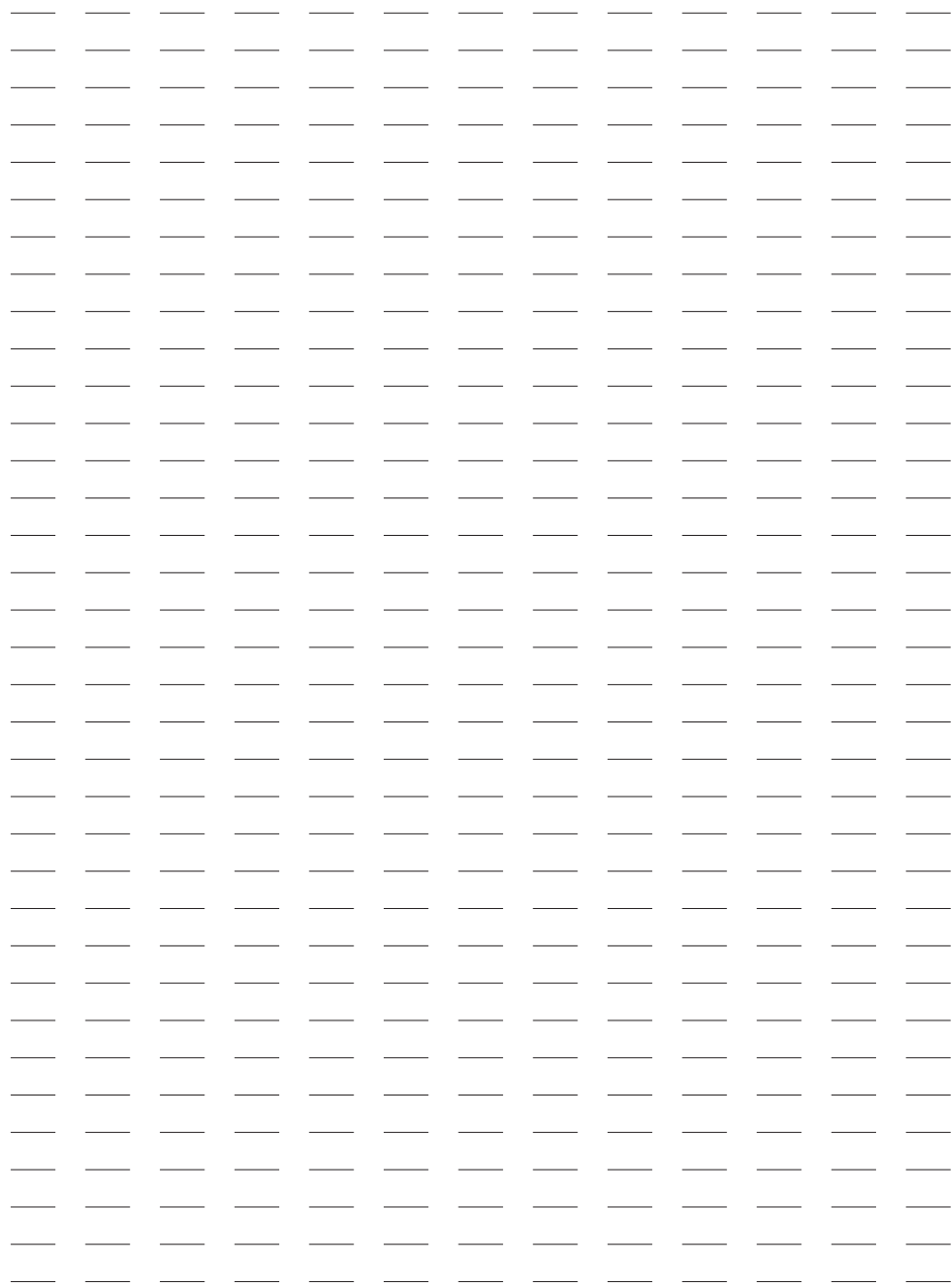


ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR, V. V. I.
OBEC SPISOVATELŮ
NAKLADATELSTVÍ AKROPOLIS
PRAHA 2010



iv. kongres světové literárněvědné bohemistiky
jiná česká literatura (?)

Máchovské rezonance

Karel Piorecký (ed.)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR, V. V. I.
OBEC SPISOVATELŮ
NAKLADATELSTVÍ AKROPOLIS
PRAHA 2010

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Máchovské rezonance : IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?) / Karel Piorecký (ed.). – 1. vyd. – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR v nakl. Filip Tomáš – Akropolis, 2010

Vydáno ve spolupráci s Obcí spisovatelů

ISBN 978-80-85778-74-8 (Ústav pro českou literaturu AV ČR). – ISBN 978-80-904218-5-1 (Obec spisovatelů). – ISBN 978-80-87481-03-5 (Filip Tomáš – Akropolis)

821.162.3-1 * 821.162.3 * 82.07 * 82.05/.07 * 82.091

– Mácha, Karel Hynek, 1810–1836

– česká poezie – 19. stol.

– česká literatura – 19.–20. stol.

– interpretace a přijetí literárního díla

– intertextualita

– literární vlivy

– sborníky konferencí

821.162.3.09 – Česká literatura (o ní) [11]

Vychází za podpory hl. města Prahy
a Ministerstva kultury České republiky.



MINISTERSTVO
KULTURY

Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Z 90560517.

Lektoroval: doc. PhDr. Miloslav Vojtech, Ph.D. (Filozofická fakulta,
Univerzita Komenského, Bratislava)

All texts – all rights reserved!

© Editor Karel Piorecký, 2010

© Graphic & Cover Design Jan Šerých, 2010

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2010

© Obec spisovatelů, 2010

© Filip Tomáš – Akropolis, 2010

ISBN 978-80-85778-74-8 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-904218-5-1 (Obec spisovatelů)

ISBN 978-80-87481-03-5 (Filip Tomáš – Akropolis)

Obsah

Úvodem ---- 7

Lenka Jungmannová

Literární ohlasy

Máchovský rodokmen české lyriky ---- 13

Vladimír Křivánek

Raná recepce Máchovy „Marinky“ v próze třicátých
až čtyřicátých let 19. století ---- 27

Michal Charypar

Karel Hynek Mácha a Karel Havlíček Borovský ---- 37

Světlana Šerlaimova

Karel Hynek Mácha a český surrealismus ---- 49

Ludmila Budagova

Srovnávací perspektiva

Lehkost a hloubka: Mácha v kontextu středoevropského
neosternismu: K „Dosloví“ ke *Křivokladu* ---- 61

Xavier Galmiche

Romantika („romantismus“) Karla Hynka Máchy
v komparatistickém pohledu středoevropských literatur ---- 71

Tamás Berkes

Shakespeare, Mácha a český romantický historismus ---- 85

Martin Procházka

Subjekt *in articulo mortis* a tváří v tvář přírodě ---- 97

Zdeněk Hrbata

Jezero jako transtextuální kód Máchovy poetiky ---- 113

Žoržeta Čolakova

Karel Hynek Mácha a slovenská poézia obdobia romantizmu ---- 125

Anna Valcerová

Jurij Darahan a Karel Hynek Mácha: Vyhnanství fyzické a duševní
v kontextu jednoho zapomenutého překladu ---- 139

Igor Melnyčenko

Strukturální zkoumání

Máchové studie Jana Mukařovského ---- 147

Ondřej Sládek

Torso a tajemství Máchova díla a obrana literární vědy ---- 161

Dobromir Grigorov

Staletý boj o Máchu: Karel Hynek Mácha mezi Pražským lingvistickým kroužkem a Literárněhistorickou společností československou ---- 175

Bohumil Fořt

Filmový efekt v prozaických vyprávěních

Karla Hynka Máchy ---- 185

Jiří Koten

Máchův jamb a prostředky zeslabování konfliktu jazyka a metra ---- 195

Robert Ibrahim – Květa Sgallová

Autoři studií ---- 203

Resonances of Mácha: Fourth Congress of World Czech Literary Studies: Other Czech Literature (?) ---- 205

Jmenný rejstřík ---- 207

Na začátku příprav *IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* stálo téma „jinakosti“, protože jsem se – jakožto vzděláním teatroložka a komparatistka – rozhodla vyjít ze svého profesně odlišného přístupu k české literatuře. Podle tohoto klíče jsem vybrala i své spolupracovníky: bohemistka a kunsthistorička Stanislava Fedrová se ujala intermediální a interdisciplinární problematiky, bohemista a komparatista Jan Matonoha byl angažován coby odborník na genderová studia a bohemista Karel Piorecký, zabývající se moderní českou poezií, byl získán pro panel „druhý život“ Máchova díla (který jsme připojili vzhledem k významnému máchovskému výročí).

Tematika „jinakosti“ se jevila nosná nejen v kontextu světového vývoje humanitních věd, kde v osmdesátých letech 20. století nastupovala, nýbrž též v souladu s uměleckými a literárněvědnými specifiky bohemistickými. Otázky „jinakosti“ byly totiž v domácím literárněvědném prostředí opakovaně diskutovány již od devadesátých let: v rámci projektů věnovaných osobnostem, které se vymykaly kánonu nebo odmítaly pozici v centru literárního dění (např. konference o Václavu Černém, Miladě Součkové, Pavlu Eisnerovi, Zdeňku Kalistovi, Josefu Šafaříkovi, Věře Linhartové ad.), pod hlavičkou akcí zpracovávajících alteritu na materiálu literárních dějin (např. konference: *Literatura určená k likvidaci I.–IV.*, Brno 2002, 2004, 2006, 2008; *Konstanty a proměny v českém jazyce a literatuře 20. století*, Ostrava 2003; *Žena v české a slovenské literatuře*, Olomouc 2004; *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Plzeň 2007) nebo jako teoretický problém (např. symposia: *Žena, jazyk, literatura*, Ústí n. L. 1996; *Jinakost, cizost v jazyce a v literatuře*, Ústí n. L. 1999; *Okraj a střed v jazyce a v literatuře*, Ústí n. L. 2003; *Labyrint ženského literárního světa*, Praha 2007; *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*, Olomouc 2008). A tak mohl čtvrtý ročník největšího tuzemského literárněvědného debatního fóra fakticky i symbolicky shrnout historii a odbornou reflexi „jiné“ české literatury.

Blok č. 1 nazvaný *Česká literatura rozhraní a okraje* jsme se rozhodli věnovat osobnostem a formám výskytu „cizosti“ v české literatuře: hranicím tohoto chápání, problematice porozumění, obrazům sebe a „jiného“, alternativním kulturním a geografickým prostorům české literatury; pozapomenutým, marginálním či obtížně zařaditelným autorům, jakož i procesům jejich začleňování do kánonu; Čechům za hranicemi, česko-německým, česko-rakouským, česko-polským, česko-maďarským a česko-slovenským vztahům, dále vztahům české a židovské a české a romské literatury či souvislostem české literatury a překladu.

Blok č. 2 pojmenovaný *Česká literatura v perspektivách genderu* měl naopak aspekt „jinakosti“ v tomto oboru narušit, neboť z feministického hlediska je zavádějící označovat genderovou problematiku jako cosi „jiného“. V rámci toho jsme se snažili tematizovat možnosti, přístupy, způsoby provozu a dluhy české literatury v kontextu genderového myšlení. Sborník tak prezentuje škálu teoretických a tematických přístupů, od kritického čtení kánonu, gynokritiky a archeologie ženské literární tradice přes fenomén tzv. crossdressingu v obrozenském dramatu, queer čtení sočrealistického románu či přes příspěvek studia maskulinit ke specifčnosti a kulturní (ne)přenosnosti feministické analýzy až po genderové hodnocení současné české literatury. Pozornost se tu soustředila i na problematiku intersekcionality (etnicity, národnosti, jazyka atp.) nebo na tázání po povaze radikálně „jiného“ způsobu psaní (écriture féminine atp.).

Blok č. 3 nazvaný *Česká literatura v interdisciplinárních, intermediálních a intersémiotických vztazích* byl otevřen pojetí literatury jako média, tj. jako komunikačního dispozitivu určeného specifickým užitím sémiotického systému či kombinace systémů. Metodologické zázemí teorie intermediality, ve světě poslední dvě desetiletí velmi progresivní, má v domácím kontextu stále mírný příznak „jinakosti“, ačkoli i zde bylo nač navazovat. Příspěvky bohemistů a badatelů ze spřízněných oborů (dějin umění, estetiky, hudební vědy, filozofie) se věnovaly analýzám překračování mediálních hranic v rámci autorských poetik, uvnitř individuálních děl i mezi sémiotickými systémy: problematice filmové či rozhlasové adaptace literárních děl, komiksu, ekfrázi a dalším tematizacím výtvarného umění nebo hudebních motivů v literatuře, vztahu dramatu k jeho divadelní realizaci nebo reprezentaci skutečnosti či postupů jiných médií v literárních textech.

Blok č. 4 nazvaný *Poezie, recepce, intertextovost: druhý život díla K. H. Máchy* soustředil pozornost k problematice tvůrčí i literárněvědné recepce Máchova díla. Konferenční příspěvky se v tomto bloku přednostně soustředily k tvorbě básníků a prozaiků, kteří se svým dílem hlásili k Máchovu odkazu a čerpali z něj inspiraci. Odlišnou cestu k porozumění významu Máchova díla nabídly referáty, které jej vnímaly v kontextu evropského a zejména středoevropského romantismu. Máchovo dílo vytvořilo rovněž příležitost k úvahám nad dějinami české literární vědy a ke sledování vlivu tohoto básníka na formování pražského literárněvědného strukturalismu.

Pořadatelé *IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, o jehož založení se zasloužil Vladimír Macura, byli vedle Ústavu pro českou li-

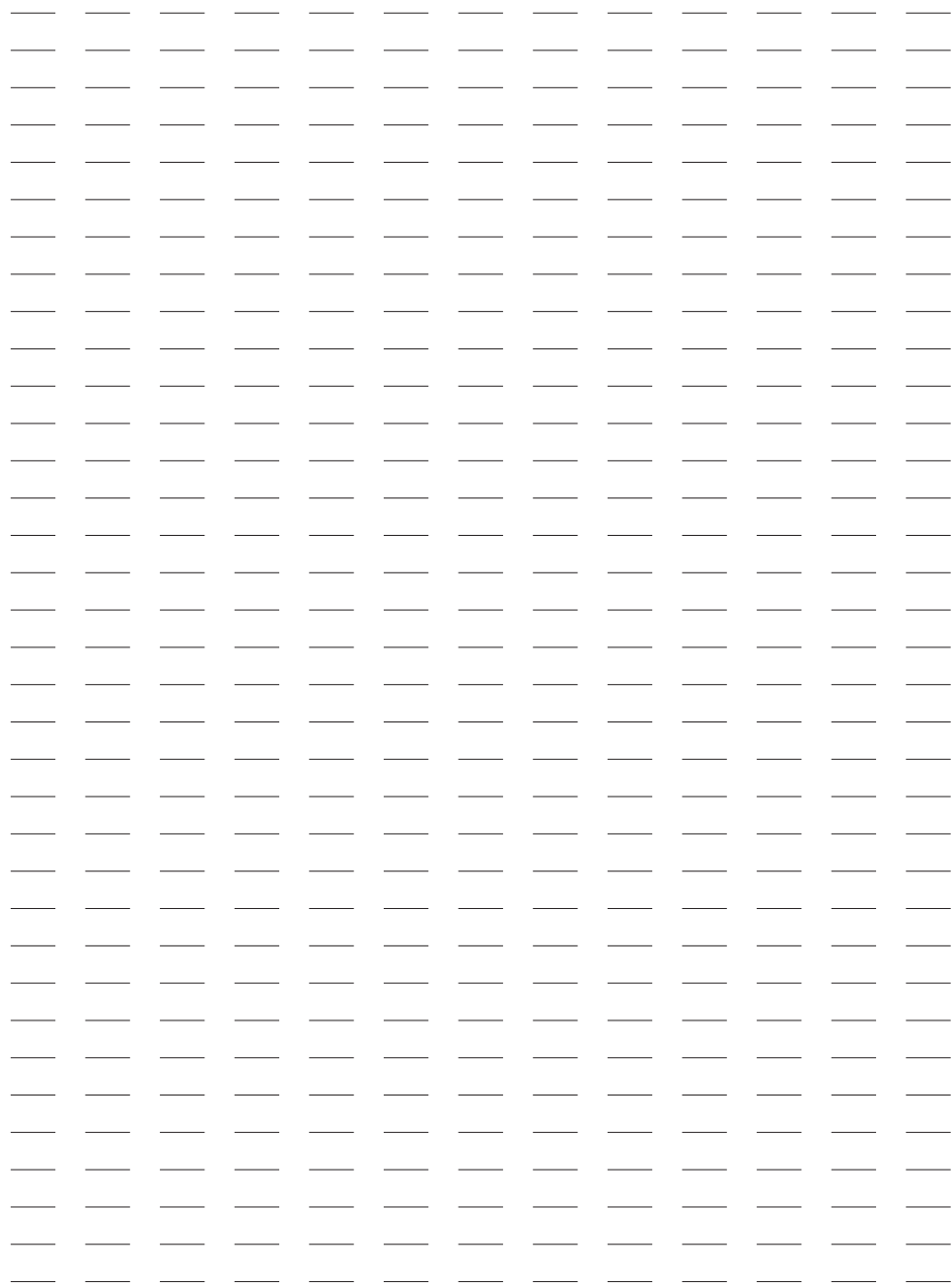
teraturu AV ČR, v. v. i., již tradičně Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a Památník národního písemnictví v Praze. Oficiální záštitu nad akcí přijali prezident republiky Václav Klaus, primátor hlavního města Prahy Pavel Bém a předseda Senátu Parlamentu ČR Přemysl Sobotka. Grantovou podporu kongresu a jeho publikaci poskytly Ministerstvo kultury ČR, hlavní město Praha, Obec spisovatelů a International Visegrad Fund.

Kongres probíhal od 28. června do 3. července 2010 v budově Akademie věd ČR na Národní třídě a zúčastnilo se ho 153 badatelů z 20 zemí. Jednání bylo koncipováno jako otevřená akce pro odborníky zabývající se českou literaturou či souvisejícími obory a proměnilo se v bohatou diskusní platformu, která mimo jiné vyústila v mezioborovou debatu o středoevropské literatuře. Průběh jednání byl sledován i médii a jeho okolnosti, včetně fotodokumentace, zůstávají zachyceny na stránkách <http://www.ucl.cas.cz/cs/akce/4-kongres-svetove-literarnevedne-bohemistiky>.

Výstupem z kongresu se staly čtyři knihy: *Česká literatura rozhraní a okraje*, *Česká literatura v perspektivách genderu*, *Česká literatura v intermedialní perspektivě* a *Máchovské rezonance*.

A jelikož některou z nich právě držíte v rukou, nelze si než přát, aby vás podnětné čtení navnadilo na jubilejní *V. kongres světové literárněvědné bohemistiky*, který Ústav pro českou literaturu plánuje na rok 2015.

Lenka Jungmannová
vědecká tajemnice kongresu



Literární
ohlasy

Máchovský rodokmen české lyriky

— Vladimír Křivánek —

Nejspíše neexistuje v žádné národní literatuře takový zvláštní případ, jakým je pro českou poezii zjev básníka Karla Hynka Máchy. Tento pražský krupařský synek se stal prvním moderním českým básníkem, přetvořil svými podmanivými verši nebývalého citu, hlubokého filozofického pohledu a bohaté obrazotvornosti tehdejší značně kostrbatou češtinu v básnický nástroj plný hudby, fantazie, smyslnosti a tajemství. Svými básněmi, autobiografickými, historickými a lyrickými prózami, autentickými deníky, stejně fragmentárními jako sebeobnažujícími, se stal tento předčasně zemřelý romantik zakladatelem moderní české poezie. Jeho velebáseň *Máj* (1836) je klenotem novočeské poezie, nedostižným básnickým vzorem a mocnou inspirací pro jeho básnické dědice. Mácha svou poezií založil tradici hlubinné meditativní poezie směřující k transcendentnímu přesahu a pojímající lidské bytí jako rozporné, stejně krásné jako trýznivé, rozklenuté mezi světem smyslů a světem ducha, tělesností a spiritualitou, mezi nebem a zemí.

I když mezi námi a Máchovým narozením existuje časová prouška dvou století, můžeme vnímat básníka *Máje* jako našeho současníka, osobnost výjimečnou, záhadnou i uchvacující, jež v rozmachu mládí

dokázala stvořit dílo podmanivé krásy, mistrně vybroušený drahokam nedozírné ceny odrážející svými fasetami vše podstatné, čím i my dnes žijeme. Mácha jako subjektivní romantik prožíval svět jako rozpor: v kráse kypícího života cítil vědomí jeho pomíjivosti, ve snu lásky nalézal nemožnost naplnění, za světem smyslů spatřoval svět ducha, příroda i celý kosmos mu byly prostoupeny představou lidské marnosti a nicoty. Jeho pojetí světa a života bylo tragické, přesto (a možná právě proto) dokázal vyzpívat tak úchvatně omamné kantilény života, vzdát hold matce zemi, naší kolébce i našemu hrobu, krásě přírody i stále unikající lásce. Stal se tak naším prvním moderním básníkem, který postavil sám sebe do středu své poezie, a tak stvořil básnický nástroj, který zní mámivě až k nám a přes naše hlavy do budoucnosti.

Výjimečně životné a inspirativní Máchovo dílo vyrůstá na pozadí doby nám časově již značně vzdálené, kterou tradičně nazýváme národním obrozením. Přes svou jedinečnost byl Mácha dítětem své doby, zapáleným vlastencem, zaujatým hereckým ochotníkem, milovníkem starých hradů i neúnavným poutníkem citlivě prožívajícím podmanivé krajinné scenerie. Byl vášnivým, nenasytným a žárlivým milencem, člověkem velkorysým, ale někdy i povýšeným, psychologicky složitou, rozpornou a mnohdy i záhadnou osobností. Máchova generace prožívala intenzivně nejen události domácí, ale i celoevropské problémy. Mezi mladými lidmi tehdy zavládlo vzrušení a zaujetí francouzskou červencovou revolucí a hlavně proticarským listopadovým povstáním v Polsku; tvrdě potlačená revolta rozdělila českou společnost na několik politických táborů a především nová, nastupující generace v ní oceňovala tragický patos boje za svobodu a promítala do polských událostí svou nespokojenost se stávajícími poměry domácími.

Osud Máchy básníka je třeba vnímat v širších evropských i světových souvislostech. Americká a francouzská revoluce na konci 18. století přinesly nové myšlenky i ideály. Svět se zbavoval feudálních pout a touha po svobodě se stala lidskou potřebou. Vynález parního stroje dynamizoval výrobu, zrychloval cestování a stal se emblémem tzv. průmyslové revoluce. Počátkem 19. století dochází k postupné proměně senzibility současníků a v umění nastává éra romantické revoluce. Imaginace, vznícená emocionalita, nové prožívání panenské přírody a přirozeného života, touha po exotických a vzdálených krajích, cesty v čase a prostoru reálném i sněném se staly základními pilíři nového uměleckého názoru. Ten se postupně prosazoval v celé Evropě i v zámoří a s různou intenzitou i národní specifičností silně ovlivnil umění první poloviny 19. století a nacházel svá rezidua i později.

Příkrého odmítnutí se Máchovi dostalo za jeho života, na odsudku *Máje*, jeho vrcholné básnické skladby, se shodli všichni vůdčí představitelé tehdejšího českého kulturního světa. Teprve koncem padesátých let 19. století poprvé máchovskou výzvu pochopila generace Nerudova a konkretizovala ji v řadě svých děl. Od doby nástupu májovců se každá další generace s Máchovým dílem tvůrčím způsobem vyrovnává. Jaroslav Vrchlický psal s hlubokým porozuměním o Máchovi, Svatopluk Čech několikrát zdůrazňoval svůj obdiv k *Máji* a věnoval Máchovi verše. Nejbliže však z této generace byl Máchovi Julius Zeyer, hlavně prozaickými díly *Jan Maria Plojhar* (1891) a *Dům U Tonoucí hvězdy* (1897) i svým novoromantickým tvůrčím postojem. Mnohoznačná inspirující životnost Máchovy tvorby se projevila od devadesátých let 19. století v dílech symbolistů a dekadentů. Každá generace si Máchu konkretizuje po svém, objevuje si znovu svého básníka, akcentuje ty složky díla, které jí konvenují, rozvíjí tvůrčím způsobem různé aktualizací možnosti Máchovy tvorby. Karlu Hlaváčkovi byl Mácha učitelem ve využití hudebnosti a zvukomalebnosti verše. V obou jeho sbírkách (*Pozdě k ránu*, 1896; *Mstivá kantiléna*, 1898) nalezneme obdobnou snahu pracovat s jazykem na základě jeho hudebních možností. Obdobnou cestou jako Mácha dociloval Hlaváček neobvyklé hudebnosti a významové rozplývavosti svých veršů využitím zvukových kvalit slov, opakováním veršů a veršových segmentů. Rafinovaným spojováním slov často vzdálených významů vytvářel fantazijní obrazy neobvyklé krásy. I jeho přesvědčení, že v poezii je nutné „šťastně sepnout dvě tři úžasně vzdálená slova sugestivní vazbou ve větu značně evokace“, se blíží tvůrčím postupům Máchovým. Otokar Březina se stal Máchovým pokračovatelem představou, že básník v metafoře vytváří novou realitu, jen velmi vzdáleně svázanou s jevovou skutečností. Bylo doloženo, že řada metafor z Březinovy první sbírky *Tajemné dálky* (1895) vyrůstá z důvěrné znalosti Máchova díla. Symbolismus měl s Máchou společné úsilí postihnout svět skrytý pod povrchem běžné skutečnosti a v básnickém pojmenování syntetizovat různé projevy života, byť sebevzdálenější a sebekontrastnější, vyjadřovat metaforou na základě konkrétních smyslových obrazů přímému vnímání nepřístupnou duchovní zkušenost. V předstávě svéprávnosti metafor a v praktickém využití mnohoznačnosti básnického pojmenování je český symbolismus pokračovatelem Máchova básnického úsilí. I téma kosmu ve své symbolické mnohoznačnosti v Březinově poezii by bylo těžko myslitelné bez Máchova vlivu.

Metaforu jako autonomní „novou skutečnost“ rozvinul také poetismus, který založil své básnické úspěchy na spontánnosti fantazie, na

asociativním pohybu básnických obrazů i na slovních zdrojích tvorby. K Máchovu odkazu se přihlásil i český surrealismus, který se pokoušel poodkrýt hlubinné procesy lidské psychiky a vyloučit racionální autorskou kontrolu umělecké tvorby. Nebyly to jenom specifické otázky umělecké tvorby, které nutily tyto básníky navazovat na možnosti skryté v Máchově díle. Mácha se pro českou poezii té doby stal přímo prototypem moderního básníka, byly oceňovány nejen kvality jeho tvorby, ale zároveň jeho neústupný tvůrčí postoj a společenská revolta jeho romantického gesta.

Máchovo básnické dílo, zvláště jeho *Máj* a výjimečná meditativní lyrika, se stalo mocnou inspirací pro celou českou poezii. Každá nová básnická generace cítila niternou potřebu se s dílem tohoto básníka tvůrčím způsobem vyrovnat, proto také v českém písemnictví nalezneme stovky básní věnovaných Máchovi, jeho dílu a osobnosti. Tyto básně jsou různého charakteru, od škobrtavých oslavných veršů u příležitosti různých máchovských výročí po mistrovské a vyznavačské básně Máchovi typologicky blízkých autorů. Pro některé významné české básníky se stal Mácha legitimním básnickým předchůdcem; obdivovali hloubku jeho myšlenek, bohatství obraznosti, mámivou zpěvnost, jeho revoltující společenské gesto, ale i elegickou, melancholickou a snivou notu jeho poezie. Všichni tito básníci různých dob i uměleckých osudů se k Máchovi hrdě hlásili a vytvářeli tak silnou básnickou tradici jeho pokračovatelů a jako jeho dědicové rozvíjeli básnický odkaz této výjimečné osobnosti.

V roce 1936 se slavilo stoleté jubileum úmrtí tvůrce *Máje*. Tehdy se objevuje množství máchovských inspirací. U několika významných básníků nacházíme nejen příležitostné, nýbrž niternější, typologicky blízké a celoživotní sepětí jejich tvorby s dílem Máchovým. Vrcholem takového osudového tvůrčího zájmu o Máchu zůstávají Horovy *Máchovské variace* (1936), básnické souznění s géniem Máchovým i nová aktuální variace na základní máchovská témata a životní postoje. V cyklu šestnácti básní psaných ve čtyřveršových strofách čtyřstopým jambem Hora parafrázuje, cituje, variuje a nově aktualizuje řadu motivů z *Máje*, Máchovy lyriky, deníků i životopisu. V jeho pojetí je Máchův portrét obrazem poutníka, pro nějž je charakteristická nezákotvenost prostorová i časová a jehož hnací silou je touha dospět k poznání záhad lidské existence:

Ta touha jít a nestavit
se nikde, jenom u pramene!

A jíti zas, jak vlna žit
krajinou duše, okouzlené

tušením příštích bratří svých –
a nepotkals jich a tvá slova
se odrazila jako sníh
od tepla, jak stín od hřbitova.

A jenom dálka blízko je,
poutníku, k němuž cizí řečí
hovoří pozdrav pokoje,
jejž posílají za ním mlecí

úrody, která uvadne
a v oheň uvržena bude,
zatím co cesty záhadné
dál, dále běží za osudem.
(Hora 1936: 27)

Poezie Františka Halase v polovině třicátých let také výrazně reagovala na Máchův odkaz, básní, v níž prožitek úzkosti z nicoty a smrti („Svit hvězdy umřelé jsem pil / v zemi nepřejícné přibité mé zemi / znak jménem NIC jen jinak obroubil / nití mi danou sudicemi“) nebránil vyjádřit vzpurné gesto společenské revolty: „Beze psí úzkosti v rachání karabin / pohrobci tví tvou dávnou touhou vzplanou / ať zavoní až k nim poslední země blín / pod zemi krásnou pod zem milovanou“ (Halas 1981: 73).

Obdobně jako pro Máchu znamenalo pro některé básníky vědomí prchajícího času a pomíjivosti lidského života posilu i důvod k horoucímu zpěvu lásky k pozemskému světu, k prchavým chvílím okouzlení, ke kráse a mnohoznačnosti života. Tak ve své máchovské básni ze sbírky *Ruce Venušiny* (1936) vychází Jaroslav Seifert z typických máchovských motivů z úvodu *Máje* (strom v květu, hlas hrdličky) a jeho báseň ztvárňuje téma prchajícího času. Není to již rozpustilý gamin, který v období poetismu humorně parodoval Máchovy verše („na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích“), nýbrž básník posmutněle medituující nad smyslem umění a nad možností uchopit to, co pomíjí v čase:

Když kvete strom, tu závrať jarních srázů
probouzí hrdličky

a srdce studené jak listí zimostrázů
svírá sen pod víčky.

Je pozdní večer, máj, a básně, sestra rodná,
zaštká ti do ucha,
stůj slovo, ať ta chvíle nerozhodná
tak rychle neprchá.

Ať ještě jednou v čas ten krásu snuji
po někom vzdychaje
a je-li nějaká, ať ještě obejmu ji,
když jistě smutná je.

V přelíbezný ten čas, který jsme milovali,
ať zazní veršů spád,
jsem beztoho jen stín a ještě opěšalý
v pozadí barikád.
(Seifert 1936: 9)

Pro potřeby hledání máchovského rodokmenu v novější poezii je účelné si vymezit romantismus v jeho inspirativních možnostech jako trvalý, univerzální, archetypální životní postoj hluboce zklamaného idealisty, založený na zvýraznění úlohy individuality a subjektivity, na konfliktnosti a rozpornosti prožitku světa a role jedince v něm, na rozvolněné imaginaci, fascinaci snem a prostory podvědomí, vyhraněným citovým vztahem k přírodě a deziluzivním pojetím společenských a dějinných daností. Překročíme tak striktní literárněhistorické pojetí romantismu jako uměleckého směru rozvíjejícího se v první polovině 19. století. Takto chápaný romantismus nám umožňuje sledovat mnohem plastičtěji způsob, jak se proměňovala výchozí romantická tradice ve století 20. a v současnosti.

Z významných českých básníků 20. století se k Máchovi jako ke svému předchůdci hlásil Vladimír Holan. Zprvu si ho ve sbírce *Kamení, přícházíš...* (1937) konkretizoval jako prototyp básníka vášnivě zápasícího s problematikou metafyzického i historického údělu, jako tragického génia, jenž našel nové cesty poznání a poezie. Jeho první máchovský portrét je vlastně polemikou s ustáleným, tradičním obrazem básníka i s konjunkturálně programovým dobovým zájmem o Máchu. Takto můžeme interpretovat vstupní verše básně nazvané „K. H. M.“: „Teď rvou se o prapor... Však tys byl někdo jiný / a nebyls v jaru, ani

v jeseni“ (Holan 1999: 147). Holan vnímá Máchu jako génia, jenž za cenu smrti ve svém krvavě upřímném popěračském gestu rozezpíval navěky slovník mateřštiny:

[...] Vždyť paměť sahá, vzpomínka jí ale
utíná ruce, slyšíc na krev jen.

Ta ovšem znívala v noc přídavnou asi tak jako prudkou
a bila na tvůj knižně rozevřený sluch
a rostla v nový obraz – za pohnutkou
v zatáčce vesmíru povalit slovo Bůh.

Byl tvrdý!... Vlna, jíž jsi trysknouti dal z jeho skály,
smetla především tebe... ale do vzniku,
odkud se věčně vracíš, jako se věčně valí
poezie, šumící jeskyněmi slovníku.
(ibid.)

