

## 3/ Máchova cesta k literární krajině

V předešlých kapitolách jsme sledovali postupné rýsování literární krajiny na pozadí přírodního environmentu, evidovali její – často pouze zárodečné – podoby a role, jež s velkou pravděpodobností hrála v dobově podmíněném čtení. Zdá se, že to byli umělci v období romanismu, kdo se začal soustředěněji zajímat o přírodní environment a krajinu a zároveň si uvědomovat závislost vnímání těchto souvztažných fenoménů na lidském subjektu (viz např. Hrbata – Procházka 2005: 46–53). Proto nás v rozsáhlé knihovně věnované Máchovi jako nejemblematičtějšímu českému romantikovi nepřekvapí, že v ní patří k nejhojněji dotýkaným tématům právě krajinopisná složka. Na svou dobu neobyčejně výrazná básníková krajina představovala interpretační výzvu, díky jejíž přitažlivosti se dnes dají srovnávat výsledky různých metodologických přístupů (např. Změlík 2011). Naše cesta nicméně povede jinudy.

Dar zobrazovat krajinu pokládáme za podobně nesamozřejmý jako čtenářskou schopnost vytvářet si v průběhu recepce v mysli určitou představu krajiny, obé je třeba zvládnout. Relativně malý rozsah Máchova díla, úzké časové rozpětí od básníkových počátků po umělecké vrcholy a přístupnost jeho textů nabízejí ideální pole pro studium autorova krajinopisu. Zajímá nás ovšem spíše autorovo tvůrčí hledání než texty, v nichž je Máchovo umění literární krajiny nepochybné a dostatečně rozebrané. Riziko spočívá jednak v určitém voluntarismu, neboť výklad – z našeho hlediska – průpravných textů není tak úzkostlivě střežen,<sup>1</sup> jednak v práci s často jen odhadovanou datací vzniku sledovaných zápisů. Jejich hodnota pro nás nicméně nespočívá v autorově (ne)schopnosti učinit z té které krajinopisné partie ústrojnou součást díla, v čemž by se mohla teprve projevit jeho umělecká (ne)zralost, nýbrž v originální perspektivě a odvaze k experimentu.<sup>2</sup> Výsledkem nemá být vývojová křivka Máchovy krajiny, a přesná posloupnost jednotlivých textů tudíž není potřebná.

## Krajina v osobním a pracovním záznamu

V Máchových literárních zápisnicích najdeme četné krajinopisně laděné texty. Patří k nim poznámky a studie k chystaným pracím, literární výpisky i záznamy stylizované jako vlastní prožitky, které společně ukazují na podstatnou vlastnost autorova tvůrčího myšlení – potřebu zasadit zamýšlené děje do co nejkonkrétnějšího prostoru. Svědčí o tom úsečné nápady v *Zápisníku* z roku 1833 („Hrobník na Zbraslavu nahoře u kostelíčka kopaje hrob vždy ze všech stran ho vyměřoval; parno hrozné po polednách o třetí hodině; hluboké ticho; pak zdaleka kukačka a procesí zpěv; naproti za Vltavou hory, dále Berounka atd.“ Nebo: „Háj před Zbraslavou, po pravém břehu Vltavy, proti kostelíku nad Chuchlí; tam jít něco psát“; Mách 1972: 80–81) stejně jako scénická poznámka v náčrtu truchlohry o Oldřichu a Boleslavu: „I. jednání, 1. výjev. Kochán, měsíc zatměl slunce. (Popis). Herouš. Na jak dlouho? Měsíc postoupil, vyvstalo slunce. (Popis). Bouří Vltava o Vyšehrad, Vltava umlkne, Vyšehrad stojí pevně. Etc“ (tamtéž: 16). Jejich význam pro nás roste s mírou organizace textu, rozsah sám zcela podstatný není. Na jediném listu rukopisných *Anmerkungen* (Poznámky), zasazovaných do let 1829–1831 a považovaných za zlomek Máchova nejstaršího zápisníku, se objevují dvě krajinopisné skici, jež vnímáme jako experimentální studii podobného místa v odlišných podmínkách:

Řeka a vír. Kolem nic jiného než skály, uprostřed skoro řeky vystupuje nevysoká skalina, na níž kolem jedle rostou, jejichžto kořen jen ve skále stojí, na nejvyšším pahrbku té skaliny stojí kříž dřevěný na znamení nebezpečné plavby v těchto místách, jako kdyby stál na náhrobku množství plavců, které v tom místě utonuli a v té hloubi odpočívají, neb co ten vír pohltí, víc není vidáno. (tamtéž: 10)

Výše uvedený obraz se vyznačuje prostorovou uzavřeností, minimalistickou kresbou poskytující značný potenciál pro čtenářovu představivost. Jevy dynamické (řeka, vír, tušený zápas se smrtí) se v něm kloubí se statickými (skály, kříž, mrtví), jedinými zástupci života v této pustině jsou stromy – nepochybně pomalu a ztěžka – rostoucí na skále. Obraz je budován vertikálně, a i tím může připomínat hřbitov: z říční hladiny vede náš pohled ke skalině, k jedlím tradičně vyjadřujícím zármutek (srov. Sobotka 1879: 193–198) nad zmarněnými životy, a kříži (nevíme, kdo jej sem umístil a co se s ním stalo), symbolu oslyšeného

varování i tragického konce zde utonulých odpočívajících v hlubině, na opačném konci pomyslné osy, jako by byli odděleni od symbolické, spásitelské úlohy kříže již jako výstraha selhávajícího. Absencí horizontality přichází obraz o jeden z konstitutivních rysů krajiny, zároveň se tím podporuje dojem zvláštního, mystického místa vyděleného z okolního světa a s ním souvisejícího toku času. Za skalami lze ovšem tušit svět, z něhož sem plavci přibývají, ať už s vidinou ukončení své životní pouti, či hnání touhou hrozivý vír překonat. Třebaže říční proud tvoří kolem skaliska vír neustále, zastihujeme jej nyní v pozici, kdy jako „mlýn osudu“ trpělivě vyčkává na své další oběti.<sup>3</sup> Naznačená významová rozvinutí, k nimž nás text svou torzovitostí a hermetičností jako znaky typickými pro máchovského vypravěče podněcuje, aniž by ovšem k těmto představám poskytoval přímou oporu, ukazují na jeden z podstatných rysů autorovy metody, dalším je skutečnost, že takto zobrazený prostor představuje východisko, respektive završení určitého příběhu, nikoliv naopak. O tom nás přesvědčuje epilog *Pouti krkonošské* z roku 1833, jejíž závěrečný odstavec<sup>4</sup> se motivicky nápadně blíží našemu textu. Také zde je vykresleno místo s pamětí na osudové, ať již kdysi, či právě minulé dění. Tento rys ještě vynikne v souvislosti s druhým záznamem zachycujícím podobné, kaleidoskopicky změněné místo těsně po bouři.

