

IV. K TYPOLOGICKÉMU SROVNÁNÍ ČESKÉ A RUSKÉ ROMANTICKÉ POÉMY

Lermontov — Mácha

V ruské literatuře patřily poémy k nejoblíbenějším žánrům do čtyřicátých let 19. století, poté se zájem přesunuje postupně k próze. Ve druhé polovině 19. století, kdy ruská literatura oslňuje celou Evropu především svými romány, je tento žánr v Rusku na zřejmém ústupu. Největší význam má v této době nepochybně Někrasovova epika, i když bez zajímavosti není ani tvorba jiných básníků, např. A. K. Tolstého. Obecně však lze říci, že renesance poémy nastává až za neoromantismu, kdy se ke slovu dostávají opět ve větší míře básníci.

V české literatuře je v souvislosti s celkovým stavem českého písemnictví i vývoj poémy dosti odlišný. Ve svých počátcích má česká poéma proti ruské zhruba takový časový posun jako ruská básnická poéma v poměru k Byronovi. Tvůrcem ruské romantické poémy je Puškin v době svého jižního vyhnanství v letech 1820—1824, první česká významná básnická povídka — *Mácha* v *Máj* — vznikala v letech 1834—1836, kdy vyšla vlastním nákladem. (Stranou ponecháváme Máchovu první poému *Mnich*, 1832—1833, která je podstatně slabší než *Máj*. Pro vývoj české poémy jako žánru proto není významná.) Zatímco Puškin tvoří ještě dalších dvanáct až třináct let a má i své významné současníky a geniálního nástupce Lermontova, je *Máj* po dlouhou dobu dílem ojedinělým a jedinečným. Ani jeden z Máchových současníků nevytvořil nic, co by dosáhlo jeho úrovně: Casovou mezeru mezi lety třicátými a šedesátými, kdy vystupují májovci jako vědomí ideová pokračovatelé K. H. Máchy, vyplňuje jen jeden výjimečný zjev, Karel Havlíček Borovský se svými satirami *Král Ládra*, *Křest sv. Vladimíra* a *Tyrolské elegie*, napsanými v Brixenu v l. 1851—1855, otištěnými však až r. 1870. Od české byronské poémy se odlišují záměrným využitím folklóru jako prostředku, podtrhujícího satirickou účinnost.

Vědomé navázání na subjektivní filozofickou reflexi Máchova *Máje* nalezneme v té době v díle Máchova mladšího generačního současníka Václava Bolemíra Nebeského (1818—1882), jehož dílo vyrůstalo z obdobné filozofické základny jako tvorba Máchova. V jeho jediné lyrickoepické poémě *Protichůdci* (1844) spatřovala literární historie počátku dvacátého století podobně jako v díle Máchově souvislosti s německou romantickou filozofií.

především s Immanuelem Kantem.¹ Vydavatel Protichůdců Jan Voborník charakterizoval tehdy Nebeského jako hegelovce, v jehož díle jsou zřejmé stopy Schopenhauerova pesimismu. (Na souvislosti se Schopenhauerovou filozofií upozornil později Karel Krejčí.²) Jan Voborník shledal v Protichůdcích Hegelovu triádu: tezi, představovanou Ahasverem — symbolem „věčného člověka“, tj. člověka stále hledajícího a pronásledovaného utrpením, v jehož intelektu viděl návaznost na německý idealismus; antitezi, symbolizovanou druhým jezdcem, jehož smyslnost a nenasytná láska k životu souvisí podle Voborníka s francouzským materialismem, empirismem, ba i pozitivismem; a syntézu, k níž básník dospívá podle Voborníkovy interpretace paradoxně již v prvním zpěvu v postavě prvního jezdce, jenž je nositelem lásky k životu, vítězí nad smrtí. V tomto symbolu Voborník spatřoval nejen ideový vrchol poémy, ale i předobraz jakési ideální slovanské filozofie, spojující německý idealismus s francouzským materialismem.³ I když dnes lze s tímto filozofickým výkladem Protichůdců těžko souhlasit (obsahuje některé zřejmě nehistorické posuny filozofických systémů druhé poloviny 19. století do doby před jejich zrodem — viz pozitivismus), zůstává nepochybným faktem, že Protichůdci jsou poémou výrazně intelektuální, která byla zřejmě zamýšlena jako myšlenkové pokračování Máje. Avšak zatímco v Máji je hluboká filozofická reflexe provázena velkým lyrickým darem geniálního básníka, zůstávají Protichůdci svou uměleckou úrovní daleko za dílem Máchovým. Báseň proto nebyla pochopena nejen svými současníky jako Máchův Máj, ale nepronikla do širšího čtenářského povědomí ani později.⁴ Teprve koncem století ji s příchodem symbolismu objevuje filozoficky orientovaná literární věda a komparatistika. I její představitelé však byli nuceni konstatovat umělecké slabiny Protichůdců.⁵ Rytmicky bá-

¹ Jan Voborník, *Výklad Protichůdců*. In: Václav Bolemlr Nebeský, *Protichůdci*. S úvodem a výkladem Jana Voborníka, Praha 1913, 17—48. Máchův vztah ke Kantovi a Hegelovi podrobil důkladné analýze již D. Čyževskij ve stati *K Máchovu světovému názoru*. In: *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, 111—180. O podílu Kantovy a Hegelovy filozofie na utváření kategorie času v Máchově díle srov. také Čas, věčnost a časovost v Máchově díle. In: *Realita slova Máchova*, Praha 1967, 183 až 207.

² Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975, kap. Symbol kata a odsouzení v díle K. H. Máchy, s. 114—161. Srov. také *Realita slova Máchova*, 209—279.

³ Jan Voborník, tamtéž, 44—48.

⁴ Josef Hanuš, *Život a spisy V. B. Nebeského*, Praha 1896, 42—53.

⁵ Kromě cit. Jana Voborníka a Josefa Hanuše to byl i Ferdinand Čenský, V. B. Nebeský. Studie životopisná a literární, *Osvěta* 13, 1883, d. I, 24—37, 128—142, 193—211, a Marjan Zdzichowski, *Karel Hynek Mácha a byronismus český*, přel. Jan Voborník, Jičín 1895, 19—20; M. Zdzichowski, *Byron i jego wiek*, t. 2, Kraków 1897; *Czechy, Rosya, Polska*, kap. *Bajronizm czeski*. Kritické zhodnocení máchovských studií Zdzichowského provedl Karel Krejčí, *Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu*, Slavia 1977, 364—376, kde upozornil na souvislost koncepce Zdzichowského s pozitivisticky orientovaným pojetím Branděsovým, jehož pokrokový liberalismus Zdzichowski nahradil katolickým spiritualismem.

seň na Máj nenavazuje. Je psána sice stejně astroficky a rýmovaně (střídá bez zřejmého systému u čtyřverší rým střídavý a obkročný a dvojverší rýmuje sdruženě), avšak převládajícím rytmickým systémem je oproti čtyřstopému jambu Máje pětistopý trochej, který jen občas končí oxytonem, takže nabývá tendence vzestupné.

Dosti epigonský vztah k Máchovu Máji má prvotina Gustava P f l e g r a M o r a v s k é h o (1833—1875) *Mramorový palác* (1856, otištěna r. 1857 ve sbírce *Dumky*). V lyrickoepickém odkazu tohoto básníka je to jediná byronská povídka typicky exotického charakteru, odpovídající evropské tradici žánru i charakteristickým rozměrem — rýmovaným čtyřstopým jambem, který byl však zřejmě nad síly mladého básníka. Poéma byla inspirována básníkovým zájezdem do Německa v květnu r. 1856, kde Pfleger navštívil známý mramorový palác na břehu Heiligen-See. Tam se také vyprávěla pověst o utopené dívce a její nešťastné lásce. Přes tento konkrétní životní zážitek, o němž píše velmi sugestivně ve svých Životopisných zápiscích,⁶ připomíná Pfl egrovo líčení jezerní krajiny velmi silně Máj, který si básník jako gymnazista před čtyřmi lety celý opisoval.⁷ Podobně jako v Máji čeká na břehu jezera dívka na svého milého. Je tu i motiv zabití, avšak v obráceném poměru, než je tomu v Máji. Vrahem je otec a obětí je jeho vlastní dcera. Další tematické shody mezi Mramorovým palácem a Májem nejsou. Pfl egrova poéma se omezuje jen na dosti rozvlekle podaný milostný příběh bez jakýchkoli aspirací filozofických či reflexivních, takže zůstává daleko za svým velkým vzorem. Kritika všechny Pfl egrovy prvotiny, které se po prvotním otištění v Lumíru staly součástí sborníku *Dumky*, odsoudila.⁸ Ostatní Pfl egrovy básnické povídky jsou psány obratněji, neboť nejsou rýmované. Navazují na tradici ruských historických písní, zprostředkovanou u nás *Ohlasem písní ruských* F. L. Č e l a k o v s k é h o a Rukopisy Královédvorským a Zelenohorským, které Pfl eger poznal rovněž již na gymnáziu.⁹ Vztah k Rukopisům je zřejmý zvláště u básnické povídky *Smíření* (1859), odehrávající se v době starých pověstí českých. Z ruských historických písní Pfl eger přejal základní stylistické znaky i kompoziční princip — užívá např. charakteristického předzpěvu i dopěvu. Jsou zde však i zřejmé souvislosti se soudobou romantickou literaturou, hlavně s Lermontovem. Souboj Horymíra s Luborem, tvořící jádro básně, připomíná analo-

⁶ Gustav Pfl eger M o r a v s k ý, *Životopisné zápisky básníkovy*, Plzeň 1884, 41—42.

⁷ Tamtéž, 14. Uvádí zde přesné datum, kdy Máj opisoval: 2.—23. 11. 1952.

⁸ Jaroslav Vlček, *Z dějin české literatury*, Gustav Pfl eger M o r a v s k ý. Praha 1960, 341—365. Básník tento neúspěch těžce nesl, jak to je patrné z jeho Životopisných zápisků, 42—45.