Holanův niterný zájem o osobnost Máchovu můžeme sledovat od poloviny třicátých let až do let šedesátých v pěti básních: vedle již zmíněné básně „K. H. M.“ ze sbírky *Kameni, přicházíš...* jde o básně „Návrat Máchův“ ze *Žáří 1938* (1938), „Pohřeb K. H. Máchy“ ze sborníku *Křik Koruny české* (1940), „U hrobu K. H. Máchy“ ze sbírky *Bez názvu* (1963) a konečně „A znovu vám – Karle Hynku Mácho!“ ze sbírky *Na sotnách* (1967). Jde o pět imaginárních podob Máchových, které jsou nejen dokladem magické přitažlivosti, kterou byl Holan k Máchovi dlouhodobě poután, ale i dokumentem jednotlivých vývojových etap jeho díla. Holanovy máchovské básně jsou osobitou interpretací Máchova zjevu, ale působí i jako autoportrét Holanův, stávají se tak dvojím zrcadlem a někdy zdvojeným portrétem typu moderního básníka. Oldřich Králík při hodnocení Holanových máchovských textů dospívá k přesvědčivému závěru, „že všechny jsou si vnitřně blízce příbuzné. Vidíme, že se Holan ustavičně pohybuje kolem nulového bodu, že operuje na osudové hranici života a smrti, že rozvíjí zvláštní básnický infinitezimální počet s hodnotami blížícími se nule. Všechny portréty Máchovy se mění v jeden fascinující autoportrét Holanův. Neříkám, že Holan Máchův zjev zkreslil, že jej násilně přizpůsobil své představě. Ale není mišlím pochyby, že podobiznou Máchovou prosvítá podoba dnešního básníka“ (in Holan 1985: 219).

Holanovy máchovské podobizny prošly značným vývojem, jestliže ve sbírce *Kameni, přicházíš...* je akcentován motiv zápasu s Bohem („v zatáčce vesmíru povalit slovo Bůh“ – Holan 1999: 147), pak v básni „Návrat Máchův“ vystupuje zřetelně motiv smrti spjatý se soumráchnou dobou, kdy i smrt se žije, i s konkrétním faktem exhumace Máchových ostatků a jejich převozem:

Jenomže dnes, kdy smrt se žije,
i úděl hrobu básník ztrácí.
tak vzbudily se Erinye
okamžikem před okupací

a ženou jeho kosti, zvyklé
chthonickým božstvům uklánět se,
ženou je v hrůzy nezaniklé,
proti nimž revolučně zved se

vždy básník marně... příliš *náhlý*,
vždy příliš náhlý, kde jde o to:
proměnit svět, v nějž šelmy vtáhly –
ach, příliš náhlý, temný proto.
(Holan 2001: 39–40)

Báseň „Pohřeb K. H. Máchy“ ještě vyhroceněji reaguje na tragické dějinné skutečnosti a Holan v souladu s dalšími významnými českými básníky přes novou, dobově podmíněnou interpretaci Máchova posmrtného údělu dospívá až k nadosobnímu propojení Máchova osudu s údělem národa: „Ponížení, ta strašná máti / nás všech, šlo za tvým obrazem. / Víc nemohla ti dneska dáti / vydrancovaná zem“ (Holan 1965: 65). Jestliže v básních „Návrat Máchův“ a „Pohřeb K. H. Máchy“ autor bezprostředně reaguje na konkrétní, vnější dějinné skutečnosti, pak v pozdějších básních se těžiště posouvá do světa vnitřního hledání autorova a portrét Máchův se stává záminkou k vyjádření osobního lidského i básnického údělu, jenž se stává obecnou metaforou tragiky lidského bytí. V básni „U hrobu K. H. Máchy“ najdeme nejen hold Máchovi („Ty ale, básníku, ty do budoucna mlád, / mlád nezdeděným viděním, / sám sobě zjevil jsi a znal, / že potřebí je celé protinicity, / má-li se obraz činem stát“), ale i příznačný motiv utrpení spjatý paradoxně s motivem vnitřní svobody:

A ne snad smrt a sen a slovo,
 kterým se všechno stává ještě tajemnější,
 jako by tajemství nás chtělo přesvědčit –
 ale už nsvět, počatý
 pohlavím génia a věčnosti,
 volal tě synovsky
 a vyvábil tě z této země,
 kde stále ještě
 hněv byl nejchmurnější úlevou,
 nebýt zde bolesti tak svobodné...
 (Holan 2000a: 85–86)

V poslední Holanově básni věnované Máchovi („A znovu vám – Karle Hynku Mácho!“ ze sbírky *Na sotnách*) jsme již zcela ponořeni do enigmatického světa pozdního Holana, který zde v paradoxech a anti-tezích rozprádá úvahu o existenciálních souřadnicích života. Motiv tragického určení lidského bytí svobodou „žalářních zdí“ („Říkával, že je třeba omezit / svobodu žalářních zdí, / neboť začínají být už všude“) vrcholí v infernálním obraze metafyzické úzkosti: „Slyším, jak smrt žere řev duše“. Připomeňme si tuto báseň, která je myšlenkovou trestí Holanova poznání Máchy:

I
 Jak málo o něm víme... Proto snad,
 že byl příliš blízký, abychom se vzdálili?
 A že se stále obnovoval, aniž se měnil?
 Že jeho skryté pohnutky jsme měli
 za netrvalé a jen náhodné šílenství?
 Říkával, že je třeba omezit
 svobodu žalářních zdí,
 neboť začínají být už všude.

A my jsme mysleli, že ve výhodě je,
 když, od dětství už ve vězení,
 směl sám za sebou zavřít dveře
 a klíče potom hodit oknem
 katovi...

II

Je ovšem možné, že chtěl jenom říci,
že mu to tak nepřipadá,
protože jsme-li sami pro sebe,
proč chceme děj?
Je ovšem také možné,
že čekali jsme na někoho,
kdo právě vychází z vězení,
ale ani na to nebylo lze spoléhat...

III

A že se bojíme... Že se bojíme
vnitřních obrazů jen proto,
že nejhlubší smyslností dojdou tvarů
a že ve tvarech je skončen růst.

Slyším, jak smrt žere řev duše.
(Holan 2000b: 89–91)

Souvislosti mezi Holanovým a Máchovým dílem vyrůstají ze stejného typologického zaměření jejich lyriky. Vrcholné Máchovy i Holanovy básně nevyjadřují jen náladu, dojem, autentický prožitek, jsou daleko spíše obecnou reflexí vtělenou do básně, jsou složením mnoha pocitů, které dávají řád, mnoha prožitků, které se sjednocují v básni. Mácha ani Holan nechtějí vyjadřovat jen konkrétní individuální situaci, chtějí zobrazit vždy v přesně promyšleném výběru jevy zásadního významu, nepředkládají čtenáři dojem, náladu, pocit, nýbrž osobitý názor na svět, na jeho podstatu a protikladnost. Takového obecného charakteru, složeny z řady kontrastních a navzájem se i vylučujících motivů, jsou mnohé obrazy z vrcholné lyriky obou básníků. Mácha je prvním novodobým českým reflexivním básníkem, zakladatelem tradice hlubinné meditativní poezie zaměřené k obecným otázkám lidské existence, a Holan je právem jeho pokračovatelem.

Ještě lapidárněji své pojetí Máchy jako prvního českého existenciálního básníka vyjádřil Holan v eseji „O K. H. Máchovi“ z roku 1940. Vidí ho jako cizince, hosta, ztracence: „Jen se podívejte na Máchu! On, vyvrženec“, „muž hlubokých želů“, „se světem v rozepří“, cítící přitom dobře „své božství“ – je zde cizincem, hostem“ (Holan 1988: 351). Holan vidí Máchu jako „tragického básníka“, jako rimbaudovského hledače absolutna, jako člověka vědomého si, že „celý náš tragický život

je tedy pouze životem zdání ve světě přízraků“ (ibid.: 352), jako popěrače: „Země se mu stala mozkiem Nicoty, a je strašné pomýšlení, kde asi bylo její srdce... Srdce Nicoty, které pojednou viděl tlouci všude ve vesmíru. *Všude!* Jako by se řeklo: *Nikde!*“ (ibid.: 355; zvýr. V. H.).

Blízko Máchovu tvůrčímu gestu měl z poválečných básníků Oldřich Mikulášek, dramatický reflexivní básník, jemuž poezie obdobně jako Máchovi byla osobním údělem a báseň jediným jazykem, jímž je možno sepnout vše, životní vášeň i zoufalý smutek, lásku i smrt, povznášející pocit kypícího života i odpor ke konzumnímu a zvěcnělému přežívání. Dalším z básníků, kteří se oprávněně hlásí k Máchovi, je Zbyněk Hejda, jehož poezie je temným zpěvem o lidské pomíjivosti; obrazy tlení, hřbitova a zániku, prostoupené obsedantními erotickými a sexuálními motivy, odkazují nejen k Máchově hřbitovní poezii, ale i k literárnímu expresionismu a baroknímu vidění světa.

Mácha vstupoval do české poezie různě. Zprvu prostřednictvím vyznavačských básní jemu věnovaných. Tyto básně často programní povahy se různou měrou ztotožňují s máchovským gestem a představují Máchu jako prototyp moderního básníka. Časté jsou v těchto verších motivy poutníka a nicoty, lásky a erotické touhy, jara a noci, země jako kolébky a hrobu, společenské revolty i snivé melancholie, časnosti člověka a nesmrtelnosti básnického slova. Máchovskou stopu nalezneme poté v řadě charakteristických obrazných emblémů či „chronotopů“, které sice nejsou Máchovým objevem, ale uvedl je do české poezie a nadal udivující recepční rezonancí – hřbitov a kosmos v Nerudově poezii, noc a příroda v Mayerově lyrice, ztracený ráj v poezii Gustava Pflögera, láska v jarních kulisách u Vítězslava Háška. Máchovo dílo postupně vyjevovalo v řadě nových básnických kreací svou záračnou inspirativní potenci a prostoupilo verši řady českých básníků ve všech vrstvách básnického tvaru. Temní, melancholií prostoupení reflexivní básníci tragického životního pocitu tvoří vůdčí linii máchovského rodokmenu. S trochou nadsázky se dá říci, že Mácha české básníky naučil poezii. Platí slova Josefa Hory, básníka hluboce spřízněného s Máchou:

Z Máchových metafor tryská stále ještě více života než z celé tendenčně působící poezie jeho doby. Příklad Máchův ukazuje, že poezie musí působiti vždy vlastními nástroji svého umění, slovem, melodií, obrazem, opojeným pohledem na svět, sugescí své smyslové a citové bezprostřednosti... Máchova báseň nás přesvědčuje, že krása nestárne. Mění se její podoba, ale čas od času se vrací vždy znova, a když vezmeme ve chvílích ticha do ruky zežloutlé

stránky staré básně, zjistíme k svému podivu, že její obrazy k nám mluví svěže a čistě, jako by se byly teprve před chvílí zrodily.
(Hora 1959: 163–164)

Prameny

HALAS, František

1981 „Dokořán“, in idem: *Časy*. Dílo Františka Halase 2, ed. František X. Halas (Praha: Československý spisovatel), s. 44–90 [1936]

HOLAN, Vladimír

1965 *Smrt a sen a slovo*, ed. Vladimír Justl (Liberec: Severočeské krajské nakladatelství)

1985 *Mušle, lastury a škeble...*, ed. Miloš Pohorský (Praha: Československý spisovatel)

1988 *Bagately*. Sebrané spisy 11, ed. Vladimír Justl (Praha: Odeon)

1999 „Kameni, přicházíš...“, in idem: *Jeskyně slov*. Vladimír Holan – Spisy 1, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 103–168 [1937]

2000a „Bez názvu“, in idem: *Ale je hudba*. Vladimír Holan – Spisy 2, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 7–87 [1963]

2000b „Na sotnách“, in idem: *Na celé ticho*. Vladimír Holan – Spisy 4, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 7–205 [1967]

2001 „Září 1938“, in idem: *Dokumenty*. Vladimír Holan – Spisy 6, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 19–41 [1938]

HORA, Josef

1936 *Máchovské variace* (Praha: Fr. Borový)

1959 „Mácha a dnešek“, in idem: *Poezie a život. Úvahy, studie, soudy*, ed. Antonín Matěj Píša (Praha: Československý spisovatel), s. 163–164

SEIFERT, Jaroslav

1936 *Ruce Venušiny* (Praha: Melantrich)

The Mácha-like lineage of Czech lyrical poetry

Mácha founded a tradition of deep meditative lyrical poetry in the New Czech literature. This poetry aspires towards transcendence and understands human existence as ambivalent, both beautiful and painful, stretched between the sensual and spiritual worlds, between the physical and supersubstantial, between heaven and Earth. Mácha's influence entered the poetry of his

followers in various ways, initially via admiring poems dedicated to him. Such poems, often stating a particular programme, identify with Mácha-like gestures to a varying extent, and they present Mácha as the prototype of a modern poet. We can frequently find such leitmotifs as the pilgrim, nothingness, love and the erotic urge, spring and night, the Earth as a cradle and a grave, social revolt and dreamy melancholy, the finiteness of a human being and the eternity of poetry. We can later find Mácha's footprint in a number of characteristic metaphorical emblems or "chronotopes", which are not Mácha's inventions, but he introduced them into Czech poetry and endowed them with amazing perceptual resonance – a cemetery and the universe in Neruda's poetry, night and nature in Mayer's lyrical poetry, paradise lost in the poetry of Gustav Pflieger, love in the spring environment in the poems of Vítězslav Hálek. Mácha's work gradually revealed its miraculous inspirational potential in a series of new works of poetry and it entered the verses of many Czech poets in all the layers of poetic form. The dark reflective poets with a tragic perception of life and pervaded by melancholy represent the main line of the Mácha-like lineage.

Keywords

Czech 20th century literature, Czech poetry, meditative lyrical poetry, Karel Hynek Mácha, Mácha-like gesture, perceptual resonance, chronotops

Raná recepce Máchovy „Marinky“ v próze třicátých až čtyřicátých let 19. století

— Michal Charypar —

Inspiračnímu potenciálu díla Karla Hynka Máchy pro naši pozdější literaturu se věnuje pozornost dlouhodobě. Už František Xaver Šalda v článku „Hořčičné semeno Máchovo“ poukázal na to, jak se přední čeští básníci od májovců po modernisty ve své tvorbě vraceli k Máchovi, zakladateli novočeské poezie (srov. Šalda 1935–1936). Zkoumání „druhého života“ Máchova díla se nicméně zaměřuje zvláště k vývoji jeho konkretizací v sekundární literatuře, zatímco výzkum jeho přítomňování v beletrii napříč časem zjevně nemá pro dnešní literární vědu takovou důležitost. Mnoho – a možná všechno – se už napsalo o třech dobových kritikách *Máje*. Avšak ani jimi, ani antologií máchovských ohlasů do roku 1858 (Havel – Vašák 1981) se zdaleka nevyčerpává možné poznání toho, jak Máchu vnímali jeho současníci. Informace, kterou lze získat z pomáchovské beletrie, může dokonce být ještě hodnotnější, uvážíme-li její genetickou sourodost s Máchovým dílem. Řečeno triviálně, kritika pouze „říká“, komentuje zvnějšku, kdežto krásná literatura „činí“, vytváří skutečné kulturní dění a zde přímo podává hmatatelné svědectví o přítomnosti Máchova odkazu v dobovém písemnictví.

K okamžitému reprodukování a začleňování máchovských podnětů do české literatury, ať už souhlasných, či nikoli, inspiroval soudobé spisovatele Máchův *Křivoklad* (Karla Sabinu v *Obrazech ze XIV. a XV. věku*, 1844), *Máj* (zvláště v sérii máchovských veršovaných nekrologů), a dokonce nepublikovaní *Cikáni* (Karla Sabinu ve *Mstě*, 1840, knižně 1845, Josefa Kajetána Tyla v *Posledním Čechovi*, 1844, po knižní publikaci pak Vítězslava Háška v *Bajramě*, 1858, aj.). Největší literární odezvu za básníkovy života a v prvních letech po jeho úmrtí ale vyvolala povídka „Marinka“. Uveřejnily ji Tylovy *Květy* v červnu 1834 jako druhou část Máchova cyklu *Obrazy ze života mého*. Hned několik reakcí s obdobným titulem přinesl už následující ročník *Květů*, které se na příště staly hlavním publikačním prostorem pro zjevné i skryté ohlasy této Máchovy povídky.

Krátká parodická próza Františka Jaromíra Rubeše „Obrazy ze spaní mého“ vyšla v *Květech* koncem ledna 1835, podle redakční poznámky s časovým zpožděním (Rubeš 1835: 42). Mohla být napsána asi o měsíc dříve, neboť tematizuje příchod nového roku. Mluvíci prózy je chudý pisálek žijící na pražském Františku, který se přes noc na 1. ledna 1835 marně snaží zformulovat novoroční přání pro bohatého strýce (už zde se tedy u Rubeše objevuje téma pozdější novely *Pan amanuensis na venku*, 1842). Místo splnění svého úkolu nezodpovědný mladík usne a zdá se mu sen, jakási blouznivá, nestrukturovaná alegorie v „romantickém“ duchu. Rubeš nenechává čtenáře na pochybách, na cí adresu je ironie především namířena. Celý sen se víceméně zřetelně vztahuje k písni „Temná noci! jasná noci!“ z „Marinky“, na což ukazuje i citát: „Ach! jen země jest má!“ (ibid.: 44). Vedle klíčových časových emblémů (smrtka s kosou; společenství přeshlých roků, k nimž se přidružuje nový příchod, rok 1834) jsou tu i romantické motivy noci, tmy, hvězd, měsíce, mraků, mlh atd., které má Mácha právě ve zmíněné básni. Přes Máchu tu však zřejmě Rubeš napadal celý progresivní proud v české literatuře a jízlivě jej káral za domnělou nepůvodnost. Už zpočátku své prózy usínajícího spisovatele ve verších mentoruje „do svědomí mně hřímající hlas: / Nechte cizích, zahraničních letů, / doma máte roli bohatou –“ (ibid.: 42). Verše jsou volnou citací z Tylovy básně v zahajovacím čísle *Květů* z roku 1834. Rubeš tak jimi přitakal Tylovu vlasteneckému programu.

Podobně paušálně ironizoval „romantickou“ módu Jan Pravoslav Příbík v črtě „Žertík z mého života“, již *Květy* otiskly krátce nato v únoru. V patrné návaznosti na Rubeše se tu znovu tematizuje komický sen s alegorickými prvky (blouznivě zamilovaný mladík si volá

na pomoc ducha – „strážce lásky“), ironicky zakončený probuzením do reality. Mimo uvedený název zde však přímé aluze na Máchu nenalzáme.

Mnoha motivy z veršovaných partií „Marinky“ se prokazatelně inspiroval Karel Sabina ve fantastické, kvůli policejnímu zákazu neukončené próze „Obrazy a květy snů“ (*Květy*, srpen až září 1835; srov. Charypar 2010: 71n). Mnohem významnější je nicméně jeho o dva roky mladší povídka „Adéla“, v níž reagoval bezprostředně na prozaický příběh „Marinky“ (Sabina 1837: 37n). Inspirace Máchou je tu v některých bodech velmi těsná, zápletka je však u Sabiny zřetelně pozorována celkově odlišnou, byť ideově spřízněnou autorskou optikou. „Adéla“ tak znamená první výrazné přitakání Máchově „Marince“, nekopíruje však předlohu a je svébytným uměleckým dílem. Vliv Máchy se projevuje už formálně (próza s verši; autobiografizovaný ich-vypravěč, pro Sabinu netypický) a řadu analogií najdeme též v kompozici příběhu, například v pointě se vypravěč po odloučení shledává s milovanou dívkou až na jejím pohřbu. Podobá se i kontrastování pointy s rozmarnou vstupní scénou se studenty v pražské vinárně (Mácha má korzo v Kanálské zahradě a studenty v „kafírně“).

Sabinovi mladíci odcházejí z vinárny noční Prahou na německý bál u Dobytčího trhu. Ženy v komických maskách a barevných šatech připomínají odkvetlé květiny, muži jsou přirovnáváni ke stromům. Klíčový je rozhovor Karla s „dominem“, ženou se zářivýma očima. Neznámá mu bez okolků vyzná lásku a prosí ho o ochranu před pronásledovatelem, černým vousatým mužem, který se už předtím objevil ve vinárně. Představí se jako Adéla a odejde; na její kočár zezadu naskočí tajemný pronásledovatel. Následuje časový přerыв, během něhož Karel bilancuje nenadálou lásku. Náhle mu tajemný svůdce Adély přináší dopis, v němž ho dívka ujišťuje svým citem. Adéla píše z nemocnice, kde umírá patrně na tuberkulózu; z okolností vyplývá, že se stala prostitutkou. Karel se jí vydá navštívit, spatří však už jenom její rakev. Sabina tak v postavě Adély s odvahou rozvedl Máchův motiv padlých dívek – zvadlých květin, který je kontextově přítomen i v „Marince“. Podobně jako později Adéla také Marinka obchází společenskou konvenci, když sama dopisem vyznává lásku autorskému vypravěči. Dvakrát opakované motto z makarónské písně „Vale lásko ošemetná!“ naznačuje nevěru Máchovy andělsky čisté hrdinky a rovněž tak i finální rozloučení s láskou a její „smrtonosnou slastí“ (Mácha 1834: 185 a 203; srov. Charypar 2010: 38–39). Motiv (latentní) ženské promiskuity se pak objevuje i v dalších ohlasech Máchova příběhu.

Zřetelně je naznačen třeba v „původní noveletce“ Jana Jindřicha Marka (Jana z Hvězdy) *Známosti z průjezdu* (knižně 1838), která kombinuje inspiraci Máchovým a Sabinovým textem¹ (nový důkaz par excellence, že Sabina byl ve své době považován za Máchova souputníka). Ich-vypravěčem je jako v „Adéle“ nesmělý mladík a z téhož zdroje zřejmě vychází též postava svůdce. Zároveň je ale zde i řada prvků z „Marinky“, které u Sabiny nefigurují, byť oproti Máchovi dochází u Marka k posuvům v rozložení osob. Například hlavní dívčí postava, jež zde dostala jméno Aurélie, není nemocná, ale žije s nemocnou matkou, která nakonec umírá; chybí zlá macecha, avšak nahrazuje ji otčím-alkoholik, který si nechává platit za pití odporným nápadníkem Aurélie, atd.

Mluví se s dívkou seznámí v průjezdu při dešti a s deštníkem ji doprovází domů. Aurélie bydlí na „Kozím plácku“, v chudinské čtvrti s nevalnou pověstí jen několik ulic od Máchova Františku. Vypravěč ji podezřívá ze vztahu se svůdcem Rosičkou, kterého Marek ironicky připodobňuje jednou k žábě, podruhé k čertu Samielovi z Weberova *Čarostřelce* (1821). Rosičkův drahý dárek se v pokoji Aurélie vyjímá stejně nepatřičně jako piano v chudičkém příbytku Marinky: „s chudobou, na peřinách i bílém prádle patrně se jevící, špatně souhlasila novičká skvostná pelerína (límec), nedbale přes židli přehozená“ (Marek 1845: 30). K hrozící mezalianci však nedojde. Aurélii vysvobozuje příchod jejího skutečného otce. Finančně zajištěná dívka si pak sama vyvolí za ženicha nesmělého vypravěče, který si netroufá požádat ji o ruku (analogie k úvodu Sabinova textu). Smírným závěrem tak Marek burcuující námět sblížil s dobovou normou nenáročné „zábavné“ četby. Přestože ve své próze využil texty obou romantiků, jeho tvůrčí nápodoba byla spíše nesouhlasná. Je jistě příznačné (i v kulturním smyslu), že garantem řádu, který vyřeší milostné zmatky mladých, je zrovna příslušník starší generace. Právě Auréliin otec také prohlašuje na konto autostylizačních postav mladých autorů: „Jakživ jsem nemohl ty bledé, vyzáblé, ustavičně nyjící a kvílící jinochy vystáti, kteří za jasnou noci bludným zrakem na obloze hledají hvězdu svou“ (ibid.: 41).

Některé obdobné tendence vykazuje i další Markův text z našeho okruhu, „novela“ „Harfenice“ (*Květy* 1841). Jde tentokrát o delší prózu, která se spolu se *Známosti z průjezdu* z ostatního Markova díla vy-

1 Lenka Kusáková vykládá tuto Markovu povídku prizmatem západní sentimentalistní novelistiky (Kusáková 2006: 211n). Konkrétně v ní nachází vliv próz Laurence Sterna a Heinricha Clarena. Právě Clarenova poetika je v některých ohledech (motivika, vliv preromantismu aj.) příbuzná i zde rozebíranému komplexu textů (srov. ibid.: 193).

myká svou mimohistorickou tematikou (ve spisech z roku 1845 jsou oba texty umístěny do zvláštního svazku pod společným titulem „dvě novely z časů novějších“). I tato vnější okolnost svědčí tedy o tom, že autor zde využil jiné zdroje inspirace, než bývalo u něj běžné. Jeho „harfenice“ Julietta má – podobně jako Máchova Marinka – za otce chudého hudebníka, který pamatuje lepší časy. Už počátek prózy ale také přímo vychází ze vstupní scény Sabinovy „Adély“. Skupina mladíků cestou v noci z hostince potkává záhadnou dívku s „harfou“ (snad kytarou), kterou obtěžuje jiný opilý mladík a žádá ji neurvale o lásku. Tímto střetnutím je znovu odstartována konfrontace mezi ženskou postavou s milostným tajemstvím a svědcem, jež se tu však v kontrastu k Sabinovi dostává do popředí autorova zájmu.

Zhýralý Artúr – vlastně transformace Máchova subjektivního vypravěče – je popsán po romantickou jako „malkontent s rozervanou, kliduprázdnou duší“ (Marek 1845: 106–107), špatně vychovaný svým otcem. Řemeslo pouliční hudebnice text naproti tomu traktuje jako opovržené a chudá „harfenice“ Julietta dokonce pro ně neprávem upadá do podezření, že je „dívka lehká“.² Svůdce je však znovu u Marka neúspěšný. Přesto se Máchovy postavy hudebnic – nejen Marinka, ale také dívka z *Mnícha* nebo Lea z *Cikánů* – touto literární konkretizací ocitají v docela novém kontextu, který napovídá hodně o dobovém vnímání toposu. V závěru Markovy prózy nicméně nastupuje tematika vzatá z předmáchovských žánrů. Jak ironicky poznamenal dobový kritik, „celé vypravování končí se v koleji povídek à la Rinaldo Rinaldini“ (Tyl 1986: 428). Artúr přijde v herně o své jmění a uprchne do Itálie s tlupou loupežníků. Jako jejich vůdce zajme Juliettu a jejího otce, cestující se svými nástroji. Starý otec v zajetí zemře, Artúr je zatčen a oběšen; Julietta se pak vrací do Čech. Za tímto závěrem znovu tušíme moralitu: Tak dopadají, zdá se autor říkat, romantičtí asociálové, kteří shánějí cizí inspiraci.

Souvislý textový řetězec uzavírá opět František Jaromír Rubeš. Pro svou novelu *Harfenice* (knižně 1844), patřící k jeho nejrozsáhlejším prózám, přejal Markův titul, třebaže sám užíval tvaru „harfenistka“. Rubeš tu navázal přímo na Markův námět a nelze zcela vyloučit, že na jeho prvotního inspirátora, Karla Hynka Máchu, si při psaní už ani

2 Srov. celý citát: „Považujete mne zajisté za dívku lehkou, jakých ovšem ve stavu, kterému já náležím, na sta bývá, – za svodnici, kteráž syna vašeho v tenata svá zapletla, aneb snad za něco horšího, – a to proto,‘ pokračovala rozhorlena dále, ‘že jsem – *harfenicí*, že ne z vůle a obliby své, ale z vůle osudu a vůle otce svého nucena jsem hledati obživu, na kterou svět známku opovrženosti přitiskl“ (ibid.: 90–91; zvýr. J. M.).

nevzpomněl. Přesto se jeho text v některých základních danostech, jako je třeba rozvržení osob, stále do značné míry shoduje s „Marinkou“. Čtrnáctiletá hudebnice, zde s českým jménem Liduška, hraje a zpívá po pražských hospodách se svým dědečkem houslistou. Její živost vzbuzuje pohrdání, když pak ale koncertuje na plese vážené městské rodiny Kostkových, je v ní s nadšením rozpoznán fenomenální pěvecký a hudební talent. Ozývá se i motiv splynutí dívky s jejím nástrojem, který dříve uplatnil Máchova při popisu Marinčiny hry na fortepiano: „Tóny harfy její byly také tóny srdce jejího; život její byl krásný sen“ (Rubeš 1844: 21). Liduška je však z rodiny vyštována pro bezdůvodné podezření, že je milenkou syna Kostkových Adolfa (motiv poskvrněné pověsti). Dívka onemocní, a i když je v ní posléze poznána vnučka této rodiny (variace na motiv rozpoznání bohatého původu), nakonec umírá a po ní ze žalu i její dědeček.

Rubešovou *Harfenicí* doznívá první vlna rezonancí Máchovy „Marinky“ v domácí beletrii. Ve výčtu bychom přesto mohli pokračovat. Máchova povídka se spolu s *Májem* stala například jedním z hlavních inspiračních podnětů pro básnickou skladbu Emanuela Miřiovského *Márinka* (1868). Dle upozornění Karla Krejčího vycházel z tematicky propojených próz Máchy, Marka a Rubeše také Jakub Arbes v raných povídkách z poloviny šedesátých let („Emilie“, „Šílená harfenice“) a dokonce i ve zralých dílech. Postavu harfenice Adély, zasazenou do prostředí krčmy Na Františku, najdeme v *Kandidátech existence* (1877); tragický, sociálně motivovaný příběh harfenistky a harfeníka nabízí romaneto *Zborcené harfy tón...* (1903; srov. Krejčí 1946: 152, 272 a 299), aj. V těchto ohlasech však už chybí časová bezprostřednost, a tedy i možný autentický odkaz ke Karlu Hynku Máchovi.

Uvedené příklady ukazují, že Máchova „Marinka“ v desetiletí po svém uveřejnění rezonovala v myslích Máchových současníků ve větší míře, než jsme dosud měli za to. Byla parodována, skrytě imitována a přetvářena z nových zorných perspektiv, k čemuž jistě přispívala tehdejší neexistence autorského zákona i Máchova časná smrt. Spojitost probíraných textů s „Marinkou“ znamená (relativně) těsnou intertextuální vazbu, kterou ovšem nelze zcela vyčlenit z mnohem širší, komplexní sítě volnějších vazeb k dobové beletrii zahraniční i domácí produkce. Sama „Marinka“ je intertext, který tematicky nesporně vychází z cizích vlivů. Nejde však o jednotlivé motivy – ty byly obecným majetkem všech a nadto každý z nich měl v literární tradici několikasetletou předhistorii. Rozhodující je skutečnost, že tyto motivy se Máchou počínaje opakovaly v mnohočetných konfiguracích, které se

zrcadlí z textu do textu a vytvářejí základ celkového syžetu; při tomto množství motivických kombinací lze téměř vyloučit absenci přímé textové vazby na „Marinku“. Výmluvný je jistě také fakt, že většina (šest z osmi) těchto textů se v poměrně krátkém časovém úseku střetla na poli téhož média, tj. Tylových *Květů*. Některé z nich, zvláště Sabinova „Adéla“ a Markovy *Známosti z průjezdu*, přitom představují ucelené dobové interpretace Máchova inspirátorského textu.

Přesto nelze snadno odpovědět na otázku, jaký konkrétní typ informací může studium literárních ohlasů obecně nabídnout. Samu skutečnost, že se jedná o reakce na určitý text, zjišťujeme nepřímou na základě interpretace, jež identifikuje analogie typově či množstevně příliš zjevné na to, aby mohly být pouze náhodné. Zkonkrétnovat dále takto získané poznatky znamená zvrstvovat interpretaci, stavět na dohadu nový dohad. Navíc noetické pole těchto informací bývá rozptýlené, tj. netýkají se zde přímo jenom Máchy, ale také (možná více) textů dalších autorů, jež se takto spíše mimovolně stávají rovněž předmětem výzkumu. Interpret je nucen brát v úvahu nejširší kontext a zabývat se mnohem rozsáhlejší oblastí problematiky, než by musel při analyzování jmenovité a nepochybné reakce na zkoumaný text, jakou je kritika. Zároveň by měl předem počítat i s tím, že suma nabyté informace bude jenom zčásti odpovídat původnímu objektu jeho zájmu a že získané poznatky budou zasahovat rovněž do jiných oblastí problematiky.

Literární ohlasy „Marinky“ nesporně vypovídají o dobové reflexi Máchy, avšak metodologii umožňující vytvářet konkrétní a jednoznačné závěry bude nutné teprve vypracovat. Nicméně i paušální poznání, které z našich příkladů vyplývá, má svoji cenu. Mezi Máchovými současníky vyvolala „Marinka“ patrný neklid a potřebu se s ní konfrontovat. S výjimkou Sabinova textu však byly všechny dobové ohlasy spíše nebo zcela nesouhlasné. S Máchovou povídkou v nich bylo apriorně, aniž by kdokoli určil její inspirační zdroj, zacházeno jako s derivátem zahraničního vlivu, v domácím literárním proudu nepatřičným. První, nepřilíš významné reakce Františka Jaromíra Rubeše a Jana Pravoslava Příbíkova v narážkách na Máchu ironizovaly hlavně iracionalitu jako domnělý obecný znak romantických textů. Nejúčinnější je pro nás dvojaká reakce Jana Jindřicha Marka, který zvláště v příběhu svých *Známostí z průjezdu* volně mísil prvky z „Marinky“ a Sabinovy „Adély“. Marek totiž převzaté dějové motivy z obou autorů zřejmě rozvíjel takovým způsobem, aby je smířil a znovu sblížil s panující vlasteneckou literární praxí. Bylo paradoxním nepochopením, když oběma jeho prózám

ve své kritice vytkl nežádoucí romantické tendence Josef Kajetán Tyl (1986: 424, 428).