Bouře odtáhla, obloha byla zamračená, měsíc za rouškou roztrhaných oblaků bloudil a jen zřídka kdy ho bylo vidět nad tichými vrcholy hor, z nichžto nejvyšší se v černých mračnách ukrývaly. – Blesk časem ještě zasvitnul, však ale v odlehlosti nejvzdálenější. Větve u stromu byly deštěm těžké a víchř ve větvích skučel, jako kdyby milenka lkala nad hrobem zde pohřbených, a když měsíc prohlídnul, svítila pode skálou i řeka, jak by vodník nad hroby tejně [tj. tajemně] světlo rozsvítil obětí, které zde stáhl k sobě do hloubi. (Mácha 1972: 10)

Pohled k horám podporuje dojem otevřenosti krajiny, obrazu zůstává ponechán výrazný vertikální rozměr (měsíc a oblaka, vrcholy hor, řeka pod skalou). Nápadné je zdynamičtění popisu. Ačkoliv nevíme, co se před několika okamžiky odehrálo – i zde je vlastní událost již uzavřena, stopy nedávné tragédie (zamračená obloha, poslední blesky, vodou ztěžklé větve, pláč větru a konečně i řeka osvětlená měsícem) jsou však výmluvné. Přibývá vodník, démonická bytost zosobňující moc živlu nad člověkem, jenž za návrat do lůna přírody platí ztrátou individuální existence. Skučení větru i pietní světlo snad signalizují

žal, jenž příroda i její nástroj nad touto zhoubou projevují. Naopak žádný kříž zde již nevzbuzuje – ani klamnou – naději.

V *Poznamenáních* (asi 1831–1832) najdeme následující obraz literární krajiny: „Co bouřlivé mračno rozprostře se zpráva ta nad zemí tou, a jako studená mlha přilehá na prsa skal, tak žel obklíčí srdce jeho; a aj, plakati bude pro tyto palouky a zalká nad horami vlasti své“ (tamtéž: 22).

Kromě toho, že kombinuje horizontalitu evokující prostorově rozsáhlejší představu vlasti s vertikálou skal a hor coby příznakem určité divokosti, ale i určitého odstupu a nadhledu pozorovatele, zůstává konkrétní podoba ukryta v jeho pohledu a myslí a umožňuje čtenáři substituci vlastní fantazie/zkušenosti. Metaforické vyjádření šíření a citového účinku špatné zvěsti ztotožňuje geografický prostor s jeho obyvateli (subjekt je jeho součástí), vytváří národ a vlast jako souvztažné fenomény.

Na další straně pustá strniště, rozlehlá pustina a duté skály primárně nezvou ke konkretizaci čtenářovy představy (byť podobná místa nepochybně reálně existují a pozdější výpisky z dobových cestopisů potvrzují básníkův zájem o ně), ale vytvářejí společně krajinu metafyzické prázdnoty netečné ke člověku, jenž do ní byl vržen, aniž by měla jeho existence (ale i celého vesmíru) sebemenší smysl, a který tuto danost nemůže než přijmout:

Jako stíny oblaků jdou přes pustá strniště stopy po sobě nenechávajíce, tak časové letí přes hlavy lidské, vzejde den, i vzejde květ, zajde den, usvadl květ, vyvstane noc, vysvitne hvězda, prchá noc, i hvězda hasne, tak člověk se zrodí i vkrátce umírá, černá jej obklopí noc, zapomenutý leží v ouzském dřímaje lůžku, léč temnou pustou nocí že někdy zavzní: „Dobrou noc“, již byl opozdělý dal poutník zesnulým, opětované ohlasem dutých skal po pustině rozlehlé. (tamtéž: 23)

Důkazem, že Mácha v těchto a dalších zlomcích testuje „nosnost“ určitých situací včetně krajinopisných, respektive načrtává obrazy, k nimž se později vrací, může být motivická příbuznost „zlomků“ s prózami *Návrat*, případně *Poutí krkonošská* (srov. Hrbata – Procházka – Charypar 2008: 316). Pokud zvýrazněná věta odkazuje k úvodnímu trojverší básně „Opuštěná“ z Čelakovského *Ohlasu písní ruských* („Letí oblaka přes lesy pusté / a luzní snové přes hlavy lidské, / ach, sledu za sebou nenechávají! –“), potvrdilo by se tím autorovo zvládnutí literárního umění metodou přetváření vnějších impulzů i to, že se jeho zájem o ohlasovou tvorbu neomezoval na poezii (viz dále).

V edici *Literárních zápisníků, deníků a dopisů* (Mácha 1972) nalezneme přírodně-krajinné partie vypsané z beletrie, geograficky zaměřených textů a cestopisů, souběžně se studiem literárních postupů se tak autor věnoval promýšlení budoucích poutí a naopak. V *Poznacení cest* z 1. a 2. srpna 1832 itinerář vzápětí přechází do evokace krajiny ukryté ve tmě. Krajinopisný úvod („Ve dvanáct hodin byli jsme na Melníku pod zámkem zrovna nad Labem, kde se pojí s Vltavou; ve dvě hodiny jsme byli u kaple sv. Trojice neb sv. Jána. Vyhlídka na hory“; tamtéž: 218), toponyma dokazující orientaci v „mapě“ či údaje o reliéfu posunují popis od environmentu:

