. Romantický subjekt s přírodou nesplývá ani se ji nesnaží "podrobit". Působí na ni tím, že do ní promítá své představy, nálady a úvahy, že přetváří její objekty v metafory svého bytí, aniž tato příroda ve své vlastní, objektivní existenci přestává být "něčím" jiným, než je on.

Jestliže jiný romantický poutník, hrdina Sénancourova románu Obermann /1804/ pozoruje, že za noci, která ho uvádí do "dlouhého rozjímání", příroda se zdá "mnohem rozlehlejší", pak toto rozjímání v noční přírodě vždy přivádí subjekt k němu samotnému a souběžně k procítění toho, že příroda je "všude skličující" a "všude neproniknutelná". "Tichá" a "paměti-hodná" noc jako již tradiční prostor reflexe umožňuje Sénancourovu Obermannovi "vše pocítit a vše procítit", klást otázky svému osudu a zároveň si zcela jasně uvědomit, že "tato nepochopitelná příroda, jež obsahuje všechny věci, jako by však neobsahovala to, co hledají mé touhy".^{17/} Zkušenost Sénancourova poutníka, nabytá ve velehorské krajině Alp, je jednou z nejvýznamnějších a nejpriznačnějších pro rezervované romantické subjekty, kteří nenacházejí své místo ani ve společnosti, ani v přírodě. Privilegovaná noc v Sénancou-

rově románu umožňuje rozvinout jak téma fatálního osamocení těchto subjektů, tak - jak říká Mme de Staël - "neúplnosti" /l'incomplet/ lidského údělu.^{18/}

I když Mácha ve svých básnických počátcích navazoval na modely vytvořené elegickým preromantickým sentimentalismem, na tradici hřbitovní a noční poezie E. Younga a Th. Graye /nejznámější Grayovu báseň přeložil sám Jungmann pod titulem Elegie na hrobkách veských - tiskem poprvé 1807; Youngovy Noční myšlenky vyšly pod názvem Kvílení aneb rozjímání noční v překladu Jana Nejdleho v r. 1820/, nepodřizoval se moralistním a didaktickým tendencím, které byly pro tuto poezii charakteristické. Projevuje se to již v jeho rané básni Noc, kde je vstupní obraz předcházející elegické reflexi tvořen konfigurací večerní a hřbitovní krajiny, kodifikované Grayem: "Slunce zhasne; šerá noc zahalí světy./ Slyš, přes hřbitova zeď s vížky mechem kryté/ hlásá zvon krajinám již/ vůkolním to noci tmavou."^{19/} Tato běžná scénérie, přiblížená jakoby přítomnostním vnímáním kontemplujícího subjektu /takřka závazný incipit hřbitovní sentimentální poezie/, je ve druhé strofě střídána obrazem chodce, jehož "pouť dokonána jest", tj. symbolem ukončeného lidského života, který vyznačuje přechod od vyličené atmosféry elegického prostoru k obvyklému elegickému zobecnění lidského osudu. Ve třetí strofě se sice opět prosazuje přítomnost básnického subjektu ve večerní nebo již noční krajině, "krajině tiché", v níž zapadlo slunce a objevují se "zsinalé hory", zní hlas zvonu, tradičně vzbuzující myšlenky na smrt a elegická rozjímání, série otázek vázaných na krajinnou scénérii tu však již ústí v původní máchovskou reflexi. Téma zániku, navozené modelově melancholickou krajinou soumraku, noci a hrobů, je přeneseno do nitra romantického subjektu, jenž si klade otázku svého příštího bytí v hrobě: "Nechť jsem v hrobce tiché, nejsem opuštěný!/ S sluncem zajde-li den, sklesne-li noc šerá,/ vzejdou hvězdy nebeské, svítí lůna i na hroby."^{20/} Elegická noc se svitem měsíce-lůny a hvězd, noční panoráma, jsou tu projevem specifického života, příznakem jedné stránky přírodního cyklu. Za jasné noci měsíc a hvězdy ozařují i hroby, příroda

prostřednictvím svých elementů prosvěcuje a jako by oživuje i místa zániku, která se ocitají v časoprostoru nočního působení přírody, stávají se součástí noční scenérie a nejsou tak absolutně opuštěná, neboť noční krajina není v Máchově díle krajinou opuštěnou, vyprázdněnou, jen prostorem smrti, nebytí. Významy a funkce noci, resp. večerní a noční krajiny s jejími součástmi jsou u Máchy komplexní.