Prameny

HAVEL, Rudolf – VAŠÁK, Pavel (eds.)

1981 *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858* (Praha: Odeon)

MAREK, Jan Jindřich (tj. Jan z HVĚZDY)

1838 *Žnámosti z průjezdu. Původní noveletka* (Praha: Knížecí arcibiskupská tiskárna)

1841 „Harfenice“, *Květy* 8, č. 35–47, s. 273–275, 281–284, 290–293, 297–300, 308–310, 314–316, 321–324, 330–332, 337–339, 346–348, 353–354, 361–363, 370–371

1845 *Žábované spisy* 8 (Praha: Jaroslav Pospíšil)

MÁCHA, Karel Hynek

1834 „Obrazy ze života mého. 2. Marinka“, *Květy* 1, č. 23–25, s. 185–187, 193–195, 201–203

PŘIBÍK, Jan Pravoslav

1835 „Žertík z mého života“, *Květy* 2, č. 9, s. 82–83

RUBEŠ, František Jaromír

1835 „Obrazy ze spaní mého“, *Květy* 2, č. 5, s. 42–45

1844 *Harfenice. Obrázek ze života* (Praha: Martin Neureutter)

SABINA, Karel

1835 „Obrazy a květy snů“, *Květy* 2, č. 34–38, s. 337–339, 343–346, 365–366, 373–374

1837 „Adéla“, *Květy* 4, č. 7–8, s. 53–55, 61–63

TYL, Josef Kajetán

1834 „Květy české“, *Květy* 1, č. 1, s. 3 (podepsán Týl Horník)

Literatura

CHARYPAR, Michal

2010 *Karel Sabina – „epigon“ a tvůrce. Textová příbuzenství jako zdroj smyslu a poznání* (Praha: Academia)

KREJČÍ, Karel

1946 *Jakub Arbes. Život a dílo* (Ostrava/Praha: Josef Lukasík)

KUSÁKOVÁ, Lenka

2006 „Překlady německé zábavné prózy v procesu formování novočeské beletristiky a její čtenářské základny (Studie na materiálu povídek H. Clauarena)“, in Dalibor Tureček, Zuzana Urválková (eds.): *Mezi texty a metodami. Národní a univerzální v české literatuře 19. století* (Olomouc: Periplum), s. 187–223

ŠALDA, František Xaver

1935–1936 „Hořčičné semeno Máchovo“, *Šaldův zápisník* 8 (Praha: Melantrich/Otto Girgal), s. 155–159

TYL, Josef Kajetán

1986 *Čtení pro lid. (Publicistika 1846, 1847, 1851)*. Spisy 12, ed. Mojmír Otruba (Praha: Odeon)

Early reception of Mácha's “Marinka” in 1830s and 1840s Czech literature

Mácha's tale “Marinka”, which came out as a part of his *Obrazy ze života mého* (Pictures from My Life, 1834), aroused an unexpectedly emphatic reception not in criticism, but in the Czech literature of the time. Apart from direct allusions (made by František Jaromír Rubeš and Jan Pravoslav Přibík) there are also prose writings which are indirectly yet more deeply for all that inspired by this tale (by Karel Sabina, Jan Jindřich Marek and others). We can observe the path followed by Mácha's inspirational impulse, and the results which he brought about. Intertextual analysis can supply us with new information about the reception of Mácha's text (and the poet himself) and at the same time it inevitably leads to attempts to identify and evaluate the intertextual transfer of individual literary motifs, topics, plot components etc., as a literary phenomenon characteristic not only of the post-Máchian period.

Keywords

Czech 19th century literature, intertextuality, motif, romanticism, romantic prose

Karel Hynek Mácha a Karel Havlíček Borovský

— Světlana Šerlaimova —

„Nepřetržitá životnost Máchova díla“ (Mukařovský 1948a: 310) se především projevuje v tom, že na tradici tohoto prvního českého představitele vysokého evropského romantismu spočívá celý další vývoj české poezie, podobně jako celý vývoj nové ruské poezie spočívá na díle Puškinově. Můžeme říci, že Mácha je „český Puškin“. Když čteme verše některého z větších ruských básníků před Puškinem, třeba Děržavina, uznáváme, že jsou zajímavé, dokonce pěkné, ale vnímáme je jako historii, kdežto verše Puškinovy jsou nám i dnes úžasně blízké. Právě proto říkáme, že Puškin je „naše všecko“. V tomto smyslu mohli bychom říci, že Mácha je „všecko“ pro českou literaturu, pro českou kulturu vůbec. Mácha je první český básník-romantik, první veliký český básník nebo prostě český První básník. První ve všem.

František Xaver Šalda v článku „Mácha snivec a buřič“ (1936) vypočítává, v čem právě tento básník je první: „Mácha tvoří první z naléhavosti doby, ze svého i z jejího žhavého nitra“ (Šalda 1987c: 83); „Mácha je náš první básník *kosmický* [...] kosmický i v mravním slova smyslu“ (ibid.; zvýr. F. X. Š.); „Mácha je náš první a opravdový básník metafyzický“ (ibid.: 84); „On byl první básník v tom smyslu, jak tomu slovu

rozumíme dnes“ (ibid.: 89); „Je první blízek tzv. prokletým básníkům [...] je náš první básník cele vizuální“ (ibid.) – mohli bychom pokračovat: první básník cele hudební atd. – všechno bude pravda.

Na poezii Máchovu – každý svým způsobem – navazovali největší čeští básníci 19. a 20. století. Nejen májovci, kteří to přímo proklamovali, ale i všichni další. Šalda konstatuje: „Každá doba čtla jej jinak a po svém; orientovala se v něm; učila se v něm poznávat sebe“ (Šalda 1987: 90). A na jiném místě: „Mácha je na průsečnicku směrů a cest české poezie: brána nejen k romantismu, ale i k realismu, a nejen to, i k symbolismu a poetismu, jak ukázala nedávno Mukařovského studie strukturalně kritická“ (Šalda 1987b: 78). Na Máchovu tvorbu navazoval třeba i jeho vrstevník Karel Jaromír Erben. Jan Mukařovský ve studii „Obecné zásady a vývoj novodobého verše“ (1934) píše:

Za bezprostředního dědice Čelakovského bývá v dějinách české literatury uváděn K. J. Erben. Pro dějiny českého verše je však třeba toto seřazení změnit, a to tak, že vsuneme mezi oba tyto básníky K. H. Máchu, který sice je vrstevníkem Erbenovým, avšak jehož literární činnost je časově ranější Erbenovy. Mácha totiž vytvořil český jamb, který Erben přejímá teprve z jeho rukou, aby jej dále obměnil a přetvořený v metra daktylotrochejská odevzdal další generaci, básníkům školy Májové.

(Mukařovský 1948b: 63)

V článku „Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova díla k Máchovu“ (1936) Mukařovský ukazuje, „do jaké míry jsou Mácha s Erbenem – jako předchůdce s bezprostředním následníkem v imanentním vývoji – spjati netoliko shodami, ale i protikladnými rozdíly, které právě dosvědčují, že Erbenova poezie musí být chápána zároveň jako vývojové navázání na Máchu i jako jeho vývojové překonání“ (Mukařovský 1971: 204).

K básníkům 19. století, kteří na Máchu navazovali, můžeme plným právem přiřadit Karla Havlíčka Borovského. Havlíček – zakladatel moderní české satirické poezie, skvělý novinář, skvělý publicista, překladatel Gogolovy realistické prózy – nebyl bezprostřední Máchův následovník, avšak pro něho ještě víc než pro Erbeny platí slova Mukařovského o spojení s Máchou „netoliko shodami, ale i protikladnými rozdíly“, protože přes všechny rozdíly mezi těmito básníky existuje velice důležitá spjitost.

Tomáš Garrigue Masaryk, který analyzoval české dějiny pomocí rozboru českého humanitního myšlení, především dějin české literatury,

nahlížel vývoj literatury v širších souvislostech a v *České otázce* (1895) psal: „Nové směry básnické a literární došly k nám byronismem: Mácha započal byronovskou analýzou vnitřního člověka, člověka neobyčejného a velikého, a připravoval takto – vystoupil hned roku 1836 – literární revoluci Havlíčkovu“ (Masaryk 1990: 112). K otázce revoluce se ještě vrátíme, teď bych jenom chtěla ukázat, že Masaryk viděl přímé spojení mezi Havlíčkem, jehož význam pro českou samostatnost a svobodu stavěl velice vysoko, a tvůrcem *Máje* (1836).

Mezi Máchou a Havlíčkem můžeme najít některé biografické shody. Například Michael Borovička ve své knize *Kauza Karel Havlíček Borovský* (1998) tak popisuje cestu Havlíčka s Gablerem roku 1840 po Čechách a Sasku: „Způsob, jakým cestovali, připomíná putování Karla Hynka Máchy.“ A hned k tomu dodává: „Byli téměř vrstevníci, Mácha byl jen o jedenáct let starší, ale jak rozdílně vnímali svět kolem sebe! Zatímco básníka Máje zajímala především příroda a zříceniny starých hradů, praktičtější Havlíček si všímal i jiných věcí, kupříkladu ho zajímalo, jak se kde hospodaří“ (Borovička 1998: 23). Nechme stranou otázku, do jaké míry rozdílně Mácha a Havlíček vnímali svět, fakt je, že svoje dojmy odlišně popisovali. Vyslovujeme-li jména těchto dvou velkých básníků, hned nás napadají rozdíly mezi nimi, shody ale, podle mého mínění, jsou mnohem důležitější.

Mácha a Havlíček se v mládí pokoušeli psát německé verše, ale již v jinošství se oba stali vřelými přívrženci slovanské myšlenky a české literární řeči. Badatelé zaznamenávají zájem obou o filozofii, o novou západní literaturu, o Byrona na prvním místě, o literaturu polskou, především o Mickiewicze. Zdá se mi, že Masaryk dokonce přeceňuje Byronův vliv na Máchu a vývoj české literatury vůbec, když tvrdí, že „Mácha stojí proti Kollárovi potud, pokud tento, ovšem charakteristickým způsobem, zavrhoval byronism“ (Masaryk 1990: 112). Domnívám se, že tady šlo nejenom o byronismus, ale především o odlišné pochození otázek národnosti, slovanství a češství.

Tvorba Máchova věnila českou poezii do evropského kontextu nejenom proto, že básník *Máje* vnesl do české poezie byronovské motivy a nového hrdinu byronovského typu, nýbrž proto, že stvořil osobitou českou podobu vysoké evropské literatury. Havlíček v tom pokračoval jako satirik a jako kritik. Pomohla tomu i jeho cesta do Ruska a pobyt v Moskvě.

Havlíček v dopisech přátelům, v *Obrazech z Rus* (1886) a ve své publicistice krásně popsal, jak se zde vyléčil ze všeslovanských iluzí: „Ruské mrazy a ostatní ruské věci uhasily ve mně poslední jiskru všeslovanské

lásky“ (Havlíček 1986: 57). Z Moskvy si však odvezl nejenom nenávisť k carismu a ruské šlechtě, ale také lásku k Gogolovi, z jehož díla přeložil jak pár veselých povídek, tak i velice seriózní věci: *Plášť* (1847) a *Mrtvé duše* (1849). V předmluvě k svému překladu *Mrtvých duší v Národních novinách* Havlíček vyslovil mínění, že v době bachovské reakce tento román může nejenom pobavit čtenáře: „nynější mezera v politice velmi dobře se takto vyplní“ (cit. podle Táborská 1958: 152). Z mnoha prací o Havlíčkovi bych ráda na tomto místě připomněla výstižnou studii Jiřiny Táborské „Gogol v české literatuře čtyřicátých a padesátých let“ ze sborníku *Čtvero setkání s ruským realismem* (1958), ve které je o tom řeč.

Havlíček pokračoval v rozšíření evropského kontextu české literatury. K Byronovi, Mickiewiczovi a dalším přibral Gogola – velikého ruského spisovatele satirika a realistu. A tak Mácha a Havlíček rozšířili kontext české literatury směrem na Západ a na Východ, velký význam těchto básníků je ale především v tom, že tvořili novou českou národní literaturu, nový český poetický jazyk.

Badatelé různě vykládají Máchův předzpěv k *Máji* „Čechové jsou národ dobrý!“. Někteří považují tuto dedikační báseň za skrytou parodii Čelakovského „Společné písně“ z roku 1835, jejíž každá sloka končí refrémem: „Tys bratr náš!“. Nejsem si jistá, že to můžeme chápat jako parodii, byť i „skrytou“, ale polemika v tom byla určitě: ne „bratři Slované“, nýbrž „Čechové jsou národ dobrý!“. Havlíček, který opravdu napsal parodii „Společné písně“ („Tys bratr náš!“), v roce 1846 v článku „Slovan a Čech“ to prohlásí ještě otevřeněji: „Já jsem Čech“, ale nikdy: „Já jsem Slovan“ (Havlíček 1986: 81).

Daniela Hodrová v krátké studii o Karlu Hynku Máchovi z knihy *Rozumět literatuře* vyslovuje názor, že v *Máji* konflikt s otcem „lze vykládat i jako alegorii konfliktů synů s generací otců, vraždu jako gesto zavržení jejich norem, obyčejů, tradic, politických názorů a také básnické poetiky, jako vzpouru proti nim. Fragmentární epický příběh, jeho zápletka, tak dostává v kontextu celé básně význam jednak metafyzický, jednak národně alegorický“ (Hodrová 1986: 68). Celý *Máj*: předzpěv, epický příběh, vstup do děje autobiografického autora, který projevuje soustrast s epickým hrdinou, dokonce jambický rytmus – skoro všechno lze vykládat jako básnickou vzpouru proti „generaci otců“, proti generaci starších obrozeneckých buditelů. A do jisté míry to tak i bylo.

K prvnímu intermezzu básně Mácha přidal prozaické „Poznamenání“, v němž vysvětluje smysl verše: „Jenž na stráž, co druzí spí“.

Zůstaneme-li v terénu alegorie, tento verš, na který autor svým „Poznamenáním“ zvláště upozorňuje, lze vykládat jako autoportrét: básník *Máje* stojí „na stráži“, protože jiní zatím „spí“, a bude stát po celý čas, až na jeho místo nastoupí nějaký další rebel. A ten přišel: v bouření proti „generaci otců“, proti sentimentálnímu vlastenčení, všeslovanským iluzím, proti umělému poetickému jazyku důrazně a odvážně pokračoval Karel Havlíček Borovský.

Vraťme se teď k otázce revoluce. „Revoluce“, „revoluční“ – pro někoho to jsou pojmy pozitivní, pro někoho negativní. Podle Masaryka, započal Mácha svou byronovskou romantickou poezií literární revoluci, kterou *České otázky* spojuje s Havlíčkovým jménem a chápe jako humanismus, lidovost a realismus: „Vcelku je Havlíček typický představitel filozofie takzvaného zdravého smyslu – Havlíček je i tu důsledně lidový“ (Masaryk 1990: 117). Jméno Máchy spojují s pojmem revoluce také Šalda a Mukařovský. V článku Františka Xavera Šaldy „O smyslu literárních dějin českých“ (1936) čteme: „Mácha jediný jako veliký osamocenec pojal romantism jako funkci revolučně společenskou. Proto je popírán a hanoben souvěkou kritikou, proto se mu vpaňuje na čelo cejch nebezpečného rozervance“ (Šalda 1987a: 26). V jiném článku tvrdí, že „Mácha je u nás právě *první a jediný* představitel romantismu jako kvasu revolučního“ a „Mácha představitel romantismu revolučního, Erben romantismu konservativního“ (Šalda 1987d: 102). Ráda bych poznamenala, že ve spojitosti s Máchou Šalda připomíná velkého ruského básníka Lermontova, a stejně tak činí Mukařovský, pro kterého Mácha je „básnický revolucionář“.

Jak vidíme, pro Šaldu a pro Mukařovského „revoluce“, „revoluční“ byly pojmy pozitivními. „Na prstech bys spočítal lidi v Čechách, kteří myslili opravdu a přirozeně revolučně, jako dýchali,“ litoval Šalda. A dále, co je pro naše téma zvláště důležité: „První opravdu revoluční poezii, aspoň nepřímou, píše u nás až Havlíček ve *Křtu svatého Vladimíra*“ (Šalda 1987a: 27). Tak Šalda přímo spojuje Máchovu poetickou a tím i společenskou revolučnost s jejím pokračováním a vyvrcholením v poezii Havlíčkově.

V jubilejním roce 1936 spory o Máchovi připomínaly spory, které se vedly o století dřív. Šalda tehdy polemizoval na dvě strany. V článku „Mácha v pojetí surrealistickém“ – recenzi na sborník *Ani labuť ani Lúna* (1936) oceňuje Nezvalovy „bystré postřehy“, ale vystupuje proti jeho snaze vykládat Máchu „pravověrně po freudovsku“: „Mácha je mnohem širší a složitější, než jak jej chce vidět Nezval. Vedle básníka lyricky zcela svéprávného a místy až automatického jest v něm

i básník ideový a filozofický“ (Šalda 1987e: 105). Ještě rázněji Šalda vystupuje proti tomu, jak Máchu v článku „Revoluční romantik Karel Hynek Mácha“ interpretuje Teige, který, podle Šaldy, „snaží se básníka vyložit dialektikou historického materialismu jako zjev třídně revoluční“ (ibid.: 106). Takový přístup k hodnocení básníka *Máje* Šalda charakterizuje jako „dogmatický apriorism“, protože v Máchově díle nejsou „ani nejslabší náběhy k revolučnosti *třídně* sociální. Mácha je a zůstává individualista“ (ibid.: 106–107). Šalda píše:

Byla léta šedesátá a sedmdesátá v devatenáctém století, kdy *Máj* a jiná díla Máchova byla narážena na kopyto vlastenectví a všude v Máchovi bylo slíděno po ukrytých prý alegoriích národních [...] dnes je naráženo všechno na brdo materialisticky dialektické a třídně revoluční. Obojí je stejně absurdní, a do této Skyilly nebo Charybdy upadne každý badatel, který nehledá pravdu a ryzí poznání pro poznání, nýbrž se žene demagogicky za časovou tendenci.
(ibid.: 107)

Šaldova slova platí dodnes a budou platit i v budoucnu.

Podobné výkyvy hodnocení můžeme sledovat i ve vztahu kritiků k Havlíčkovi, který býval hodnocen jako zrádce národní slovanské myšlenky, pak jako její největší zastánce a národní hrdina, jako kontra-revolucionář, pak jako velký revolucionář, jako liberál, za dob socialismu – jako „revoluční demokrat“, ale ne bez chyb. V akademických *Dějínách české literatury 2* čteme: „Havlíčková kritika zobecnila potřeby národní literatury v okamžiku, kdy národ dospěl k možnosti plně realizovat svou existenci a své kulturní nároky.“ A hned následují věty, odpovídající ideologickým požadavkům doby: „Dílčím nedostatkem Havlíčkových kritických zásad bylo, že v rámci celonárodního protifeudálního úsilí nepřihlížel k jeho vnitřní diferenciaci, k rozdílům, jež byly dány vznikajícím antagonismem mezi buržoazií a lidem. Kritika Havlíčkova byla demokratická, avšak nejdemokratičtější linii soudobého společenského a literárního vývoje nesledovala“ (Štěpánek 1960: 341).

Příznačná je ještě jedna shoda mezi Máchou a Havlíčkem: měli některé společné kritiky a příznivce. Josef Kajetán Tyl vysoce cenil Máchův talent, ale odmítal romantismus jeho *Máje* jako cizí vliv – za deset let Havlíček ostře zkritizoval Tylova *Posledního Čecha*. A to byl svého druhu první manifest českého realismu. Jan Slavomír Tomíček ostře napadl Máchův *Máj* a později nemohl plně pochopit velikost Gogo-

la – Havlíčkova nejmilovanějšího ruského spisovatele. Z druhé strany: Karel Sabina jako kritik byl mluvčím českého romantismu a propagátorem Máchova díla, v době revoluce roku 1848 jako představitel radikálů vystupoval proti Havlíčkovi, ale později jej vysoko ocenil.

Havlíček měl velký satirický talent, dovedl o všem psát vtipně a ve sele. Takové byly už jeho dopisy přátelům z Moskvy. I z lidové poezie jej nejvíce přitahovaly věci komického rázu. Velice vtipné jsou jeho epigramy a písně, jeho větší básně. Není divu, že mu byl blízký satirický talent Gogolův. Havlíček sám říkal, že proti všem životním těžkostem bojuje žertem. Mácha, na rozdíl od Havlíčka, byl talent elegický. Kritici a badatelé nazývají *Máj* elegickou básní. Mácha měl sice „na tváři lehký smích“, ale smích smutný, elegický, kdežto smích Havlíčkův byl bojovný, útočný. Ale Havlíček napsal nejen epigramy, písně, *Krále Lávrů* a s Šaldou řečeno „revoluční“ *Křest svatého Vladimíra*, nýbrž také *Tyrolské elegie*, jednu z nejkrásnějších básní v celé české poezii, již – co do „elegičnosti“ – lze srovnat s *Májem*.

Pro romantismus jsou charakteristické obrazy luny, hvězd, hvězdnatého nebe. V prvním zpěvu *Máje*:

Ouplné lůny krásná tvář –
tak bledě jasná jasně bledá.
(Mácha 2002: 13)

Ve druhém zpěvu:

Klesla hvězda s nebes výše,
mrtvá hvězda, siný svit.
(ibid.: 18)

Jenom měsíc kouká do Vilémovy kobky:

Na bílé zdě stříbrnou zář
rozlila bledá lůny tvář;
však hluboko u věži je temno pouhé;
neb jasná měsíce světlá moc
uzounkým oknem u sklepení dlouhé
proletši se změnil v pološerou noc.
(ibid.)

Havlíček začíná svoje elegie usměvavým oslovením měsíce:

Svíť, měsíčku, polehoučku
skrz ten hustý mrak,
jakpak se ti Brixen líbí? –
Neškared' se tak.
(Havlíček 1960: 116)

Ovšemže Havlíček *Máj* znal a snad vědomě navazoval na Máchovu báseň lehce parodickým způsobem „protikladných rozdílů“ (Mukařovský 1971: 204). Máchův hrdina, s nímž se autor *Máje* ztotožňuje, je vězeň, sedí v kobce, ve vězení. Autobiografický hrdina Havlíčkův – básník a vězeň v jedné osobě – je také ve vězení. Ať Brixen už tehdy byl milé lázeňské městečko, pro Havlíčka byl stejně vězením, kobkou, „Siberií“. Máchův Vilém prohrál: byl popraven. Havlíčkův hrdina předpokládá možnost boje a osvobození. V *Týrolských elegiích* Havlíček vtipně popisuje cestu podél propasti, když vůz, na kterém básníka vezou do Brixenu, klouže, policajti strachy skáčou z vozu a on sám hrdě jede dál:

Ach, ty vládo, převrácená vládo!
Národy na šňůrce vodit chceš,
ale čtyřmi koňmi na opratích
vládnout nemůžeš!
(Havlíček 1960: 125)

Nebo ještě tyto známé krásné verše:

Mělnické jsem dávno dopil,
piju vlaské zas,
ale zdá se, že je v obou stejný
nepokojný kvas.
(ibid.: 123)

Ale přece to je elegie, v níž znějí i velmi hořké tóny, třeba v popisu loučení autobiografického hrdiny se svou rodinou:

Matka, žena, sestra, dcerka –
malá Zdenčinka,
stály okolo mne v tichém pláči:
hořká chvílinka!
(ibid.: 120)

Havlíček proti zlu bouří vtípem, žertem, satirou, veselým rytmem, ale v srdci má, stejně jako Mácha, „hluboký žal“, kdežto v Máchových verších cítíme skoro Havlíčkův „nepokojný kvas“.

A ještě jedna shoda mezi Máchovým a Havlíčkovým osudem, shoda nejen smutná. Havlíčkův pohřeb se stal – navzdory rakouské vládě – národní manifestací. Přenesení Máchových ostatků na Vyšehrad v době fašistické okupace se také stalo manifestací českého vlastenectví.

Mácha je český První básník, na jeho dílo navazovali všichni velcí čeští básníci, a přece spojení „Mácha – Havlíček“ má zvláštní význam, neboť zřetelně naznačuje „strategickou linii“ vývoje celé nové české literatury.

Prameny

HAVLÍČEK BOROVSÝ, Karel

1960 *Básně*, ed. Miloslav Novotný (Praha: Československý spisovatel)

1986 *Dílo 2*, ed. Alexandr Stich (Praha: Československý spisovatel)

MÁCHA, Karel Hynek

2002 „Máj“, in idem: *Básně*, eds. Miroslav Červenka, Marta Soukupová (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 9–44 [1836]

Literatura

BOROVICKA, Michael

1998 *Kauza Karel Havlíček Borovský* (Praha: Baronet)

HODROVÁ, Daniela

1986 „Karel Hynek Mácha: Máj“, in Milan Zeman a kol.: *Rozumět literatuře* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 59–68

MASARYK, Tomáš Garrigue

1990 *Česká otázka* (Praha: Svoboda) [1895]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948a „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 3. Máchovské studie* (Praha: Svoboda), s. 239–310 [1938]

1948b „Obecné zásady a vývoj novodobého verše“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 2. K vývoji české poezie a prózy*, s. 9–90 [1934]

1971 „Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova díla k Máchovu“, in idem: *Cestami poetiky a estetiky*, eds. Květoslav Chvatík, Bohumil Svozil (Praha: Československý spisovatel), s. 203–220 [1936]

ŠALDA, František Xaver

1987a „O smyslu literárních dějin českých“, in idem: *Ž období Žápisníku 2* (Praha: Odeon), s. 9–29 [1936]

1987b „Karel Hynek Mácha a dnešek“, *ibid.*, s. 75–79 [1933]

1987c „Mácha snivec a buřič“, *ibid.*, s. 83–90 [1936]

1987d „První a jediný“, *ibid.*, s. 101–102 [1936]

1987e „Mácha v pojetí surrealistickém“, *ibid.*, s. 104–108 [1936]

ŠTĚPÁNEK, Vladimír

1960 „Sblížení obrozenské literatury se životem (od roku 1830 do roku 1848)“, in Felix Vodička (red.): *Dějiny české literatury 2. Literatura národního obrození* (Praha: ČSAV), s. 309–456

TÁBORSKÁ, Jiřina

1958 „Gogol v české literatuře čtyřicátých a padesátých let“, in Karel Krejčí (ed.): *Čtvero setkání s ruským realismem* (Praha: ČSAV), s.79–177

Karel Hynek Mácha and Karel Havlíček Borovský

Traditions of the poetry of Karel Hynek Mácha form the basis for the development of Czech poetry in the same way as all development of Russian poetry has been spearheaded by the poetry of Pushkin. In this sense Mácha is the “Czech Pushkin”, and Czech poetry’s “everything” just as Pushkin is “Russia’s everything”. All the greatest Czech poets of the 19th and 20th centuries – each in his own way – have built upon Mácha, and Karel Havlíček Borovský as well. Despite all the differences between Havlíček and Mácha there is a very important continuity between them. Masaryk wrote that Mácha’s Byronic romantic analysis of Man prepared the way for Havlíček’s literary revolution. Šalda and Mukařovský also connected Mácha’s writings with the notion of revolution. Mácha is an elegiac poet but there is “a light smile” on his face, Havlíček’s smile is merry and attacking, but he also wrote *Tyrolské elegie* (Tyrol Elegies, 1861), which can be compared to *Máj* (May, 1836). Mácha broadened the context of Czech literature westwards; Havlíček – the translator of the realistic prose of Gogol – added an eastern dimension; and so they created the new Czech national literature. The “Mácha – Havlíček” connection distinctly marks out the “strategic line” in the development of Czech literature.

Keywords

Karel Hynek Mácha, Karel Havlíček Borovský, differences, continuity, literary revolution, “strategic line” of Czech literature

Karel Hynek Mácha a český surrealismus

— Ludmila Budagova —

Co spojovalo surrealisty s jejich současníky ve vztahu k Máchovi? Prakticky bezvýhradně pozitivní recepce jeho tvorby. Epocha jejího nedocenění až odmítání zůstala v období historické avantgardy daleko za zády. Přišlo období jeho uznání, glorifikace, ba i sakralizace v nejtěžších letech českých dějin. Je pravdou, že i ve 20. století se ještě vyskytovali spisovatelé, kteří si zachovávali skeptický vztah k autorovi *Máje*.¹ Ale tyto ojedinělé hlasy prakticky nebylo slyšet. Představitelé různých literárních směrů se sice rozcházeli v názorech na umění, shodovali se ovšem v lásce k Máchovi. Ale každý ho měl rád po svém.

Společenští nonkonformisté, jimiž surrealisté nepochybně byli, i ve vztahu k Máchovi projevili svoje stanovisko, svůj estetický nonkonformismus. Lišili se od většiny Máchových obdivovatelů způsobem, jakým přinášeli argumenty v Máchův prospěch – jeho význam pro rozvoj české literatury dokladovali analyticky. Šli jako málokdo do

¹ Mezi Máchovými odpůrci byl tehdy nejenom enfant terrible české literatury Ladislav Klíma, nýbrž i rozvážný Otokar Březina: první psal o Máchovi jako o bezmyšlenkovitém, oteklém otci moderní české bezmyšlenkovité mlhavosti v poezii, druhý soudil, že je Mácha přeceňován, že se o něm píše více, nežli by zasluhoval, že patří v české literatuře jenom do řady druhé a třetí (srov. Janský 1931: 3).

šířky i do hloubky, aby mapovali jeho místo ve světové a národní literatuře a pronikli (za pomoci strukturalistů) do specifiky jeho umění, jeho klíčového díla, jeho obrazotvornosti.

Nejnáléhavější potřebu postavit se proti patetickým proslovům, které dosvědčovaly vděk českého národa pěvci jara, mládí a lásky, surrealisté pocítili, jak je známo, v jubilejním Máchově roce 1936. Sborník českých surrealistů *Ani labuť ani Lúna* (1936) a o rok mladší Nezvalovy *Moderní básnické směry* (1937) se staly zdařilým pokusem o nový pohled na Máchu. Ale zdaleka ne ve všem surrealisté měli pravdu.

Vůdčí osobnosti českého surrealismu zjednodušovaly Máchu v duchu svých zálib v marxismu a freudismu. Teige přeceňoval sociální radikalismus jeho osobnosti i tvorby, ztotožňoval Máchův demokraticismus a nonkonformismus s revolučností. Mácha se sice přikláněl k levému křídlu umění, revolucionářem ovšem nebyl, o čemž svědčí třeba jeho deníky. Snil o klidném rodinném životě s Lori Šomkovou a synem Ludvíkem, čemuž zabránil jeho předčasný odchod ze života. Revoluční, rebelantské motivy jeho básní byly ve větší míře znakem směru, ke kterému patřil, projevem romantických stereotypů než projevem jeho politického postoje.

„Poměr k zažitě skutečnosti nezávisí zpravidla jen na osobních sklonech básníkových, ale i na soudobém směřování literatury; mnohdy nelze ani přesně rozlišit to, co do díla vešlo ze skutečnosti, od toho, co pochází z literární tradice látkové“ (Mukařovský 1966a: 144). Mukařovský počítal s tím, že „umělcova osobnost je širší než osobnost autora“ a že „Mácha projevoval v životě jiné dispoziční než v svém díle“ (Mukařovský 1966b: 227).

Máchovu revolučnost hyperbolizovala i sovětská bohemistika padesátých let, což je pochopitelné. Nebyla to móda, byly to názory. Projevovaly se v expresivních tropech některých badatelů, které neodpovídaly realitě. Tak aby byl co nejvíce zdůrazněn Máchův odpor proti skutečnosti, autorka celkem zdařilé předmluvy k jeho ruské antologii *Izbrannoje* (1960) odůvodnila básníkův pragmatický odchod do Lito-měřic na právníckou praxi jako protestní útěk z Prahy, která se mu zprotivila: Mácha odchází „iz opostylevšej Prahy“ (Martěmjanova 1960: 23). Hlavní postava *Máje*, lesů pán, prostě zbojník, se stal v předmluvě ušlechtilým, „blagorodným zbojníkem“, evokujícím obraz Robina Hooda (nebo Jánošíka), jenž bohatým bral a chudým dával.

Taktiku tendenčního zkreslení některých situací v Máchově životě používal i Teige. Aby podtrhnul negativní Máchův vztah k carské vládě, Teige konstatuje, že Mácha ve svém deníku „zaznamenává s odpo-

rem slavnosti rakouského císaře a ruského cara v Praze na Invalidovně“ (Teige 1995: 27). Ve skutečnosti, jak svědčí deník, Mácha a Lori se dívali na tuto slavnost, jako na celou cestu rakouského císaře a ruského cara Prahou, s velkým zájmem. Mácha ve svém deníku popisoval, jak byla ozdobena a osvětlena Praha, jak spolu s Lori chodili městem a hledali místo, odkud by bylo nejlépe vidět na carský průvod. Mácha projevil jen svůj odpor k Štulcovi, který měl „dělati ódu“ na ruského cara, zatímco předem „ho proklínal pro polský národ“ (Mácha 1993: 83).

Nezval, posedlý tehdy freudismem a některými objevy surrealismu, přečeňoval zase úlohu libida, oidipského a kastracního komplexu v Máchově tvorbě (Zumr 1995: 86). Vůdce českých surrealistů se pokoušel interpretovat *Máj* jako „iracionální konstrukci“ a plod „psychického automatismu“ (Nezval 1995: 39). Jeho horkou hlavu se snažil ochladit Jan Mukařovský. Potvrdil „automatickou povahu eufonie v Máchově *Máji*“, avšak také řekl, že „otázka po účasti psychického automatismu při vzniku díla celého eufonii v to počítaje mohla by být řešena jen rozbořením psychologickým, přihlížejícím k spleťtým vzájemným vztahům všech složek struktury“ (Mukařovský 1995: 43).