[...] – Bezděz [viděn]. V šest hodin na Kokoříně; odtud jsme šli na Housku, zabloudivše však zůstali jsme v největším dešti pod širým nebem v oudolí Svatovojtěšském as hodinu cesty od Kokořína. Byla velmi tmavá noc; potok hučel ouzkým dolem, zdaleka klepal mlejn. Po půlnoci bylo po druhé straně potoka slyšeti klusot koně, viděti nebylo nic. Ke skále připřený ležel jsem na několika kameních nad šplouchající vodou, ani nepozdrímnuv. K ránu bylo viděti některé hvězdy; obzvláště denici, ale velmi mdle. Nežli jsme přišli do oudolí, kráčeli jsme hustým, starým lesem, jakého dřeva, nebylo k rozeznání, s kopce dolů. Sem tam leželo velké kamení mechem porostlé a zamodralé mušky svítily po něm. Sešedše s kopce tlapali jsme hlubokým rozmoklým pískem, po obou stranách příkré lesnaté stráně; doleji chmelnice, několik chalup, a stáli jsme před potokem. [...] (tamtéž: 218–219)

Máchou opakovaně připomínané omezení viditelnosti by mělo vnímání krajiny zcela znemožnit, místo toho ale vystupují do popředí další možnosti, jak vytvářet představu prostoru, sluch a hmat, byť ani zrakové vjemy zcela nemizí (*viděti hvězdy; hustým, starým lesem; velké kamení a zamodralé mušky; chmelnice, několik chalup*). Záznam – romantiky oblíbené – noční krajiny střídá krajina denní z druhého dne. Z jejich srovnání vyplývá, že kromě možnosti zhodnotit viděné a kromě konkrétního pojmenování horniny a stromů se oba záznamy diametrálně neliší: první krajina ovšem úzce hraničí s environmentem a je ochuzena o panoramatické výhledy, když ne zcela, tedy alespoň o jejich přesné kontury:

Nevyspalí kráčeli jsme nadmíru krásným oudolím k Housce. Písková skaliska sem tam jedlemi, smrky a jiným jehličím porostlé skály nám po pravé ruce, po levé vzhůru do kopce černé lesy, prostředkem hu-

čel jarý potok, sem tam vesnička. [...] Ještě vysoko nad námi ležela Houska; vlevo, daleko za horami a lesy, ležela silnice litoměřická, ves Libšice a nad ní vrch Klč; jak se zdálo, as tři míle vzdáli. Někdy dále. (tamtéž: 219)

Srovnáme-li pak uvedenou skicu s rozsáhlým krajinopisným líčením v první kapitole<sup>5</sup> *Cikánů* z roku 1835 uvádějící čtenáře do fikčního světa vybaveného podobnými znaky, poznáme, že tvůrčí cesta od průpravné, respektive autoreferenční poznámky k literární krajině tvořící pevnou součást vyprávění není nikterak přímočará. Jakkoliv je alespoň u těchto zlomků možné víceméně úspěšně identifikovat vztah literárního a mimoliterárního prostoru, Máchovo osobité vidění a prožívání, sklon k torzovitosti a náznakovosti, záliba v neobvyklých, vyhocených situacích, případně snaha prověřit možnosti líčení okolního světa text v konečném důsledku zbavují oné přímé závislosti na reáliích, dodávají zmíněným záznamům na tajemnosti a nejednoznačnosti, čímž uvolňují naši představivost a provokují k jiným než pouze mimetickým interpretacím.

Všimněme si např. krajin zachycených v *Deníku na cestě do Itálie* z roku 1834. Dramatickému výstupu na horu Brenner předcházejí zápisy, v nichž krajinopisné prvky buď chybí, nebo jsou pouze konstatovány či přiblíženy jediným dominantním rysem („Krajina, dole řeka. Vysoko kostelík. Schönberg. Oudolí. Fialové hory. Oudolí druhé“; tamtéž: 269–270), což je mimochodem důkaz autorova nerutinního přístupu ke krajině. Brenner ovšem rozněcuje Máchovu romantickou imaginaci (kostlivci, žebra, strašidlo):

18. Ráno ve čtyry hodiny vstali a lehli opět. Po chvíli vstali a lezli na Brenner. Ze začátku ustavičně lesem. Pak jsme se rozdělili. Já lezl pod hřebenem. Vergiss mein nicht. Hora se sněhem. Slunce vycházelo. Mlhy se honily. Oblaky krýly horu. Opět jsme slezli. Lezli dále, blízko nahoře ztratili jsme se. Oblaky pode mnou. Sněhové hory. Oblaky u mě. Já lezl výše tmou. Na dolejší špici. Tma. Houkal jsem. Echo. Zvonky. Vítr rachotil kostlivci. Snášel žebra a kamení. Skalina jako strašidlo. Nikde žádný. Oblaky se valily temněji. Kamení padalo. St[robach] nade mnou na hřebeně. Světlo. Zas tma. Lezli jsme na vrcholek. Podruhé. Visel jsem pod vrcholkem. Noha se třásla. Lezli dolu. Lezli s hory. [...] (tamtéž: 270)

Krátké věty s minimem slov, jimiž výstup líčí, přispívají k dramatickosti situace. Krajina zde mizí v mlze a oblacích, prostor je podobně

jako v případě noční krajiny vnímán dotykem a sluchem, přesto se i zde uplatňuje zrak, byť opět jen v omezené míře. Je ale jasné, že právě to činí celý zážitek zajímavým a hodným zaznamenání.

Poznámka z 22. srpna zprvu působí, jako by byl její původce natolik okouzlen krásou údolí, že se je snaží zachytit pro ně samo, pravý smysl ale obrazu dává až blížící se horská bouře, jejímž rychlým nástupem lze vysvětlit i měnící se barva jezera:

Oudolí u Longaron. Hrad, co bylo jen jednou vidět. [...] Krásné oudolí. Pohled naň od Santa Croce, Frazione di Farra etc. Jezero modré, zelené, žluté. Oblaky po kopci. Vzhůru městečka. Serravalle. Oudolí pod námi ouzké, nazad ještě více sestupovaly dvě hory, ostře se dole prohýbaly a za nimi co průhledem v peklo strašlivá bouře hučela. Silnice, vozíky, nesmírný déšť bičoval jezero a nás. Celí promoklí. [...] (tamtéž: 271)