Svémi jednotlivými motivy i základní konfigurací působí Máchova noční krajina jako krajina obecně romantická nebo - zejména v rané poezii - preromantického sentimentalismu, hřbitovní poezie i "nočních nářků" - krajina, jejíž prvky vytvářejí stále se opakující kulisu. Spojení, jako "lúny bledá tvář", "lúny chladný svit", "temná" nebo "tmavá noc", "jasná noc", "hvězdný svit", "siný svit" a četná další, se běžně vyskytují u nejrůznějších autorů evropského sentimentalismu a romantismu. Tato ustálená spojení nebo motivy /jejich eufonickou hodnotou a významem se v této souvislosti nezabýváme/ můžeme považovat za příznaky slohu, za prvky poetiky romantismu a jeho do jisté míry a v jistém smyslu normativního jazyka. Mácha je používá nejen jako součást vlastní poezie a reflexe, ale také jako znak orientace svého díla, jako zjevný signál toho, že se hlásí a patří k vyhraněnému literárnímu směru. Podstatnější ovšem je, že i tato tradiční klišé a topoi jsou u Máchy usouvztažňovány s lyrickým nebo reflexivním subjektem. U Máchy "měsíc stojí se zesinalou tváří", "bledá Lúna hledí" nebo dokonce "pláče", "hvězdný svit se vzhlíží", "hvězdy tuhnu co světlušky v hrobě" atp.,^{21/} a tyto animované a antropomorfizované součásti přírody i ve svých nejbanálnějších metaforizovaných podobách navozují v nejobecnějším smyslu vztah souvislosti mezi přírodní situací a situací subjektu. Jestliže i vstupní obraz, běžná metafora nebo tradiční perifráze působí v Máchově díle jako součást celkového významu básně nebo prózy, pak antropomorfizované elementy Máchovy noční krajiny nabývají významné funkce tehdy, když se mění ve výrazné symboly a metafory.

K stěžejním motivům noční krajiny u Máchy patří měsíc-lúna, svým bledým svitem ozařující prostor tradičně spjatý s tématem smrti, se skepsí a melancholickou elegičností, pro-

stor, v němž se rozvíjí Máchova reflexe. Spolu s hvězdami je atributem Máchovy jasné noci. Osvěcuje noční svět, noční krajinu. Zároveň jako by chtěl "svit luny" "utěšiti truchlící svět" svou poklidnou melancholickou přítomností.^{22/} Jestliže je měsíční svit utěšující i pro Máchova poutníka /prozařuje temnotu/, je pro něho do jisté míry také - a nejen proto, že je "bledý a chladný" - znepokojující. Oživuje sice noční krajinu, dává jí specifickou tvářnost, atmosféru, důležitější ovšem je, co přednostně osvětluje: "Vybledlou jeho tvář/ strašnější činila sinavé luny zář/ ... /Tak seděl jsem, až vzešla luny zář/ i mou i lebky té bledší činila tvář" /podtrhl Z.H./.^{23/} Měsíc nehybným světlem dramaticky zvýrazňuje povahu objektů nebo jejich detailů a svým způsobem si je i podmaňuje; přednostně ozařuje a konturuje ve tmě /přesněji řečeno, "vytahuje" z ní/ to, co tvoří neodmyslitelnou součást Máchovy noční scenérie - znaky smrti, "mnohomohoucího času", tíživé reflexe subjektu. V Máchově díle měsíc osvětluje hroby a náhrobky, akcentuje rozpoložení a fyziognomií reflektujícího nebo zavrženého rozervaného subjektu, jako by orientuje Máchovu reflexi a vyhrocuje její příznačné otázky. V symbolické rovině může také náhle osvítit ve tmách ideál, onu pověstnou máchovskou "vlast", jako je tomu v dialogu pážete a pána v básni Budoucí vlast, kde páže říká: "... co v bledé luny záři plane;/ ó jistě, jistě vlast to má!" Stejně tak může naopak vyvolat iluzi, jeho svit může být klamný: "Co pravíš vlastní tvojí byti, jest jenom luny chladný svit."^{24/}

Měsíční noc je u Máchy významově protikladná. Dovoluje subjektu vidět to, co temná noc bez měsíčního svitu neumožňuje, avšak jím ozářené objekty budí často jen "trudný cit". V básni V chrámu antropomorfizovaný měsíc "slzí plný svit", v jeho záři procházející "Pražským chrámem" pak subjekt příznačně spatřuje jen osvětlené hrobky, které symbolizují spící vlast, "slávy zašlé stín". Jako element přírody měsíc oživuje noc, v níž však vystávají symboly noci hlubší, tragičtější, jen do jisté míry, neboť "nezaplaší noc" a "nezaplaší sen". Svým světlem a iluzivní antropomorfizací soch v hrobce českých knížat a králů ovšem nepochybně zdůrazňuje význam těchto objektů jako symbolů minulosti i přítomnosti vlasti,

minulosti otců a přítomnosti synů: "... jen po sochách hrobky barví mrtvá zář/ korunu nevěrnou i kamennou tvář;/ míhá se po lících neprobuzených/ co utichlý pláč, ba co lehounký smích."^{25/} V básni V chrámu a ve fragmentech básnické povídky Mnich měsíc ozařuje ústřední předměty básnické reflexe, jež se stávají symboly užšího nebo širšího významu, současně spoluvytváří prostor, který sám o sobě jako by byl znakem nebo signálem toho, že lyrický subjekt je v situaci vynucující si reflexi. Měsíc zde vynáší předměty na proscénium noci a dává jim zvláštní způsob existence bezprostředními světelnými efekty, ale také zvláštním "nasvícením", jež je impulsem k reflexi i její součástí.