Přece právě surrealisté víc než představitelé jiných uměleckých směrů přispěli k hlubšímu poznání Máchova umění a jeho průkopnické role. Význam a platnost některých jejich intuitivních postřehů a objevů potvrdili strukturalisté (především Jan Mukařovský) vědeckými argumenty. Surrealisté správně identifikovali lyrickou dominantu Máchova romantismu, která se nejvýrazněji projevila v *Máji* jako bezprostřední spontánní lyrismus nejlepších pasáží básně. Třebaže v duchu své doby a svých názorů přečeňovali Máchovu revolučnost – lyrickou povahu a náplň jeho talentu odhadli správně.

Nechme stranou to, že surrealisté spojili lyrismus výlučně s revolučním křídlem romantismu, a oceňme jejich představy o důležité funkci tohoto prvku v krystalizaci „nové poesie – inspirované snem lidské svobody – poesie, která se stále více a více oddaluje od literatury, která přestává býti veršovanou prósou, sdělením a kronikou v řeči vázané, a která dává nad sdělením, nad tendencí a thesím, nad sentimentem a ideologií, stále více a více práv lyrismu. [...] Tento lyrismus, jenž ve slabých dávkách je složkou a přísadou literární kuchyně, dostává v revolučním romantismu dominantní a postupně téměř výhradní funkci v slovesném díle, které přestává být veršovanou a poetisovanou literaturou a proměňuje se v poesii“ (Teige 1995: 22). Surrealisté viděli v lyrizaci textu způsob zdokonalení poezie. Máchův *Máj*, ve kterém epický narativní prvek byl redukován a plnil druhořadou služební

funkci, je ztělesněním typu lyrického romantismu, který zůstal aktuální i pro 20. století.

K běžné diferenciaci romantického umění na různé proudy a typy jako například reakční a progresivní romantismus (podle dogmatické literární vědy) nebo revoluční a konzervativní (podle avantgardního třídění Teigova) bych dodala ještě jednu dvojici typů: romantismus narativně-epický a reflexivně-lyrický. Tyto typy je možné rozlišovat podle intenzity projevů jejich složek. V klíčových básnických skladbách Byrona a Mickiewicze, na které se Mácha odvolával, France Prešerena, na kterého se Mácha neodvolával (ale s kterým flámoval celou noc v Lublani na cestě do Itálie), a také v romantických poemách Puškinových a Lermontovových je narativně-epický živel dominantní. Mickiewiczův *Pan Tadeáš* (1834) – to je v podstatě veršovaný historický epos, romantická epopej. I v jiných jeho dílech (*Grażyna*, 1823; *Konrád Wallenrod*, 1828) hraje narativní prvek důležitou roli (námět, zápletka, rozvoj děje). Výjimkou nejsou ani *Dziady* (1823, 1832) s jejich syntézou nejrůznějších žánrů, nádechem slovanské mytologie a s epickým „Úryvkem“ – podrobnými dojmy vypravěče z cesty Ruskem.

Na pozadí těchto světových romantiků, kteří by podle surrealisticke diferenciacie patřili k revolučnímu křídlu romantismu, Máchovo klíčové dílo vynikalo jako žádné jiné svým zhuštěným magickým lyrismem. Základ *Máje* tvoří „konvenční loupežnická historka“ (Petrmichl 1957: 67). Ale tato konvenční historka pomohla vzniku nekonvenční básnické skladby, v níž sama historka jenom spojovala do jednotného celku skvosty Máchovy poezie – lyrické obrazy jarní přírody toužící po lásce a láskou přeplněnou zpověď autora a hrdiny *Máje*. Právě v těchto lyrických pasážích spočívá význam, kouzlo a magnetismus básně. O tom, že autorovi moc nezáleželo na námětu skladby, svědčí jeho mlhavost. Je v něm hodně nejasného. Mukařovský uvádí zajímavý citát z máchovské studie Jaroslava Kampera:

„Vše zde [tj. v *Máji*] je nejasné, mlhavé, vše visí mezi nebem a zemí. Nevíme, zda dívka, na břehu řeky sedící, jíž přítel jejího milence Viléma přináší zprávu, že druhého dne Vilém bude popraven, poněvadž zabil jejího svůdce, svého otce – měla milostný poměr s Vilémovým otcem, či stala-li se jen obětí osudného omylu, náhody nebo úskoku. A zaráží nás, že Jarmila, jak se zdá, nemá tušení, že milenec zabil jejího svůdce, ač již ‚zašel dnes dvacátý den‘, co se s ním setkala naposled. Teprve z úst cizího muže, jenž nadto jí klně, dovídá se o katastrofě. Stejně postava Vilémova je nám záhadna...“ Výčet nesrozumitelností, porušujících v *Máji* významovou jednotnost tématu, pokračuje u Kampra ještě dále. (Mukařovský 1966c: 102)

Mukařovského zajímal ten citát z hlediska dialektiky záměrnosti a nezáměrnosti. Nás tu zajímá recepce *Máje* z hlediska námětu, jehož neurčitost mohla vyvolat a vyvolala u čtenáře množství otázek. Nic podobného v epických (narativně-epických nebo lyro-epických) skladbách zmiňovaných romantiků nebylo možné. Jejich „historiky“ byly zpracovány zcela jasně.

Surrealisty, a konkrétně Nezvala, upoutal v *Máji* nikoli příběh – Nezval byl dávným odpůrcem syžetu, nepoužíval ho ve svých skladbách a ještě v období poetismu mu vyhlásil válku jako znaku konzervativního umění. Fascinoval ho netriviální způsob Máchovy obrazovnosti, druh jeho básnického přirovnání, modernější a působivější než přirovnání tradiční. V moderním přirovnání jde o rovnoprávnost, „o sdružení dvou představ, z nichž první i druhá, přirovnávaná a přirovnávající, mají stejnou důležitost [...]“ a „jako dva stejně silní soupeři, jako dvě stejně silná světla neustoupí jedna druhé“ (Nezval 1974a: 311). „Povšimněme si způsobu, jakým přirovnává Mácha svůj dětinský věk. Přirovnává zánik svého dětinského věku jednou k umrlému stínu, podruhé k obrazu bílých měst potopených do vody, potřetí k poslední myšlence zemřelých, k jejich jménu, ke hluku pradávných bojů [...] tedy k představám, které jsou velmi vzdáleny běžné představě dětství [...] Zdá se nám, jako by básník dokonce zapomněl, k čemu přirovnává“ (ibid.: 308–309).

Zatímco k tradičnímu typu obrazovnosti vede básníka logické myšlení, rozumářství, podřízenost „společenskomravním požadavkům“, sociální konformismus – „druhá obrazovnost je ničím nomezovaná, ničím nebržděná, jest projevem svobody ducha a lidského pudového života, tedy přírody samé“ (ibid.: 318). Je založena na alogismech, na rozmnožení volných asociací, na sblížení různorodé látky, na suverenitě motivů a zeslabení jejich spojení s kontextem, na způsobu tvorby blízkém surrealismu. Přestože surrealistická obrazovnost je mnohem výstřednější a bizarnější než Máchova (nonsens, absurdita jsou běžné prvky jazyka surrealismu, nikoliv Máchova jazyka), Nezval dost bezvýhradně prohlásil, že „Máchova přirovnání jsou v plném slova smyslu surrealistická“ (Nezval 1974b: 99) a že v máchovském druhu básnického přirovnání se projeví také autochtonní kořeny polytematické verše. Ten sice zakotvil v české poezii pod vlivem Apollinairova „Pásma“ (1912), ale měl, jak ukázaly Nezvalovy objevy, i české předchůdce, v jejichž čele stál autor *Máje*.

Nezval ocenil moderní způsob Máchovy tvorby a jeho perspektivy pro české písemnictví jako básník, který rozumí poezii líp a vidí v ní víc než obyčejný čtenář. K tomu byl ještě básník-avantgardista, posedlý touhou modernizovat českou poezii pomocí redukce logických

prvků a zesílení bezprostřednosti, lyrismu, aktivizace podvědomí. Máchův princip subjektivních přirovnání, který se zakládal na asociativním myšlení, zcela odpovídal vkusu a požadavkům vůdčí postavy české avantgardy. Nezval se na Máchu díval pod zorným úhlem svých vlastních zálib, ale dovedl také rozpoznat a nejlépe ocenit právě to, co v Máchově poetice mělo největší platnost.

Mukařovský potvrdil některé Nezvalovy intuitivní postřehy vědeckými argumenty. Specifiku Máchovy nezvyklé výraznosti vysvětlil zákony vývoje umění, konkrétně „vzájemným vývojovým působením různých vývojových řad umění“, když zpoždění mohlo mít „kladné [...] důsledky“ i „pro opožďující se řadu“. Podle Mukařovského „osobitý ráz básnické výstavby díla K. H. Máchy byl do značné míry dán tím, že Mácha přejímal otřelá již slohová a obrazová klišé romantismu, jimž dodával nové umělecké působivosti způsobem, jakým je spojoval v kontext (viz studii Genetika smyslu v Máchově poesii ve sborníku *Torso a tajemství Máchova díla*, 1938)“ (Mukařovský 1966d: 134).

Máchova odvážná obrazotvornost, nezvyklé kombinace neslučitelných předmětů a slov, jejich tendence se izolovat od kontextu – tedy to, čeho si všimli surrealisté, jako i jiné zvláštnosti Máchova stylu, které znamenají Mukařovský, svědčí o tom, že český romantik už v první polovině 19. století fakticky stál u začátku avantgardních procesů osvobození slov od banálních lexických spojení a triviálního slovosledu. Tento proces probíhal prakticky ve všech avantgardních směrech 20. století, kulminoval v surrealismu, ale započal požadavkem „osvobozených slov“, který hlásal roku 1912 v „Technickém manifestu futurismu“ Marinetti. Máchova poetika dává možnost navázat spojení ne jenom mezi romantismem a surrealismem, nýbrž i mezi romantismem a hlavním principem poetiky futurismu, který převzaly i jiné koncepce avantgardy. Sice ve svém *Máji* Mácha ještě neuplatnil princip „osvobozených slov“, realizoval tam ale princip „osvobozených vět a přirovnání“.

Na závěr si dovoluji vyslovit ještě jednu myšlenku. Jan Mukařovský zdůrazňoval protiklad mezi Máchou a Erbenem „jako protiklad dvojí básnické struktury: jedné, Máchovy, směřující ke krajní nemotivovanosti složek a částí, druhé, Erbenovy, zaměřené na krajní motivovanost“ (ibid.: 231). Pokud toto rozlišení vztáhneme na zahraniční romantiky, pak se většina Máchových současníků ocitne na Erbenově straně. Motivovanost složek, částí, obrazů, dějů – to je typická zvláštnost narativně-epického romantismu, ke kterému patřili Byron, Mickiewicz, Prešeren, Puškin, Lermontov, Žukovskij, Goethe a další. Nemotivovanost v Máchově poesii je příznakem ve své době vzácného reflexivně-lyrického

romantismu, jehož autor nevypráví, ale zpovídá se, vyjadřuje svoje city a nálady bezprostředně, nemotivovaně, alogicky, lyricky. Tím Mácha vynikal nejenom na českém, nýbrž i na světovém pozadí.

Máchův lyrismus zdědil a ve většině Nezvalových sbírek uplatnil i český surrealismus třicátých let, který ve své básnické realizaci měl lyrický ráz. Ovšem Máchův lyrismus nebyl monopolem surrealismu. Pronikl i do poetiky jiných směrů.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

1959–1972 *Spisy Karla Hynka Máchy*, eds. Karel Janský, Karel Dvořák, Rudolf Skřeček (Praha: Odeon)

1993 „Deník z roku 1835“, in Miloš Pohorský (ed.): *Intimní Karel Hynek Mácha* (Praha: Český spisovatel), s. 73–89

Literatura

DOLEŽEL, Lubomír

2006 „Problémy historie literární teorie: naratologie Jana Mukařovského“, in Ondřej Sládek (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (Brno: Host), s. 19–31

JANSKÝ, Karel

1931 „Odpůrci K. H. Máchy“, *Literární noviny* 5, č. 8, s. 2–3

MARTĚMJANOVA, Valentina

1960 „Karel Hynek Mácha“, in eadem (ed.): *Karel Hynek Mácha. Izbrannoje*, přel. eadem (Moskva: Goslitizdat), s. 5–24

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966a „Básník“, in idem: *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík (Praha: Odeon), s. 144–152 [1941]

1966b „Individuum a literární vývoj“, *ibid.*, s. 226–235 [1943–1945]

1966c „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, *ibid.*, s. 89–108 [1943]

1966d „Umění“, *ibid.*, s. 127–139 [1943]

1995 „Interview o automatické povaze eufonie v Máchově Máji“, in Vítězslav Nezval (ed.): *Ani labuť ani Lúna* (Praha: Concordia), s. 42–43 [1936]

NEZVAL, Vítězslav

1974a „Dvojí obrazotvornost“, in idem: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Dílo 25, ed. Jiří Taufer (Praha: Československý spisovatel), s. 307–319 [1937]

1974b „Máj“, *ibid.*, s. 96–101 [1934]

1995 „Konkrétní iracionalita v životě a dílech K. H. Máchy“, in Vítězslav Nezval (ed.): *Ani labuť ani Lůna* (Praha: Concordia), s. 29–41 [1936]

PETRMICHL, Jan

1957 „Doslov“, in Karel Hynek Mácha: *Máj* (Praha: Mladá fronta), s. 58–67

TEIGE, Karel

1995 „Revoluční romantik K. H. Mácha“, in Vítězslav Nezval (ed.): *Ani labuť ani Lůna* (Praha: Concordia), s. 10–28 [1936]

ZUMR, Josef

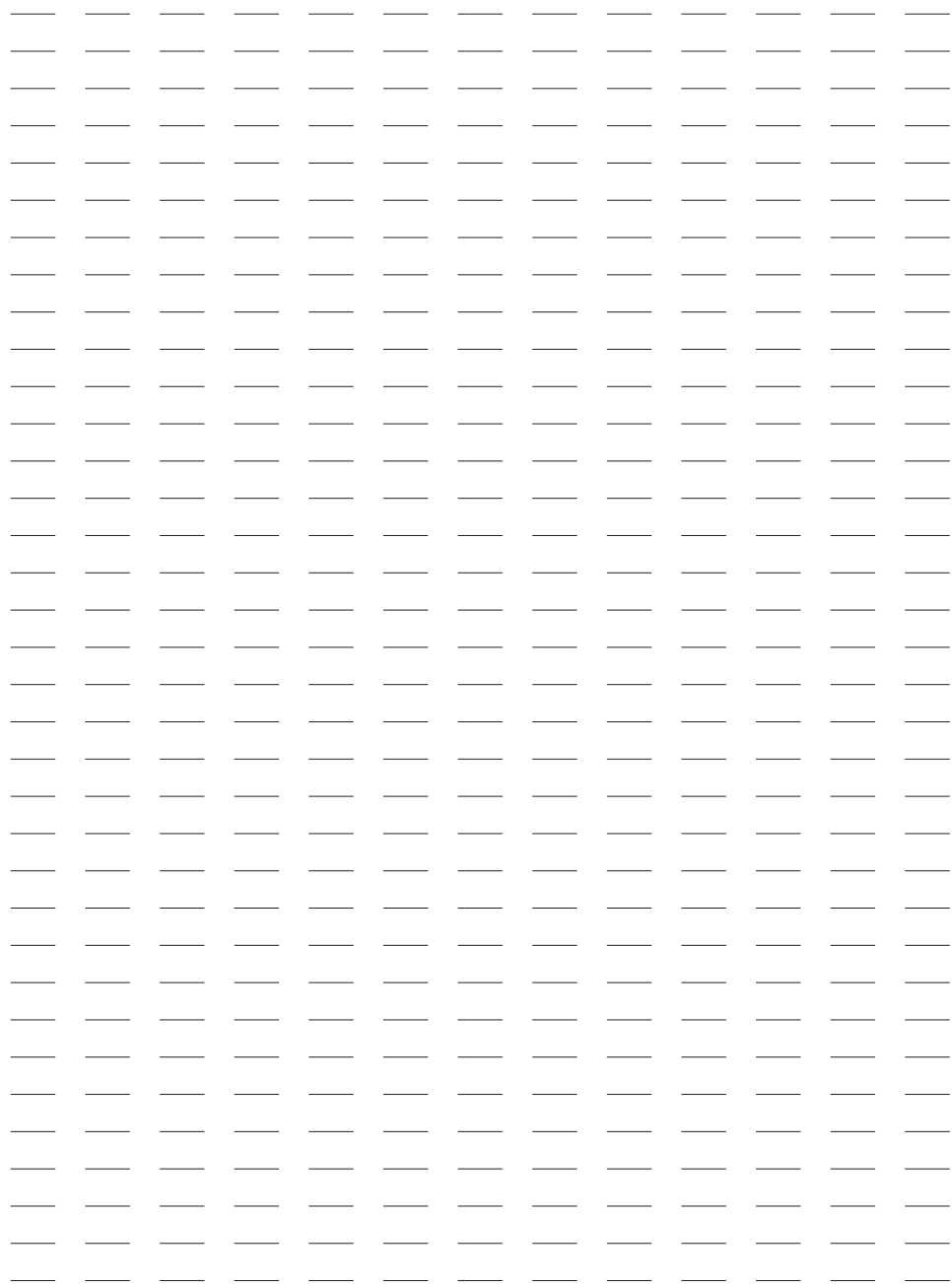
1995 „Mácha surrealistů“, in Vítězslav Nezval (ed.): *Ani labuť ani Lůna* (Praha: Concordia), s. 85–87 [1936]

Karel Hynek Mácha and Czech surrealism

This glance at Mácha from the standpoint of Czech surrealism is characteristic not only of the object, but also the subject of reception, promoting a deeper understanding of both. The Czech surrealists can be credited with identifying the lyrical nature of Mácha's romanticism and its function in the modernization of art. The special nature and character of Mácha's talent is confirmed by the reduction of narrative-epic elements in his key work – the poem *Máj* (May, 1836). With its spontaneous lyricism it stood out against the background of Czech romanticism and the foreign romanticism of Byron, Mickiewicz, Pushkin, Lermontov and Prešeren and affected the Czech surrealism of the 1930s, whose poetic realisation had a lyric character. The surrealists were able to discover and appreciate the most enduring elements of Mácha's poetic style (i.e. its non-traditional imaginativeness, proliferation of free associations, alogisms etc.) which saw their continuation in the Czech poetic avant-garde of the 20th century.

Keywords

Czech surrealism, Karel Hynek Mácha, romanticism, narrative-epic elements, lyricism, modernization of art



Srovnávací
perspektiva

Lehkost a hloubka: Mácha v kontextu středoevropského neosternismu

K „Dosloví“ ke *Křivokladu*

— Xavier Galmiche —

Když bozi sáhnou k ironii

Člověk se tupí satirou.

Vladimír Holan: *Cesta mraku* (Holan 2002: 92)

Po nedávném novém vydání Máchových próz (Mácha 2008) bychom mohli mít dojem, že o „Dosloví ke Křivokladu“ už bylo všechno napsáno. Stručně připomeňme základní bibliografické údaje: V *Květech českých* v únoru a březnu 1834 Mácha publikoval historickou prózu *Křivoklad*, která měla být součástí románového cyklu *Kat*. Doslov (či přesněji dosloví) ke Křivokladu napsal Mácha koncem roku 1833 jako humorný a ironický komentář k próze, na které právě pracoval. Tento hravý text, spolu s mottem od Čelakovského, vyšel též v *Květech* (3. dubna 1834), zredigovaný (a trochu přepsaný) Tylem.

Citujme komentář editorů už zmíněného vydání Máchových próz:

Dosloví má charakter divadelní scény [...]. Komický efekt je způsoben tím, že postavy vesměs nekomunikují. Autor („Já“) se sice dává do řeči se dvěma vlastenci, ale je stále přerušován vtíravým Mladým židem i Kapucínovým

plamenným kázáním. [...] V okamžiku, kdy má autor začít obhajovat kompozici Křivokladu, se do hovoru vmísí Mladý žid, který svou neznalost češtiny a nové české literatury kompenzuje výčtem tehdejších německých a rakouských časopisů. [...] Závěr scény je vyplněn vzájemným překřikováním se Autora a Kapucína. [...] Mácha zde ironicky používá náboženské autority k potvrzení své tvůrčí svobody, spočívající v neuzavřeném, zlomkovitém tvaru díla. Zároveň je však Dosloví vážnou, byť humorně stylizovanou „domlouvou“ vlastencům, aby neplýtvali silami v žabomyších sporech.
(in Mácha 2008: 442–443)

„Dosloví“ se kvůli své výlučnosti nevradilo do máchovského korpusu běžně oslavovaného národním diskurzem i školními učebnicemi. Nicméně se stalo, spolu s Máchovým *Deníkem*, jedním z textů, jež pronikaví interpreti vyzdvihují jako projev polymorfického charakteru Máchova díla. Můžeme říci, že tato analýza navazuje na jakousi diskrétní tradici české máchologie, jež byla dlouho soustředěná na estetické hodnoty zmíněného textu, ale postupně začala být citlivá i k jeho významu sociologickému.

Šlépěje kritické

Již téměř před padesáti lety upozornil kritik a překladatel Aloys Skoumal na možné Sternovy stopy v Máchově díle. Shledal je jednak v nárážkách v Máchově *Žápisníku*, jednak – a to především – v „ohlase místa z Tristrama Shandyho“ v „Dosloví ke Křivokladu“, a v neposlední řadě také v některých rysech vysloužilce Bárty v *Cikánech* (1835, vyd. 1857). Skoumal se odvolal na Wellkovu stať „Mácha a anglická literatura“, jež vyšla v jedné z kanonických máchovských publikací (Wellek 1938), a v návaznosti na Čyževského se pokusil dát sternovskou inspiraci do souvislosti s filozofickým rozbořem tzv. Máchova „antitetismu“. Varoval před zjednodušováním při analýze intertextuality tohoto díla: „i antitetika Máchovy autostylizace: „na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal“ nemusí být nutně ohlasem romantického dandyovství, zhlídnutého na Byronovi“ (Skoumal 1966: 63). Abychom to shrnuli, řekněme, že když už můžeme u Máchy rozpoznat byronismus, je možné jej chápat jako jeden pól, jehož protipólem je sternismus, oscilující mezi sentimentalismem a ironií. Tímto způsobem Skoumal ve svém nedlouhém výkladu identifikoval podstatnou polaritu Máchova díla

z hlediska estetického, zatímco Patočka ji vyložil z hlediska filozofického (Patočka 1944). Zdá se dokonce, že skrze citát z *Máje* (1836) Skoumal poukázal na neúplnost jeho běžné interpretace. Současně bychom neměli přehlédnout humorné, či přímo satirické prvky Máchova vele-díla – tuto otázku zde však musíme ponechat stranou.

Na Skoumalovu analýzu navázala Růžena Grebeníčková studií „Sternovství v české próze předbřeznové“, jejímž hlavním tématem je opět „Dosloví ke Křivokladu“. Přední badatelka zde oceňuje dosavadní máchovská bádání, zvláště erudici editora Janského, který ve své studii vnímal „Dosloví“ nikoli jako neškodný a humorný dovětek k románu, ale jako organickou součást autorova literárního díla. Zásadním přínosem stati však je, že Janský rozšířil fenomén sternismu na celou generaci: „zájem o Sterna [...] není tak velice ryze individuálním zájmem izolovaného jedince, který předběhl ve své době svou společnost, nýbrž naopak, jde o jeden z vyhraněných projevů dobového literárního povědomí, a to širšího, evropského“. Obecnou znalost díla Laurence Sterna v českém kontextu Grebeníčková doložila hlavně prózami Jaroslava Langera. Výstižně chápala sternismus jako „rozmar-ný sloh“ (Grebeníčková 1991: 26), jako estetiku, jež zdůrazňuje umělý charakter vyprávění (současná literární věda je tuto estetiku zvyklá označovat jako autoreferencialitu moderního psaní). K tomuto stylu prý Mácha našel cestu přes nejhravějšího českého současného spisovatele, Jaroslava Langera: „Vychylovat se z navyklého, nepoužívat očekávané postupy, klást důraz na přesuny v rámci jednotlivých textových úseků, na invenčnost – všechno to tvoří úžasnou hravost v prózách Langerových, z níž Mácha vychází ke *Křivokladu*“ (ibid.: 24).

Kritické ocenění satirických (nebo ironických) prvků v Máchově díle zůstalo doposud záležitostí jen několika interpretů. (Jedním z předpokladů nové interpretace úlohy satiry v předbřeznovém období bude odpověď na metodologickou otázku, proč se na tuto tradici zapomnělo.) Jsou to tyto dva body: jednak *generační*, jednak *převážně literární* rys sternismu, jenž je třeba podrobit analýze, případně jej rozšířit ve prospěch širšího pojmu sternismu jakožto jevu areálního (v kontextu ambivalence literární generace dvacátých a třicátých let 19. století ve střední Evropě) a filozoficko-antropologického (jakožto reakci na náboženský kontext, resp. kontext náboženské krize).

Lehkost: areálový sternismus, nové abderictví

Nejprve je třeba podotknout, že definice Máchova sternismu implikuje – vědomě více než nevědomě – ocenění jeho „západnosti“ (Grebeníčková mluví o *evropském modelu*) na úkor jeho obecně středoevropského kontextu. Grebeníčková programově staví tuto „anglickou“ identifikaci proti kontextuálnímu výkladu (útočí na „výhradní spínání české předbřeznové literatury s vzory německými“ – *ibid.*: 18; zvláště na monografii Štěpánkovu). Převážnou část své stati Grebeníčková věnuje odlišení sternismu od už poněkud poskvrněné „romantické ironie“, aby vysvětlila zrod tohoto pojmu v prostředí ruské kritiky (zvláště u Ejchenbauma), a nakonec vystihuje spřízněnost sternismu s francouzským espretem. Mnohé argumenty jí dávají za pravdu (jen mimochodem připomeňme neuvěřitelnou blízkost Máchova díla s Mussetovým, například s jeho hrou *Fantasio*, 1834). Neměli bychom navíc opomenout geopolitickou motivaci badatelky, jež ji v kontextu normalizace vedla právě k tomuto výkladu.

Nicméně poněkud problematické je připsat tento „rozmarňý sloh“ výhradně „sternovskému“ vlivu a vyvodit z něj takto „elitářský“ závěr o podstatě české předbřeznové literatury. Zaprvé je třeba připomenout, kolik bylo zprostředkovatelů mezi Sternem, jeho *Tristramem Shandym* (1759–1760) a Langerem i Máchou, počínaje už jen dílem Wielandovým, jež západní vzory (od Sterna k Voltairovi, přes Alexandra Popea) syntetizovalo, nesmíme opomenout ani komickou tradici anticou (hlavně filozofa Lukiána) a současnou politicko-společenskou realitu střední Evropy. Spolu s Františkem Ladislavem Čelakovským (1950: 305) bychom mohli říci, že satirická reprezentace jinakosti ve společnosti rodila *nové abderictví* (odkaz na slavné téma thráckého města Abdéry, jehož všichni obyvatelé byli podle Atéňanů hlupáci nebo podivíni). Rozvoj nového abderictví ve střední Evropě byl fenoménální, neboť umožňovalo reprezentaci nejlhlubších proměn jednotlivých soudobých společenství.

Žánrově je Máchův text různorodý. Jedná se o doslov k fikci v próze, tj. paratext s žertovně emfatickým rétorickým tónem (i s příslušným prologem a epilogem), který byl patřičně rozebrán už citovanými kritikami. Je však také samostatnou scénou s přesně definovaným dramatickým kódem, jehož prvky (scéna, osoby, děj a rozmluva) poskytují samotnou strukturu textu. V divadelním ansámbly, jenž obsadil úzký prostor „společníku“ (dostavníku), karikuje autor briskně a ležérně všechny přítomné – české studenty diskutující o gramatice i právě

přečteném románu, starého žida, který mlčí, i mladého žida, který neumí česky, ale zato mluví špatně německy, kapucína, který opakuje svoje kázání, i samého autora, neschopného obhajovat své vlastní dílo. Je těžké přehlédnout fakt, že text ne příliš optimisticky pojednává o otázce kulturního soužití a národní konkurenci v tehdejších Čechách. Snad můžeme konstatovat, že se jedná o „dialogickou“ scénu ve významu, na který upozornil Bachtin: v atmosféře „mini-karnevalu“ se „osoby“ staví proti sobě ve jménu svých komunit – zastupují národ, náboženství, možná i sociální třídu. Dodejme jen letmo, že Máchův optimismus není o mnoho větší v otázce kulturní úrovně těchto „osob“: jeden sice soupeří s druhým, ale zdá se, že o průměrnost. Atmosféru obecného osočování, typickou pro heroikomický rejstřík, nacházíme v tehdejších satirických textech často.

Jednou z nejnovějších statí, které komentují Máchovo „Dosloví“, je studie Jindřicha Tomana věnovaná obrazu židů v textech třicátých a čtyřicátých let 19. století. Toman Máchův text cituje spolu s Kollárovou *Slávou dcerou* (1824) a Havlíčkovými texty: shledává tyto tři spisovatele příznačnými pro český „exklusionivismus“, tj. způsob, jak v první polovině 19. století postupovalo vylučování židů z národního společenství. Sociologický výklad právem poukazuje na „Dosloví“ jako na dokument symptomatický pro rozlišování národních identit v Čechách. Toman interpretuje Máchou inscenovanou společenskou pluralitu jako důkaz společenského projektu založeného ne-li na hledání čistoty, tak alespoň na možnosti vyhostit ze společenství určitou komunitu:

Mácha se již dostává na území romantického antisemitismu, dobového fenoménu, který si vytvořil své žánry. Zde jen krátký poukaz na Berlín začátku 19. století, kde se jako protipól legendárních salónů Henriette Herz a Rahel Varnhagen vytvořila Křesťansko-německá stolní společnost (Christlich-deutsch Tischgesellschaft), v podstatě jakýsi burleskní pánský klub, ve kterém se hodně pilo a pro zábavu se pronášely špásavné řeči. Činnost této stolní společnosti úspěšně zahájil v roce 1811 romantický básník Clemens von Brentano satirickou řečí nazvanou „Wir führen Krieg gegen Philister und Juden...“ (Toman 2006: 355)

Hloubka: otázka identity, trivialita a apofáze

Po rozboru, který připisuje „Dosloví“ účast na zrodu moderního antisemitismu, je těžké oceňovat jeho lehkost, byť sternovskou. Není však

v takové interpretaci jakási zpětná racionalizace? Proč dnešní vykladač vidí *jen* antisemitismus, zatímco ve skutečnosti jde o obecnější vztah k jinému, o jinakost v sobě (v obou slova smyslech: o jinakost jako takovou i jinakost, kterou člověk nese sám v sobě)? Máchův text je jedním z plodů toho *nového abderictví*, které se stalo kulturním fenoménem s mnoha variacemi (literárními, ale i výtvarnými) i s velkým mentálním dopadem. Tak se zde také odráží v komické rovině díla hluboké a obecné hledání národní existence a ukrývá se tu i rozpačitost před (tehdy novým) pocitem rozdílu mezi sousedy. Vlna divadelních her, filozofických povídek, jednotlivých článků, fejetonů i (dnes skoro zapomenutých, ale tehdy tak významných) deklamovánek se nám může dnes jevit jako zašlá kuriozita. Ve skutečnosti nebyla nijak osamoceným jevem, ale podobně jako její současný pendant – romantický titanismus – byla nejviditelnějším estetickým doprovodem soudobých velkých dějin; zproblematizovala tradiční ohraničení pojmu identity.

Tato interpretace nás vede k další, tentokrát spirituální interpretaci: můžeme být na pochybách, že „Dosloví“ nám dává pouze „literární“ lekci. Vraťme se k jednomu šťavnatému detailu textu, totiž ke kázání kapucína, jehož slova se pletou do autorova výkladu vlastního díla *Křivokladu*:

Já. Tato místa teprva v celém románu budou –

Kapucín. „Koukol v pšenici čisté –

Já. vysvětlená –

Kapucín. buď vybrán a –

Já. a teprva celý spis

Kapucín. buď uvržen v plamenou pec!“

Já. tak bude sám v sobě uzavřený.

(Mácha 2008: 166)

Příznačně jde o jediný prvek, který autor spolu s redaktorem Tylem podrobil „hlavnímu zásahu do rukopisného textu“ (Mácha 2008: 442) – snad pod tlakem cenzury nahradil postavu kapucína pobožnou „babou“. Člověk se sice může kochat ryze literárním aspektem této (skutečně sternovské) fragmentace a vidět v ní jakousi anticipaci moderní koláže, jež ovšem vypovídá o dobové zálibě tzv. „míchanic“ (např. u Patřky či Šnajdra). Je však těžké přehlédnout fakt, že „Dosloví“ staví paratext o *Křivokladu* („Já“) do konkurence s projevem zbožnosti (*Kapucín*). Obecně můžeme říci, že ve vlně satirických a burleskních textů

(i výtvarných děl), která – bez ohledu na společenské změny – ve dvacátých a třicátých letech zavalila Evropu, se projevuje metafyzická deziluze: kněz, kouzelník, ďábel jsou karikováni do postav mystifikátorů, šprýmařů a šašků. (Humoresku Františka Rubeše „Ostří hoši“, zveřejněnou v časopise *Paleček* roku 1841, můžeme například chápat jako karnevalovou profanaci všech tehdejších náboženských hodnot i institucí). Je lákavé rozpoznávat v Máchově textu odraz této fraškovité představy (katolického) náboženství, pokud také rozumíme její souvislosti s autorovou hlubokou metafyzikou, v níž se člověk obrací k Bohu, který neexistuje – s tím, co literatura označovala jako stopu negativní teologie nebo jako apofázi. Je tedy důležité, abychom porozuměli komplementaritě tohoto burleskního „Dosloví“ s vážným textem *Křivokladu*: roz dvojení estetických pásem (patos a výsměch) reflektuje melancholii autora, který se rouhá, aby se pomstil Bohu za to, že neexistuje. Komično nebo snad groteskno se rodí tam, kde se rituál jeví jako už prázdné náboženské gesto.