Mezi Máchovy literární krajiny ale vedle romantických studií-experimentů, za něž pokládáme výše komentované úryvky, patří i líčení reflektující malebnost české krajiny a autorovo vlastenectví, jež mohou být v některých aspektech bližší převažující *biedermeierovské* produkci.<sup>6</sup> V zápisu v *Deníku* z 16. září 1835 ale tento dojem ze známé krajiny rozvíjí – ve druhé verzi rukopisu – úvahou ukazující na osobitě, pro něj typické vnímání světa a sebe sama v něm:

Krásná jest tamodtuď vyhlídka na Prahu a obkličující ji hory, obzvláště při východu či západu slunce. V dálce k půlnoci Milešov a Košťál. – Snad odlehlost, snad vyvýšenost jejich na růžovém nebi jest, co budí touhu moji po spatření jich. Touhu do dálky či touhu do výše. (tamtéž: 283)

V zápisu z následujícího dne autor zaznamenal existenci hřbitovního obrazu („Nade hrobem jistého 18letého jinocha, jméno jsem zapomenul, nade hrobem bezejmenného pro mne jinocha viděli jsme obraz; idea jeho velmi smutná výborně jest vyjádřena“; tamtéž: 283). Ve druhé verzi svůj postřeh rozvíjí, popisuje hlavní motiv obrazu – dívku ležící na hrobě a nořící obličej do trávy z ní vyrůstající, větší pozorost ale věnuje životaprázdné krajině tvořící jeho pozadí:

Přes zeď hřbitova celým obrazem jest viděti dalekou, tichou, osamělou pustou krajinu. Na obzoru jejím malá skalina z jedné, zelený nevysoký pahorek z druhé strany tvoří ouzkou bránu po západu slunce na růžovém nebi. Od zdi hřbitovních, na nichžto několik kamenných náhrobků jest



opřeno, až k této bráně táhne se zelenými lučinami a pustými strništěmi kolem dvou osamělých hruškových stromů dlouhá, pustá pěšina – daleko – daleko. Žádný po ní nekráčí, v celé krajině žádný – jako by v širém světě jediná dívčina či snad matka pozůstavši osamělou měla putovati cestou. V celém obraze není ani jediného bytu lidského, ani jediného zvířete, ani známka života. (tamtéž: 283–284)

Namísto představy, že autor náhrobní výjev objevil na skutečném pomníku a toliko jej zaznamenal, spíše předpokládejme, že zasněný básník do náhrobního výjevu projektuje romantickou optiku: představuje si epilog mileneckého příběhu a kresbu coby „bránu“ do světa, v němž se odehrál. Jde vlastně o pozoruhodný příklad ekfráze.<sup>7</sup>

V dopise Eduardu Hindlovi z 9. října 1836, využitým jako motto naší knihy, Mácha líčí výhled z oken svého litoměřického bytu:

[...] Z jednoho okna vidím k východu proti řece k Melníku na kolik mil, přes pevnost atd. Ze 3 oken hledím od pevnosti kolem přes Boušovice, Doksany, Budyň, Libochovice, Třebenice, Košťál, Mlikojedy až k Radobýlu, a Hanžburek – náš svatý Hanžburek mi kouká všemi okny až do postele, nechť ji postavím, kde chci, a ten černý Košťál na obzoru plamenného nebe při západu slunce, a ty modré hory – a ta rovina – ty skupiny stromů po ní – a ty vinice kolem, v nich ty bílé domky – a to Labe pode mnou – a Hanžburek – – – Eduarde, to musíte vidět, to se nedá popsat. Z pátého okna koukám do zahrádky na západ a posledním oknem vidím na půlnoc do litoměřických hor k Auši – ergo – na všechny strany. „Ten byt mně bohové hor popřáli co svému ctiteli,“ psal jsem Strobachovi a teď to opakuji s radostí. Navštivte mě v Litoměřicích! – – – [...] (tamtéž: 328–329)

Úvodní enumerace dokládá důvěrnou znalost prostředí stejně jako snahu představit tento národnostně smíšený kraj řadou zvučně znějících názvů jako ryze český.<sup>8</sup> Přehlédnout nelze intenzivní vztah pisatele ke zdejší krajině, o čemž svědčí hravá představa Hanžburku neodbytně nahlížejícího okny do básníkova obydlí, kolorace Máchovými oblíbenými barvami, ale především kompozice textu. To, co se jeví jako prostý topografický výčet, je ve skutečnosti literárním obrazem přetvářejícím mimoliterární realitu: k podstatným znakům patří těkavost, jako by autor vzrušeně a v rychlosti zaznamenával nejsilnější místa viděného; návrat k Hanžburku zdůrazňuje jeho intimní ikoničnost danou společným prožitkem; nemožnost vyjádřit viděné slovem subjektivní dojem



absolutizuje. Zároveň popis zachycuje osobitou galerii „krajín“ rámovaných okny Máchova bytu, které autor ekfrasticky „cituje“.

## Krajiny v rané poezii

Vstupujeme-li do Máchovy básnické tvorby, ocitáme se v poněkud odlišné situaci než v případě potenciálních pretextů budoucích prozaických děl, neboť před sebou máme autorsky definitivní básnické texty. Jelikož byl ale za autorova života knižně publikován pouze *Máj* a časopisecky jen nepatrná část básní, mohli bychom zbytek buď pominout jako průpravný, nebo se na něj naopak zaměřit. Ve shodě s tématem kapitoly nás budou zajímat hlavně texty počáteční, i když vzhledem k Máchovu tvůrčímu typu i faktu, že lze jen těžko uvažovat o dosažení plné umělecké zralosti v polovině třetí dekády života, bychom za výsledek tvůrčího hledání a experimentu mohli směle pokládat i *Máj*. V rámci existujících textů se ale ztotožňujeme s Miroslavem Červenkou, jenž tvrdí, „že na konci roku 1832 a v průběhu roku 1833 talentovaný a osobitý začínající básník Mácha překročil hranice, v nichž se dosud pohybovala soudobá obrozenská literatura, a stal se tvůrcem trvalých uměleckých hodnot“ (Červenka – Soukopová 2002: 308), básníková zralost je tedy definována jako překročení dobového uměleckého horizontu, nikoliv vzhledem k hypotetickým možnostem jeho vývoje, jež nám jsou a zůstanou neznámé. Tato hranice bude v této kapitole i hranicí našeho zájmu.