Protikladem jasné noci, prosvěcované měsícem a hvězdami, je "temná noc bez svitu Lúny", "pustá noc", noční scenérie, jejímiž atributy jsou "mlha zlá", "mlha siná", "mlha šedá", "temnota černorodá", "tmavý oblak", "mrak" atp. V Máchově díle jasná noc a temná noc představují dvě klíčové situace, i když jsou vyjádřeny obvyklými motivickými konfiguracemi a slovními spojeními. Při vši své rozporuplnosti jasná měsíční noc je časem a prostorem života přírody, rámcem i objektem pronikavé reflexivní aktivity, kterou jako by svými protikladnými projevy podněcovala. Na druhé straně temná noc bývá u Máchy do značné míry konvencionalizovaným emblémem beznaděje, nicoty: "světlá noc" měsíce zhasla, "tmavý mrak" zakrývá nejvlastnější krajinu noci - hvězdnou oblohu a znemožňuje také spatřit pozemské symboly pomíjivé existence člověka - objekty, k nimž se Máchova reflexe váže především. Avšak i když "zesinalý, tmavý mrak" temné noci zakryje vše, a to i "zlatoskvoucí tváře Ideálu krásy" /zlomek básně Aniž tvůj že jsem/, nemůže zastavit reflexi romantického subjektu, který je samotným faktem své duchovní aktivity středobodem jakékoli podoby přírody. Ovšem může tuto aktivitu ovlivňovat: temná noc vlastně zbavuje /jako v podstatě významově jedno-rozměrná/ přírodu všech objektů. Protože nemá de facto vlastní elementy /pomineme-li atributy typu "černý mrak", "siná mlha", které jí utvářejí a které současně vystupují jako její synekdochy/, nemůže být konkretizovanou, vnitřně členěnou situací přírody, ale jen nediferencovaným časoprostorem, jenž

sám o sobě vystupuje jako emblematický pojem i objekt reflexe. Přesto však obě podoby noci mají u Máchy jednu společnou funkci: jsou prostorem, v němž je subjekt sám se sebou a se svou reflexí, v němž je však také samota jeho charakteristickou situací a osamění jeho základním pocitem. Navíc jsou Máchovy noci nejen prostorem, který subjekt jako by vnímá v jeho přítomné konfiguraci, ale i prostorem, jenž je průběžně symbolizován a jenž má rovněž své rámcové tradiční významy. Přítomnost těchto nocí dává romantickému subjektu pocit samoty jako stav bytí, vyzývá ho k reflexi, ale současně je i sama o sobě symbolem jeho osamělé existence i jeho osamělé reflexe.

Výrazně symbolické jsou Máchovy noci ve známých apostrofaích básně Temná noci!, resp. její varianty Noc. Temná noc bez záře hvězd zde "v hloubi tiskne", zatímco jasná noc zastoupená "hvězdami jasnými, hvězdami ve výši" táhne vzhůru, do ideálních výšek a dálek. Jakkoli se zdá, že se tu český romantik z typologického hlediska nejvíce přiblížil metafyzické symbolice Novalisových Nocí, svými významy Temná noci! souvisí s typy a funkcemi Máchovy noční krajiny. Rozporná situace romantického subjektu je v ní ovšem symbolicky mnohem zřetelnější než v jiných básních vyjádřena dvojdou, antitetickou povahou noci jako metafory "tmy země" na jedné straně a jako metafory touhy po ideálu na straně druhé, světa "dole", ponořeného do tmy, a světa "nahore", kde hvězdy jako dominanty noční krajiny jsou zástupnými obrazy toho, k čemu chce subjekt směřovat a co je mu souběžně nedostupné. Temná noci! je velkým symbolem osamocení, rozervaného romantického individua a současně jeho rozporuplné, ale pronikavé lyrické reflexe, která je s to rozpornost "zpředměťovat". Empirické podloží /procítěné a reflektované noční krajiny/, které se protíná - jak je u Máchy obvyklé - s obecnou konfigurací romantické přírody-krajiny, je tu jen pozadím, od něhož subjekt abstrahuje, neboť se neobrací ke konkrétní noci, ale k dvěma emblematickým nocím. V básni Temná noci! se subjekt neocitá uprostřed noční scenérie, jež podněcuje jeho reflexi a do níž je také tato reflexe promítána, ale přímo uprostřed reflexe, jejíž osy jsou vyznačeny emblematickými

obrazy přírodní situace. I když je však Máchova reflexe s těmito emblémy spjata, paralelně překračuje - a v tom také spočívá její ojedinělost - v zásadě jednorozměrnost jejich anti-tetičnosti. Jestliže temná noc symbolizuje nejistotu a konečnost pouti romantického subjektu na zemi, jejím prostřednictvím jsou také a neméně vyjádřeny nezvratná přítomnost a nezvratný úděl tohoto subjektu na zemi /"... jen země zas tma mě uchvátí, světla ve stány jíti nedá"^{26/}. Oproti tomu jasná noc, hvězdná obloha, jak příznačně ukazuje i próza Svět smyslný je znakem daleké pouti, vlastně bloudění za "světem Ideálů", pouti vnitřní, vedoucí dále než sahá dráha samotných přírodních elementů /"dále nežli bledá chodívá luna, dále nežli slunce zlatostkvoucí znamená cestu"^{27/}. Pouť ducha Máchova hvězdného poutníka, který jako by se odvracel od "pouhé, láskyprázdné země" a jejích hrobů a hledal "tam, kde myriady hvězd u věčném souzvuku... krouží... svět Ideálů svých"^{28/}, je poutí imaginace.