⁹ Pfl eger o tom píše v Životopisných zápiscích s datem 1850—1851, 14: „Drem Čuprem uvádění jsme byli v češtinu, a tu teprv jsem poznal rukopis Královédvorský, o němž nám Čupr povídal věci báječné. Četl jsem však dříve německý překlad a písně mocně na mně účinkovaly! Následkem toho byla hromada básní nerýmovaných ve způsoby písní.“

gickou scénou z Lermontovovy *Pisně o caru Ivanu Vasiljeviči*, o níž Pflieger věděl ze studie F. B. Kořínka Lermontov a přední básnickové ruští (Časopis českého musea, 1853)- a kterou později četl spolu s ostatními Lermontovovými díly v Bodenstedtově německém překladu.¹⁰ Pflieger ve své poemě Smíření líčí obdobným způsobem jako Lermontov přípravu soupeřů k boji.

Smíření:

Dopravil Horymír, přeplavil řeku,
Sám se již hotuje k *strašnému* boji.
Luboru nález ten po mužné vůli,
Sám se též hotuje k *strašnému* boji!¹¹

Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника
и удалого купца Калашникова:

К тебе вышел я теперь, бусурманский сын,
Вышел я на *страшный* бой, на последний бой!¹²

Stejně je psána i raná Pfliegrova poema *Poslední vůle* (1854), jejíž styl je však v rozporu se syžetem skladby, zasazeným na Hanou do básnickovy současnosti. Tématem nedovolené lásky a jejím tragickým završením trojnásobnou smrtí poema navazuje spíše na soudobou píseň kramářskou. Svou časovou aktualizací je příbuzná Pfliegrovu nejznámějšímu dílu *Panu Vyšinskému* (1858—1859). Tento veršovaný román, vědomě navazu-

¹⁰ Srov. tamtéž, léto r. 1856, 43: „Sem v tu dobu padá bližší seznámení s koryfeji ruské literatury, s Puškinem a Lermontovem. Již dříve vábily mne arci lehké překlady Bendlovy ruštiny a Mcyri od Lermontova, velmi pěkně přeloženy v Musejniku, uváděly mne v nové světy. Nikdy jsem však posud necítil jakousi zvláštní touhu po těch věcech. Teprve teď přilnula duše má k východu a Mickiewicz (již dříve), Malczewski a Zaleski, pak Puškin a Lermontov (a dříve již vůbec překlady prozaických děl ruských spisovatelů) obraceli k sobě zvláště teď moji pozornost. Touha má po Puškinovi a Lermontovu rostla každým dnem: poněvadž pak ruské i polské knihy v poměru k německým jsou velmi drahé, zaopatřil jsem si elegantní překlad německý od Bodenstedta a hloubil se v nové říše nezkalené poezie, a dnem i nocí nebyl jsem nic leč Puškin a Lermontov, neustále v nich se kochaje.“

¹¹ *Gustava Pfliegra-Moravského Sebrané spisy*, sv. I., *Spisy dramatické. Básně výpravné*, Kober, Praha 1871, 442.

¹² М. Ю. Лермонтов, *Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова*, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, АН СССР, М.—Л. 1962, 428. Těže formulace jako Lermontov použil i Friedrich Bodenstedt v překladu, který Pflieger četl. Srov.:

Ich bin du dir gekommen, du Heidensohn,
Zu furchtbarem Kampfe auf Leben und Tod!

Michail Lermontoff, Lied von dem Zaren Iwan Wassiljewitsch, von seinen jungen Lieb-
wächter und dem kuhnem Kaufherrn Kalaschnikow. In: Friedrich Bodenstedt's
Gesammelte Schriften. *Gesamt-Ausgabe in zwölf Bänden*, Berlin 1866. Dritter Band,
Russische Dichter, II., Michail Lermontoff, 151.

jící na Evžena Oněgina a z Lermontova přejímající jedenáctiveršovou sloku,¹³ je však již mimo hranice námi sledovaného žánru.¹⁴

Zlatá doba české básnické povídky nastává ve druhé polovině 19. stol. Romantismus setrvává v české literatuře podstatně déle než v ruské, takže v žánru poémy přerůstá v neoromantismus. Popularita lyrickoepické povídky je v této době tak výrazná, že ji koncem století pěstují podobně jako před nimi Někrasov i autoři zaměření sociálně kritického, jako Josef Sv. Machar. Je zajímavé, že poému nekultivovali ani tolik májovci jako generace následující. Zatímco Há l k o v y poémy *Alfred* (1857), *Krásná Lejla* (1862), *Mejrima a Husejn* (1859), *Goar* (1864) aj., které bývají uváděny jako typické projevy české byronské poémy, nepatří k špičkovým dílům ani samotného Há l k a, našla lyrickoepická poéma a epika vůbec své nejnvýraznější představitele především v Sv. Čechovi a J. Zeyerovi.¹⁵ Mezi díly těchto dvou představitelů pozdního romantismu a neoromantismu a básnickou povídkou Máchovou, především jeho *Májem*, je ovšem dosti výrazný rozdíl, hlavně v poměru lyrické a epické složky díla. Zvláště Sv. Čech inklinuje spíše k epice. Na stavební strukturu *Máje* s její vypjatou lyrickou reflexí navazuje naopak lyrickoepická tvorba básníků 20. stol., především Josefa H o r y (*Máchovské variace*, 1936; *Jan houslista*, 1939; *Zahrada Popelčina*, 1940).