K otázce, kdy lze určité prostorové souřadnice považovat za krajinu, je třeba přistupovat jinak v lyrice a jinak v poezii vyprávějící příběhy. Zatímco dění a postavy vyžadují zasazenost do prostoru, který se k nim vztahuje a je spolu s nimi jako součást kompozice vytvářen, vystačí si lyrické žánry obvykle se synekdochami prostoru, které si může čtenář v souladu se svou zkušeností (literární i mimoliterární) aktualizovat a domýšlet, nebo místy (topoi), v nichž se do zmíněného konkrétního, věcného významu promítá tradice jejich kulturního výskytu a fungování, takže se v očích zasvěcených čtenářů mění v symboly volající po rozkrytí. V konečném důsledku tak budou tyto úvahy stejně křehké a nadinterpretací jako v případě lyrizovaných textů prozaických, které jsme promýšleli výše.

V německy psaných básních z přelomu dvacátých a třicátých let není krajina výrazněji tematizována. Prostor zde není specifikován buď vůbec, nebo je přiblížen jedním dvěma znaky, které obvykle ne-

stačí ke konkretizaci představy krajiny, např. údolím a blankytnou výší, jež vyjadřují vztah pozemského a nebeského (báseň „Glaube, Hoffnung, Liebe, Vertrauen“), dubovým hájem tvořícím kulisu pěvcova rozjímání (báseň „Sängers Bitte“) nebo třeba temnými výšinami v básni „O Muse, die ich über alles liebe“, v níž bezútěšná krajina odráží stav subjektu reflektujícího čas svého bytí (dny mizející v proudu nicoty) a beznadějí (holé skály, nad nimiž nezasvítí žádná hvězda). Do této skupiny by vedle řady dalších spadala i báseň „Kolumbus“, kde moře jako „nekrajina“ představuje prostor mezi domovskými horami, kam se námořníci touží vrátit, a slibovanou zemí, z níž si nepředstavují víc než vzdálené pobřeží. Vliv antikizující poetiky hromadící přírodní motivy včetně krajinetvorných a z nich vytvářející pastorální idylu najdeme v básni „Die Freude“, kde se rozkvetlá příroda usmívá, svou radost vyjadřují potok i louka, borové a olšové háje, do scény je vkomponováno jezero s labutí, vysoké lípy a sluncem zářící vrcholy hor, v údolí mezi skalami zní pastýřův zpěv, kolem starce si hrají vnučata atd. Takto vylíčený „chrám radosti“ je v poslední strofě romanticky překonán pohledem do nitra lyrického subjektu to vše sledujícího, v jehož nitru běsní nespoutané boly, z nichž ho může vyléčit jen smrt. V básni „Der Eremit“ připomíná kříž v rokli hrob poustevníka, jehož nešťastná láska přiměla k odchodu z města na samotu v lůně přírody, kde do konce svého života zahradničil a obracel se k Bohu. Motivy tvořící pozdně klasicistní rurálně-industriální (mnichovu zvonku naslouchají rolníci i uhlíři) idylu jsou doplněny motivy romantickými (volání sýčka, půlnoční luna, žalozpěv za doprovodu harfy), retrospektivně vyprávěný příběh pak hlasem nešťastného milence prosícího Boha o vysvobození z pozemského trápení. Krajina zde není představena souvislým líčením, postupně se ale dozvídáme o údolí, jezeře, úvalu, moři za horami. V „Elegii“ básník buduje romantický kontrast mezi minulou slávou Čech a jejím přítomným, neutěšeným stavem, zemi symbolizuje kruh hraničních hor a vyvýšená hradní zřícenina, z níž se básnický subjekt rozhlíží stejně jako kdysi z hrdých zdí hradu jeho čeští vládci. Romantický obraz noční, zimní krajiny pozorované dvěma muži cílajícími na kořist tvoří kulisu rozhovoru, v němž stařec připomíná minulost, k níž patřila vlast, přátelství a Mílka, z mladíkovy odpovědi vysvítá, že nic z toho již jeho život netvoří – vše nahradil tmavý les, meč a temná noc (báseň „Die kühle Nacht hat ihr sternenlos Gewand“). Vlivem německých vzorů na Máchu jsme se nezabývali, odkazujeme proto na výsledky zkoumání uskutečněných Pavlem Eisnerem (Eisner 1956).

Pokládal-li Eisner Máchovu německou tvorbu ve srovnání s tou českou za zajatou ve školském prostředí a jazyce, jenž mu nebyl vlastní (tam-

těž: 21), v oblasti literární krajiny bychom v řadě raných, česky psaných textů v podstatě mohli zopakovat výše řečené, ať už by se to týkalo krajiny zcela chybějící, nebo jen naznačené, jak je tomu např. v pre-romanticky laděné baladě „Straba“, v níž černý, hustý les, převysoký hrad na vysoké skále a skála za potokem tvoří jednoduchou kulisu tragickému konci milenecké lásky zničené čarodějnici, do takřka identických středověkých kulis jsou zasazeny i další dvě balady, „Idůna“ a „Bojarín“. Na druhé straně se v těchto básních realizuje literární krajina nejen ve větší míře, což je přímo úměrné kvantitativní převaze českých textů, ale i v diferencovanější podobě dokládající podle nás rostoucí vůli experimentovat, ohledávat možnosti práce s literární krajinou, a budovat tak východiska pro pozdější tvorbu. Kupříkladu v básni „Vprovod“ evokující úvod k většímu celku se objevuje paralela mezi chodcem toužícím zahlédnout známá místa, ale vidícím zprvu jen jejich obrysy v mlze a mluvčím usilujícím o jasné vidění blíže neurčeného historického, královského výjevu. Oběma je vyhověno, v závěru nedokončené básně je potom postupně odshora dolů vizualizován prostor kýžené otčiny: ranní slunce zahání mlhu a odhaluje nejprve vrchol hory, věž v dolině, ves a nakonec celou krajinu. Báseň „Královič“ (podobně jako její „ženská“ varianta „Jaroslava“) vyjadřuje rozpoložení člověka hledajícího Boha (viz závěrečné zvolání: „vzejde slunce na Golgatě!!!“; Máchova 2002: 101) – touha po „skutečné vlasti“ za hradbou hvozdů a hor, hrdinovo lkání na pusté skále či hledání stezky zemí zahalenou do tmy zde fungují jako prostorové metafory odrážející tento duševní stav. Máchova první publikovaná báseň „Svatý Ivan“ z roku 1831 zpracovává oblíbenou barokní legendu, na niž navazuje obrazností i vyzněním. Sledujeme poslední noc a den poustevníka před vytouženou smrtí ohlášenou andělem a provázenou zázrakem, kdy z pusté, jen mechem pokryté skály vyráží kolem poustevníka těla pestré kvítí. Krajinné prvky zde mají výlučně symbolickou roli: kontrast pustiny se skálou opatřenou křížem, „jež ve hvězdnatou strmí říš“, a rozkvetlých jarních luk v údolí se mění v kontrast nebeské a pozemské krásy, jako by země byla oním plátnem, na němž mohou nejlépe vyniknout nebeské efekty („Nade mrtvotichým hájem / bledý měsíček když stál, / na skálu a hvozdy husté / stříbro svoje vylíval“; tamtéž: 66). Legenda „Svatý Vojtěch“ zase vypráví o zázraku, kdy biskup žehnaje české zemi přivolal kýženou vláhu ukončující dlouhotrvající sucho, jež ji stihlo za předchozí neznabožství. Dění je zasazeno nejprve obecně do „země české“ (tamtéž: 69), ve druhé části sledujeme posly jedoucí lesy s prosbou, aby se Vojtěch vrátil do své „vlasti, otčiny“ (tamtéž: 70) charakterizované horami, řekami a háji, ve třetí pak