Neustálá oscilace mezi reflexí vázanou k nezrušitelné přítomnosti subjektu na zemi a imaginativní, duchovní poutí, mezi temnou nocí a jasnou nocí, mezi "světem smyslným" a "světem ideálů", rozbroj světů jsou charakteristickým rysem Máchova romantického poutníka, stejně však i to, že v jakékoli podobě je pouť u Máchy spjata se zemí, neboť je jak v prvotních příčinách, tak i v konečných důsledcích determinována bytím a cestou poutníka na této zemi.

Máchův poutník má několik podob. Kromě poutníka samotného je to také osamocený, zemdlený "chodec", ale i "královič", marně hledající svou "vlast". V určitém, zvláště symbolickém smyslu je však pouť vlastní i jiným Máchovým postavám, zejména "cizinci" a "jinochovi", kteří se obvykle v prostoru konkrétně nepohybují, přitom však tento prostor reflektují. Poutník bývá postavou s obecně romantickou fyziognomií a současně symbolem romantického postoje a myšlení. Podobně jeho pouť je konkrétní i symbolická /přesněji řečeno, buď více konkrétní, anebo více symbolická/, představuje reálný pohyb a souběžně znak romantického života a orientace.

Nejtěžší je pouť nepřehledným prostorem noci, tj. cesta poutníka, který se nezastavuje, aby kontemploval noční kraji-

nu. Vidinu a příslib "souzvuku věčného hvězd", "otčiny", "dálné vlasti" tu znemožňuje "temná noc" halící stezku, po níž poutník kráčí. I když se tato pouť-bloudění vyznačuje výrazně symbolickými rysy, její povaha je vyjádřena prostou situací a konkrétními motivy: "Osamělý poutník opět kráčetí budu nocí neskonalou, jejíž pustá tichost obživne jen vlastním lkáním mojím; čírou tmou opět rozestíratí budu ráme má za nicostnými postavami a preludy mých snů, až chápacího se osamělého stromu mne v noc zavítá koruna jeho opět slzami ledovými probudí ze snů horoucích v opravdivost strastnou, až vlastní vřelé slzy moje v led ustydnou a sny moje pohynou ve věčném snupustém spaní."^{29/} Takřka fyzioká přítomnost noci, její chlad navozující realitu smrti, nebytí zde nijak neoslabují obraznost celku jako rozvité symbolické situace, obsahující dvojznačnost máchovské pouti nocí, kdy se mj. prosazuje imaginace a zároveň se reflexe obrací k představě /prožitku/ smrti subjektu. Jako shrnující symbol je noční pouť pojata především v próze Poutník, kde "chladná, hluboká noc", jíž se ubírá "ouzku mezi skalami stezkou" poutník, je prostorem vyplněným symboly zániku /"povalené lebky i kosti", "kříž"/. Noční krajina je tu krajinou hrobem. Za poutníkem sice "plane zoře", on však musí kráčet "rozedlinou skalní" do noci, do temnot, ozařovaných jen "světle zbledlé Lúny", protože: "... bouře násilně tiskla ho vpřed a touha nevýslovná táhla ho za sebou v neznámou zemi stezkou neznámou."^{30/} Noční pouť je u Máchy jak příslibem, tak hrozbou, může znemožnit hledání cíle, ale také umožnit poznání v nejširším smyslu slova. Přestože noc znesnadňuje pouť, tragicky vyhrocuje nebezpečí poutníkovy cesty, podtrhuje i její velikost - drama noční pouti "neznámou zemi stezkou neznámou" dává vyniknout základním atributům romantického poutnictví.

Noční pouť, její symbolika a její reflexe, přispívá k výraznému splývání autorského subjektu a autorových poutníků. V dopise J. Benešovi Mácha, shrnuje svár mezi snem a realitou jako permanentní prožitek vlastního života, mj. říká: "... ukáží vám můj svět: --- Noční tmou neprohlédnou plížíme se hroby, vkolo bloudí přístrachy noční, nad námi promíšený hluk, my sami nejstrašlivější larvy. Mnoho, ačkoli nejhlubší