Z dosavadních výzkumů česko-ruských literárních souvislostí i z toho, co bylo řečeno obecně o charakteru české poémy 19. stol., vyplývá, že ze slavného trojhvězdi ruských básníků, představovaného Puškinem, Lermontovem a Někrasovem, lze shledat nejnvýraznější souvislosti s oběma básníky první poloviny 19. století, a to jak v oblasti poémy vážné, tak i komické. Na nápadné shody mezi P u š k i n o v ý m mladistvým satirickým torzem *Bova* a H a v l í č k o v ý m *Křtem sv. Vladimira* upozornili již F. Tábořský a A. A. Umancev.¹⁶ Tuto skutečnost pak potvrdilo i poválečné bádání.¹⁷ Zajímavé tematické i stylistické souvislosti mezi *Tyrolskými elegiemi* a L e r m o n t o v o v o u *Kozáckou ukolébavkou*, kterou Havlíček výborně přeložil, do-

¹³ Н. К. Жакова, Д. Кшицова, *Лермонтов и чешская литература*, Русская литература 1972, № 2, 220—229.

¹⁴ Pflergrövy výpravné básně doplňuje ještě několik balad s převládající tematikou historickou: *Panna Lichtnická* (1856), *Výprava* (1858), *Vojnoda* (1860). Ze současnosti čerpá balada *Chorá paní* (1857), tematicky blízká Erbenově *Lilii*.

¹⁵ Karel Krejčí, *Drama lásky k slovanskému lidu*. In: Julius Zeyer, *Radúz a Mahulena*, SNKLHU, Praha 161, 12—13.

¹⁶ František Tábořský, *Puškin und Havlíček*, Prager Presse 7. 2. 1837, 10. Podrobněji srov.: Danuše Kšicová, *Puškinské studie Františka Tábořského*, SPFFBU 1968, D 15, 68—70. Táž, *Ruská poezie v interpretaci Františka Tábořského*, kap. *Studie Tábořského o Puškinovi*, Spisy UJEP, Brno 1979, 89—106.

¹⁷ Helena Procházková, *Po stopách Puškinových do let šedesátých. Puškin u nás*. Orbis, Praha 1949, 177—182; táž, *Puškin v české literatuře*. Výstava Puškin 1799—1949, Praha 1949. Юлиус Доланский, *Пушкин в истории чешской культуры*. Пушкин. Исследования и материалы, т. 2, АН СССР, М.—Л. 1958. Тýž, *Mistři ruského realismu u nás*, Svět sovětů, Praha 1960, 55—69.

kazuje K. Krejčí ve své fundamentální práci *Heroikomika v básnictví Slovanů*.¹⁸

O vztahu Někrasova k české poezii druhé poloviny 19. stol., především k májovcům, a z nich hlavně k Janu Nerudovi, bylo již napsáno také několik studií,¹⁹ avšak kromě určitých tematických souvislostí v lyrice a baladice a kromě obecného předpokladu větších souvislostí mezi epikou než lyrikou nebyla prozatím dokázána v žánru poémy žádná výraznější typologická souvztažnost. Za bližší srovnání s Někrasovem by patrně stála tvorba Macharova (*Zde by měly kvést růže, Magdalena*).

Z řady paralel, které lze sledovat v oblasti tematické i tvarové mezi Puškinem a Lermontovem a českými básníky Máchou, Hálkem, Pflegrem Moravským, Čechem, Staškem, Vrchlickým, Zeyerem, Táborským, Macharem aj., zaměříme svoji pozornost na nejvýraznějšího představitele českého romantismu K. H. Máchu ve vztahu k M. J. Lermontovovi.

Při sledování souvislosti Máchova díla s ruskou literaturou se zatím věnovala větší pozornost próze (např. vztahu jeho Cikánů k Puškinově poémě).²⁰ Víme, že Mácha byl informován o ruské literatuře především prostřednictvím lipského časopisu *Blätter für literarische Unterhaltung*. V jeho Literárním zápisníku z let 1833—1835 najdeme zápisky o Rylejevovi, Delvigovi, o Puškinově *Borisi Godunovovi* i o jeho poémách *Ruslan a Ludmila*, *Zajatý z Kaukazu*, *Bachčisarajská fontána*, *Cikáni* (s poznámkou: „viz přeložena v Čechoslavu“), *Poltava* i o *Evženu Oněginovi*. Podobně jako soudobé české žurnalisty zaujala i chudého básníka především zpráva o peněžní odměně, které se Puškinovi dostalo. Píše zde: „Bachčisaraj. Za tuto báseň, obsahující sotva 600 veršů, obdržel od vydavatele Ponomareva 3000 Rublů.“²¹ Ze stejného pramene věděl Mácha i o tehdy populárních historických románech Zagoskina, Bulgarina a Lažečnikova atd. Mácha byl tedy o ruské literatuře dosti slušně informován. Lermontova, jehož první poéma *Chadži Abrek* byla publikována r. 1835 bez básníkovy vědomí a jehož vrcholná díla vznikala až po Máchově smrti (r. 1836), ovšem Mácha znát nemohl. Přesto jsou však v básnickém díle obou autorů některé nápadné tematické shody, vyplývající ze stejného životního pocitu osamělosti a odcizení. Oba jsou příslušníky téže generace — Mácha žil v letech 1810—1836, Lermontov v letech 1814—1841. Oba umírají téměř stejně staří: Mácha v dvaceti šesti