jde radostná pověst „po vši vlasti“ (tamtéž: 71), od pramenů Vltavy až po Sněžku, zázrak sám je přitom spojen se Zelenou horou, respektive oblohou nad ní. Místo barokní filiace zde postřehneme zakotvenost preromantickou a konkrétně příbuznost s *Rukopisy*, ať už jde o deseti-slabičný nerýmovaný verš, nebo o krajinotvorné motivy, jimiž autor dosahuje dynamiky: „Radostná jde pověst po vši vlasti“ („Svatý Vojtěch“; tamtéž) – „rozlétnu se radost po vsiej zemi“ („Oldřich a Boleslav“, *Rukopisy*; Dobiáš 2010: 78); „Bouře mdle tu zdaleka již hučí, / mrak za mrakem nad hory se vznáší“ („Svatý Vojtěch“; Mácha 2002: 71) – „Hučie divá řeka, / vlna za vlnú sě válé“ („Záboj, Slavoj a Luděk“, *Rukopisy*; Dobiáš 2010: 140).

Básněmi vznikajícími pod vlivem *Rukopisů*<sup>9</sup> se Mácha vřazuje do jedné z produktivních linií národní poezie (s ní těsně koresponduje poezie ohlasová<sup>10</sup>), přičemž právě krajinopisné motivy nabízejí jednu z možností srovnání inspiračního zdroje a inspirovaného textu. Všimněme si např. „etymologické“ pověsti „Vorlík“ zasazené do krajiny tvořené hlubokými hvozdy, skalami a řekou. Mácha z *Rukopisů* kromě preromantické emocionality a nepřirozeně archaizovaného slovosledu přejímá hlavně soustředění na jednotlivé obrazy jakoby zastavující děj, a vytvářející tak jeho ilustraci: „Nade hvozdem tmavým hustým, / Jasoň stojí zlatovlasý [tj. slunce], / a v tom hvozdu v tmavém černém, / stojí skála mechem krytá, / a tam kde skála nejvyšší, / skály tvrdší stojí Hraboň, / zhoubce krajiny vůkolní, / na vše zírá smuten strany“ (Mácha 2002: 59) – „S črna lesa vystupuje skála, / na skálu vystúpi silný Záboj, / obzíra krajiny na vsě strany; / zamúti sě ot krajin ote vsěch / i zastena pláčem holubiným“ (*Rukopisy*; Dobiáš 2010: 128). Podobný motiv najdeme i ve fragmentu „Kde k nebesům modrým vysoko pne vzhůru se skála“, v němž na skále v plné zbroji stojí Lubor. Děj není rozvinut a působí díky tomu jako některé krajinomalby C. D. Friedricha či C. G. Caruse: přes muže, jehož obličej, a tedy i výraz je nám skryt, hledíme ze skály do „krajiny dolejší, kde s strašným jekotem se valí divoká řeka dole, / strašně hučí, zdaleka jako když strašný rachotí hrom, / a zpěněné vlny vzhůru hází, stříbříc keř i skálu“ (Mácha 2010: 110). Ještě znatelněji byla *Rukopisy*, konkrétně „Jelenem“ vybudovaným na paralelismu, inspirována báseň „Zpěvec“: hrdina se u Máchy mění v pěvce: „Aj, tak mládenec po horách chodíval, / dolinami chodíval v kruté boje, / hrdou zbraň na sobě nosíval“ (*Rukopisy*; Dobiáš 2010: 14) – „Chodíval jinoch po horách, / rovinách šíře vlasti, / zvučnou si harfku nosil“ (Mácha 2002: 87) a srovnáván není jen skon člověka a zvířete, ale i stromu a ohně.