tma, chodí jich /s/ otevřenýma očima, mezi nimi i já. /Mno/ho
 jich volá "vidím", a nevidějí nežli tmu. --- Maně jednou opět
 rozevru oči, zasvítil blesk, o němž se říci může byl i bude,
 nikdy však on jest; - co jsem v jeho strašném zábřesku spat-
 řil, nelze slovy vyříci; - ačkoli uleknutý ihned oči jsem za-
 vřel, strašný obraz vzal jsem s sebou v opětovanou noc
 a ustrašená zimniční obrazotvornost moje doplnila hrůzy jeho.
 - To můj svět. - Tím světem bloudím; ten svět mám milovati?
 - A přece. ---^{31/} Jako symbol Máchova světa a života noc má
 zjevně negativní význam. Plná přízraků, hrobů, vyjadřuje ne-
 -existenci ideálů v přítomnosti, skepsi i předtuchu strašné-
 ho "nic". Na druhé straně je však jak pro Máchova poutníka,
 tak i pro Máchu samotného příznačné, že chce za této "noci"
 něco spatřit, že za něčím stále kráčí, i když "klopýtá",
 "bloudí", ztrácí cíl i směr /"bloudí vlevo, bloudí vpravo,/
 hledí vpřed a patří vzad"^{32/}/. Kromě situací, za nichž do-
 chází k reflexi a kontemplaci, jež jsou však také zvláštním
 druhem pouti, Máchův poutník se nezastavuje. Jeho pouť končí
 vlastně jen tehdy, když se zastavuje "životní pouť", když
 v Máchově textu hluboký symbol střídá běžná perifráze konce
 životního běhu. Je-li poutníkův pohyb nepřetržitý, není však
 současně vyznačen konečný cíl poutníkova odcházení z místa
 na místo, bloudění, přecházení horizontů krajiny. Pouť je
 Máchovým vrcholným symbolem nenaplnitelnosti touhy, hledání
 nenalezitelného ideálu, ale nemění měrou i neochoty smířit
 se s tímto stavem. Pouť, která je procesem, je de facto dů-
 sledkem tohoto stavu.

Ke konci čtvrtého zpěvu Máje poutník "spěchá ku cíli",
 tento "cíle" je však stejně tak abstraktní a neurčitý jako ne-
 určitá zájmenná příslovce, jimiž je v jiných Máchových dílech
 obvykle nahrazen. "Tam", kde tuší svou "vlast", "spěchá králo-
 vič /báseň Královič/, podobně jako "chodec" /báseň Měsíc sto-
 jí s zesinalou tváří/, který "spěchá více... snad tam již
 svůj cíle najde".^{33/} Noční poutník i v bloudění spěje "tam",
 kam jej pudí "víra silná" - touha po ideálu. Základní, hlu-
 binné dilema romantismu, dilema deziluze a iluze, "temné no-
 ci" a naděje, Mácha zpředmětnil svým poutníkem, jehož údělem
 je bloudit a putovat "v neznámou zemi stezkou neznámou",

respektive "tam", kde chce nalézt něco jiného než "zde", i když "tam" může být jen prelud nebo iluze, jako v básni Budoucí vlast, v níž je touha pážete vyjádřena nadějí: "Tam za mlhou snad vlast je má". Odpovědí mu však je: "Ty nemáš, chlapče, vlast nižádnou/ Co tam zveš vlastí, jest jen mrak."^{34/} /podtrhl Z.H./ Ve Světě smyslném se "cestující cizinec", poutník ve světě ideálů, obrací "tam, kde myriady hvězd u věčném souzvuku vkolo Síria krouží plamenného", "tam" také bloudí "duch jeho, hledaje svět Ideálů svých...".^{35/} Neurčité "tam" je zde spjato s poutí představivosti a zpřesněno jejím prostorem. Ani Máchův "chodec mdlý" nenalézá žádný klid a kráčí za svou touhou nebo preludem, "před sebe v noc hledí neustále,/ krokem rychlým spěchá dál a dále".^{36/} /podtrhl Z.H./ Příslovce "dál", podobně jako "vzhůru" nebo "výše" /zejména u Máchových poutníků ducha/, tu má sémanticky obdobnou funkci jako "tam". Ještě výrazněji však naznačuje způsob bytí Máchova poutníka, povahu jeho nekončící pouti. Nejpřesvědčivěji je toto směřování "dál" za absolutizovaným cílem /proto také nekonkretizovatelným/ zobrazeno v závěrečných pasážích Cikánů, kdy za večerního ticha mladý cikán odchází v "širý svět". V expresivním panoramatu máchovské krajiny s temnými horami, růžovým nebem a zkrvavělými obláčky, v tomto vrcholném symbolickém finále, je nekonečná vzdálenost cíle vyjádřena dalekým obzorem, k němuž se vine "dlouhá silnice" /symbol daleké cesty/. Osudovost cikánovy pouti shrnují poslední odstavce románu neustále se navracejícími příslovci "dále", "daleko", která - ve srovnání s "tam" - touhu subjektu a nezbytnost jeho cesty v kontextu konfigurace krajiny prostorově prodlužují a vzdalují: "Dlouhá silnice táhne se rovinou; daleko - daleko, až v dálce - co zavřená řeka - v temné padá hory. Po ní daleko - daleko odchází."^{37/} Rezonance synonym zesiluje jejich význam. V obraze krajiny a cikánova odchodu představují klíčové motivy, odkrývající smysl a povahu životní pouti jakožto symbolu ztráty a hledání "vlasti", nezakotvenosti a rozervanosti subjektu.

Atributem romantické pouti je - jak tento symbol pochopil Máchů -, že je de facto bez cíle /"spěchal jsem dále a dále v širý svět, bez cíle, bez konce!-"^{38/}/, ale není bezcílná.

V její neurčitosti se bezprostředně promítá nejen nejistota pouti, ale i její nekompromisní pojetí. Jestliže Mácha svými antitezemi a metaforami poměrně jasně "formuloval" prociťované a reflektované rozpory, směr a cíl cesty svého poutníka neurčitě vyjádřil proto, že pouť je mu emblémem podstaty romantického poutnictví. Pouť nemůže mít konkrétní určení a atributy, neboť neurčitost jejího směru spolu s neukončitelností jsou u Máchy výrazem jejího absolutního smyslu, symbolem absolutní touhy.