¹⁸ Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, ČSAV, Praha 1964, 311—312.

¹⁹ Eva Hermanová, *Někrasov a některé otázky českého básnictví v letech šedesátých*. Čtvero setkání s ruským realismem, Praha 1958, 179—280. Jiří Honzík, *Neruda a Někrasov*. Z konference o N. A. Někrasovovi, SPFFBU, D 19, 1972, 13—19. Vlasta Vlašínová, *K problematice Někrasovy občanské poezie v české recepci*, tamtéž, 33—38. Několik postřehů obsahuje i monografie: A. П. Соловьева, *Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе*, Наука, М. 1973, 86—87, 131.

²⁰ Růžena Grebeníčková, *Mácha a ruská literatura*. Několik poznámek k 150. výročí Máchova narození, *Slovanský přehled* 45, 1960, 131—136. Táž, *Popisy čtyř cest v Mářince*. In: *Realita slova Máchova*, 113—180.

²¹ *Literární zápisník Karla Hynka Máchy z let 1833—1835*, Hyperion, Praha 1923, 12.

letech, Lermontov v necelých dvaceti sedmi letech. Oba sledovali přibližně tutéž literaturu, přičemž Lermontov měl větší možnosti i lepší předpoklady, aby poznal literatury západoevropské — četl anglicky v originále, kdežto Mácha byl odkázán na německé překlady,²² a pochopitelně navazoval na tradici domácí literatury, především na Puškina. Mácha znal lépe polskou literaturu a měl k ní blíže. (V půlnočním intermezzu v Máji, v němž vystupuje sbor duchů, projevila se souvislost s Mickiewiczovými *Dziady*.)²³ Oba básníci měli obdobný vztah ke čtené literatuře — používali ji ve své tvorbě jako inspiračního zdroje i jako stavebního materiálu.

Na zajímavé souvislosti v tématice i stylu některých Máchových a Lermontových básní upozornil již F. Tábořský.²⁴ (Srov. Máchovo intermezzo *Temná noci! jasná noci!* z povídky *Márinka* — 1834 — a Lermontovovu báseň *Nebe a hvězdy* — napsána r. 1831, otištěna r. 1854). Stejně tak apostrofa bílých obláček, vložená v Máji do Vilémových úst, připomíná Lermontovovu báseň *Oblaka*, napsanou za básníkovu druhého kavkazského vyhnanství r. 1840. Pocity osamění a marné touhy člověka, determinovaného svým osudem, i lásky k rodné zemi, jsou pro obě básně společné, styl je však značně rozdílný. V porovnání s Máchou, hýřícím metaforami, je Lermontovův jazyk mnohem prostší:

Mácha:

Vy, jenž dalekosáhlým během svým,
co ramenem tajemným zemi objímáte,
vy hvězdy rozplynulé, stíny modra nebe,
vy truchlenci, jenž rozsmutnivše sebe,
v tiché se slzy celí rozplýváte,
vás já jsem posly volil mezi všemi.²⁵

Lermontov:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.²⁶

U Lermontova poté následuje řada reflexí, vyjadřovaných celým sledem řeč-

²² Srov. René Wellek, *K. H. Mácha a anglická literatura*. In: *Torzo a tajemství Máchova díla*, 379—406.

²³ Na tvarové souvislosti Máchova *Máje* a díla Mickiewiczova (především jeho *Konráda Wallenroda a Dziadů*) upozorňuje např. Zlatko Klátik, který pro tento stylis-tický postup, začleňující do básnického textu dramatické útvary, nachází společný zdroj v Goethově *Faustovi*. Srov. Zlatko Klátik, *Slovenský a slovanský romantismus*, kap. *Lyricko-epická poéma v slovanskom romantizme*, Veda, Bratislava 1977, 101.

²⁴ František Tábořský, *K. H. Mácha po stu letech*, Hollar, Praha 1936.

²⁵ K. H. Mácha, *Máj — Márinka*, usp. Karel Polák, Kytice, SN, Praha 1935, 27.