Nedokončena zůstala i báseň „Čech“, jež inovativně – např. oproti dobově populární *Kronice české* Václava Hájka z Libočan – spojuje příchod do nové země s vítěznou bitvou zapuzující nepřátele. Zajímavé srovnání se ale nabízí především se Zeyerovým cyklem epických básní *Vyšehrad*: v obou dílech jde o varianty zakladatelského mýtu inspirované *Rukopisy* (Mácha spíše *Královédvorským* – oproti kterému tematizuje boj expanzivní, Zeyer *Zelenohorským*); autoři volí desetislabičný nerýmovaný verš i podobnou vypravěčskou strukturu; v obou dílech se uplatňují národní pěvci, u Zeyera Lumír, u Máchy šedý pěvec Bohdán; oba jsou válečným střetem zasaženi a umlkají, Bohdán dočasně, aby se na výzvu ostatních stal se svou harfou pěvcem vítězství i žalu nad hrdinnou smrtí Bodromíra, Lumír – poté co vyzpíval svůj obdiv k Libušiným časům před dívčí válkou – nyní odmítne zpívat o vítězství mužů, láme varyto a odchází do pouště. Celkově působí Zeyerův obdiv k ženám, jež mají k přírodě blíží než muži, stejně jako jeho pacifismus – koneckonců jeho Čech s Lechem pouze nalézají „kraj žírný, osudem jim určený“ (Zeyer 2009: 18), a nemusí si jej tudíž vydobýt – jako určitá polemika s maskulinně bojovným přístupem Máchovým. Čechy líčené Máchou navíc nepůsobí jako země zaslíbená, neodpovídá tomu z dálky se nesoucí vyťí hladových vlků ani „temně / duté lkání Vltaviných vln, / za horou jenž oužlabinou skalní / valila se hlučně v pustý hvozd“ (Mácha 2002: 88) a po vzoru např. „Beneše Hermanova“ se veškeré přírodní i krajinotvorné motivy vztahují k válečnému dění: mohutnost bitvy je přirovnávána k pukající nebenosné skále „nad třesoucím se v dolině se dvorem“, vojska proti sobě stojí „co dvě mračen na ztemnělém nebi“, zbraně se proti sobě sypou jako blesky, vojska se srazí „co dva lvové v temných pustinách“, vůdce nepřátel se řítí „raněný co střelou rychlou levhart“, proti němu stojí Jarmil „jako skála“, po zabití Bodromíra „širý nad ním hlučně zalká les“, nepřátelské sbory prchají „jako srny plaché temnem lesním“ (tamtéž: 90–92) atd. Epilogem Máchovy inspirace *Rukopisy*, z níž nás zajímaly texty s větším či menším zastoupením krajinopisu, může být báseň „Ó harfo dávnověká“ evokující domácí krajinu s horami, háje ve vltavských údolích, kde na svých toulkách básnický subjekt sní a naslouchá zemřelým zvukům harfy, jež vyvolává duchy slavných otců. Ve druhém, zralém období se básník již k tomuto dřívě významnému zdroji neobrácí.

K lepšímu porozumění období, jež se vyznačuje autorovým vyrovnáváním se s různými impulzy a vzory a intenzivním hledáním vlastního výrazu, mohou přispět texty a témata, k nimž se autor vrací a znovu je zpracovává. Dobrým příkladem řečeného je balada „Syn mlynářův“

coby pretext reflexivní básně „Měsíc stojí s zesinalou tváří“. První verze byla nejspíše inspirována baladou Josefa Vlastimila Kamarýta „Dcera mlynáře“ z roku 1820 (srov. Kamarýt 1867: 174–177). Oproti ní Mácha jednak příběh významově posouvá, jednak vynechává události zodpovědné za současný stav věcí a zaměřuje se, jak je u něj typické, na epilog milostné tragédie: nevíme nic o dívčině nevěře (ačkoliv motiv lesních rohů a pohřebně laděná tvář lesa jako by naznačovaly, odkud přišla zkáza mladé lásky), o příčině její smrti (napovědět může divá řeka pod mlýnskými koly běžící s jekotem kolem skály), a nejsme dokonce přítomni ani smrti mladého mlynáře doprovázejícího svou milou na poslední cestě a spolu s ní odcházejícího ze světa. To, co básníka především zajímá, je „pohřební atmosféra“ zachvacující les i řeku – divoká řeka smutně hučí, háj je zrosený a mrtvotichý, měsíc coby svědek pohřebního aktu má zesinalou tvář, víchr zní smutně lesem jako pohřební píseň, šedé mlhy visí nad lesem jako truchloroušky v kobce, hvězdy tuhnou jako světlušky v hrobce atd. Zatímco krajinopisné náběhy vyplývající z potřeby baladický příběh lokálně zakotvit byly jako součást epické složky vypuštěny (tento krok by byl pochopitelný i jako projev emancipace od původního lidově-rokokového vzoru<sup>11</sup>), mírně upravenou pasáž vystihující přírodní náladu Mácha využil jako úvodní osmiveršovou sloku nové básně, v jejíž druhé, stejně dlouhé strofě sledujeme chodce zmítaného protichůdnými myšlenkami a pocity a závěrečné čtyřverší pak tvoří syntézu obou – lyrický subjekt hyne zároveň s temnou nocí, jítro patří svaté moci, tj. tomu, co mu dosud unikalo:

### Syn mlynářův

U Vltavy, tam mezi vrbami  
pod skalinou malý mlýnec leží;  
hučí divá řeka pod kolami,  
s jekotem jenž kolem skály běží;  
smutně zní té řeky hluk,  
jako lesních rohů zvuk.

Nad zroseným, mrtvotichým háje  
stojí měsíc s zesinalou tváří  
pookřilé nově vzešlým májem,  
mdle se lesknou jedle v jeho záři;  
smutně víchr lesem zní,  
jako píseň pohřební.

### Měsíc stojí s zesinalou tváří

Měsíc stojí s zesinalou tváří  
nad zroseným mrtvotichým hájem,  
mdle se mladé jedle lesknou v jeho záři,  
pookřilé nově vzešlým májem;  
nad modrými lesy visí mlhy šedé  
jako truchloroušky v mrtvokobce,  
s těmi mlhy tíhnou stíny šerobledé,  
hvězdy tuhnou co světlušky v hrobce.

Jako v temnotách se shluklých chodec brodí,  
kolem sebe ztuhlou rukou sahá,  
teď jej víra silná mocně vpravo vodí,  
náděje teď pevná vlevo tahá,

Tam nad lesem visí mlhy šedé,  
jako truchloroušky v mrtvých kobce;  
s nimi tihnou stíny šerobledé,  
hvězdy tuhnou co světlušky v hrobce;  
kol panuje těžký sen.  
Syn mlynářův, spí i ten?  
[...]  
(Mácha 1959: 81)

strach a ouzkost teskně jemu prsa zdvíhá,  
spěchá více, hle, snad tam již cíl svůj najde,  
tam se záře jakás semo támo míhá,  
teď tam došel, nic, tu sklesne, zajde.