V úvodu Večera na Bezdězu Mácha říká: "I mně samému divné to přichází, že skoro všecko u mě s večerem počíná, a sice tak, že jsem uvykl počátek všeho večerem a večer počátek všeho považovat."^{39/} Je-li na první pohled zřejmé, že večer a noc jsou běžným časovým rámcem Máchovy prózy i lyriky, lépe řečeno příznačným časoprostorem, protože tento rámeček obvykle splývá s prostorem večerní a noční krajiny, je nepochybné taky to, že noc, noční krajina nebo večer přecházející v noc mají u Máchy, zvláště ve spojitosti s postavou poutníka a jeho obdob, několik významů - jednoznačný, víceznačný i ambivalentní. Od alegorizace v rozpravě o obdobích lidského života ve Večeru na Bezdězu /noc je "věkem jinocha", tedy někoho, kdo je mladý, ale také "jiný" - cizinec, a "kdo jen vzhůru vzhůru touží ke snům svým, k nesčíslným hvězdám obrazotvornosti své"^{40/} /, přes zjevnou symbolizaci temné noci jako nebytí, deziluze, "národního temna" /noční krajina s temnou mlhou halící Bílou horu a poutníkem-autorským subjektem reflektujícím osud národa v próze Návrat/ až po prostor neumdlévajícího poutníka, kdy prostor i postava jsou dvěma komplementárními symboly /temnoty znesnadňují pouť - hledání, zároveň však zesilují tragický patos poutníka/. Jednou z významově nejsložitějších i nejprotikladnějších nocí v Máchově díle je věžňova noc ve druhém zpěvu Máje. Mácha tu v plné míře prokázal schopnost použít tradiční motiv jako motiv významově oscilující, nejednoznačný, dialekticky "napjatý" - právě proto však klíčový, schopný podepřít složitou architekturu Máchovy reflexe. Noc je v Máji nejen "tvrdě konkrétní",^{41/} ale i metaforou hrobu, nebytí v jeho obecné platnosti. "Krásná noc", ozářená hvězdami, zde postupně přechází v "pouhé

temno" a běžný paralelismus přírodního dění a blížícího se završení lidského osudu je příznačně máchovsky "natáčen" k dalším významům. Noc vyvolává ve vězňovi vzpomínky; kontrast mezi minulým životem a přibližujícím se "nic" je prohlubován prostorem "temnoty pouhé" a zvnitřňován reflexí subjektu, který tváří v tvář noci a svému osudu pociťuje, že "noc temnější mně nastává". Rozdíl mezi temnou nocí, dlouhou nocí na jedné straně a temnější, delší nocí na straně druhé vyjadřuje rozdíl mezi dočasnou "smrtí" přírody, již však může vždy ozářit /oživit/ "lůny zář", "hvězdný svit", a ultimativním zánikem subjektu, označeným jako "pusté nic".^{42/} S kontrastním paralelismem proměny přírody a reflexe subjektu anticipujícího své přístí "bytí" však v souběžné symbolické rovině vystupuje ještě další význam. Přes veškeré negativní a ambivalentní významy temná noc, v níž se subjekt ocitá, i noc sama jako pojem-emblém jsou spojeny s bytím subjektu, s jeho poutí v nejšířším slova smyslu, třeba tápavou. Temnější noc znamená nebytí subjektu, tj. i zánik "poutí" reflexe a imaginace vrcholící právě v Máji, kde příroda není romantickou kulisou reflexe, ale její součástí, jejím neodmyslitelným prostorem i objektem. Proto zde také noc nepředstavuje ani tak mlčenlivé, významově většinou kontrastní pozadí dramát a tragédií lidských osudů /u Máchy obvykle zdůrazňovaná antiteze věčného cyklu netečné přírody a dočasnosti člověka/, jako spíše důležitého svědka a svým způsobem i účastníka monologů romantického hrdiny, účastníka, k němuž se tyto monology, apostrofy nebo přímo vkládané autorské reflexe - rozpravy, v Máchově díle často přetrhávající rozvíjený syžet nebo i lyrické téma, upínají.

Výrazným způsobem se to projevuje již ve fragmentu Klášte-
ra sázavského, jehož incipitem je apostrofa přírody, která se historizujícímu rámci zamýšleného příběhu poněkud vymyká a která je variantou známých Máchových konfrontací věčnosti přírody a pomíjivosti člověka.^{43/} Tento incipit je pak jakýmsi prologem k vložené reflexi, která o něco dále přerušuje rozvíjející se syžet fragmentu a střídá čas historizujícího příběhu časem přítomnosti romantického subjektu, jenž jako by se náhle ocitl ve večerní krajině. Jedním z charakteristic-