²⁶ М. Ю. Лермонтов, *Тучи, Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, АН СССР, М.—Л. 1981, 496.

nických otázek, na něž odpovídá třetí a závěrečné čtyřverší, filozoficky velmi blízké Démonovi před jeho milostným vzplanutím:

Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Mácha naopak rozvádí jen motiv poselství, které se mu mění v tak vřelé vyznání lásky k rodné zemi, že se zdá až nepochopitelné, že mohl být svými vrstevníky označován za básníka nenárodního:

Kudy plynete u dlouhém, dálném běhu,
i tam, kde svého naleznete břehu,
tam na své pouti pozdravujte zemi.
Ach, zemi krásnou, zemi milovanou,
kolébku mou i hrob můj, matku mou,
vlast jedinou i v dědictví mi danou,
šírou tu zemi, zemi jedinou! —

Tento vnitřní monolog vložil Mácha do úst Vilémovi, který je po mučivé noci, naplněné hrůzou před nevyhnutelným nebytím, veden na popraviště svěřím májovým jitem, krajinou hodnou milování, která otvírá svou náruč zbloudilému synovi. Na zajímavou paralelu tohoto pocitu usmíření, které nachází člověk odsouzený k smrti ve svém návratu k matce zemi, upozornil K. Krejčí ve svém srovnání s motivem země ze Zločinu a trestu Dostojevského.²⁷ Také Raskolnikovovi přináší úlevu hold, který vzdá zemi způsobem typickým pro staré Rusko — poklekne uprostřed náměstí a políbí poplivanou zem. Ještě bližší analogii tohoto motivu bychom však mohli nalézt v díle, které vzniklo jen o tři roky později než Máj — v Lermontovově poémě *Novic* (Мцыри, napsané r. 1839, otištěné r. 1840). Máchovská literatura věnovala již dosti pozornosti Máchovu vztahu k přírodě jako „matce zemi“ a přinesla zajímavé postřehy. Česká filozofie nachází u Máchy dvojí interpretaci motivu země: racionalistickou a mytologickou, kterou pokládá za básnický nosnější. Spatřuje v pojetí tohoto motivu souvislost s romantickou naturfilozofií, především s Lorenzem Okenem a s jeho přesvědčením, že organická masa musí být znovu rozložena v původní chaos, má-li vzniknout něco nového.²⁸ Spojuje proto motiv „matky-země“ s kategorií času v Máchově díle, který je rovněž interpretován jako věčné tvoření a ničení, jako stálé zanikání a znovuzrození.²⁹ Přes všechny zřejmé shody Máchova básnického vidění se soudobou romantickou filozofií však pokládá za nepochybné sepětí tohoto motivu s motivem národním.³⁰ Neméně pozornosti věnovala sovětská literární věda tématu přírody v Lermontovově poémě *Novic*. D. Je. M a x i m o v, jenž se ve své monografii *Poezija Lermontova za-*

²⁷ Karel Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy*, kap. *Symbol kata a odsouzení v díle K. H. Máchy*, odd. *Závěr — Zločin a trest*, 161—165.

²⁸ *Symbol země u K. H. Máchy*, Václav Petr, Praha 1944, 23—24.

²⁹ *Čas, věčnost a časovost v Máchově díle*. In: *Realita slova Máchova*, 183—207.

³⁰ *Symbol země u K. H. Máchy*, 28.

býval analýzou Novice prozatím nejpodrobněji,³¹ spatřuje v Lermontovově poemě další stadium evropského vývoje rousseauismu, jehož revize se počala téměř již od Chateaubrianda. Zdůrazňuje, že u Lermontova již příroda nemá metafyzický příděch — není již dobrá sama o sobě, je, jak říká, spíše „преддверие к идеалу“.³² Maximov zdůrazňuje Lermontovovo dvojdomé dialektické nazírání přírody, v níž spatřuje nejen její dobré, ale i zlé stránky. To je typické i pro Novicův vztah k přírodě, v němž však převládá „dětský údiv nad svěžestí světa“.³³

Všechno, co Novic zažil za svého třídenního putování, kdy se snaží dosáhnout svobody za každou cenu, je bezprostředně spjato s přírodou. Novic, svobodný syn hor, který se nemůže smířit s vnuceným osudem mnicha, vnímá přírodu bezprostředně a s neobyčejnou intenzitou. I když předchozí životní osudy Novice, který byl v dětství jako nalezenec ponechán v klášteře na vychování, a „strašného lesů pána“ Viléma jsou rozdílné, jejich vztah k přírodě je týž. U Novice je to dáno původem — příslušností k svobodnému islámskému národu — u Viléma jeho společenskou deklasovaností, jeho loupežnickým či zbojnickým řemeslem. U obou je proto pojem svobody nedílně spjat s životem ve volné přírodě. Odtud pramení ona Vilémova schopnost nalézt klid a mír uprostřed kvetoucí přírody v chvílích bezprostředně předcházejících smrti. Tutéž reflexivní obranu nacházíme i u Novice, který k smrti vyčerpán marným putováním ví, že jeho chvíle jsou sečteny, a prosí proto starého mnicha:

Когда я стану умирать,
И верь, тебе не долго ждать —
Ты перенеси меня вели
В наш сад, в то место, где цвели
Акаций белых два куста . . .
Трава меж ними так густа,
И свежий воздух так душист,
И так прозрачно золотист
Играющий на солнце лист! . . .