Zdůraznil jsem, byt s určitou dávkou nadsázky, že humorný pól Máchovy tvorby se v podstatě začleňuje do satirické kultury tehdejší střední Evropy, jež se vyvíjela řekněme od Wielanda. To, že ji obvykle podceňujeme, je dáno poněkud zvláštním opomíjením humoru v rámci obvyklé interpretace předbřeznové kultury. V tomto obecném prostoru na půl cesty mezi barokní metafyzikou a moderním grotesknem zrála Weltanschauung – melancholie, která se projevuje jednak vzdechem, jednak výsměchem. O Heinovi napsal Karel Krejčí, že má někdy skepticko-mystický tón (Krejčí 1964: 158). Máchovo „Dosloví“ zřetelně dokládá, že komplementarita vážného a komična je nejen existenciálním aspektem této generace, která hluboce pochybovala o životaschopnosti svých tužeb, ale dopadala na ni i „próza světa“ a rozporný pocit napětí mezi samozřejmostí metafyzické intuice a jejím nepřetržitým popíráním triviální skutečností.

Prameny

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav

1950 *Básmické spisy*, ed. Karel Dvořák (Praha: Vyšehrad)

HOLAN, Vladimír

2002 „Cesta mraku“, in idem: *Příběhy*. Vladimír Holan – Spisy 7, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 82–106 [1945]

MÁCHA, Karel Hynek

2008 *Prózy*, eds. Zdeněk Hrbata, Martin Procházka (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

Literatura

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

1991 „Sternovství v české próze předbřeznové“, in Marta Ottlová (ed.): *Proudý české umělecké tvorby 19. století. Smích v umění* (Praha: Ústav pro hudební vědu ČSAV) s. 18–27

KREJČÍ, Karel

1964 *Heroikomika v básnictví Slovanů* (Praha: ČSAV)

PATOČKA, Jan

1944 *Symbol země u K. H. Máchy* (Praha: Václav Petr)

SKOUMAL, Aloys

1966 „Sternovské stopy u Máchy“, in Růžena Grebeníčková, Oldřich Králík (eds.): *Realita slova Máchova* (Praha: Československý spisovatel), s. 59–65

TOMAN, Jindřich

2006 „Mumlání, špatná němčina a nedostatek poetického citu. Židé v kontextu českého nacionalismu 30. a 40. let 19. století“, in Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prahel (eds.): *Slovanství a česká kultura 19. století* (Praha: KLP), s. 352–360

WELLEK, René

1938 „Mácha a anglická literatura“, in Jan Mukařovský (ed.): *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový), s. 374–406

WIELAND, Christoph Martin

1958 *Příběh Abdérhanů*, přel. Lola Hofmanová (Praha: SNKLHU) [1774]

Lightness and depth: Mácha in the context of Central European Sternism

The most convincing evidence for Mácha's inclination towards the comic is his "Dosloví ke Křivokladu" (Epilogue to Křivoklad, 1834): is this romantic irony? The heroicomic dimension of such a subjective work, oscillating between sentimentalism and idealism? An intuition of modern burlesque? Mácha's brief text gave rise to different literary interpretations, especially from the pen of Růžena Grebeníčková, who saw in it not only Sterne's filiation, but also a sociological interpretation (Jindřich Toman sees it as a milestone in the development of so-called "exclusionism" in the context of Czech nationalism [exclusion of Jews from the Czech society]). The present article attempts to characterize Mácha's tendency to satire (and self-irony?), as one aspect of "antithetism" of his work (Štěpánek) and its "polar thinking" (Patočka) and in a wider context as an expression of the ambivalence in the literary generation of the 1820s and 1830s in Central Europe.

Keywords

romantic irony, Karel Hynek Mácha, Laurence Sterne, burlesque, comics, heroic-comedy, Abdera, Anti-Semitism

Romantika („romantismus“) Karla Hynka Máchy v komparatistickém pohledu středoevropských literatur

— Tamás Berkes —

Domnívám se, že důvod, proč až dodnes nedošlo k Máchovu zařazení do předběžného literárního proudu, spočívá v tom, že se česká literární historie příliš upíná k (pozitivistickému a strukturalistickému) dědictví kanonizujícímu národní tradice. Může se sice pochlubit významnými úspěchy, to však nemění nic na tom, že až příliš upřednostňuje svébytný vnitřní vývoj české literatury, když zdůrazňuje jednak její funkci při budování národa, jednak „imanentní vývoj struktury“ literárních tvarů, které „tkví v jazykovém systému“ (Vodička 1969: 49, 52). Domnívám se, že výklad Máchových děl může být pestrý a velmi bohatý, a přesto bývá kvůli nedostatkům komparatistického přístupu jednostranný.

Komparatistických studií dosud samozřejmě vzniklo víc než dost, v zásadě se však omezují na dvě oblasti, jež jsou už samy o sobě také diskutabilní: jednak zkoumají romantické motivy a „literární vlivy“, jednak kontext „slovanských literatur“. I tyto postupy mají samozřejmě právo na existenci, vyvstává tu však několik otázek. Co s čím vlastně srovnáváme, položíme-li naroveň romantické motivy, a co z toho plyne? Mají slovanské literatury kromě jazykové příbuznosti nějaké

společné specifické rysy, které ostatní literatury postrádají? Mnohem důležitější než tyto pochybnosti je však to, že česká literární historie používá bezbřehý výklad pojmu romantismus, což je odrazem nejistoty a nejednotnosti, které panují v mezinárodním diskurzu. Poslední – a mimochodem vynikající – monografie Aleše Hamana mluví o dvojím českém romantismu: o „romantismu odosobňujícím“ (Tyl, Erben) a „romantismu individualizujícím“ (Mácha, Sabina, Nebeský, Frič) (Haman 2007: 103, 124). Avšak vyjmeme-li z definice romantismu premisu o svobodě jedince, potom se tento pojem – alespoň dle mého názoru – vyprazdňuje. Proto by bylo správnější používat v souvislosti s Tylem a Erbenem kategorie preromantismus nebo *biedermeier*.¹ I dnes je tedy aktuální poznámka Vladimíra Macury: „Romantismus existoval u nás spíše jako problém než jako pevná kategorie“ (Macura 1993: 44).

Je všeobecně známo, že mezinárodní odborná literatura vymezuje okruh platnosti termínu romantismus pomocí nejrůznějších – částečně si navzájem protirečících – pomocných pojmů: mluví se o epoše romantismu, romantické škole, romantické filozofii, citlivosti, mentalitě, obrazotvornosti atd. Z hlediska dějin kultury je samozřejmě romantismus jako epocha přijatelný, avšak vymezuje pouze převládající mentalitu, respektive dominantní dobový styl nejrůznějších uměleckých odvětví. Naproti tomu mají-li se literárněhistorické celky vyvodit ze specifického způsobu existence literatury, nemůže být výsledkem nic jiného než literární směr, jenž bere za základ jednotlivá díla a na podkladě jejich společných sémantických a morfologických znaků vytváří vztahy mezi nejrůznějšími texty. Dodnes nepřekonaná nejlepší stručná definice literárního směru pochází zřejmě od Henryka Markiewicze:

Literární směr je strukturálně formovaným útvarům. [...] Je to komplex ideových znaků, znaků zobrazeného světa, znaků žánrově kompozičních a jazykových. Jeho specifická a neopakovatelnost se neskrývá v jednotlivých znacích, neboť ty nacházíme i v literárních směrech předchozích a paralelních, ale v přebujelém množství těchto znaků a v celém vnitřním řádu, který je těmito znaky tvořen.

(Markiewicz 1966: 194)

Komparatistické přístupy zakládající se na literárních směrech mají přirozeně své meze. Lze prokázat, že středoevropské literatury tvoří

1 K tématu konfrontace českého romantismu a *biedermeieru* viz Berkes 2010.

relativní celek (maje zde na mysli literaturu národů mezi ruskou a německou jazykovou oblastí). Tento region vytváří celek (v různých dobách v různé míře) samozřejmě nikoliv v geografickém, ale v kulturním a společensko-historickém smyslu. Komparatistika zkoumá především typologickou příbuznost – systém shod a rozdílů –, ačkoli jednotlivé národní literatury disponují zcela zřetelnými specifickými rysy. Komparatistické bádání se nesnaží o konfrontaci životní tvorby jednotlivých spisovatelů, dokonce ani celých děl, nýbrž sémantických a poetických jednotek, pomocí čehož zkoumá typ literatury středoevropského regionu a její osobitou kvalitu. V tomto zorném úhlu může národní povaha literatury znamenat v různých obdobích něco víc i něco méně, především pak ovšem něco jiného.

Situaci ztěžuje to, že na textový korpus národní literatury je třeba v hrubých rysech uplatnit mezinárodně utvořenou a od jiných převzatou charakteristiku romantismu. Principiální otázkou však je, v jakém vztahu je směr s díly, která ho tvoří. Z toho vyplývá, že za vytvořením pojmu literárního směru „musí alespoň prosvítat nějaká umělá teorie“ (Bojtár 1992: 10). Musíme přijmout předpoklad, že individuální struktura jednotlivých děl se podobá obecné struktuře směru. Předmětem bádání jsou jednotlivá literární díla, která však nelze pokládat za definitivně uzavřené jazykové útvary, jelikož recepce podřívá předpoklad stálosti děl. Sladěný příběh je možné říci jen a pouze z perspektivy hodnotového pole některého badatele. Minulost lze jen sotva pokládat za lineární a uzavřenou.

Při pohledu z jisté vzdálenosti vidíme jaksi zřetelněji, že romantismus je jednotným uměleckým a myšlenkovým směrem a zároveň prvním velkým souhrnem středoevropských literatur. Z hlediska literární hodnoty se v této době rodí celá plejáda vynikajících autorů, kteří tvořivou inovací básnického jazyka vyvinuli dosud nevídané obrazy a nikdy neslyšené akordy. Abychom připomněli alespoň ty nejvýznamnější, patří sem právě Mácha, Poláci Mickiewicz a Słowacki, maďarští básníci Vörösmarty a Petőfi, Slovinci Prešeren, Ukrajinec Ševčenko – ale i „prokletí básníci“ z období rozkladu romantismu (Krašiński, Norwid, Eminescu). Je třeba upozornit, že ne všechna jejich díla patří k romantismu chápanému jako literární směr, neboť bychom mohli sestavit dlouhý seznam jejich prací, jež se řadí k sentimentalismu-preromantismu, *biedermeieru* či „lidovému“ realismu (Mickiewiczův *Pan Tadeáš*, četné básně Petőfiho a Máchy).

Na nejobecnější úrovni pojmu romantismus lze přijmout charakteristické znaky formulované René Wellkem: „fantazie v pojetí poezie,

příroda ve světonázoru a konečně symbol a mýtus ve stylu“ (Wellek 1963: 161). Jmenovat bychom mohli také spoustu dalších všeobecně známých znaků, které v nejrůznějších konfiguracích vyjadřují jedinečnost a autenticitu, ale také osamělost a rozervanost individua. Požadavek originality znamená, že lyrický subjekt předkládá vlastní interpretaci celku světa a díky své tvůrčí síle nahlíží do sféry tajemných pravd sotva znatelných v pozadí jevů. Podstatné souvislosti intuitivně pochopené skutečnosti zachycuje k tomu vhodnou individuální formou. Tato „vnitřní forma“ uspořádává text díla a sdružuje kolem sebe prvky „vnější formy“. Tomu nijak neodporuje, že na základě vytvářející se ideovosti není Vörösmartyho, Mickiewiczovo ani Máchovo vidění světa vyrovnané. Jejich lyričtí hrdinové na sebe berou roli věštců – cítí více rozkoše i bolesti než ostatní lidé. To vysvětluje jejich pochopení odcizených jedinců nacházejících se na okraji společnosti.

Specifikem středoevropského romantismu je *dvojitá vědomí*, jímž disponují jeho představitelé. Ti jsou jednak pěvci utvářejícího se národa, jednak se však nedokážou zbavit pocitu, že se básník podstatně liší od ostatních lidí. Jsou to osamělí proroci, kteří v daném případě vedou boj svého lidu za svobodu, ale v době útlumu činnosti trpí pocitem odcizení a rozpolcenosti. Předimenzovaný jedinec nemůže nalézt reálnou skutečnost, jež by ho byla hodna. Prchá před pokryteckým světem: do snu, do nedotčené přírody, na periferii společnosti, ba i do smrti. Situaci sebe sama i jedince jako takového ztotožňuje s postavením loupežníků, cikánů a jiných psanců. Proto zvolá Mácha v závěru *Máje* (1836) tak působivě i své křestní jméno – identifikuje se tím s popraveným Vilémem a poté umírající Jarmilou. Na rozdíl od konvence, která uvádí rozum a cit v soulad, je nyní láska vášní, jež všechno zničí.

Dualismus duchovního a materiálního světa zároveň neznázorňuje v první řadě rozpolcenost subjektu, nýbrž možnosti volby individua, jež nabylo svobody. Někdy je vsazuje do poučení vyplývajících ze symbolického putování (Vörösmarty: *Čongor a víla*, 1830), jindy představuje bludy lidstva rozpadnuvšího se v důsledku bojů nejrůznějších stran (Krašiński: *Komedie ne božská*, 1835) a opět jindy zobrazuje kosmickou perspektivu očistění-transsubstanciací a obětování se (Mickiewicz: *Dziady*, 1823, 1832). Na rozdíl od předchozích směrů nespojuje romantismus v tomto regionu ideu národní svobody a osobního štěstí zcela bez problémů, naopak je spíše vzájemně konfrontuje, a tím poukazuje na nestálou, značně paradoxní povahu tohoto vztahu. Právě tato tvárnost vysvětluje, proč se v rámci snahy uvést v soulad záležitos-

ti individua a národa rodí odlišné odpovědi i v horizontu celoživotního díla jednotlivých tvůrců. Vörösmartyho svěhlová obrazotvornost vytváří vlastní mytologii, v níž hraje národní idea často podřadnou roli. Hlavní hrdina v jeho veršovaném dramatu nazvaném *Čongor a víla*, jež je stylizováno v pohádkovou hru, může nalézt smysl existence pouze ve své vlastní duši: Vörösmarty nevykládá zázrak nábožensky, ale vidí v něm symbol vnitřního dění duše. Od třicátých let zobrazuje jak na úrovni národní, tak individuální existence tragickou ztrátu hodnot. Ani později nepatřil k těm, kteří si představovali uspokojení lidských tužeb výhradně v rámci národní existence.

Máchovu pozici na paletě středoevropského romantismu vyznačuje čistě individuální program a soukromá mytologie, jež se na něm zakládá. Autor *Máje* se znatelně distancuje od následování národně buditeleského kánonu, třebaže byl účastníkem českého literárního hnutí a nemůže být pochyb ani o jeho národní angažovanosti. (Již samotný fakt, že po svých německých prvotinách začal psát česky, sloužil národní věci.) Jeho vlastenectví se však neslučuje s žádnou ideologií – tedy ani s národní myšlenkou, ani s nacionalismem. Provokativním prvkem jeho pojetí osobnosti bylo to, že svobodnou realizaci individua nepodřizoval službě národní věci. Nedbal na ono nevyřčené očekávání, že básníci musejí v zájmu znovuvzkříšení národa vyzařovat optimismus. Na to naráží ve své kritice i Tomiček: „spali jsme dvě stě let, on nesmí nás dutým hlasem své zbortěné harfy do nového snění konejšiti“ (Vašák 1981: 40). Zároveň je velmi nápadné, že spisovatelé tohoto období volí v soukromé korespondenci mnohem pesimističtější tón než ve svých veřejných projevech.

U Máchy odvaha, která se pojí k metafyzické meditaci, nepřímou zpochybňuje a vyprazdňuje vroucí prožitek české vlasti. Jak opět píše Tomiček, „aby jen, protože sám nic jiného nevidí, okázal nám čerňou, věčnou prostoru svojí sežhlé útroby“. Dobový kritik ovšem dezinterpretuje a záměrně překrucuje obsah díla, když Máchu obviňuje z toho, že jeho ideálem je „nic“ (ibid.: 39). Kompozice *Máje* je dána vnitřní strukturou obsahu a intenzitou formy, nikoliv nějakým vnějším schématem. Takto vznikající poezie sice působí jako balzám – díky uplatnění jambu se mění v hudbu – a vyjadřuje záchvěvy duše, ale je nepřeložitelná do jazyka společenského sebeurčení. Tyl obviňuje Máchovu poezii z nedostatku „národního rázu“: „potřebí na všech cestách k národu mluvití [...], aby poezie vznikající rázu národního nabytá“ (ibid.: 47). Ve své povídce s názvem „Rozervanec“ (1840) zachází Tyl dokonce až tak daleko, že by Máchu nejraději vyloučil z národního

společenství: „Jen kdyby Čechem nebyl! Anglický, francouzský, německý básník! – Jakýž to rozdíl mezi ním a pěvcem, jakéhož my potřebujeme! Já bych s radostí za Hynkem jako za jasnou, velikou hvězdou zraky otáčel, kdybych jej od kolébky zářiti viděl nad skalinami irskými; ale takž musím oči od něho odvracet, nechci-li nad bloudem jeho a nad ztrátou literatury stýskati“ (Tyl 1941: 298).

O tom, jak velké ohrožení obrozenecké ideologie současníci v Máchově *Máji* spatřovali, svědčí snad nejlépe fakt, že hrůzostrašná romantika nebyla vzdálená ani Tylovi. V době vydání *Máje* vyšla v Tylem redigovaném časopise *Květy* řada básní, které nápadně sledovaly Máchův styl a motivy, ale odmítaly možnost individuální pomsty. Tyl tím naznačil, že romantismus máchovského typu je pro něj esteticky přijatelný, jen by musel být aplikován do národních dějin a zároveň vyznívat v restituci mravního řádu. Pomsta ztělesňující zájem kolektivu je součástí národní poezie, avšak individuální romantická pomsta měla být jakožto jev destruktivní z české literatury eliminována (Stich 1993: 68). Podobně (ale ještě jednoznačněji) národní ideologie vysvětluje, jak se stínem Máchova odkazu zápasil Erben, jenž si přál předložit monumentální vyjádření národního rázu odvozené z lidové poezie. V roce 1842 Erben odmítá Máchův romantický titanismus, neboť individuální vzpoura vyplývající z „moderní rozervanosti“ ohrožuje literární program národní originality (Vašák 1981: 156–157).

Inovace středoevropského romantismu související se světovým názorem spočívá v tom, že laicizuje dějiny, zatímco přírodu obdaňuje metafyzickými schopnostmi. Básník paradoxně přísahá na přirozenost, kterou však dokáže pocítovat jen prostřednictvím znaků. Nejtypičtější romantická díla Mickiewicze a Vörösmartyho mění celý svět v kolbiště pro souboj dobra a zla. Bůh je z dějiště světa vypuzen, panuje svoboda a náboženství nekonečné Přírody. V boji historie lidstva a ostatní přírody se svoboda jeví někdy jako dobrá, lidská svoboda, jindy jako svoboda špatná, nelidská (Bojtár 2010: 100).

Vörösmartyho reflexivní lyrika dává této dialektice zaznít tragicou silou. Vörösmarty ve svém *Monologu Noci* jakoby „laicizuje apokalypsu“: na místo Stvořitele a Stvořeného staví vztah já a ne-já. Dějinné dílo člověka pak ztroskotalo a zbyla nesmyslná, prázdná příroda, jež postrádá cíl a netečně vykresluje a poté jeden po druhém stírá jednotlivé obrazy dějin (ibid.: 102). Vörösmarty pochybuje o racionalitě dějin: Čongor dostává slib, že může dosáhnout svého vytouženého cíle, vybere-li si prostřední cestu, ovšem na rozcestí vypadají všechny cesty jako prostřední. Z toho hlavní hrdina vyvozuje závěr:

„Nedostížná je touha lidská“ (Vörösmarty 1987b: 519). Podobně jako Mácha i Vörösmarty vykládá podstatu pozemského bytí jako nekonečný sen: na rozdíl od světa před narozením a po smrti je život na tomto světě pouhým zdáním. Pro Vörösmartyho mohla nahradit ztrátu transcendentních jistot pouze víra v budoucnost národní existence, přestože historie je hříčkou démonických, osudových sil. Apokalyptická katastrofa rodí kosmickou osiřelost – proto pochybujícího Vörösmartyho mučil zážitek ničeho. U Máchy byla ztráta hodnot způsobena záhadnou různorodostí člověka a přírody, kterou může překonat jedině smrt, když se Vilém vrací k přírodě, s níž splyne. Ve své slavné básni s názvem „Lidé“ zachycuje Vörösmarty substanciální dualismus člověka pomocí intenzivních protichůdných metafor: člověk je jednak „zešílevším blátem“ – hmyzem pocházejícím z prachu, materií; jednak „bytostí s božskou tváří“ – duší, obrazem božím (Vörösmarty 1987a: 445). Dualismus dobra a zla, snu a reality je nepřeklenutelný, člověka nelze spasit. Máchova tragická beznaděj postrádá rysy filozofie dějin, v případě káta z *Křivokladu* (1834) „je to jeho smutek, který jej přivedl k jeho povolání“ (Krejčí 1967: 246), neboť, jak říká: „já, spustiv se náboženství, nevěřil jsem v Boha, v nesmrtelnost, svět se mi protivil, živ býti jsem nemohl a umřítí jsem nechtěl!“ (Mácha 1949: 56).

Mezi romantickým pojetím člověka a službou věci národní může být jen vratká rovnováha. Do galerie národních hrdinů vnesl romantismus pochybovačnou, renegátskou osobnost titána, jenž je odsouzen být věčně nešťastný a zmítán tajnými vášněmi. Ke ztotožnění jedince a společnosti proto může dojít pouze skrze ideu, která považuje národ za kolektivní osobnost. Stejně jako jedinec, i národ se stává hodnotným jen ve své výjimečnosti, v křiklavé podobě.

Ztělesnění národa ovšem dovoluje pouze obraz jediného, jednotného národa, jenž má stálý charakter, čímž poskytuje značný prostor k oceňování, ba dokonce vyobcování jedinců a skupin jiného založení nebo odlišných názorů. V myšlence slovanské vzájemnosti nebo maďarského vědomí vlastního poslání se objevuje konstrukt „národního náboženství“. Nejlepším příkladem je polský mesianismus, jenž chápe historii jako naplnění Božího plánu a v jehož pojetí je Polsko Kristem národů. Ve třetím díle *Dziadů* (1832) Mickiewicz ztotožňuje mučednickou smrt polského národa s ukřižováním Krista a předpovídá polské zmrtvýchvstání. Toto druhé vykoupení se již neobjevuje v obraze velikonočního mysteria, ale apokalypsy, revoluce v Kristu. Symbolickou změnou jména Gustaw – Konrád se individualistický hrdina ztotožní s polským národem, jenž díky svému utrpení získal právo přinést

světu svobodu a morální obrodu. Ve slavné scéně nazvané „velká improvizace“ se Konrád revoltující po způsobu Prométhea staví naroveň Bohu, od něhož žádá moc nad dušemi lidí, jelikož polský lid ví nejlépe, čeho je lidstvu třeba. Tento do krajnosti dovedený mystický patriotismus tedy splývá s teleologickou filozofií dějin, která i přes veškeré pozdější překroucení v zásadě nebyla nacionalistická. (Ve „vidění kněze Petra“ vrazí „moskalský žoldák“ kopí do srdce polského Krista, nicméně pouze jemu neboli ruskému lidu se dostává božího odpuštění.) Mickiewiczův hrdina nadčlověk je však ve skutečnosti také mizantropem, stejně jako ostatní romantičtí titánové: i v nevázanosti poezie je ledově chladný, hermetický a pyšně uzavřený. Podobnou postavu, jako je patriotský světový revolucionář Konrád, vytváří také Petőfi ve svém vizionářském veršovaném opusu *Apoštol* (1848), jehož hrdina je vědomě pokřiveným obrazem Krista a jeho osud se utváří v prostředí tragické ironie. Szilveszter je osamělý revolucionář, kterého jeho zoufalství přivádí k definitivnímu rozkolu: popře Boha, a kdyby mohl, vyhubil by i celé lidstvo. Toto poznání dává jeho životu nový směr, a sice že místo nezralých lidských davů se musí sám obětovat a vykonat revoluční čin. Spáchá atentát na krále a je popraven. Podobně si svůj úkol ve jménu národa uvědomí i hrdina Słowackého dramatu *Kordian* (1836), jenž trpí odcizením, když vykoná atentát na cara. Jednou z možností seberealizace výjimečných romantických osobností je tedy stát se „mužem činu“ a překonat svou rozervanost prostřednictvím politického voluntarismu.

Není pochyb o tom, že Mácha „nepatřil k romantickému typu titánského buřiče proti bohu“ a „převažuje u něho jen tragický pocit zklamání, který je zmiřněn soucitem se vším pozemským“ (Haman 2007: 131). Na paletě středoevropského romantismu má Mácha blíže k básníkům existence „vržené do bytí“. Když jím stvořený lyrický subjekt trpí vidinou mrtvé Země a kosmické prázdnoty, konfrontuje se s lhostejným koloběhem přírody podobně jako Noc personifikovaná ve Vörösmartyho opusu *Congor a víla*. Mohli bychom jmenovat četné rekvizity, které Máchu pojí s dalšími romantickými autory, ačkoliv jejich význam snižuje okolnost, že jednotlivé motivy nelze nikdy interpretovat odděleně, ale vždy jen celkově z hlediska jejich vzájemného působení. Navíc se u autorů považovaných za romantiky – včetně Vörösmartyho i Mickiewicze – můžeme setkat hned s několika díly, která spadají mimo hranice romantismu pojímaného jako literární směr (např. Mickiewiczův *Pan Tadeáš*, 1834, nebo četné básně Petőfiho.) Srovnání navíc ztěžuje fakt, že *Máj* je vrcholem krátkého

životního díla, bez nějž bychom mohli Máchu jen těžko zařadit mezi nejvýznamnější autory daného směru. Český básník vytvořil prostřednictvím subjektivizace lyricko-epické poémy žánrový odstín, v jehož případě „lze v maďarské, polské a slovenské literatuře odhalit pouze příbuzná, avšak nikoliv zcela koesciální díla“ (Fried 1989: 258).

Středoevropská specifika romantismu pojímaného jako literární směr lze doplnit o několik dalších postřehů. Prvním a snad nejdůležitějším specifikem je to, že romantismus v tomto regionu představoval velký zlom po stránce literární inovace. Mácha, Mickiewicz, Vörösmarty a Prešeren jsou „jazykotvůrci“ – nikoliv ve smyslu jazykové reformy v zájmu rozvoje slovní zásoby, nýbrž z hlediska obrazové a akustické inovace básnického jazyka. Nešlo totiž o pouhou adaptaci západoevropských vzorů, ale o jejich znovuvytvoření v odlišných společenských podmínkách. V první řadě na ně působila legenda Byronovy osoby, a nikoliv jeho díla. Středoevropský romantismus vyzdvihl vedle emancipace osobnosti výklad národních dějin, který rozvíjel téměř všechny prvky minulosti skrze osobnost bojujícího a rozervaného básníka a jeho mytologizaci. Je regionální zvláštností, že kvůli opožděnému rozvoji měst tu takřka není přítomen protiměšťácký postoj (přestože Mickiewicz odmítá západní liberální společenský systém). Dalším rozdílem je, že zatímco v západoevropském romantismu se mezi literaturou a filozofií uplatňoval silný vzájemný vliv, v našem regionu se kvůli nedostatečné filozofické tradici prosadila méně filozofická odnož romantismu. (V případě, že je filozofický obsah přece jen charakterističtější, se jedná buď o adaptaci západních myšlenek, nebo o soukromou mytologii lyrické osobnosti.) Znovuvytvoření křesťanského dědictví novalisovského typu ve středoevropských literaturách taktéž chybí.

Ve vztahu k užšímu českému kontextu se při komparatistickém přístupu nabízí závěr, že k středoevropskému romantismu chápánému jako literární směr lze bez výhrady přiřadit pouze Máchův *Máj*. K tomuto směru samozřejmě patří též méně významná díla českého romantismu (několik Máchových básní a próz, stejně jako některá díla Sabiny, Nebeského, Kaliny a Friče) s přihlédnutím k jejich relativní hodnotě. Nepatří sem však Kollár, Čelakovský nebo Němcová, přičemž diskutabilní je i postavení Erbenovo. Revizi by měl podstoupit také příliš široký a nejednoznačný pojem „romantismus“, který literárněhistorická tradice odvolávající se na vývoj podle vlastních zásad postavila proti pejorativnímu pojmu „hrůzostrašná romantika“ (Hrdina 2007: 87). V mezinárodním srovnání se přitom právě ona jeví jako integrovaná součást středoevropského romantismu. To ovšem neznamená žádnou

devaluaci české literatury, neboť romantismus jako literární směr nebyl v dané době jediným dominujícím kurzem ani v ostatních literaturách tohoto regionu. Podobně jako v případě Máchy lze i v maďarské literatuře považovat Vörösmartyho básnickou inovaci za relativně izolovanou (Szegegy-Maszák 1987: 27). Průměrná poezie daného období nebyla ani v jedné z těchto literatur vyloženě romantická. Snad jen s výjimkou polské literatury nevznikla ve znamení romantismu skutečná literární kontinuita, neboť soudobá čtenářská veřejnost nebyla na přijetí děl tohoto typu připravena.

Závěrem několik slov k recepci společenského kódu romantismu. Komparatistika nemůže zkoumat samotnou literaturu, ale musí vzít v potaz celý kulturní kontext, v němž se literární díla rodí a fungují. Pouze kulturní kontext, jenž počítá i s pozdějším vývojem a dopadem romantismu, může osvětlit to, že se v romantismu zrodila nejen mistrovská díla poskytující dodnes estetický zážitek, ale také politický romantismus, který vzklíčil z literatury a umění a který myšlení této oblasti dodnes znatelně nakazil infantilismem a fakta ignorujícím solipsismem. Carl Schmitt ve své knize *Politische Theologie* vydané v roce 1922 vystihl, že základní pojmy jako suverenita nebo samotný romantismus disponují v nově sekularizovaném světě místní hodnotou teologických pojmů (jsou jejich strukturálními ekvivalenty). Podle Schmitta romantismus plní sekularizovanou roli mystiky. Podstatu tohoto procesu nejzřetelněji osvětluje polský mesianismus, v němž dosazením něčeho jiného na místo teologických pojmů – především boha – dochází k desakralizaci teologie a zároveň jsou po způsobu nového „náboženství“ vyzdviženy a prohlášeny za svaté pojmy společensko-politické. Tak se vlast stává svatou, politik prorokem a národ je možné spasit. Pojetí posvátného národa je často neoddělitelně spjato s další náboženskou představou romantismu – vizí spásné revoluce a vírou v ni. To vše je literární vědě vzdáleno jen zdánlivě, neboť dědictví romantismu se dotýká pozice, z níž je dnes interpretován. Nelze odhlédnout od kontextu, že Petőfiho, Vörösmartyho či Mickiewiczova díla nabízela do značné míry možnost být využita v rámci nacionalismu – pozdější doba pociťovala komplexnost jejich romantické lyriky méně. Máchovo dílo je na tomto poli takřkajíc výjimkou.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

1949 *Dílo Karla Hynka Máchy 2. Próza*, ed. Karel Janský (Praha: Fr. Borový)

TYL, Josef Kajetán

1941 *Tichá srdce* (Praha: Jan Voves)

VAŠÁK, Pavel – HAVEL, Rudolf (eds.)

1981 *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858* (Praha: Odeon)

VÖRÖSMARTY, Mihály

1987a *Vörösmarty Mihály költői művei 1*, ed. András Martinkó (Budapest: Szépirodalmi)1987b *Vörösmarty Mihály költői művei 2*, ed. András Martinkó (Budapest: Szépirodalmi)**Literatura**

BERKES, Tamás

2010 „Romantismus a biedermeier: směry komplementární, či disjunktivní?“, *Svět literatury* 20, č. 41, s. 173–179

BOJTÁR, Endre

1992 *East European Avant-Garde Literature* (Budapest: Akadémiai) [1977]2010 „Vysnívali sme si vlast' a národ...“. *Osvietenstvo a romantizmus v stredo- a východo-európskych literatúrach* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV) [2008]

FRIED, István

1989 *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban* (Budapest: Magvető)

HAMAN, Aleš

2007 *Trvání v proměně* (Praha: ARSCI)

HRDINA, Martin

2007 „Literárněhistorické hledání počátků romantismu“, in Jaroslav Vyčichlo, Viktor Viktora (eds.): *Jeden jazyk naše heslo bud' 4. Český romantismus – jiskření a záblesky* (Radnice: Spolek divadelních ochotníků), s. 85–95

KREJČÍ, Karel

1967 „Symbol kata a odsouzení v Máchově díle“, in Růžena Grebeníčková, Oldřich Králík (eds.): *Realita slova Máchova* (Praha: Československý spisovatel), s. 209–277

MACURA, Vladimír

1993 „Český a slovenský romantismus ve sporu s romantismem“, in Zdeněk Hrabata, Martin Procházka: *Český romantismus v evropském kontextu* (Praha: ÚČSL ČSAV), s. 26–47

MARKIEWICZ, Henryk

1966 *Główne problemy wiedzy o literaturze* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

STICH, Alexandr

1993 „Ještě k Máchovi: velký a silný protivník J. K. Tyl“, in František Černý (ed.): *Monology o Josefu Kajetánu Týlovi* (Praha: Univerzita Karlova), s. 65–73

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály

1987 „A magyar irodalmi romantika sajátosságai“, *Ars Hungarica*, č. 1, s. 21–29

VODIČKA, Felix

1969 „Literární historie, její problémy a úkoly“, in idem: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon) s. 13–53 [1942]

WELLEK, René

1963 *Concepts of Criticism* (New Haven/London: Yale University Press)

Mácha's romanticism in a Central European comparison

The study analyses the oeuvre of Mácha by comparing it with the outstanding figures of Romanticism of Central Europe (Mickiewicz, Vörösmarty, etc.). Making use of the concept of the literary trend, the conceptions of Romanticism prevalent in Czech literary studies are revised, thus modifying the representation of national literary development as “autonomous”. The representatives of Central European Romanticism have had a double consciousness: on the one hand they regarded themselves as poets of a nation yet to take shape, and on the other hand they were unable to get rid of the sense that a poet is essentially different from other people. Hence they are lonely prophets who when required are the leaders in the fight for freedom of their nation, but when such activities decline, they suffer from the feeling

of isolation and maladjustment. Mácha's position on the spectrum of Central European Romanticism is defined by a purely individual program and by a private mythology based on this program. The author of *Máj* (May, 1836) secludes himself from following the canon of waking the nation, although he is part of the Czech literary movement.