kých pocitů Máchova "osamělého poutníka" kontemplujícího přírodu je zde "tklivý cit" /"... cit pohledem v krásnou krajinu... nikdy není pouze radostný... jakási neznámá touha, neurčitá tesklivost a tajný smutek se mísí v radost z krásné krajiny..."⁴⁴/ . Je tomu tak z několika příčin. Pocity, které při pohledu na večerní krajinu mimo jiné vyvstávají, jsou podmíněny vědomím hlubší noci, jež člověku nastane, než tento právě přítomný, ve své podstatě stále pomíjející a stále se navracející soumrak přírody, vědomím nekonečného opakování těchto večerů v krajině, kterou člověk jednou už nikdy nespatri, a pomíjivosti krásy této krajiny pro člověka. V Klášteře sázavském je konkrétní pouť Máchova poutníka, pouť prostorem, přerušena, aby mohla nastat pouť reflexe /postava poutníka se krátce objevuje na začátku reflexe jako symbol-signal její závažnosti/ ve večerní krajině, podepřená vloženými Byronovými verši o povaze romantické pouti za ideály. Tato vsuvka fragmentu má zásadní význam, protože obsahuje základní pojetí /prožitek/ času v Máchově díle, které se utvářelo v konfrontacích poutníka Máchy s přírodou. Poutník zastavující se v krajině /její večerní podoba ho k této zastávce svým způsobem nutí/ si uvědomuje, že její cyklicky se obnovující nebo navracející краса je vlastně výzvou jeho vlastní neopakovatelnosti, konečnosti a že - implicitně - příroda k němu, k jeho přítomnosti není v běžném slova smyslu netečná, i když je netečná k jeho životu nebo smrti, k jeho osudu.

Noční a večerní krajina byla od 18. století spjata s elegickou reflexí, která je i jednou z Máchových tematických os. V jeho díle představuje jak konkrétní nebo konkretizovanou časoprostorovou situaci /třebaže ji vytváří obecná romantická konfigurace/, tak svými příznačnými elementy symboly nebo souhrnné emblémy. Obě tyto funkce a "podoby" přírody nejsou v Máchově díle ostře odděleny, i když v prózách na první pohled stojí v popředí situace, jako by právě /přítomnostně/ subjektem vnímaný a reflektovaný prostor. Na druhé straně je ovšem skutečností, že Mácha tyto situace symbolizuje, zatímco naopak tradiční motivy-klisé noci konkretizuje. Proto může být v jeho díle vzdálenost mezi znakem a situací větší

nebo menší, nikdy však nepřekonatelná, neboť situace sama se mnohdy stává znakem. V rámci přejatých topoi Mácha prolíná klišé s romantickým symbolem, romantický symbol s empirií - a to vše, ve složité oscilaci a proudění významů a funkcí, pojímá jako součást své reflexe i lyrické expanze, jako jejich prostor i objekt, pojem i symbol. Tato totalita tvorby elegickou tradici výrazně přesáhla a na jejím podloží /motivickém, tematickém a významovém/ krajní důsledností a hloubkou reflexe vytvořila vlastní koncepci, vlastní básnický prostor.

POZNÁMKY A ODKAZY

- 1/ K. Janský-V. Jirát, *Tajemství Křivokláta a jiné máchovské studie*, Praha, V. Petr 1941, s. 42 /stať Devátá znělka/.
Významněji se problému Máchovy "noční poezie" v kontextu romantismu dotkl D. Čyževskýj /in: *Torso a tajemství Máchova díla, stať K Máchovu světovému názoru*, Praha, F. Borový 1938/. Podle něho "noční filosofie romantiky" chápe noc ve dvou hlavních aspektech: 1. noc tvoří "... volné pozadí pro volnou hru lidské obrazivosti /Tieck, Lenau, Eichendorff/". 2. v noci jsou člověku "odhaleny hloubky a dálky, jež předtím zakrývalo sluneční světlo, ontologické hloubky a dálky /hvězdné nebe, svět duchů/, jež mluví k nejhlubším oblastem duše, k "noční stránce /"Nachtseite"/ duše" /Novalis, G. H. Schubert, Eichendorff, Tjutčev/. - S. 119, c.d. /podtrhl Čyževskýj/. Čyževskýj se domnívá, že se u Máchy vyskytují jen ojedinělá spojení s touto filozofickou stránkou "noční poezie". Téma a motivy noci u Máchy pak považuje vlastně za bezpříznakové prvky romantické "stylistické řady" /srov. s. 119, s. 122, c.d./.
- 2/ K. Janský-V. Jirát, c.d., s. 32 /poznámka/. Přesnější a podrobnější důkazy Máchova využívání preromantických motivů obsahuje monografie A. Pražáka, Karel Hynek Mácha, Praha 1936. I současná literární věda se tímto problémem zabývá. Viz Vl. Štěpánek, Karel Hynek Mácha, Praha, Melantrich 1984. Koncepční linie této práce se dokonce do značné míry zaměřuje na to, jak Mácha přetvářel a překonával klišé preromantické literatury, její obsahové zaměření, výraznou subjektivací a romantickou reflexí.
- 3/ Srov. *Anthologie poétique française - XVIII^e siècle*, Paris, Garnier-Flammarion 1966 /Dellile/, s. 337; a L. Decaunes, *La poésie romantique française*, Paris, Seghers 1973 /Léonard/, s. 54.
- 4/ E. Young, *Night I. on Life, Death and Immortality*, in: *The Poetical Works of Edward Young*, Stuttgart, Metzler 1855, s. 24.
- 5/ Srov. *tamtéž*, *Night V.*, s. 91.
- 6/ *Tamtéž*, *Night I.*, s. 25.
- 7/ *Tamtéž*, *Night IX.*, s. 274.
- 8/ Tato její dvojnásobnost, která bude charakteristickým znakem noci zejména v období romantismu, je svým způsobem obsažena i v názvu Youngových básní. Souhrnný název *Nárek* neboli *Noční myšlenky* /*The Complaint or, Night-Thoughts*, 1742/ charakterizuje zaměření básní, mravní úvahy v nich obsažené, vlastně to, k čemu prostor noci básníka inspiroval. U jednotlivých