V tomto případě tedy jde o dvojí obdobnou interpretaci rousseauovského motivu svěží přírody, přinášející mladému člověku odsouzenému k předčasné smrti úlevu, klid a usmíření.

Z výše uvedeného citátu z Máje je současně patrné, že Mácha používal stylistického postupu příznačného zvláště pro ranou Lermontovovu tvorbu. I Lermontov totiž prokládal své poemý celými lyrickými či reflexivními pasážemi, které by mohly být vyňaty a žít jako samostatné lyrické básně.

Na řadu zajímavých paralel mezi básnickou tvorbou Lermontovovou

³¹ Д. Е. Максимов, *Поэзия Лермонтова*, гл. 3. *Проблематика и символика поэмы Мцыри*, Наука, М.—Л. 1964, 178—231.

³² Tamtéž, 1950.

³³ Tamtéž, 195.

a Máchovou upozornil rovněž sovětský badatel K. N. Grigorjan.³⁴ Zaměřil se především na shodu v tematice děl obou autorů, vyplývající do značné míry ze společných filozofických zdrojů evropské romantiky, a neopomněl ani upozornit na sepětí obou autorů s Byronem. Dokumentoval, jak se tento společný životní pocit projevil i v obdobném básnickém vidění noční přírody, zvláště měsíčního svitu:

S Lermontovem stejně jako s Byronem a jinými romantiky spojuje Máchu i kanonický rozměr evropské básnické povídky — čtyřstopý jamb, který však u Máchy v určitých pasážích přechází v jamb až šestistopý (srov. zvláště 3. a 4. zpěv). S takovýmto kombinováním rozměrů se v Lermontovových poémách téměř nesetkáme (s výjimkou torzovitého Azraila a kromě citací písní, psaných obvykle jiným rozměrem než ostatní skladba). Puškin tak napsal své první drama *Boris Godunov*, čímž podtrhl své vědomé navázání na básnickou praxi Shakespearovu. V ruské romantické poémě se rovněž nevyskytuje taková hudebně stylizovaná kompozice, jaké Mácha použil ve své prozaické *Márince* (bývá označována jako „operní“) i v *Máji* („symfonická“ kompozice).³⁵ I. G. Něupokojevová³⁶ proto řadí *Máj* do skupiny poém, které označuje termínem „лирико-симфоническая поэма“. Začleňuje sem například *Královnu Mab* a *Osvobozeného Promethea* Shelleyho, Keatsova *Hyperiona* aj. Máchův *Máj* se od Lermontovovy básnické povídky liší také v poměru k folklóru. Zatímco pro Lermontovovy historické a exotické poémy je ruský jazyk i kavkazský folklór dosti silným inspiračním zdrojem, u Máchy tomu tak není. Něupokojevová³⁷ se zřejmě mylí, když *Máj* dává do souvislosti s českým folklórem. Vzhledem k tomu, že pro český folklórní verš je nejcharakterističtější rozměrem osmislabičný verš spádu trochejského,³⁸ byl Mácha, kultivující u nás poprvé jamb, veden už samým užitím tohoto rozměru k tomu, aby se od české folklórní tradice distancoval. *Máj* je teritoriálně i jazykově zcela neutrální. (I v tomto směru jej následuje Pflegrův *Mramorový palác*.) I když sám básník místo děje přesně vymezuje (městečkem Hiršberg a okolními hrady včetně Bezdězu), mohla by se poéma odehrávat docela dobře na březích jezera někde v Alpách či jinde (inspiračním zdrojem byla ostatně i Máchova cesta do severní Itálie).³⁹ Svěbytnost Máchova uměleckého talentu se projevila i v jeho

³⁴ К. Н. Григорьян, *К типологии романтизма*. (М. Ю. Лермонтов и К. Г. Маха.) In: *Сб. Сравнительное изучение славянских литератур*, Наука, М. 1973, 410—418.

³⁵ Srov. komentář K. Poláka k cit. vyd. K. H. Máchy.

³⁶ И. Г. Неупокоева, *Революционно-романтическая поэма первой половины 19 в.* Опыт типологии жанра, АН, Наука, М. 1971, гл. Лирико-симфоническая поэма, 351—361.

³⁷ Tamtéž. Máchu distancuje od české folklórní tradice již Felix Vodička, který se zabývá i genealogií Máchova obrazu romantického hrdiny. Srov. F. Vodička, *Cesty a cíle obrozenecké literatury*. kap. *Genese romantického hrdiny*, Čs. spisovatel, Praha 1958, 147—202.

³⁸ Josef Hrabák, *Úvod do teorie verše*, SPN, Praha 1958, 77.