V brzkém jitru najdeš snad již, temná noci,  
se mnou v tmavém hrobě lůžko jedno;  
nade mnou pak bdi též, věčné, svatá moci,  
až mě v chladnou náruč smrti pojme ledno.  
(Mácha 1959: 229)

Kromě proměny žánru bychom měli důvod k upuštění od vstupního, konvenčně náznakového krajinopisu hledat hlavně v básnickově zájmu o zobrazení noční krajiny, jejíž vytváření představovalo uměleckou výzvu nikoliv pro oslabenou možnost ji vnímat zrakem, tu v úvodní strofě nijak nepocítujeme – noční scenerie, v níž se ocitá spolu s poutníkem či básnickým subjektem i čtenář, mu především umožňuje vnímat sebe sama tvář v tvář tomu, co jej přesahuje. Jeho existence se náhle jeví jako nesamozřejmá, postrádající účel či smysl nebo jej alespoň ztrácející ze zřetele.

Přírodní prostor umocněný nočním klidem – a není podstatné, zda v něm převládají znaky environmentu, či krajiny (Mácha spíše pracuje s jejich prolínáním a přechody) – poskytuje odstup od lidské společnosti, únik z opakující se každodennosti, azyl v okamžiku potřebné samoty. Právě takovou situaci líčí úvodní strofa básně „Těžkomyslnost“<sup>12</sup> počítaná do raného období: „Zašlo slunce již za hory; / poslední červenek plane / nade hvozdem, ptactva zbory / utichly, jen větřík vane, / pohrávajíc dubů listem; / bezbarevná vlnka hrá / přede mnou v potůčku čistém. / V větru zvučí harfka má“ (Mácha 1859: 108). V následující strofě funguje noc jako metafora pocitu osamocení po smrti nejbližšího člověka. Nezřídka se tato dobrovolná vyloučenost pojí se specifickým, básnický subjekt pohlcujícím stavem mysli nazývaným Máchou „těžkomyslnost“, což je dobově užívaný ekvivalent „melancholie“ (Jungmann 1838: 585). Tím, že je tato nálada schopna uzavřít ostatní svět do „rámu“, takže jej lze jakoby nahlížet zvenčí, vytváří prostor pro filozofickou reflexi, jak můžeme vidět v „Těžkomyslnosti“, druhé básni stejného názvu, tentokrát z roku 1833. Také ta se otevírá několika krajinopisnými tahy: „Buďte zdravý vlasti modré hory! / Vlta-vo buď zdráva v stínech svých! / Ty dědino, jejíž temné bory / hučely v můj dětský pláč i smích! – / V smích můj pravím? – Ten kdy uslyše-



li? – / Vesele můj zřídka planul zrak! – / Jinošství však kdy mne brány zřely, / brány, jal mne navždy želů mrak!“ (Mácha 1959: 177). Vyznění básně je však ironické, odmítnutí iluzí – ať už zkreslujících minulost, nebo slibujících posmrtné perspektivy – je spjato s rázným gestem, které je jediné s to naplnit svobodu jedince. Nebudeme-li v něm hledat přímo výzvu k dobrovolnému ukončení života („Ó by mohl navždy hrob mě kryti! – / Věčné nic! v tvůj já se vrhnu klín“; tamtéž: 178), lze v něm spatřovat přijetí myšlenky věčné nicoty následující po smrti.

Mácha učinil již v raném období přírodní prostor – nabíhající tu výrazněji, tu méně nápadně do podoby krajiny – integrální složkou svého díla. Srovnáním se zralými pracemi – *Poutí krkonošskou*, *Večerem na Bezdězu*, zlomky *Kláster sázavský* a *Valdice*, *Křivokladem*, *Cikány* a *Májem*, jejichž analýza by si i vzhledem k množství sekundární literatury vyžádala samostatnou práci – bychom zjistili, že spolu s tím, jak se tento prostor organizoval do podoby krajiny, rostla logicky i její role v díle, a stávala se nepřehlédnutelnou (k jejím prvním literárněvědným reflexím patřil Sabinův *Úvod povahopisný* z roku 1845 a *Upomínka na K. Hynka Máchu* z roku 1858). K dříve uvedeným postřehům připojme několik obecných zjištění týkajících se krajinopisu v Máchově rané tvorbě. Větší míru experimentu na poli literárně vytvářeného prostoru podle nás vykazují prozaické pokusy, což přičítáme jak autorovu chápání literárního záznamu jako přirozené, každodenní součásti života, tak i tvůrčí svobodě, kterou mu takto neveřejná forma zajišťovala. Vyšší nároky, jež na autora i čtenáře kladl popis prostoru ve srovnání s prostým vyprávěním určitého příběhu, omezovaly v českém kontextu výskyt těchto partií dlouho na texty umělecky ambiciózní (kupř. Lindova *Záře nad pohanstvem*) či cestopisné, přičemž ani jedněch nebylo mnoho, byly většinou rozptýleny po časopisech či ukryty v knížkách lidového čtení,<sup>13</sup> což bránilo konvencionalizaci literární krajiny a naopak provokovalo k jejímu uměleckému hledání. Předpoklad, že se krajina v české literatuře definitivně etabluje s romantismem a biedermeierem, tj. komplementárními směry existujícími ve vzájemném napětí, zároveň se však umělecky dotýkajícími a prolínajícími, bude nutné teprve prokázat.

V oblasti poezie jsme zjistili, že se Mácha musel nejprve vyrovnat se staršími tradicemi (barokní, klasicistní) i s preromantickou modelací krajiny (zejména s *Rukopisy* a ohlasy), stranou jsme nechali otázku vlivu četby konkrétních autorů. Povaha těchto impulzů je nejspíše vedle podstaty lyrického vyjádření zodpovědná za podobu Máchova básnického, nežřídka pouze náznakového krajinopisu, jenž se vyznačuje os-

cilací mezi rozptýlenými přírodními elementy a těmi s krajinotvornou funkcí. Za podstatné máme, že takto pojatá krajina, ať už toponymicky konkretizovaná, nebo charakteru spíše obecného či symbolického, tvoří téměř obligátní východisko Máchova básnického textu. Přesto není její účast v něm formální, samoučelná, ozdobná, neboť ji autor – i kdyby byla „pouhým“ obrazem či zlomkem – důsledně podřizuje ideji básně. Máchova posedlost krajinou není grafomanská, ale výsostně umělecká.