- básní však vždy figuruje název: Noc I.-IX. /s podtitulem shrnujícím téma/,
svýrazňující samotný prostor inspirace i symbolické pojetí tématu noci.
- 9/ Srov. Night III., c.d., s. 53-54.
- 10/ Na vytváření samotné poetiky noci se výrazně podílely Macphersonovy
Ossianovy písně, v nichž poprvé v novější literatuře účinkuje měsíc jako
jeden z hlavních atributů noční krajiny.
- 11/ Srov. Elégies /1778/, in: L. Decaunes, La poésie romantique française,
Paris, Seghers 1973, s. 75.
- 12/ Srov. P. Van Tieghem, Le romantisme dans la littérature européenne, Paris,
A. Michel 1969, s. 67-68.
- 13/ A. de Lamartine, Isolement, in: Oeuvres poétiques complètes, Paris,
Gallimard 1963, s. 3-4.
- 14/ Srov. básně Hvězdy /Les Étoiles/, Nové básnické meditace /Nouvelles
méditations poétiques/, in: c.d., s. 124.
- 15/ Srov. básně Večer /Le soir - Básnické meditace/, c.d., s. 124.
- 16/ Chateaubriand, Génie du Christianisme, sec. part., livre quatrième,
chap. I, Paris, Garnier-Flammarion 1966, s. 316.
- 17/ Sénancour, Obermann, Paris, Charpentier 1840, Lettre IV., s. 25.
- 18/ Funkce a pojetí noci se ovšem u autorů z období romantismu mnohdy značně
různí. Např. je rozdíl /uvědomíme-li si jen některé příklady/ mezi význa-
mem pohádkové noci u Tiecka nebo přírodními kouzly měsíční noci u Eichen-
dorffa na jedné straně a hlubokou symbolikou noci, dramatem světla a noci,
v lyrické epopeji člověka a kosmu u Novalise. Specifický a nejednoznačný
význam má pak "posvátná noc" i u tak "denního" básníka, jakým je Hölder-
lin. Podobně bychom mohli rozlišovat významy jasné noci nebo "siderální"
poezie počínaje Shelleyem, případně dalšími významnými romantiky, a kon-
če Mussetovými Nocemi. U všech těchto autorů se nové významy často slo-
žitě kříží se zděděnou tradicí a je zcela běžné, že se tu konvencionali-
zovaná romantická krajina /příznakové motivické konfigurace - obecná ro-
mantioká topografie/ prolíná nebo i překrývá s autorskou empirií.
- 19/ Spisy K.H.M., I, Praha, SNKLHU 1959, s. 83.
- 20/ Tamtéž.
- 21/ Srov. Máj a Syn mlynářův, in: Spisy I.
- 22/ Srov. básně Poutník, Spisy I, s. 215.
- 23/ Srov. Mních a Máj, Spisy I, s. 174, 49.
- 24/ Srov. Spisy I, s. 179-180.
- 25/ Spisy I, s. 183.
- 26/ Spisy I, s. 202.
- 27/ Svět smyslný, Spisy K.H.M., II, Praha SNKLHU 1961, s. 99.
- 28/ Tamtéž.
- 29/ Pouť krkonošská, Spisy II, s. 109.
- 30/ Srov. Poutník, Spisy II, s. 120.
- 31/ Dopisy /září 1833/, in: Spisy III, Praha, Odeon 1972, s. 307.
- 32/ Básně Královič, Spisy I, s. 116; srov. též prózu Poutník, Spisy II,
s. 120.
- 33/ Spisy I, s. 229.
- 34/ Tamtéž, s. 180.
- 35/ Spisy II, s. 99.
- 36/ Poutník, Spisy I, s. 215.
- 37/ Spisy II, s. 272.

- 38/ Tamtéž, s. 268.
39/ Spisy II, s. 133.
40/ Tamtéž, s. 134.
41/ Srov. VI. Štěpánek, c.d., s. 212.
42/ Srov. Máj, Spisy I, zejména s. 31, 32.
43/ "Hory velebné! odvěčná jak hrdě zdviháte čela k zamračenému nebi; nesko-
nalé jsou dny pobytu vašeho! - Zčeřená řeka líbá patu vaši - mnoho-li vln
přenesla úskalí vašeho lůnem?! - Kolikráte klesli lesové - roucho vaše -
pod ranami obyvatelů vašich? A ti, o nichž hlásati bude pověst má a kte-
réžto druhy bydleli mezi vámi, kam zašli? V prach - v prach proměnění
jsou, vichřice jimi pohrává po tváři země! -" /Podtrhl Z.H.; Spisy II,
s. 84/
44/ Valdice, Spisy II, s. 92.