Keywords

Karel Hynek Mácha, Mihály Vörösmarty, Romanticism, Central Europe, Czech literary studies

Shakespeare, Máchů a český romantický historismus

— Martin Procházka —

Spojení naznačené v titulu mého příspěvku je pozoruhodné především proto, že český romantický historismus, silně formovaný *Rukopisy královédvorským a zelenohorským* (1817, 1818) a Lindovou *Žáří nad pohanstvem* (1818), je ve snaze přijmout Shakespeara jako prototyp velkého umělce, který by – slovy Chmelenského – „hrdiny z dávnověkosti české nám smělym štětcem před oči“ (Chmelenský 1834: 383) stavěl, konfrontován se zcela jiným přístupem k minulosti, typickým pro Shakespeareovy tragédie a historické hry. Zatímco v *Rukopisech* a Lindově idylickém zobrazení života starých Slovanů je minulost především slavným počátkem národní kultury, absolutní hodnotou a nadčasovým ideálem odkazujícím k „věčnosti“, u Shakespeara jsou dějiny, slovy hraběte z Warwicku ve druhé části *Jindřicha IV.* (1598), přítomny „v životech všech lidí“, kde „zjevují rysy časů zesnulých“, z nichž lze pak „předvídat možnost věcí budoucích“ (3.1.75–79).¹ V Shakespeareově pojetí historie, které mj. vychází z dobové typologie, kde minulé

1 Veškeré citace ze Shakespeareova díla uvádím ve vlastním překladu podle Shakespeare (1997). V závorkách v textu jsou čísla jednání, scén a veršů.

události „prefigurují“ události budoucí, ale zároveň často abstrahuje od metafyzického rámce této typologie, Boží prozřetelnosti, je minulost propojena s přítomností a budoucností nejen na základě nutných kauzálních souvislostí, ale zároveň i v důsledku figurativních kvalit jazyka, které ztotožňují čas s životním cyklem (v citované pasáži je čas procesem odumírání i „láhnutí“).

Stručně řečeno, proti obrozenskému alegorickému vidění historie odkazujícímu k ideálnímu počátku a nejvyšší autoritě či k „věčným“ hodnotám, které se pochopitelně otevírají ideologizaci, stojí u Shakespeara důraz na dějinnost individuálního života, jež však nemusí být pozitivní a už vůbec není ideální hodnotou. „Špatnost“ odbojného hraběte z Northumberlandu, o níž je ve výše zmíněné pasáži z *Jindřicha IV.* řeč, totiž roste s dějinnými událostmi. Zcela novým momentem Shakespeara tvůrčího přístupu je pak poukaz na schopnost figurativního jazyka tuto dějinnost umělecky vyjádřit. Ten se objevuje v soustavnější podobě až v *Nové vědě* Giambattisty Vica (1822), která přichází s koncepcí „poetické historie“, tedy dějinnosti založené na paralele cyklické dynamiky uměleckého jazyka, společenských forem a institucí, včetně morálky.

Jak už bylo řečeno jinde, souvisí napětí mezi Shakespearovým a obrozenským pojetím dějin se změnou chápání znaků, které se z transparentních reprezentací idejí stávají symboly odkazujícími, slovy Michela Foucaulta, k „mezím reprezentace“, jimiž jsou „svoboda, touha a vůle“ (Foucault 1970: 219). Zatímco klasicisté mají se Shakespearovou tvorbou vesměs potíže, protože se rozchází s ideálními normami, objevují v ní romantici dynamiku dění, kterou Foucault považuje za klíčový rys tzv. „moderní epistémé“. Mácha se vydává cestou romantiků, avšak mnozí představitelé mladší obrozenské generace, například Tyl, otálejí mezi idealizací dějin a pokusy o postižení jejich dynamiky.

Tato situace je příznačná, řečeno schematicky, pro jedno z nejzajímavějších setkání v dějinách rané české Shakespearovy recepce a možná i obrozenské literatury vůbec, kterým se zabývá i můj příspěvek. Mám na mysli Tylovu adaptaci Shakespeara *Krále Leara* (1835), jeho souběžnou i následnou dramatickou tvorbu a Máchovy dramatické zlomky, zejména ten nejobsáhlejší z nich, nástin historické tragédie *Bratři* (1832–1834). Zde se budu zabývat především Máchovým vztahem k Shakespearovi, což je dáno nejen tematikou kongresu, ale též zjištěním, že k důkladnému poznání Tylova vztahu k Shakespearovi je třeba nejprve podrobně prostudovat Tylovu práci s textem *Krále Leara* (1606) v kontextu jeho rané dramatické tvorby, a to nejen těch známějších her jako *Čestmír* (1835), ale i těch, které jsou považovány za okrajové.

Než se však začnu zabývat Máchou, chtěl bych přesto alespoň nastínit některé základní momenty Tylova vztahu ke *Králi Learovi*, protože tento vztah je důležitý také pro pochopení Máchovy kompozice *Bratři*. Veškeré mé závěry týkající se Tyla nemohou mít pochopitelně jiný než hypotetický charakter.

Podle Otakara Vočadla i Bohuslava Mánka je pravděpodobné, že Tylův „překlad byl pořízen přímo z anglického originálu“ a že jeho autor „mohl mít dostatečnou pasivní znalost angličtiny“ a také „možnost se poradit s několika přáteli“ (Mánek 2005: 348). Předpokládané snažení o věrnost překladu však odporuje zjištění, že „Tyl zkrátil hru skoro o polovinu, vynechal pesimistické pasáže, kritické politické zmínky o poměrech u dvora, které nemohly projít velice bdělou metternichovskou cenzurou, erotické dvojsmysly a mytologické narážky, které by tehdejší převážně lidové publikum nepochopilo“ (ibid.). Je sice pravda, že až do roku 1838 se i v Británii hrály adaptace Shakespearovy tragédie, nejčastěji klasicistická úprava Nahuma Tatea z roku 1681, se smírným zakončením, nicméně daleko důležitější je kontext rozvíjející se obrozenské kultury, do něhož Tylův překlad vstupoval.

Domnívám se, že důležitým svědectvím o tomto kontextu, přesněji řečeno o „implicitním čtenáři“ a obecnstvu, k němuž se Tyl obrátil, jsou právě hry, které Tyl napsal v době, kdy Shakespearovu tragédii překládal, bezprostředně předtím nebo hned poté. K těmto hrám patří tragédie *Čestmír* (1835), romantická činohra *Slepý mládenec* (1836), dramatický „žert“ *Jeden za všechny* (1836) a konečně i pozdější činohra *Brunsvik nebo Meč a Lev* (1843).

Zatímco v *Čestmírovi* specifické learovské reference ještě chybějí, objevuje se zde jedno z hlavních témat Shakespearovy tragédie, problematizace lásky jako nejvyšší hodnoty. Zatímco Shakespeare se soustředí na ztrátu významu lásky a spojuje ji s krizí autority a veškerých mravních hodnot, vyjadřuje Tyl v tragickém osudu Čestmíra typickou romantickou rozpolcenost, „dvojí bolest“, která „srdce touhy plně roztrhá“ (Tyl 1957: 114). Hrdinovo rozervanectví však koriguje důraz na jednotu národa, a proto je nakonec „vykoupeno obětí“ (ibid.: 216), bojem za tuto jednotu končícím smrtí titulního hrdiny. Jeho smrt získává v tomto schématu místo dialektické syntézy, posvěcené metafyzickou autoritou bohů a jejich mluvčí, vštkyně Bohuše. Na rozdíl od protagonistů *Čestmíra* jsou hrdinové *Krále Leara* ponecháni nejistotě a nutnosti jednat podle „tíhy“, s níž na ně doléhá „tragický čas“ (5.3.322), doba násilí, válek a společenského rozkladu. Tylův historický optimismus je v *Čestmírovi* nastolen pomocí národní ideologie, která chybí

v Shakespearově hře, jež mj. vyjadřuje skepsi ke sjednocení Anglie a Skotska kontroverzní postavou krále Jakuba I. V *Learovi* jsme spíše svědky rozsáhlejšího společenského přerodu, v němž se rozpadají staré mýty a ideologie (např. chápání Jakuba I. jako následovníka krále Artuše, sjednotitele keltské Británie, zdůrazňování božského práva králů), a nové ještě nemají pevné obrysy. Taková vize světa je v rozporu s tehdejším obrozenským programem, který spatřuje v současnosti moment obnovy předpokládaných dávnověkých hodnot. Citujme slova věštkyň Bohuše ze závěru tragédie:

Toť lidí
nejkrásnější cíl, z těch země pout se
vyvinout ku spasení národův.
Věky vidím zmizeti – a Praha
skví se slavná – slavné jméno Čestmíra!
Bozi mocni jsou – buď člověk v pokoře!
(Tyl 1957: 239–240)

Jak ukazuje další Tylova hra, *Slepý mládenec*, pilířem tohoto programu je především lidová moudrost a z ní vyplývající představy mezí a míry, které platí stejně v makrokosmu, jako i v mikrokosmu lidské duše:

Všemu světu mezník postaven;
v jisté míře běží noc a den,
a tak shodně celý svět se daří.
Běda, srdce-li svých mezi zmaří;
nechtě je vede plazivost neb pych, –
kročej přes meze jest vina, hřích.
(ibid.: 248)

Mluvcím tohoto postoje je sluha Záruba, jehož modelem je zčásti Shakespearův Kent. Záruba protestuje proti poštilému rozhodnutí šlechtice Božepora Žďárského předat své panství vzpurnému a násilnému synovi, kterého však otec neobyčejně miluje. Výchozí dramatická situace *Krále Leara* je zde zcela přepsána. Místo otce a dcery tu máme otce se synem, Learovo nepochopení skromné a neokázalé dceřiny lásky nahradila slepá a neopětovaná láska Božeporova. Záruba sice částečně sdílí Kentovu odvalu a jeho oddanost, ale na rozdíl od Shakespearova hrdiny vynáší o situaci ve hře jednoznačné soudy, jejichž zdrojem je nesporná autorita lidu.

Oslepení protagonisty Tylovy hry, zezvířetělého loupežníka Víta, není aktem bezmezné krutosti, jak je tomu v případě brutálního Cornwalllova činu, ale projevem vypočítavé pomsty za někdejší Vítovu erotickou eskapádu. V Tylově hře funguje navíc křesťanský koncept viny a vykoupení. Strádání Slepého mládence, někdejšího loupežníka, je vykoupeno nejen jeho věšteckou, vizionářskou schopností, ale i darem napravovat křivdy a obnovovat vztahy, které sám rozvrátil. Tak je možné, aby vykoupil i „hřích“ (ibid.: 320) lásky svého otce Božepora, jehož postava má Learovy a zároveň i Gloucesterovy rysy.

V Shakespearově hře se podobné východisko vůbec nenabízí: Kordélie je zavražděna a Lear umírá v šílenství. Metafyzika lásky, která, slovy Zárubovými, „ocenila“ co „tady provinila“ (ibid.: 323) – tedy též metafyzika prvotního hříchu chápaného dialekticky jako *felix culpa* – v *Learovi* chybí právě proto, že dějiny nejsou výsledkem intervence nadpозemských sil, ale jsou přítomny v životech všech lidí a hlavně v jejich utrpení. Známy je Learův monolog: „Vy nazí chudáci...“, podle něhož se lidské utrpení má stát drastickou léčebnou kúrou pro mocné, kteří by měli ostatním ukázat, že „nebe je spravedlivější“ (3.4.30–36). To ale není podle Shakespearova Kenta vůbec jasné – i když „hvězdy vládnou podmínkám“ (4.4.32), v nichž žijeme, neznamená to, že jejich vliv je schopen překonat rozdíly a sváry mezi lidmi. Právě naopak.

V pozdější Tylově hře *Brunsvik* je konečně reflektováno Learovo šílenství. Podobně jako šílený Lear vidí nejprve Kordélii jako přízrak ze zászvětí (4.7.49), považuje i vyhnaný, zdětinštlý kníže Stojmír svého vracejícího se syna Brunsvika za ducha „z říše povětrné“ (Tyl 1957: 359). Věrný zbrojnoš Lev pak vyčítá lidem, že zapoměli na svého vladaře: „nemyslete, že je to [...] pán váš – myslete jen, že je nahý, pouhý člověk... pomyslete, jaká křivda se mu stala – a jestli se vám i potom srdce nerozhřeje lítostí [...] tedy nejste lidé – nejste moji krajané! Hanba vám!“ (ibid.: 372). Na rozdíl od *Leara* je tu přítomna jednotící myšlenka lidství jako soucitu, která spolu s představou národní identity spojuje Stojmírovy poddané proti cizákům.

Z těchto příkladů je vidět, že Tyl podstatně přepisuje základní témata Shakespearova dramatu, jehož tragická vize dějin není přijatelná pro Tylovo pojetí spravedlnosti ani pro obrozenský program. Jediným textem, kde Tyl Shakespeara cituje, je dramatický skeč *Jeden za všechny* (1836), parodující s největší pravděpodobností Máchu v titulní postavě Hynka. V Tylově scéně pronese protagonista verš z *Macbetha* (1606) z počátku slavného hrdinova monologu předcházejícího jeho vraždě krále Duncana: „Zdaž dýka jest, co tuhle vidím před

sebou?“ a pokračuje zjednodušenou parafrází jednoho z dalších veršů „O hrůzný obraze...“ („Art thou not, fatal vision, sensible?“ – 2.1.35), aby dospěl k zesměšnění prázdného tragického patosu: „V knize sice jenom jednou ‚hrůzný‘ stojí, / umělec to ale zdvojí – / je to pro zlou paměť pohovení. / Publiku to známo není, / to jen o efektě povídá“ (Tyl 1957: 403). Shakespeare se zde stává, společně se Schillerem a jinými dobovými autory, předmětem lehké parodie tehdejší divadelní praxe i exaltovaného chování Tylova někdejšího rivala.

Srovnáme-li nyní Máchův zlomek *Bratři* s Tylovými snahami vyrovnat se se Shakespearem, všimneme si, jak už bylo naznačeno, zejména odlišnosti v pojetí dějin. Máchův fragment polemizuje s obrozenskou představou historie jako Bohem předurčeného duchovního procesu, který se, jak to vyjádřil Jan Slavomír Tomíček ve známé recenzi *Máje* (1836), odehrává ve „věčnosti“ s jediným hlavním účelem, jímž je růst duchovního (a tedy i národního) vědomí. Hlavním agentem dějin není u Máchy Boží prozřetelnost, ale zápasící knížata a kmenoví vůdci, nechápající obsah suverenity a upřednostňující své partikulární mocenské zájmy. „Věčnost“ je v Máchově textu přítomna buď jen v okamžiku násilné smrti („Temně Oldřich v chrapotu ‚Věčnost!‘ vysloví a umře“ – Mácha 1959: 275) nebo ve spojení s tradičními představami kosmické harmonie („souzvuk věčný hvězd“) a „odpuštění“ hříchů (ibid.: 273). Že jde o ironii, je jasné díky motivu snu, který tyto obrazy doprovází: „jak by souzvuk věčný hvězd / hlásal v sen mne kolébaje: / Odpuštění! – odpuštění!“ (ibid.: 273).

Máchův přístup má jistě také určité rysy historického primordialismu (Smith 2000: 5–26), a proto se snaží hledat počátek největší dějinné krize, ztráty samostatnosti po bitvě na Bílé hoře, již na úsvitu českého státu. Více než zavraždění svatého Václava přitahují Máchu boje mezi knížaty v 11. století, Jaromírem a Oldřichem, a také, jak je patrné z novely *Křivoklad* (1834), některých zlomků historických próz a z poznamének v Zápisníku, neklidná vláda krále Václava IV.

Podobně jako Shakespeare a další alžbětinstí dramatici využívá Mácha (stejně jako Tyl) starších verzí historických vyprávění ve formě kronik a divadelních her. *Bratři* vycházejí z Hájkovy kroniky i z dramatu *Jaromír und Udalrich, Herzoge von Böhmen* Wolfganga Adolfa Gerleho (Jaromír a Oldřich, čeští vojvodové; hráno 1827). Zatímco Gerleho hra má blízko k romantické osudové tragédii především při zobrazení pokusu Vršovců získat český trůn, Máchův zlomek se zabývá především vztahem kronikářského vyprávění k tehdejšímu obrozenskému chápání minulosti. Jak ukazují Máchovy poznámky, zajímají ho především

současné morální a politické implikace pochmurného středověkého příběhu, zejména marnost obrozenské nostalgie po veliké dávné minulosti. V Zapisníku se vztahuje ke zlomku *Bratři* německý citát: „Eine ossianische weinerliche Sehnsucht nach dem Nebelhaften. – Mit kalten Armen umhalst ihn die eiserne Jungfrau (Nemesis), bis er zusammenbricht, eine Riesenleiche mitten unter den Trümmern des Baues, der mit ihm stürzt. (Brat[ři]. Jarom[ír])“ (Mácha 1972: 36). Přes určité problémy s výkladem tohoto záznamu lze říci, že proti idealizaci českého dávnověku tu staví Mácha představu spravedlnosti jako neosobní dějinné nutnosti a principu odplaty (Nemesis) a že předchozí historická vyprávění považuje za trosky budovy, která zavalí vlastního stavitele. Z hlediska této poznámky lze *Bratry* pokládat možná i za polemiku s *Rukopisem královédvorským*, kde je kníže Oldřich oslaven jako osvoboditel Prahy a o jeho bojích s Jaromírem není ani zmínky.

Tragický konflikt není v Máchově dramatickém zlomku spojen s tématem národní jednoty, vyjádřeným v *RK* i v Tylově *Čestmírovi* osvobozením Prahy. Jeho obsahem je krize zákonné moci, která vede k občanským válkám a způsobuje morální degradaci české šlechty. Krize může být vyřešena jedině utopicky, vůdcem, který se nezúčastnil válek ani nepodlehł korupci, hrdinou, jehož vede „Nemesis“ jako „nejhodnější vlády... ku vládě“ (Mácha 1959: 257). Jak prorokuje slepý Boleslav: „jen nevinný hříchem dosáhne žezla a skleslou pozvedne zem“ (ibid.: 271).

Mácha používá Shakespearova dramatu, aby se oprostil od vlivu svých zdrojů – Hájka, Gerleho a *Rukopisu královédvorského*. Nejprve se pokouší modelovat *Bratry* podle vzoru *Krále Leara* a změnit přitom postavu Vyhoně Duba z Gerleho (a ztracené Tylovy) hry na hrdinu připomínajícího Kenta, který odmítá poslušnost knížeti Oldřichovi a kritizuje jeho politiku, jež způsobila rozvrat českého státu (Mácha 1972: 16). Pozdější fáze vývoje Máchova fragmentu však ukazují, že *Král Lear* se svou katastrofickou vizí dějin jeho modelem být nemohl. Na rozdíl od Tyla se však Mácha nepustil do přepisování základních témat Shakespearovy tragédie, a naopak zdůraznil bezcíllost mocenského boje českých knížat a fiktivnost jejich představ o moci a spravedlnosti.

Téma mocenského boje spojuje Máchův dramatický pokus se Shakespearovými historickými hrami. Jak ukazují výpisky v Zapisníku, soustředil se Mácha na klíčové scény ve druhé části *Jindřicha IV.*, zejména pak na králův monolog „Umět tak číst v té knize osudu, / sledovat zvraty jednotlivých dob...“ (3.1.44–74 – Mácha 1972: 125) a snad také na dialog mezi králem a princem Jindrou, který dřímajícímu, nemocnému

otci sebral korunu, položenou u jeho postele (4.3).² Hlavní rozdíl v Shakespearově a Máchově přístupu k tematice královské moci se jeví právě v její tradiční legitimizaci pomocí aktu zvaného latinsky *mancipatio* – tedy, jak ukázal už Marcel Mauss, přijetí moci jako *daru* od vyšší politické, ideologické nebo metafyzické autority.³ U Shakespeara je moment legitimizace Jindrova nástupnictví vyjádřen slovy odkazujícími ke starší hře *Slavná vítězství Jindřicha V. (The Famous Victories of Henry the Fifth*, tiskem 1598): „Korunu proto přijmeš v poklidu, / s jasnější myslí, větší podporou“ (4.3.315–316). V *Bratrech* však podobný akt přijetí koruny jako daru není možný, vzhledem k pokračujícímu zápasu obou knížecích synů. Jediná moc, která by mohla legitimizovat nového panovníka, by musela přijít přímo z „věčnosti“ (tak je tomu například v kosmickém konfliktu Shelleyho *Odpoutaného Prométhea*, 1819).

Ale Mácha, který v *Máji* ironizuje idealizovanou národní i osobní minulost – „zemřelých krásný dětinský čas“ a „dětinství mého věk“ (Mácha 1959: 45, 50) – jako „věčnosti skleslý byt“ (ibid.: 45, 50), má značné problémy s přijetím této metafyzické autority. V jeho díle zjevně nefunguje tradiční topologie spojující ve druhé části *Jindřicha IV.* v jediném emblematickém místě, síni zvané Jeruzalém, kde král Jindřich umírá (4.3.365),⁴ věčnost, duchovní střed světa a neměnný božský řád s odpuštěním zaručeným boží milostí. Podobný obraz najdeme sice i v *Bratrech*, ale jen jako „sen“ umírajícího knížete Boleslava, který se usilovně snaží zapomenout na „černou škrvnu“ svých krutých činů (Mácha 1959: 272). Boleslavova vidina harmonie a odpuštění je sice možná „jiným světem“, který si slepý hrdina vytvořil vnitřním zrakem, je však stejně konečná jako svět jeho smyslů, protože nakonec i ji zničí „smrt“ (ibid.: 271). Podobně jako v 1. intermezzu *Máje* jsou i v *Bratrech* Boleslavovy „sny“ spojeny se ztrátou identity: „Čím jsem byl, tak daleko již jest, / že víc nevím, zdalž to jestotou, / čili snem jen přešlé bylo noci“ (ibid.: 270).

2 Na tuto možnost upozornili editoři *Spisů* 3 v Knihovně klasiků, opírajíce se o domněnky Reného Wellka, uvedené ve studii „K. H. Mácha a anglická literatura“ ve sborníku *Tůrso a tajemství Máchova díla* (1938) (Mácha 1972: 426). Problém jejich interpretace lze spatřovat v tom, že stojí na pouhé zmínce „Jindřich IV.“ (Mácha 1972: 124). Oldřichova řeč ve druhém dějství *Bratří* se navíc uvedené části Shakespearovy hry příliš nepodobá. Ironie ve scéně, kde princ Jindra mylně pokládá spánek svého otce za smrt, není v Máchově zlomku vůbec rozvinuta.

3 Marcel Mauss (1990: 50–51) vykládá dar jako rys jiného hodnotového systému než politické ekonomie, založené na racionálně chápané výměně a směně.

4 Ironickou obdobou tohoto toposu je v Máchově díle obraz hrobky a zároveň síně předků v „Mnichovi“ (Mácha 1959: 171), k tématu věčnosti se pak vztahuje topos klášterní síně v „Pouti krkonošské“.

Z předchozího vyplývá, že Mácha nejspíš četl závěrečné scény druhé části *Jindřicha IV.* ironicky a chápal zakončení hry spíše jako gesto emancipace než potvrzení a přijetí tradičních autorit. Jeho čtení, které hledalo legitimizující moc v dějinách přítomných „v životech všech lidí“ a zároveň v abstraktně pojaté historické nutnosti, však narazilo na problém, že ani Shakespearova představa historických změn („zvraty jednotlivých dob“), ani jeho pojetí náhody v dějinách nebyly schopny ospravedlnit nástup nového panovníka. V kontrastu k Shakespearově hře je proto v *Bratrech* Břetislavův nástup spíše utopickým gestem, které nahrazuje nahodilost dějinných událostí (o nichž mluví král Jindřich IV. ve svém monologu) etickým pojmem *spravedlnosti jako historické nutnosti* (Nemesis) a tak vyjadřuje nové směřování národní existence, její nový účel.⁵ Zde se nabízí též paralela s jiným textem, který Mácha znal, IV. zpěvem Byronovy *Childe Haroldovy pouti* (1818), kde se figura Nemesis stává spojnicí mezi reflexemi o osobní tragédii a úvahami o smyslu dějin.

Máchova snaha o vyrovnání se Shakespearovým odkazem poukazuje na četná úskalí, která pro české obrozence i dobový romantický historismus představovala složitost Shakespearových děl. Základní problémy legitimizace politické autority a zodpovědného přístupu k dějinám se však Mácha pokusil artikulovat novým způsobem, v mnohém odlišným od romantického primordialismu obrozenců a jejich historického optimismu opírajícího se o metafyzickou autoritu. Tak vyjádřil nedůvěru v obrozenskému pojetí vlasti a jazyka jako darů přijímaných pod bdělými zraky metternichovské cenzury a tajné policie.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

1959 *Básně a dramatické zlomky*. Spisy Karla Hynka Máchy 1, ed. Karel Janský (Praha: SNKLHU)

1972 *Literární zápisky, deníky, dopisy*. Spisy Karla Hynka Máchy 3, ed. Karel Janský, Karel Dvořák, Rudolf Skřeček (Praha: Odeon)

SHAKESPEARE, William

1989 *The Second Part of King Henry IV (The New Cambridge Shakespeare)*, ed. Giorgio Melchiori (Cambridge: Cambridge University Press)

5 Na problematičnost tohoto postoje upozornil např. Derrida (1994: 27): „A co kdyby nesrovnalost a disharmonie byly naopak podmínkou spravedlnosti?“

1997 *The Norton Shakespeare*, gen. ed. Stephen Greenblatt (New York: W. W. Norton and Co.)

TYL, Josef Kajetán

1957 *První dramata*, ed. Vladimír Štěpánek (Praha: SNKLHU)

Literatura

DERRIDA, Jacques

1994 *The Specters of Marx*, přel. Peggy Kamuf (London/New York: Routledge) [1993]

FOUCAULT, Michel

1970 *The Order of Things*, přel. Alan M. Sheridan (London: Tavistock) [1966]

CHMELENSKÝ, Josef Krasoslav

1834 „Divadelní zprávy“, *Česká včela* 1, č. 48, s. 383

MÁNEK, Bohuslav

2005 „Král Lear v českých překladech a na českém jevišti“, in *King Lear / Král Lear*, ed. a přel. Martin Hilský (Brno: Atlantis), s. 345–361

MAUSS, Marcel

1990 *The Gift*, přel. D. W. Halls (New York: W. W. Norton and Co.) [1923–1924]

SMITH, Anthony D.

2000 *The Nation in History* (Oxford: Polity)

Shakespeare, Mácha and Czech romantic historicism

The paper focuses on Máchas encounter with Shakespeare in the course of his work on his fragments of historical dramas, especially on the most extensive outline of the historical tragedy *Bratři* (The Brothers, 1832–1834). Máchas text is first compared with the early historical plays of Josef Kajetán Tyl (who translated *King Lear* in 1835), namely with *Čestmír* (1835), *Slepý mládenec* (The Blind Youth, 1836), *Brunsvik* (1843), and then analyzed in the context of Shakespeares *Henry IV*, a play which Máchas excerpted in August Wilhelm Schlegel’s translation during his work on *Bratři*. While Tyl in his plays rewrites basic themes of *King Lear*, emphasizing national unity and traditional values and suppressing the dark moments and cruel horrors of Shakespeares tragedy,

Mácha appropriates Shakespeare's chronicle play as a means of emancipation from the antiquarian accounts of the Czech past (Wolfgang Adolph Gerle, Václav Hájek z Libočan) and an ideological rendering of history by Czech nationalists – the poem “Oldřich and Boleslav” in the *Rukopis královédvorský* (Manuscript of Dvůr Králové, 1818). However, Mácha is unable to respond to the complex juncture of traditional and early modern approaches to history in *Henry IV* (based on the notions of divine and feudal authority on the one hand, and of “necessity in human lives” on the other). As a result, he conceives Czech history as a utopian process leading to the fulfilment of justice (“Nemesis”). The problem of this approach is Mácha's critical attitude to absolute concepts and values, especially “eternity”. This stance subverts Mácha's attempt to establish the authority of his alternative account of the Czech past.

Keywords

William Shakespeare, romanticism, historicism, Czech National Revival, Karel Hynek Mácha, Josef Kajetán Tyl, historic drama

Subjekt *in articulo mortis* a tváří v tvář přírodě

— Zdeněk Hrbata —

1.

Snaha o hlubší charakteristiku subjektu v mezních chvílích u Karla Hynka Máchy a širší situace, v níž se tento subjekt nachází, stejně tak jako porovnání těchto momentů s obdobnými ultimativními dramaty lidské existence u jiných autorů nás nejprve vede k tomu, abychom vyznačili krajní body romantického pojetí přírody a zároveň dva stěžejní předměty tohoto pojetí.

Jeden z hlavních objektů, k nimž se upínají myšlenky, city a smysly v předromantické a romantické epoše, představuje příroda jakožto obrovská množina zahrnující všechna bytí univerza, obecné zákony, příroda jako mohutnost hýbající vesmírem anebo produkující síla, jíž se nevymyká žádné jsoucné. Do této oblasti spadá také příroda / přirozenost věcí nebo přirozenost člověka – tj. přirozenosti chápáné jako soubory specifických a diferencních atributů (blíže viz Hrbata – Procházka 2005: 28–30). Druhým důležitým předmětem je pak krajina, konkrétní výsek přírody s určitými charakteristickými rysy

podmíněnými geomorfologií nebo lidskou kulturou. Významově a tvarově modelované varianty obou přírod snadno rozeznáváme v *Máji* (1836): krajinu jezera, pozemské místo, a nadzemské nedozírné výšiny hvězd, „světů jiných“.

Těchto objektů, které jsme si právě abstraktně vymezili, ačkoli mezi nimi mohou v literární tvorbě existovat víceúrovňové spojnice a analogie, se týkají dvě polarizované koncepce přírody, nevyhnutelně spjaté s pobytem a nazíráním člověka.

První z nich je determinována vkladem Jeana-Jacquesa Rousseaua. Z jeho koncepce teď podtrhněme jen vizi přírody jako rámce pozitivní, meditaci podněcující samoty subjektu a zároveň přírody jako anti-teze „přírody“ společnosti. Tento odkaz podstatně přispívá k ustavení náboženství nebo ideologie přírody. Rámuje-li Rousseauova příroda v podobě krajiny diskurz nebo úvahy subjektu, stává se současně odrazovým můstkem k pojímání nekonečna. Sféra vnímatelného, konečného, vjemy, s nimiž je spjat pocit štěstí již jako znak percepce jiného, přivádějí přímo k transcendenci, k Bohu. Do ohraničenosti proniká neo-hraničenost (viz Minski 1998: 100). Tím se otevírá cesta metafyzickému lyrismu. Básnické snění uprostřed objektů přírody sice může uzávorkovávat vnější svět, aby se duch, tak jako u Rousseaua, vposledku soustředil ve své vlastní esenci, ale ještě více toto snění odkrývá smysl každé podívané. Kontemplativní pohled proniká pod povrch věcí, odhaluje jejich skrytý život.

Vnímatelný svět konstituuje jazyk, jehož slova jsou obrazy, a básníkovi přísluší, aby tento jazyk dešifroval, protože ve shodě s neoplatonskou tradicí i novodobým okultismem tuší, že mezi vnějším světem a světem lidské duše existuje skryté příbuzenství, že mezi elementy krajiny, které zasahují jednotlivé smysly subjektu, je harmonie vypovídající o jeho souladu s řádem světa (blíže srov. Milner 1973: 160–161). Victor Hugo ve sbírce *Vnitřní hlasy* (1837) tuto předzjednanou harmonii vyjadřuje metaforicky: všem objektům, z nichž se skládá les, odpovídá nějaký podobný předmět v „lese duše“ (la forêt de l'âme). Kromě obvyklého romantického lyrismu, který často s elegickými akcenty projektuje lidské city do přírody, se tak postojem ať už Hugova, nebo Novalisova neúnavného básnického pozorovatele prosazuje rovina ekvivalence, na níž probíhají výměny mezi lidským a hmotným univerzem, mezi řečí duše a řečí přírody.