³⁹ Viz pozn. k cit. vydání K. H. Máchy, 45—54.

specifické transformaci tradičního epilogu, jehož proměnu v subjektivní výpověď autora inicioval ve svých romantických poémách Puškin. Mácha se místo autorského dovětku zcela ztotožňuje s osudem hlavních hrdinů. Celá poéma tak v závěru nabývá zvláštního symbolického zabarvení. Takováto čistě subjektivní lyrická výpověď na pozadí objektivně vyprávěného příběhu, do něhož autor ani jedenkrát nevstupuje svými digresemi (což byl postup běžný u Byrona, v ruské literatuře pak pouze v komické poémě a v Evženu Oněginovi, který z ní stavebně vychází), je kompoziční princip v této době řídký a dodnes působivý. Karel Krejčí vyslovil v této souvislosti zajímavou hypotézu, že tento básnický postup může být do jisté míry spjat se Schopenhauerovým filozofickým systémem. Měl na mysli jeho postulát, že „...všechna lidská individua tvoří součást všeobjímající Vůle, takže jednotlivec, prožívající svůj individuální život, tvoří zároveň součást života ostatních, odpovídá za jejich činy a žije s nimi jejich utrpením; které je vlastně věčnou bolestí světa, vyvolanou oním nekonečným, bezcílným, a proto nikdy neukojitelným snažením“.⁴⁰

Puškin provází graficky i slovně vyznačeným epilogem svého Ruslana a Ludmilu, Kavkazského zajatce i Cikány. Jen v Bachčisarajské fontáně dovětek tvoří součást vlastní skladby a byl psán v téže době jako celé dílo. Puškin totiž psal většinu svých epilogů s jistým časovým odstupem. Jejich lyrická výpověď proto odpovídá té životní situaci, v níž se právě autor nacházel (např. motiv vyhnanství v epilogu k poémě Ruslan a Ludmila, zakončené ještě před vyhnanstvím). S některými Puškinovými postupy se setkáváme i u Máchy: 1. oba stejně odhalují okolnosti, za nichž našli inspiraci ke svým skladbám; 2. oba nás uvádějí na místo děje (epilog ke Kavkazskému zajatci obsahuje dokonce řadu konkrétních historických údajů o kavkazské válce); 3. oba dělají narážky na vlastní erotické zážitky. V tomto směru se však oba autoři dosti liší. U Puškina mají tyto zmínky ráz lehkých a nezávazných bonmotů, jak je tomu např. v Cikánech, kde básník úsměvně doznává, že ho k cikánským táborům přitahovaly nejen veselé písně, ale i hezká Mariula. Zmínku o vzdálené lásce, na niž myslí, když vyvolává vidinu Marie a Zaremey, obsahuje i závěr Bachčisarajské fontány. Naopak Máchu neuvádí žádná erotická konkréta, cele se však ztotožňuje s osudem svých hrdinů v onom známém zvolání: „Bez konce láska je! Zklamaná láska má!“. Úzké sepětí posledního zpěvu s celou strukturou Máje dokazují i parafráze stěžejních partií skladby. S ničím takovým se u Puškina nesetkáme. Puškinovy epilogy ještě stylisticky do jisté míry navazují na klasicistickou tradici — hlavně v transformaci tzv. naučení, připojovaného ke kánonickému žánru klasicismu — bajce. Takový je např. reflexivní závěr epilogu v Cikánech (1824; 1829), obsahující antirousseauovskou opozici: ani děti přírody nemají štěstí zaručeno, osudu neujdeš ani v divoké přírodě. Máchův vstup do děje je tedy mnohem subjektivnější a tím i sugestivnější. Je to posun, který je při srov-

⁴⁰ Karel Krejčí, *Symbol kata a odsouzení v díle K. H. Máchy*, 158.

nání první a druhé generace romantiků velmi markantní.⁴¹ Vyplývá jak z rozdílné filozofické základny, jež byla u starších romantiků spjata ještě s osvícenstvím, kdežto u mladších s německou romantickou filozofií, tak z diferencí v estetice i poetice. U Lermontova se s puškinovským typem epilogů již nesetkáme. V tomto smyslu můžeme Máchu pokládat za mezistupeň mezi Puškinem a Lermontovem, čemuž odpovídá i doba napsání jeho skladby (většina Lermontovových stěžejních poém vznikala až po r. 1836, kdy vyšel *Máj*).

Můžeme-li v tvorbě dvou významných představitelů evropského romantismu, jakými byli K. H. Mácha a M. J. Lermontov, nalézt řadu tematických a filozofických analogií, přestože jakýkoli kontakt je zcela vyloučen, jsme oprávněni konstatovat, že oba národní celky byly v rámci daného žánru přes velké rozdíly a specifičnost svého vývoje nedílnou součástí evropského literárního kontextu. Blízkost obou autorů je dána i tím, že čerpají z těchže „topů“ neboli obrazů a motivů, ustálených v evropském romantismu jako paradigma, bez ohledu na jejich individuální původ v tvorbě jednotlivých básníků.⁴²

⁴¹ K první generaci slovanských romantiků řadí Krejčí Puškina a Mickiewiczze, ke druhé Lermontova, Słowackého a Máchu. Srov. Karel Krejčí, *Karel Hynek Mácha v rámci slovanského romantismu*, *Slavia* 46, 1977, 4, 364—376.

⁴² Tamtéž.