Zaměříme-li se však podrobněji a s větším výběrem na poměr subjektu a přírody v básnické praxi, zpozorujeme také nestálost a proměnlivost této rovnocennosti. Místo přímočarých spojení se spíše rýsuje

širší a básnicky produktivnější pole méně jednoznačných či zjevných paralelismů a analogií. Jejich osnovatelem není přirozená řeč univerza, ale kulturní reprezentace v podání prométheovscky chápané tvůrčí osobnosti (k tomu podrobněji Procházka 1996). William Wordsworth sice jasně deklaruje: „Naučil jsem se / však na přírodu jinak pohlížet / než v zbrklém mládí“, na přírodu, v níž stejně jako ve svých smyslech vidí „průvodce, strážce, chůvu, také duši / celé své mravní bytosti“. I když mu však příroda dává tušit „vznešenost / toho, co v hloubi proniká náš svět“ (ibid.: 19–20)¹, smysly toto univerzum nejen vnímají, ale také je ustavují. Součástí obrazů světa je básníkova schopnost či vůle vidět, spoluutvářet tento svět.

Na rozdíl od přírodozpytce, pod jehož rukama zůstávají jen mrtvé zbytky přírody, je podle Novalise úkolem básníka ji oduševňovat a zušlechťovat. Básnický subjekt vystupuje jednak jako pozorovatel, který všude dbá jejích pokynů, souběžně je však tím, kdo s přírodou dokáže instrumentálně zacházet tak, aby se povznesla nad svůj všední osud (srov. Novalis 1996: 27).

Čtení knihy přírody, jejíž součástí jsou i nesrozumitelné pasáže, protože bohatství přírody je nevyčerpitelné, nebo dokonce nedosažitelné, provází spiritualizace univerzálního života. S touto tendencí je ovšem souběžná také nemetafyzická touha městských subjektů vyjít ze svírajících prostorů do otevřené krajiny, jež se pojednou rozzáří, tak jako u Friedricha Hölderlina, ve své bezprostředně srozumitelné zřejmosti:

Ale tady je krásně, když v svátečních dnech jara
 Rozkvétá údolí a dolů po Neckaru
 Rozzelenalé louky a les a spousty zelených stromů
 Rozkvetlých bíle se vlní v rozhoupaném vzduchu
 A zpod oparu na kopcích probleskuje réva
 A nalévá se a hřeje ve vůni slunce.
 (Hölderlin 1977: 45)

Od náčrtu pozitivní koncepce přírody coby souputníka lidského bytí, zdroje vší energie nebo místa ozdravného pobytu přejdeme k protilehlému pojetí, které obvykle nebývá zahrnováno do charakteristických znaků romantické senzibility nebo estetiky. Také v apoteózách přírodního univerza někdy probleskne vědomí, že bytí přírody se

1 Báseň „Verše složené několik mil nad Tinternským opatstvím“ (Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, 1798) cit. podle překladu Martina Procházky.

vyděljuje ze zvláštního času lidské existence a namísto odedávna předpokládaných souvislostí mezi mikrokosmem a makrokosmem se zjevuje trhlna osudové separace. Tak týž Hugo, jinde snivec, v němž animovaná příroda pozdravuje svého druha či milence,² připomíná, že ve světě vše stále jen končí nebo začíná, a konstatuje bezcitnost přírody vůči lidskému údělu.³ Na základě těchto problematických stránek přírody, jejíž pozitivitu narušuje už jen to, že se s netečnou pravidelností obměňují její cykly a rytmy, že v ní dochází k neúprosnému střídání tvoření a ničení, zrodu a zániku, dospívají někteří romantikové až k filozofii přírodní negativity. Do převládající ideologie přírody vnášejí kontrapunktické dodatky nebo oponentní záhyby, k nimž se určitými úseky svého díla připojuje i Mácha.

Důležité je, že součástí tohoto protilehlého pojetí, s nímž ostatně mohou společně působit obvyklé pozitivní aspekty přírody (její krása, idylčnost, nesmrtelnost aj.), je jak tragická, tak také ironická perspektiva. Jejím východiskem bývá samotné lidské bytí a v důsledku toho esenciální oddělení subjektu a objektu. Za jeden z myšlenkově nejzávažnějších příkladů tragického přístupu považujeme reflexivní poezii Alfreda de Vigny. V jeho básni „Pastýřova chýše“ (1864) nejprve zazní patetická výzva k odchodu z nesvobodných měst jako „fatálních skalisek lidského otroctví“ do rozlehlých útočišť přírody (Vigny 1973a: 155). Z výšin svého postavení na hoře porostlé vřesem pak básnický subjekt jasně exponuje nejen převahu prostorového nadhledu, ale především superioritu lidského ducha a poezie, definované jako „krystalický entuziasmus“, nad nádhernou podívanou, již příroda poskytuje, neboť, jak Vigny zdůrazňuje v jiné básni, „člověk má myšlenky větší než svět“ (Vigny 1973b: 117). Avšak přílišná znalost přírody, tak jako stav osamění v přírodě v něm přece jen vzbuzují strach. Následující proslav antropomorfizované Přírody už předestírá ústřední prvky její negativní koncepce. Příroda sama se totiž prohlašuje za netečné jeviště lidských aktů a na její věčné scéně odehrávající se lidská komedie „marně hledá na nebesích své mlčenlivé diváky“ (Vigny 1973a: 162).

Zvýrazňování opuštěnosti, ale také tragického majestátu člověka nebo lidských utrpení ve věčně se obnovujících krásných kulisách lhostejné přírody uvádí do romantické tvorby jak diskurzivní konfrontace, narušující poetické a tematické modely, tak obrazové a epické insce-

2 Básně „Básník jde do polí“ (Le poète s'en va dans les champs), in sb. *Kontemplace* (Les Contemplations, 1856).

3 Např. básně „Olympiův smutek“ (Tristesse d'Olympio), in sb. *Paprsky a stíny* (Les Rayons et les ombres, 1840).

nace nedorozumění nebo míjení člověka a přírody. Rozdílnost indiferentního života přírody na jedné straně, a na straně druhé stálého vědomí konečnosti právě v tomto rámci dobře známe z Máchovy paradoxní reflexe. Karel Sabina v *Úvodu povahopisném* (1845) vkládá Máchovi do úst slova o přírodě, jež „nemá vědomí sebe, lásky a nenávisti, neví o minulosti a budoucnosti své; ona je velkým hrobem, a v tom hrobě panuje věčný život!“ (Sabina 1981: 195). Na rozdíl od českého romantika tvrdí Příroda u Vignyho: „Říkají mi matka a [ve významu ‚ale‘] já jsem hrob“ (Vigny 1973a: 162). V této jednoznačné antitezi převažuje hledisko přírody jako neoblomné sféry obecných zákonů a mohutností, nezávislé a všeurčující síly, vůči níž lze zaujmout jedině postoj stoické hrdosti a převahy vědomí či vidění toho, co příroda vnímat nedokáže.

Tak je problematizována nebo destruována rousseauovská vize harmonie a rovina ekvivalence. Ještě před Vignym tuto deziluzi prozaicky i básnicky postuloval, uvažuje o životě vesmíru prizmatem nicoty, do níž je člověk vržen, a tím i „absurdity lidského pobytu ve světě“ (Pelán 2000: 272), Giacomo Leopardi. Kierkegaardovské téma je v Leopardiho slavné básni „Kručinka“ (1845) úzce spjato s konkrétními necitelné a nevyzpytatelné přírody v podobě Vesuvu, jeho fatálního vrcholu i nehostinného úpatí, z nichž po tisíciletí hrozila lidské civilizaci náhlá zkáza. Ironické aspekty básně se polemicky dotýkají ideologie „milované přírody“. Krom jiného jsou namířeny proti monotónnosti jejích proměn („příroda se vždy zazelená“ – Leopardi 2000: 203), proti tomu, že budí dojem stereotypního opakování, ba malé rozmanitosti.

Hrdinové té části tzv. frenetické literatury romantismu, která „bojuje se životem“ a v níž vzpouru nejednou završuje volba nicoty, komentují toto bytí přírody s pamfletistickým záměrem a s už baudelairovskými akcenty, svědčícími o tom, kam až lze dospět v desakralizaci klíšé „posvátného chrámu přírody“.

Jen jedna jediná věc by se mi asi moc nelíbila: monotónní, věčná tvář přírody – stále déšť a slunce, slunce a déšť, věčně jaro a podzim, teplo a zima, vždy až do skonání světa. Není nic nudnějšího než neměnnost, *nezrušitelný* řád, věčně se opakující kalendář. Rok za rokem zelené stromy a stále ty zelené stromy: Fontainebleau! Kdo nás zbaví zelených stromů? Člověk by z toho zhloupl!...

(Borel 1999: 365)

Bytí a principy přírody nepodněcují k hlubším nebo protikladným reflexím, především vybízejí k provokativním gestům odmítání stereotypu.

2.

Dne 13. 5. 1836 si František Ladislav Čelakovský ve známém dopise Josefu Krasoslavu Chmelenskému stěžuje na studený květen a s jakousi humornou nadsázkou k tomu připojuje:

Mně se všecko zdá, že máj letošní mstí se na nás, že tak šibeničnický bylo o něm zpíváno. Nešťastný básník i s celou svou romantikou! Kozla nám po ní, ježto ovoce a tudy i víno – blaho básníků –, jak slyším, na všechny strany pomrzlo. A také okurky – jsou všechny tytam [...] To jsou ty plody hrozného byronismu!

(Vašák 1981: 36–37)

Tehdy byl u úspěšných českých básníků byronismus nadávkou, zvláště když figuru zločince narušil věčné klišé obrozující se a nadějeplné přírody, času lásky, tedy i úvodní idylickou expozici *Máje*.

Zdá se, že k antitetické struktuře Máchovy stěžejní tematiky, kterou ironicky naznačil již Čelakovský, lze stěží dodat něco podstatně nového. Vyjadřovaly se k ní jako k explicitnímu problému celé generace máchovských badatelů. Připomeňme tedy jen zjevné osy této struktury: zaprvé konfrontaci přírody a člověka, zadruhé samostatné obrazy krásné přírody nebo básnické konstrukce jejího života, zatřetí v *Máji* pak syntézu „člověk-země“ (viz např. Štěpánek 1984: 225).

Pokročíme-li k ústřednímu bodu naší rozpravy, musíme vzít v úvahu dvě polarizující roviny přírody: 1. prostor volné krajiny jako předmět touhy nebo místo svobodného pohybu, 2. propastnost přírody ve vědomí subjektu, čili jeho vztažení k univerzu, k vesmíru. Do tohoto rozpětí (a na pozadí předchozích shrnutí) promítněme závěrečné chvíle jedince, čekání na smrt a popravu.

Z významných textů evropského romantismu, jejichž jádrem je tato konfigurace, se zastavme jednak u Byronovy básnické povídky *Vězeň chillonský* (1816), jednak u literárního frenetismu. K estetice literárního šoku i k profanaci hodnot v tomto subverzivním žánru významně přispěla raná tvorba Victora Huga právě tematikou vězení, excentrických a monstrózních individualit, „bídníků“ různého druhu. A také

tematizací monstrózních objektů. Na předním místě popraviště nebo gilotiny, se kterými bývá spjat obraz kata, jehož boží posláním oslavil Joseph de Maistre v *Petrohradských večerech* (1821).⁴ Victor Hugo v katovi naopak spatřoval odpornou personifikaci trestu smrti a staré společnosti. Protože v našich srovnáních použijeme na závěr i poslední Hugův román *Devadesát tři* (1874), je vhodné hned připomenout, že imaginace tohoto spisovatele čerpala z frenetických témat i v mnohem pozdějších vrcholných románových a básnických dílech. U Huga je tak patrná kontinuita některých motivů poetiky krutosti, které mají vyvolávat silné emoce strachu i soucitu, jejichž intenzitu autor zvyšuje volbou protikladných obrazů, pohybem věty, rytmem verše.

Byronův vězeň připoutaný řetězy ke sloupu v gotických kobkách hradu Chillonu trpí ve tmě, pohřbený za živa, zbavený rodiny i budoucnosti. Příroda k němu doléhá jen zvukem vln jezera narážejících do zdí nebo jejich pěnou přepadajících skrze mříže. Jsou to echa nebo zlomky okolního přírodního dění, tak prostorově blízkého, a přitom tak nedostupného. Privace vnějšku se zdá naprostá. Přesto se známky jakéhosi života musí projevit i ve vězení, této hrobce živoucích, aby se tím zvyšoval účinek bariéry mezi umrtvující ne-svobodou a prostorem volnosti. Do klece vězení nakrátko vlétne ptáček, proniká sem také světlý paprsek, ale i ten se v uzavřeném prostoru vzápětí mění v pouhého vězně („jediný paprsek uvnitř září, / kam nelze proniknout, vnikl tam, / snad díky škvírám a puklinám, / teď je tu tedy vězněm sám; / po mokré zemi tápe jak / meteor ztracen v bažinách“ – Byron 1981: 84). Jestliže se subjektu jednou naskytne možnost spatřit to, oč byl připraven, monumentální Alpy, jezero, Rhônu, pak je to jenom proto, aby si uvědomil, že toho všeho pozbyl navždy, stejně jako svých příbuzných. Věznění je vyplněno – lze-li to tak nazvat – jediným děním: totiž narůstajícími ztrátami, přibýváním prázdnoty a absence až po onen vesmír ticha a nehybnosti, kdy jako by sám vězeň vrůstal do kamene kobky, stával se součástí její němé lhostejnosti. Stupňováním negativního „přirůstku“ se tak může rozevírat propast, řečeno s Máchou, temné a temnější noci, „pustého nic“.

Po svém propuštění Byronův vězeň jakoby s nostalgií opouští ležitý „domov“, kde mu jediným důvěrníkem nakonec byly trýznící řetězy a odvěcí společníci všech vězněných, podzemní tvorové: pavouci a myš. A v závěru se nedočkáme ani apoteozy nebo obrazů volného

4 Jak známo, na symbolu kata zakládá Karel Krejčí svůj výklad Máchova *Křivokladu* („Symbol kata a odsouzení v Máchově díle“, in *Realita slova Máchova*. Praha: Čs. spisovatel 1967).

přírodního prostoru – svobody, která je mu navracena. Dochází zde na rozdíl od Máchy k suspenzi podstatného článku průběžné antiteze, odsunutého tragickým paradoxem, v nějž vyústilo vězeňské bytí. Byronův hrdina, přivyklý neštěstí, samotě a ne-svobodě, nezvratně změněný oproti věčně přítomným a stále stejným monumentům přírody, zřejmě už nikdy nevyjde ze své temné kobky, z níž jiné vězně vyvedou na popravěštně, koncový bod života a také místo poslední konfrontace subjektu a vnějšku.

Byronova a Máchova vězení se podobají svými gotickými atributy nebo instrumenty a také svým umístěním. U obou autorů nacházíme dlouhá sklepení, sloupy, temné stěny a kobky, řinčení řetězů; k chilonskému vězni i k Vilémovi doléhají projevy nedostupné přírody například v podobě jezerních vln. Tyto romantické kulisy opouští Victor Hugo v próze *Poslední den odsouzení* (1829), fiktivním deníku zločince, o jehož těžké provinění ani osobním životě se téměř nic konkrétního nedovíme.

Aniž teď uvažujeme o procesech reflexe nebo imaginace, které jsou schopny podněcovat, můžeme stručně konstatovat, že sebemenší příznaky života a přírody patří k celkem banálním literárním motivům při konfrontacích svobody a ne-svobody, života a smrti. Také proto ponechme stranou symboliku nebo rétoriku Hugových obrazů, kolem nichž jsou v *Posledním dnu odsouzení* konstruovány velmi skromné, jakkoli v dané chvíli naléhavé děje. Souhrnně řečeno: světlo, obloha, vzduch a paprsky slunce, jakékoli jejich projevy, třebaže slabě propouštěné či lomené mřížemi, přivolávají svobodu a život; vězení, pavučiny a žaláři oznamují smrt. Naproti tomu jako podstatná a strukturující vzhledem k povaze textu se jeví otázka, již si Hugův vězeň klade: Co má psát, když je kolem něj povětšinou vše monotónní a bezbarvé? Je-li „mozek sklíčený a prázdný“ (Hugo 1910: 663)?⁵

Jediným objektem hodným pozornosti jsou úzkosti, utkvělé představy, postupně se zvyšující bolest. Psát o nich je svým způsobem „intelektuální autopsie“, ne-li provizorní terapie. Ovšem čím více se blíží hodina popravy, tím více je to zápis o „myšlení v agónii“ (ibid.: 633). Popisované výčitky, traumata a noční fantasmata sugestivně přibližují psychické stavy člověka, každým dnem čekání už podstupujícího nejvyšší trest, zděšeného jak tím, co udělal, tak tím, co mu udělají.

5 V následující charakteristice Hugovy prózy využíváme závěrů i formulací, které jsme přednesli na konferenci *Zločin a trest v české kultuře 19. století* (30. ročník plzeňského sympozia, únor 2010).

V Hugově textu dochází k tomu, o čem uvažuje Jacques Derrida. Fascinující moc literatury zbavuje čtenáře schopnosti rozhodovat mezi fikcí a dokumentem, mezi virtuálním a reálným. Touží-li odsouzenec po jakémkoli odkladu tváří v tvář hrozivé blízkosti popravy, jedině jeho psaní je *odkladnou apostrofou* (termín Jacquesa Derridy), jež umožňuje setkání se smrtí jako anticipací smrti samotné (srov. Derrida 1999).

Hugův vězeň sedí u stolu a jeho „myšlenky mu zatemňují rozum“ (Hugo 1910: 679). Jako by to byl čas ne nepodobný okamžikům Máchova Viléma ve verších: „Teď na kamenný složen stůl / hlavu o ruce opírá, / polou sedě a kleče půl / v hloub myšlenek se zabírá“ (Mácha 1959: 28). Společně s dalším veršem v geniální zkratce sugerujícím horečnatost a konvulzivnost myšlení v extrémních chvílích: „myšlenka myšlenkou umírá“ (ibid.). V jednom okamžiku se Vilém dokonce zdá být ochromen panickým strachem, znemožňujícím – tak jako je tomu u Huga – jakékoli zvažování: „– A citu moc / myšlenku překonává [...] – A hrůzy moc / myšlenku překonává“ (ibid.: 29). Ale ve srovnání s *Májem* nepůsobí na pozadí *Posledního dne odsouzence* žádný tragický rodinný příběh, strašný propletenec fatálních vazeb. Ani kobka není oproti Máchovi prodchnuta filozofickou atmosférou, ačkoli i tady se Viléma zmocňují mdloby, postava se propadá do „strašných zdání“ nebo polomrákotných stavů (ve sledu obrazů a reflexí Mácha nepotlačuje konkrétnost osobní situace). Prázdnotu a šed novodobých vězeňských cel v Hugově příběhu nekompensuje hlubinná reflexe na prahu smrti. Odsouzenec je zde připoután k jediné představě – představě popravy. A její permanentní prožívání jej degraduje po všech stránkách ještě před finálním aktem.

Obdobně jako v noční a hřbitovní poezii preromantického sentimentalismu, je také v romantické literatuře noc jednou z nejvýznamnějších situací reflektujícího subjektu (blíže Hrbata 1989: 66–89). Soumrak a příchod noci představují, jak říká Alphonse de Lamartine, „posvátnou hodinu myšlenek...“ (Lamartine 1963: 124). Jednou z významově nejsložitějších a nejprotikladnějších nocí v Máchově díle je vězňova noc ve druhém zpěvu *Máje*. Mácha tu v plné míře prokázal schopnost použít tradiční motiv jako motiv významově oscilující, nejednoznačný, právě proto však klíčový, schopný podepřít složitou architekturu reflexe. „Krásnáť noc“, ozářená hvězdami, postupně přechází v „pouhé temno“ a běžný paralelismus přírodního dění a blízcího se završení lidského osudu je příznačně máchovsky natáčen k dalším významům. Noc vyvolává ve vězňovi vzpomínky; kontrast mezi 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 a dlouhou nocí věžňova čekání na jedné straně, a temnější, delší nocí na straně druhé vyjadřuje difference mezi dočasnou „smrtí“ přírody, již však může vždy ozářit (oživit) „lůny zář“, „hvězdný svit“, a ultimativním zánikem subjektu, označeným jako „pusté nic“ (ibid.: 31–32).

Toto ohlašované „nic“ připomíná ve frenetické literatuře dosti častý pád do nicoty (nebo volbu nebytí jakožto formu vzpoury proti etickému a společenskému řádu). A spolu s tímto nic je i příroda, má-li úlohu podpůrné paralely, metaforicky vepisována do znaků smutku a zániku: „po měsíce tváří jak mračna jdou, / zahalil vězeň v ně duši svou“ (Mácha 1959: 26). V této rovině jedná jako průvodkyně věžňova osudu, aniž by přestala účinkovat svými nezávislymi, stále se obnovujícími efekty.

Než se na začátku druhého zpěvu *Máje* připomenou projevy noční krajiny a objeví se věžňova bílá věž, Mácha předkládá jiný, nadoblačný režim přírody, v dimenzích kosmu a s vůdčím motivem padající hvězdy. Není to však „majestátní noc“ tvůrce noční poezie Edwarda Younga.

Klesla hvězda s nebes výše,

mrtvá hvězda, siný svit;

padá v neskončené říše,

padá věčně v věčný byt.

Její pláč zní z hrobu všeho, strašný jekot, hrůzný kvíl.

„Kdy dopadne konce svého?“

Nikdy – nikde – žádný cíl.

(ibid.: 26)

Frekvence a variace sémanticko-zvukových negativ v kondenzovaném úseku obrazů předčí řetězec privací a beznadějí Byronova *Chil-lonského vězně*. I tyto verše byly a jsou máchovské kritice podnětem k úvahám o povaze a podstatě metafyzických pochyb v *Máji*. Výklady sahají od Máchova bezvěrectví, nihilismu či literárních ohlasů negativní teologie až po „limitu myšlení“, jež je pro jazyk také „němým bodem“ (Galmiche 2007: 296). Avšak stejně tak v nich můžeme vnímat spřízněnost právě s tím, co moderního čtenáře nejvíce zajímá na paradoxech Blaise Pascala: myšlenkový postoj, který literárně zhodnocuje citové emoce a hlubiny lidské tísně. Pascalovské zmatení se rodí z úzkosti tváří v tvář nekonečnému univerzu, z mlčení, či dokonce absence

Boha – anebo z jeho odmítání poskytnout lidem nezbytné determinace (k tomu srov. Poulet 1985: 89). V *Máji* se ozve jen „hrůzný kvíl“ hvězdy nekonečně padající vesmírem, na jehož indeterminaci odpovídá Mácha básnickým paroxysmem nejistoty – anebo strašné jistoty.

3.

Posledním dějstvím odsouzencova příběhu je poprava v otevřené krajině, v rámci živoucí přírody. Je to příležitost k závěrečné konfrontaci a neméně k oslavě – *in extremis* – toho, co nepomíjí. Třetí zpěv *Máje* představuje nejen vrchol Máchových metafor a antitezí, ale i sumu autorových krajin s jejich konfigurací a barevností. Jde o natolik známé a prozkoumané pasáže, že se o jiné zvýraznění jejich specifík lze pokusit třeba krátkým srovnáním s textem, který v závěru rovněž líčí násilný konec jednoho života uprostřed přírody. Nepřehlédneme přitom ani k odlišné historii subjektů, ani k „ontologicky“ různým kategoriím verše a prózy (epickou linii jsme ostatně sledovali i u předchozích textů).⁶

V Hugově románu *Devadesát tři* idealistický velitel vojáků republiky Gauvain umírá pod čepelí gilotiny, jež je tu také symbolem rovnostářské smrti a mementem revoluce.⁷ Gilotina se týčí jako nová hrůznost poblíž feudální stavby symbolizující starou tyranii. Oba objekty sice kondenzovaně zpředměťují jinou epochu, ale zároveň jsou pouhými variantami brutality a nelidskosti.

Tak jak je inscenována vypravěčem, poprava by jistě mohla lecčím předjímat „divadlo krutosti“ Antonina Artauda jako ne-teologického prostoru, kdyby se ovšem ústřední postava výjevu nezjevila ještě na popravě jako snivec a vizionář budoucnosti a v tomto duchu nedisputovala v předvečer smrti se svým protivníkem. Hugovo dialogizované protipostavení diskurzů je zcela odlišné od osamělé, jakoby v sebe samu se propadající reflexe Máchova Viléma. U obou autorů lze však přiblížit aranžmá a aktéry popravy, alespoň co se týče obecných příznaků. Na této rovině se obdobně zpřítomňují charakteristické rekvizity, hloubaví hrdinové pronášející poslední slova, diváci a – deko-

6 O poměru prózy a verše nově pojednává Vladimír Svatoň, „Poezie v obklíčení prózy, próza podléhající verši. Puškinova ironie – Nabokovova utopie“, in Oldřich Král, Zdeněk Hrbata, Martin Pokorný (eds.): *Verš a próza*. Praha, FF UK 2009–2010, s. 9–34.

7 Není bez významu, že Gauvain se jmenuje jeden z nejkurtoznějších rytířů artušovského cyklu; je to též dívčí jméno Julietty Drouetové, celoživotní múzy Victora Huga.

Hugův vypravěč mluví o skličujícím kontrastu mezi „božskou krásou a společenskou ohyzdností“. Antinomie obrozené jarní přírody a v ní nadcházející exekuce svou přikrostí nepřipouští nuance. „Modré nebe, bílé mráčky, průzračné potůčky, zelené listí, celá ta harmonická stupnice od akvamarínu až ke smaragdu, skupiny pobratřených stromů, koberce trávníků, daleké pláně, to vše se skvělo onou čistotou, kterou příroda po věky odkazuje člověku“ (Hugo 1967: 324). Obraz dokonalého souznění „posvátných věcí přírody“, jejíž chrám znesvěcuje lidské barbarství, prozrazuje až religiózní strukturu. Nelítostnost přírody spočívá pouze v tom, že nedokáže skrýt své květy, zpěvy a vůně před lidskou ohavností. Tragédií člověka je pak skutečnost, že ani uprostřed běsnění, jehož je příroda dějištěm, nemůže uniknout před „neúprosným jasem blankytu, před nesmírnou výčitkou něžného vesmíru“ (ibid.: 324). Hugova oduševnělá a laskavá příroda se dívá na lidské činy. Tato inverze v poměru toho, kdo pozoruje a kdo je viděn, není ani tak důsledkem ekvivalence nastolené metafyzickým lyrismem, o níž jsme se zmínili, jako je součástí rétorického diskurzu a anti-tetického rozvrhu obrazů vytvářejících jakýsi metarámec pro poslední scénu.

Gauvainovy myšlenky se v závěrečných okamžicích života neupínají k přírodě, ale k étosu republiky, za níž bojoval. Univerzální a bratrské společenství, které si vysnil, je podobně jako Vilémova země idealita transcendující individuální existenci. Přes jednotlivé analogie, k nimž bychom detailnějším rozbohem dále dospěli, je však nejzřetelnější to, že nad vznešeností a ušlechtilostí Hugových slov ční sugestivnost a metaforická i inscenující obraznost Máchovy básnické řeči. Inscenující proto, že před námi rozkládá panorama a rozehrává děje přírody za krásného jitra, aby posléze s dramatickými efekty a s působivou scénografií vyvedla hrdinu-zločince na pahorek popraviště, vyvýšené místo. To je i v tomto tristním časoprostoru privilegované stanoviště všech máchovských subjektů. Odtud může Vilém naposled pohlédnout do kraje a pronést poslední řeč k nejsvobodnějším i nejprchavějším elementům nadzemské přírody. A ty v této chvíli nejsou jenom částmi blankytného jarního nebe či krásné, k lidskému osudu lhostejné přírody. Osloveny odsouzcenem, a tím s ním i sblíženy, proměňují se v svědky anebo posly jeho vyznání. Vilémova apostrofa je protiváhou indeterminace přírody, jejíž různé možnosti se nám vyjevují právě *in articulo mortis*.

Prameny**BOREL, Pétrus**

1999 *Champavert. Nemorální povídky*, přel. Jaroslav Fryčer, Zdeněk Hrbata (Jinočany: H & H) [1833]

BYRON, George Gordon

1981 *Poutník z Albionu*, přel. a ed. Hana Žantovská (Praha: Československý spisovatel)

HÖLDERLIN, Friedrich

1977 „Pěšky“, in idem: *Světlo lásky*, přel. Vladimír Mikeš (Praha: Československý spisovatel) [1800]

HUGO, Victor

1910 *Oeuvres complètes de Victor Hugo* 1. *Roman* (Paris: Ollendorf)
1967 *Devadesát tři*, přel. Milena a Josef Tomáškoví (Praha: Naše vojsko) [1874]

LAMARTINE, Alphonse de

1963 „Les Étoiles“, in idem: *Oeuvres poétiques complètes* (Paris: Gallimard) [1823]

LEOPARDI, Giacomo

2000 *Žpěvy / Canti*, přel. Karel Zlín (Kutná Hora: Tichá Byzanc) [1818]

MÁCHA, Karel Hynek

1959 *Básně a dramatické zlomky*. Spisy Karla Hynka Máchy 1, ed. Karel Janský (Praha: SNKLHU)

NOVALIS

1996 *Učedníci sajští*, přel. Alfons Breska (Liberec: Dauphin) [1911]

VAŠÁK, Pavel – HAVEL, Rudolf (eds.)

1981 *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858* (Praha: Odeon)

VIGNY, Alfred de

1973a *Les Destinées* (Paris: Gallimard) [1864]
1973b „Le Trappiste“, in idem: *Poèmes antiques et modernes* (Paris: Gallimard) [1837]

Literatura

DERRIDA, Jacques

1999 *Donner la mort* (Paris: Galilée) [1992]

GALMICHE, Xavier

2007 „Dossier: Karel Hynek Mácha – Dissension des mondes“, in Karel Hynek Mácha: *Pèlerin et brigand de Bohême* (Carouge/Genève: Éd. Zoe), s. 273–300

HRBATA, Zdeněk

1989 „Časoprostor a symbolika noci v Máchově díle (ke genezi a významu romantického motivu)“, in Milena Freimanová (ed.): *Člověk a příroda v novodobé české kultuře* (Praha: Národní galerie), s. 66–89

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin

2005 *Romantismus a romantismy. Pojmy proudy, kontexty* (Praha: Karolinum)

MILNER, Max

1973 *Le romantisme 1. 1820–1843* (Paris: Arthaud)

MINSKI, Alexander

1998 *Le préromantisme* (Paris: Armand Colin)

PELÁN, Jiří

2000 „Giacomo Leopardi: pravda a báseň“, in Giacomo Leopardi: *Žpěvy / Canti*, přel. Karel Zlín (Kutná Hora: Tichá Byzanc), s. 249–291

POULET, Georges

1985 *La pensée indéterminée 1. De la Renaissance au Romantisme* (Paris: Presses Universitaires de France)

PROCHÁZKA, Martin

1996 *Romantismus a osobnost. Subjektivita v anglické romantické poezii a estetice* (Praha: FF UK)

SABINA, Karel

1981 „Úvod povahopisný“, in Pavel Vašák, Rudolf Havel (eds.): *Literární pout' Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858* (Praha: Odeon), s. 181–228

ŠTĚPÁNEK, Vladimír

1984 *Karel Hynek Mácha* (Praha: Melantrich)

The subject *in articulo mortis* and face to face with nature

The article first discusses the positive (e.g. William Wordsworth, Novalis, Victor Hugo) and the negative (Alfred de Vigny, Giacomo Leopardi) conceptions of nature in the Romantic epoch, as well as pointing out their principal objects: the being of the universe and the appearance of landscape. With regard to this background, it compares situations and reflections of the prisoner or the convict condemned to death in the works of George Gordon Byron (*The Prisoner of Chillon*, 1816), Victor Hugo (*Le Dernier Jour d'un Condamné*, 1829, *Quatre vingt-treize*, 1874) and Karel Hynek Mácha (*Máj*, 1836). It analyses the tragic separation between final existence and renewable nature, indifferent to human destiny.

Keywords

romanticism, romantic literature, landscape, humane subject, prison, execution, metaphysical lyrism, Karel Hynek Mácha

Jezero jako transtextuální kód Máchovy poetiky

— Žoržeta Čolakova —

Architektonika Máchova *Máje* (1836) je organizována kolem obrazu jezera, který funguje jako hlavní sémantický kód básnicko-filozofického myšlení. Ve srovnání s dalšími prvky přírodní scenerie je motiv jezera velice častý, takže nabývá klíčového postavení v sémantické výstavbě celého textu. Ve všech čtyřech zpěvech a rovněž v prvním intermezzu je jezero nejen součástí prostorové kompozice a dějové kostry, ale má i významnou úlohu při budování jednotného konceptuálního rámce skladby a symbolicky vyjadřuje Máchovy představy života, lásky a smrti.

Svébytná obrazová potence jezera, navíc realizovaná v rozsáhlé lyricko-epické skladbě, vyniká ve srovnání s tehdejší literární zkušeností. Je však nutné zdůraznit, že Máchovo zobrazení přírody, včetně jezera, navazuje na mytologické a literární představy světa jako celistvé entity, v níž je člověk nedílnou součástí duchovního bytí. Metafyzické pojetí bytí jako absolutní reality (zahrnující viditelné a neviditelné, život a smrt, lidské a nadlidské) ve své podstatě souvisí s mytologickým univerzalismem a jeho literární projekcí, což zařazuje Máchovo stěžejní dílo do určité ideové řady, v níž se setkávají a prolínají interpretační

roviny s různou dobou vzniku. V tomto smyslu důležitou otázku po transtextuálních vztazích Máchovy interpretace jezera chápeme v duchu Gérarda Genetta jako primární okolnost literárního bytí každého textu (Genette 2000: 7).

Mimořádná aktivita tohoto obrazu v tkáni i celkové koncepci díla, jakož i jeho mnohotvárné diegetické projevy nás staví před nelehký úkol nastínit jeho obrazovou proměnu, a vymezit tak základní momenty jeho transtextuálního potenciálu. Závažnost tohoto problému je zdůvodněna již v prvním zpěvu, kde se jezero objevuje nejen jako krajinný prvek májové idyly, ale po setkání Jarmily s plavcem se stává topocentrickou vizí smrti. Zřejmá asociace plavce s mytologickou postavou Charona navíc vyvolává otázku, v jaké míře se antická představa promítá do básnickovy představivosti a jsou-li její projevy podstatné pro Máchovo ambivalentní pojetí života a smrti.

Úvodní idylická přírodní scenerie samozřejmě navazuje na anticou představu Arkádie jako toposu absolutní harmonie a šťastné lásky. Analogie s antickou předlohou však není jednoznačná. Na rozdíl od arkadické krajiny, v níž je důležitá idylická přítomnost pastýřů a pastýřek, Máchova idea úplné harmonie vylučuje lidský prvek. Senzitivní úchvatnost májové krajiny zřejmě pochází právě z této významné absence, která podmiňuje metaforický přesun nemožného intimního zážitku do imaginativního obrazu láskou naplněné přírody. Nedosažitelné v životě se stává uskutečnitelným jen ve sféře fikce, která opouští idylickou představu světa hned po vstupu lidské postavy na jeviště.

Pozoruhodné místo v tomto univerzu nejvyšší lásky zaujímá obraz jezera jako zrcadla, v němž se odráží „ouplné lůny krásná tvář“ zamilovaná sama do sebe. Reminiscence na mýtus o Narcisovi je evidentní. Narcis obdivuje a líbá obraz svého obličje v pramenu („oscula fonti“), v proudící vodě symbolizující věčnou pomíjivost a neuchopitelnost světa. Obdobná je i imaginativní představa Máchova: vodní hladina, v níž se odráží tvář lůny, je v neustálém pohybu: „Vlna za vlnou potokem spěchá“. Básnická vize je tedy blízká antickému názoru na svět, který je vnímán v neustálém pohybu a změně, což navozuje v asociacích představu vody a její stále se měnící formy. Jezero je však na rozdíl od moře, řeky a pramene stojatá voda, a snad proto v antické mytologii téměř úplně chybí, což je pravděpodobně důsledkem potřeby antického myšlení promítat svou filozofii světa do obraznosti vyjadřující život jako věčný proud a jeviště stálých proměn. Kvůli své statické ontologii se v antické představivosti spojuje s ideou smrti (jezero Averno je považováno za vchod do světa mrtvých). Není tedy nahodilé, že se objevuje

i v Orfeově cestě do podsvětí: v okamžiku, kdy se Orfeus obrátí a vidí mizející stín Euridiky, jezero Averno třikrát radostně zahučí.¹

Právě na tuto představu antického myšlení navazuje Máchovo myto-poetické pojetí jezera: je to vchod do onoho světa, propustná hranice mezi životem a smrtí, která dovolí vstup Hádova převozníka do zemského světa a přes něj přejde Jarmila. Přestoupení této hranice znamená sestup do podsvětí, kde bloudí stíny mrtvých, což metaforicky anticipuje již první obrazový záznam jezera v úvodní pasáži o májové přírodě: „Jezero hladké v křovích stinných / zvučelo temně tajný bol“ (Mácha 2002: 13).

Hladina je tu prostorem odražených stínů, hloubka je prostorem tajemných hlasů, což dává tomuto vodnímu toposu zároveň fyzicky reálný i metafyzicky ireálný, krajinný i transcendentní význam. Právě akustická metaforika přibližuje jezerní obraz antické vizi podsvětí ohlašovaného bolem, který je vždycky bolem lidským: „křoví stinné“ kryje neviditelný svět hlubin, a proto nejsou pouhým optickým obrazem odrážejícího se břehu. Důležitá je také eufonická asociace se slovem „krov“, tedy s představou hladiny jako intermediálního prostoru oddělujícího a zároveň spojujícího oba světy, světy viditelného a neviditelného. Jezero patří zároveň krajinně, vesmíru i onomu světu. Na tuto mystickou představu navazuje také další verš: „a u tajemné vod stonání / mísí se dívky pláč a lkání“ (ibid.: 15).

Jarmilin hlas se stává součástí této sonorní vize jezera jako podsvětí, která jakoby předznamenává její osud. Setkání Jarmily s plavcem je setkání se Smrtí a po něm jediná cesta vede do podsvětí. Je podivuhodné, že naléhavé reminiscence s chtonickou postavou Charona si nevěšiml Jakobson, který jinak ve své velmi precizní analýze Máchova verše určuje plavce jako Vilémova druha (Jakobson 1995: 480).

Na transtextuální relace Máchovy představivosti a antické ontologie jezera jako prostoru transcendentního navazuje ještě jeden velmi zajímavý moment, tentokrát zcela lingvistický, který si snad Mácha vůbec neuvědomoval. Jde o etymologii slova jezero, která podle řady badatelů přímo navazuje na antickou chtonickou toponomii. V *Českém etymologickém slovníku* (2001) Jiřího Rejzka je toto slovo přiřazeno k řeckému jménu řeky Acherón (Αχέρων) protékající podsvětím, a stejné jméno má i jezero, které tato řeka tvoří.² Infernální sémantika je zastoupena

1 „Ibi omnis / effusus labor atque immitis rupta tyranni / foedera, terque fragor stagnis auditus Avernis“ (Vergilius, *Georgicon* 4: 493).

2 Obdobné mínění zastávají německý lingvista ruského původu Max Vasmer (1987: 125) i ruský lingvista Pavel J. Černych (1999: 593).

rovněž v lexikálních významech řeckého a latinského slova označujícího jezero. V řeckém a latinském textu se setkávají dva pojmy – *λάκκων* / *lacus* a *λιμνην* / *stagnum*, které v určitém referenčním rámci fungují jako synonyma a odkazují na zeměpisné reálie, ale zároveň má každý z nich svůj vlastní sémantický význam: *λάκκων* / *lacus* označuje hluboké, ale už bezvodé místo, jámu, hrobku, a v tom smyslu je použito v některých starozákonních textech – například „jáma nejspodnější, nejtemnější a nejhlubší místo“ (Žalm 88,7; *Bible kralická*). Stejný podsvětlní význam má i latinské slovo *stagnum*, které ve *Zjevení sv. Jana* označuje truchlivé místo trýznění („jezero, které hoří ohněm a sírou“). Evropské literární myšlení dlouhá staletí odkazuje k latinsky psaným textům antickým nebo biblickým a určitě si uvědomuje lexikální a symbolický význam tohoto slova, označujícího zároveň reálný i chtonický prostor. Jezero se tedy liší svou nápadnou sémantickou potencí vyjadřovat metafyzickou vizi lidské existence. Jeho absence při formování pojetí krajiny³ tedy není náhodná. Ze všech ostatních krajinných prvků je po dlouhá staletí nejméně chápáno jako náznak reálné přírody. Jeho funkce integrovat celistvý obrazový systém se objevuje až po zrození onoho ontologického pohledu na svět, který se nesoustřeďuje na vnější, nýbrž na duchovní dimenzi přírody – vesmírnou a pozemskou. Ze všech ostatních hypostází vody je právě ono nejvhodnější k meditativnímu rozjímání a přitahuje pohled dolů do neviditelných a tajemných hlubin, kde jsou skryté nepřechodné a neměnné dimenze nitra, nedotknuté vrtkavostí vln.

První literární svědectví o nové diegetické funkci jezera nabízí Goethova lyrika, kterou Mácha určitě znal a jíž si vážil. V jeho významné básni „Auf dem See“ (1775) se jezero objevuje jako ústřední obraz, který už vyjadřuje celistvou ideologii textu, má podstatné postavení jako součást obecného krajinného obrazu a patří mu i významová úloha při budování ústřední umělecké myšlenky. Jezero je tu součástí majestátní krajiny: v jeho hladině se odráží nebe s plovoucími hvězdami, kolem jsou hory pokryté mraky a měkké mlhy v dálce. Vznešená příroda je matka, která krmí člověka svou mocí, volností a krásou a léčí jeho duši, zraněnou ztrátou „zlatých snů“. Na pozadí této přírodní scenerie, vyjadřující vitální sílu jsoucná, se jezero jeví jako symbol dosažené harmonie mezi člověkem a vesmírem. Stejně jako v *Máji* je prostor otevřen ve vertikále i horizontále a se svým prostorovým rozsahem a vitální silou se jezero u Goetha i Máchy stává symbolem absolutního souznění bytí.

3 O genezi obrazu jezera viz Čolakova 2008.

V obou básních také zrcadlo jezera zprostředkovává setkání vesmíru s člověkem. Velkolepost a obdivuhodnost krajinného obrazu, v němž má jezero ústřední postavení, tu vyjadřuje kosmogonickou představu bytí.

Je však nutné poznamenat, že právě tato monumentalita jezerního obrazu jej přibližuje k představě moře. Jeho atributivní prvky – nesmírný prostor, odraz hvězd, vlny a jimi houpaný člun – znázorňují Goethovu monumentální vizi vesmíru jako domova lidského ducha: hvězdy jako náznak věčnosti a nekonečna bytí a vlny jako symbol existenčních útrap. K tomu dodáme i bárku, která je jak v citované Goethově básni, tak i v poezii romantiků oblíbeným symbolem lidské samoty a melancholie. Přesvědčivý důkaz tohoto sklonu vyjadřovat svou básnickou představu světa prostřednictvím obrazů rozsáhlejších vodních forem nacházíme nejen u Goetha, ale i u dalších předromantických i romantických básníků, například u Alphonse de Lamartina. V jeho proslulé básni „Jezero“ (1817) znázorňuje jezero představu věčnosti a výsledkem toho je pojmenováno jako „oceán časů“, jehož bouřlivé vlny naléhají na člověka, aby hledal vždy nové a nové břehy a odnášejí ho do věčné noci bez návratu.

Uvedené ukázky z poezie Goethovy a Lamartinovy poukazují, že zrození jezera jako ústředního obrazu básnického díla se uskutečňuje v sémantickém horizontu příznačném pro moře nebo oceán. Emancipace toposu jezera je tedy zatím jen formální a nezasahuje do podstatných rovin obrazové struktury. Jezero je chápáno jako symbol vesmíru a zároveň jako archetypální obraz vody, který podle Junga ve všech svých podobách vyjadřuje mateřský význam vody jakožto mytologického symbolu (Jung 2009: 364).

U Máchy je tato myšlenka také přítomná, ale nevyčerpává plně sémantický obsah Máchova jezerního obrazu. Zaprvé má jeho skladba rozsáhlejší a složitější žánrovou strukturu, což umožňuje zcela nové multidimenzionální perspektivy básníkovy myšlení, oscilujícího mezi křehkostí člověka a velikostí vesmíru. Zadruhé na rozdíl od preromantiků, kteří chápou poezii jako výraz určitého ideového systému a vkládají do pojetí přírody buď naturfilozofický nebo náboženský smysl, Máchova poezie neslouží ambiciózní, racionální a apriorní filozofické koncepci – Vilémův monolog v jeho poslední noci klade hamletovské otázky, které zůstávají bez odpovědi. Zatřetí, u Máchy je jezero nejen krajinným obrazem, ale i transcendentním prostorem, neboť scéna setkání Jarmily s poslem smrti – plavcem – znázorňuje shledání a vzájemné proniknutí obou světů.

Vývoj tohoto obrazu od plánu popisného⁴ k plánu intersubjektivnímu se v *Máji* uskutečňuje na základě mnohonásobného opakování slova „hloub“ (vyskytuje se více než třicetkrát) a různých jeho odvozenin. Svislý směr je gravitačním směrem tíhy, avšak ani jednou se v textu neobjevuje slovo „těžký“. Hloubka je tedy v Máchově představě nehmotná a vertikální dimenze, je dimenzí bytí, nikoliv každodenní existence. Absence slov označujících tíhu sugeruje totální prázdnotu, totální Nicotu – svět a lidský úděl jsou představeny jako „hluboké ticho“, jako hrob, což odpovídá etymologii slovanského slova „jezero“ a také i lexikálnímu významu řeckého a latinského slova „lacus“. Přitom postavy, které umírají, tedy Jarmila a Vilém, nemají hrobku, protože ta by byla posvátnými dveřmi na onen svět. Mácha nechá své oblíbené postavy nepochované, protože v jeho představách jsou člověk a vesmír, reálno a imaginárno, příroda a onen svět neoddělitelné a patří ke stejnému ontologickému prostoru.

Oproti nepřítomnosti slov s významem tíhy je pozoruhodná výjimečná frekvence a sémantická polyvalence slov označujících hloubku: je přívlastkem vody, objektů odrážených v ní, krajinného prostoru (oblouku, prostoru dole), věže, duševního stavu postav – Jarmilina, Vilémova, lidu a lyrického já. K tomu bychom měli dodat i velmi časté použití slov „lúno“ a „klín“, které jsou metaforicky vztaženy k přírodě a tím poskytují představu o Vilémovi jako o synu vesmíru: nebes klín, lúno temných hor, lúno vod, jezera dálné lúno apod. Připomeňme Jungovu myšlenku, že symbolizace animy a mateřského živlu se projevuje především prostřednictvím obrazu *hluboké* vody (Jung 2009: 447). V Máchově skladbě tedy hloubka jako podstatná vlastnost různorodých krajinných obrazů označuje vesmír jako vlast ducha i bezedna světa. Její důležitá mytopoetická funkce je přítomná v představě přírody jako „kolébky a hrobu“, a tím sugeruje ideu absolutního a nepřekonatelného zákona života i smrti.

Představa absolutní jednoty hmotného světa přírody, metafyzické reflexe onoho světa a senzuální prožitek krajiny zařazuje Máchu do trendu evropského romantismu, který vyjadřuje svou kosmogonickou filozofii lidské existence prostřednictvím nové koncepce krajiny. Její vůdčí postavení v obrazovém systému romantiků se nejprve projevuje v žánru balady.

4 O deskripci jako základní metodě vybudování krajinného obrazu viz Tieghem 1960, Tison-Braun 1980 aj.

Na samém konci 18. století vycházejí *Lyrické balady* (1798) Wordswortha a Coleridge, kterými se zrodil anglický básnický romantismus. Básníci, kteří se usadili v anglické oblasti Lake District, známí jako „jezerní básníci“, jsou inspirováni přírodou, avšak jezero u nich má jednoznačnou úlohu jako lokalizace baladického námětu. Je to místo situované do divokého pralesa, kde pocítujeme dech smrti. V *Lyrických baladách* je jezero tiché, klidné na pozadí tragických příběhů a tajuplného ovzduší.

Větší pozornost si zaslouží Wordsworthova erbovní skladba *Preludium*, jejíž první verze je z roku 1799, další, obsahující 13 částí, je z roku 1805, a poslední, kompletní verze knihy, je vydaná až teprve po básnické smrti. Vzpomínka na dětství a na noční zážitek v bérce plující po temné vodě dávají toposu jezera funkci prostoru, kde se setkává lyrický subjekt s vesmírem. Noční krajina uvolňuje proud myšlenek a pocitů, které známe i z Máchy, avšak noc zde není chápána jako existenční hranice života a smrti, nýbrž jako čas, v němž ožívají postavy ireálné, bájně. Zjevuje se mu víla, a na setkání s ní hrdina pak po celý život vzpomíná. Ženská postava se často objevuje i v poezii romantiků jako ztělesnění archetypálního významu vody. Tato důležitá vlastnost romantického chápání jezera navazuje na folklorní tradici, v níž se tento archetyp zřejmě projevuje. V nordické mytologii byl například kouzelník Merlin navždy uvězněn vílou Viviane, jinak známou jako Jezerní panna.⁵ Zajímavá je skutečnost, že v římské mytologii je Diana, bohyně přírody a luny, námětově spojena s mýtem o rexu Nemorensis, tedy o „strašném lesu pánu“, který vládne v lesích kolem jezera Nemi. Zřejmě spojení jezera, luny a ireálné ženské postavy (bohyně nebo víly a kouzelnice) vytváří obrazovou konstelaci mytologického rázu, která funguje velmi dobře i v Máchově *Máji*.

Přímé obrazové pojmenování jezera jako toposu smrti nabízí balada Roberta Southeyho „Donica“ (1797), která vypravuje o procházce dvou milenců podél jezera v předvečer jejich svatby. Jezero je tiché, klidné, ale najednou se z jeho bezedna ozývá podivná hudba a z jeho vod se pomalu zvedají slavnostní zvuky smrti. Hlas vycházející z tiché hladiny

5 První literární zpracování postavy Jezerní panny nabízí epická báseň *Panna jezerní* (1810) Waltera Scotta, která inspirovala Rossiniho operu *Jezerní panna* (1819). V anglickém romantismu se tehdy poprvé jezero spojuje s ženskou postavou patřící ireálnému světu. V této obrazové perspektivě zní i balada Keatsova *La Belle Dame sans Merci* (1819): lyrický subjekt promlouvá na břehu jezera a jeho vypovídání o fatálním setkání s vílou intertextuálně připomíná příběh Merlina a Viviany, aby vyjádřil okouzující sílu a bolestnou agonii lásky.

nehybných vod vytváří zvukovou kulisu jezera, připomínající ozvěnu jezera Averna v Orfeově mýtu. Uvedené odkazy na anglickou romantickou poezii poukazují také na strukturně generující vztah mezi názorovým systémem a žánrem balady (preferovaným romantiky), pro niž je důležité vzájemné propojení krajiny a subjektu. K této baladické linii patří i jiní básníci, mezi nimi i Mickiewicz, kterého Mácha také nadšeně četl. V jeho raných baladách se jezero obdobně objevuje jako ústřední topos narativního rámce – například v baladě „Šwitez“ jezero odráží hvězdy, obličej hrdiny a měsíc a toto zrcadlení zdvojnásobí viditelný svět. V další baladě – „Šwitezianka“, je znovu jezero spojované s divokou přírodou, v níž se odehrává baladický příběh. V Máchově *Máji* bychom mohli najít některé přímé odkazy na Mickiewicze, avšak tyto intertextuální aluze se netýkají obrazu jezera.

Avšak romantický obraz jezera se neomezuje na baladický žánr. Jeho přítomnost v poezii Byronově a zejména Shelleyově se liší svými mnohem rozmanitějšími obrazovými podobami, které odhalují životní filozofii obou básníků. V Byronově skladbě *Childe Haroldova pouť* (1812), kterou Mácha určitě znal, se objevuje jezero Leman, oblíbené už preromantiky (např. Rousseau v *Nové Heloise*, 1761), které uchvacuje lyrické já svou průzračnou hladinou. Jezero Leman se objevuje i v další jeho skladbě *Věžeň chillonský* (1816), ale je už zobrazeno jako bouřlivé vodní bezedno a „živý hrob“. Na důležitost jezera pro vybudování narativního plánu básně navazuje i skutečnost, že její původní název byl *Jezero Leman*. Na rozdíl od *Childe Haroldovy pouti* se tu jezero neobjevuje jako součást krajinného obrazu, nýbrž má vlastní sémantickou funkci, odpovídající duševnímu stavu hlavní postavy – je to prokleté místo a topos lidského zoufalství.

Je však nutné zaznamenat důležitý rozdíl v obrazové funkci jezera. Nezávisle na tom, že se v obou skladbách děj odehrává v hradu u jezera a že protagonisté mají příbuzný filozofický postoj, není obraz jezera u Byrona dominantní, jako je tomu v *Máji*. Nejbližší sémantickému rozsahu Máchovy jezerní poetiky je Shelley, který je ze všech romantiků nejvíce poután obrazovou schopností jezera vyjadřovat filozofický pohled na bytí. Nevytvořil sice skladbu, jejíž umělecká koncepce a struktura by byla soustředěna kolem obrazu jezera, jako je tomu v proslulé básni „Mrak“, avšak jezero má důležitou úlohu při ztvárnění jeho titánské vize věčně hledající duše. Shelley se nám zdá být básníkem, který si poprvé uvědomuje jezero jako obraz se samostatnou sémantickou energií, schopný fungovat nejen jako krajinný obraz, ale jako symbol bytí. Souznění s Máchovým světonázorem se proje-

vuje v interpretaci jezera jako hlubiny bytí, bezedného prostoru symbolicky vyjadřujícího absolutní dimenze života a smrti. Zamyšlením nad nevyzpytatelností světa přidává tomuto obrazu vesmírný rozměr, avšak ne jako prostoru bezměrně otevřeného horizontu, jako je tomu u Goetha a Lamartina, nýbrž jako prostoru bezměrné hlubiny. Lyrický pohled odhaluje hmotné a duchovní dimenze světa nejen odražené od hladiny, ale především skryté v hlubinách, chápaných jako prostoru a smrti.

U Shelleyho tedy stejně jako u Máchy hladina jezera odráží velkolepou krajinu a hlubina jezera je metaforicky ztvárněna jako topos transcendentna. Jezero souzní s melancholickou náladou typickou pro oba básníky. Jejich meditativní lyrismus se neomezuje na hru stínů a světelní ani na baladicky konstruovaný námět, nýbrž slouží filozofickému proniknutí k podstatě lidského údělu v její imanentní souvislosti s absolutním jsoucnem.

Důležitá přítomnost jezera v *Máji* i v tvorbě preromantiků a romantiků odhaluje zrození filozofické ideje přírody jako obrazu absolutních dimenzí lidské identity, která se poprvé snaží vyrovnávat s bezčasovostí vesmíru. Romantické jezero není jen meditativním objektem a pro jeho ztvárnění není podstatná představa horizontu a prostoru otevřeného do nekonečna, nýbrž naopak – příznačná je pro něj vertikální a transcendentní asociace hlubin. V *Máji* jezero tedy není jen prvkem krajinného obrazu a nemá jen deskriptivní funkci: lokalizuje všechny scény (s výjimkou druhého intermezza), a tím se stává všudypřítomným, a tedy metafyzickým obrazem dvojí reality bytí a nebytí. Jezero je tu tranzitivním toposem, který odráží setkávání a propojování protikladů: života a smrti, vesmíru a jedince. Tím Máchova skladba navazuje na mytologické a folklorní chápání jezera jako hranice bytí a nebytí i jako chthonického obrazu onoho světa. Uvedený referenční repertoár obrazu jezera dokládá jeho schopnost promítat celkovou ideu textu, a tím i autorovu filozofickou koncepci: jediné u Máchy funguje jezero jako konceptualizovaný topocentrický kód celého díla.

Prameny

BYRON, George Gordon

2009 *The Selected Poetry of Lord Byron* (Lawrence, Massachusetts: Digireads.com Publishing)

MÁCHA, Karel Hynek

1986 „Máj“, in idem: *Dílo 1. Básně, Dramatické zlomky, Dopisy* (Praha: Československý spisovatel) [1836]

SHELLEY, Percy Bysshe

2000 *The Complete Poems of Percy Bysshe Shelley* (New York: Random House, Inc.)

SOUTHEY, Robert

2004 *Poetical Works 1793–1810*, ed. Lynda Pratt (London: Pickering & Chatto)

WORDSWORTH, William

The Poetical Works of William Wordsworth 3, ed. William Knight, <http://www.full-books.com/The-Poetical-Works-of-William-Wordsworth-Volx1756.html>

WORDSWORTH, William – COLERIDGE, Samuel Taylor

2003 *Lyrical Ballads & other poems* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd) [1798]

Literatura

BACHELARD, Gaston

1998 *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (Paris: Librairie José Corti) [1942]

ČERNYCH, Pavel Jakovlevič

1999 *Istoriko-etimologičesky slovarj sovremennogo russkogo jazyka 1* (Moskva: Russkij jazyk) [1970]

ČOLAKOVA, Žoržeta

2008 „Biblejskoto ezero“, in *Interkulturnijat dialog – tradicii i perspektivi. Naučni trudove na Plovdivskija universitet Paisij Chilendarski. Filologija 46*, kn. 1, Literaturoznanie (Plovdiv: UI Paisij Chilendarski), s. 54–64

GENETTE, Gérard

2000 *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: Éditions du Seuil) [1982]

JAKOBSON, Roman

1995 „Máchův verš o hrdliččině hlasu“, in idem: *Poetická funkce*, přel. Miroslav Červenka, Milada Chlíbačová, Terezie Pokorná (Jinočany: H & H), s. 477–494 [1960]

JUNG, Carl Gustav

2009 *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, přel. Yves Le Lay (Paris: Georg Editeur SA) [1912]

REJZEK, Jiří

2001 *Český etymologický slovník* (Praha: Leda)

TIEGHEM, Paul van

1960 *Le Sentiment de la nature dans le Prémantisme européen* (Paris: A.-G. Nizet)

TISON-BRAUN, Micheline

1980 *Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif* (Paris: A.-G. Nizet)

VASMER, Max

1987 *Etimologičeskij slovarj russkogo jazyka* 3, přel. Oleg Nikolajevič Trubačev (Moskva: Progress) [1950–1958]

The lake as the transtextual code of Mácha's poetics

Mácha's portrayal of nature, including the lake in his poem *Máj* (May, 1836), indicates the presence of transtextual relations with mythological and literary notions/ideas of the world as a whole and the indivisible unity in which the human being is an integral part of the universe. Mácha's mythopoetical conception leads back to the ancient idea of the lake as an entrance to the world of the dead/to the other world. The transcendental meaning of this image as a permeable boundary between life and death, nature and the other world, reality and irreality is manifested in the works of the romantic poets particularly in the preferred genre of the ballad. An illustration of this is the poetry of the Lake School and Mickiewicz where – as in Mácha's poem – the lake and its shore become a topos of supernatural forces. The ballad's storyline and melancholy lyricism unite the lake, the moon and the female figure into a constellation of images, with the mysterious voice of water. In the narrative poems the lake has

a different function – it is philosophically oriented toward the problems of human existence. The lake either becomes a symbol of transcendent knowledge (Shelley) or it has a psychographic function in portraying/gaining insight into the state of mind of the protagonist (Byron). Examining different variations of the image of the lake allows us to trace the mythopoetical evolution of this water topos, as well as the process of development of its immanent semantics. On the other hand, this opens up the possibility for a hermeneutical study of Mácha's poetics: his imagery gestures and articulations which are characteristic of Romanticism, as well as his unique imagery choices.

Keywords

genesis of the image of the lake, preromantic and romantic conception of nature, mythological and balladic presentations of the lake, poetics of lake

Karel Hynek Mácha a slovenská poézia obdobia romantizmu

— Anna Valcerová¹ —

Cieľom nášho príspevku je nová konkretizácia Máchovej poézie v intertextovom a komparatívnom vzťahu k poézii slovenského romantizmu, aktuálne čítanie jeho *Mája* (1836) i najvýznamnejších skladieb slovenských romantikov (najmä básnickej skladby Janka Kráľa „Zakliata panna vo Váhu a divný Janko“, 1844) v novom historickom kontexte a zodpovedanie otázky, v čom spočíva aktuálna estetická hodnota ich poézie pre súčasných čitateľov.

Metodologicky vychádzame z výskumov súčasnej literárnovednej hermeneutiky a teórie interpretácie, ktorá zdôrazňuje postihnutie autorskej originality na základe poznania stále nových vzťahov textu s okolím. „Čísť text alebo vec znamená pochopiť, jak skupiny vzťahů vzájemně kooperují,“ pričom „spojuje konkrétně určenou oblast významů s jinými, otevřenějšími a méně určenými. [...] Pohyb hermeneutického usuzování nepopírá specifčnost díla. [...] Hermeneutické

¹ Táto štúdia bola vytvorená realizáciou projektu *Dobyvavenie a rozšírenie lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočnického centra*, na základe podpory operačného programu Výskum a vývoj financovaného z Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

usuzování zahrnuje srovnávací měřítko“. Je „vždy regionální a nikdy nebude teorií v klasickém slova smyslu“. Interpretovi ide o vystihnútie špecifiky autorskej individuality, o neopakovateľnosť umeleckého textu, nie o systém ako taký, pričom „přenos problémů umožňuje, aby-
chom viděli totalitu minulosti jinak“ (Davey 2010).

Máchov *Máj* čítame očami študentov odboru Slovenský jazyk a literatúra FF PU v Prešove, 2. ročník, ktorí už absolvovali teóriu literatúry, základný kurz staršej svetovej, českej i slovenskej literatúry po období romantizmu. Prístupujú k Máchovmu textu zväčša ako k neznámemu dielu, umiestňujú ho do siete všetkého známeho, čo o literatúre vedia. Ako informačný zdroj slúži študentke v úvodnom referáte zameranom na porovnanie *Mája* a Kráľovho textu „Zakliata panna vo Váhu a divný Janko“, výber z Máchovej poézie *Mrtvé labuť zpěv* (1987), monografia Vladimíra Štěpánka (1984), teoretická práca znalca slovenského romantizmu Milana Pišúta (1974a) a jeho prvé kompletné vydanie Kráľovej poézie *Báseň Janko Král a jeho Drama sveta* (1948). Autorka referátu sa usiluje aj o zaradenie Kráľovho diela do širšieho kontextu slovenskej poézie (Šmatlák 1979). Text Janka Kráľa získala z internetovej knižnice <http://zlatyfond.sme.sk> a mali ho k dispozícii všetci študenti.

Na základe Pišútových zistení zaraďuje Máchovo dielo do kontextu dobovej lyriky, z ktorej vyberá Puškina, Mickiewicz a Máchu. Milan Pišút v štúdiu „Karel Hynek Mácha a Slovensko“ píše: „Báseň *Máj* sa stala kľúčom k novej českej a v nejednom ohľade i slovenskej literatúre. Objavila svet zmyslovej krásy a objavila zdroj večnej ľudskej bolesti. Nikto predtým neukázal tak opravdivo na hodnoty života, ako to urobil Mácha ústami ‚pána lesů‘, keď sa tento lúči pred popravou so životom“ (Pišút 1974a: 216). Upozorňuje na paradox, že v rodných Čechách neocenili jeho genialitu a medzi súdobými spisovateľmi a kritikmi sa Mácha stretol s negatívnym ohlasom. U nás bola máchovská poézia prijatá zásluhou preromantika Karola Kuzmányho kladne. Kuzmány pod vplyvom Mickiewiczovej básne „Romantyczność“ „prijíma romantizmus ako umelecký smer, ktorý život zobrazuje v jeho protikladoch a vzbudzuje tým omnoho hlbší cit ľudskosti“ (Pišút 1974a: 195). Študentov zaujalo, že prvý u nás hodnotil kladne Máchu slovenský preromantik, a v diskusii upozornili na paradox, že neskôr Ludovít Štúr a Jozef Miloslav Hurban, vedúce osobnosti slovenského národného obrodzenia v období romantizmu, zdôrazňovali národno-obranné funkcie slovenskej literatúry. Pochopili, že slovenský romantizmus nebol tendenčný a heslá proklamované v teórii sa v tvorbe konkrétnych autorov v ich umeleckých dielach priamočiaro neuplatnili.

Diferenciáciu slovenského romantizmu na pragmatický a mesianistický prúd objasnili Oskár Čepan, Stanislav Šmatlák, Cyril Kraus, Nora Krausová a iní (pozri zoznam literatúry).

Študentka vyzdvihuje nasledovné črty Máchovej poézie, citujúc Milana Pišúta: „Kuzmány hovorí o bolesti, ktorá vzniká z poznania rozporov vládnucich v živote a priznáva, že tieto rozpory a protiklady môžu [...] pobúriť [...] city človeka, t. j. priznáva im veľkú estetickú účinnosť. Popri takomto pochopení básnika Máchu sú všetky ostatné celkove nepriaznivé kritiky založené na staršom úzkoprsom a moralistickom stanovisku“ (Pišút 1974a: 221). Na základe odlišných konkretizácií Máchových textov si študenti uvedomujú komplikovaný prechod od klasicizmu cez preromantizmus k romantizmu a zároveň prehodnocujú svoje priamočiare vnímanie literárneho vývinu.

Formulujú vlastné komparatívne poznatky: „vzťah štúrovcov k Máchovi nebol len napodobňovaním“, aj keď neskôr nemali „zanietenie pre subjektívny romantizmus“. „Potrebovali romantizmus, ktorý by v poézii s predmetňoval národný charakter a vytváral taký typ hrdinu, čo sa dokáže obetovať za ideu dobra a krásy.“ Konštatuje, že „jeho poetika bola nepoužiteľná pre potreby vtedajšej generácie, ktorá musela opustiť číry subjektivismus a prejsť na romantizmus s národným alebo sociálnym zafarbením“ (Perovská 2010). Študentka konštatuje vplyv historickej situácie na základné smerovanie neskoršej romantickej poetiky, s výrazným odkazom na súčasnosť, uvedomuje si dobovo nevyhnutnú prioritu dominantného pragmatického romantického prúdu s ohľadom na spoločenskú situáciu na Slovensku v danom období, ale upozorňuje aj na etické črty literatúry, ktoré preferuje (obetovanie sa za ideu dobra a krásy).

Zdôrazňuje zároveň originalitu básnikov štúrovskej generácie. Štúrovci síce nadväzujú na Máchu, no usmerňujú ho do novej štruktúry a „básnickou polemikou sa vyrovnávajú s hlbokým dojmom, akým na nich Mách a pôsobil“ (Pišút 1974a: 224). „Štúrovci prevzali máchovské básnické prostriedky, štruktúru, no neopisovali ich mechanicky, ale ich uvádzali do vlastných štruktúr“ (Perovská 2010). Táto časť aktuálnej konkretizácie je svedectvom toho, že mladá generácia budúcich literárnych vedcov, kritikov a učiteľov si naďalej cení najmä autorskú originalitu a estetické kvality umeleckého diela odvodzuje primárne z nej.

V ďalšej časti referátu prechádza autorka k charakteristike Kráľovej poézie. Za ústredný motív poézie Janka Kráľa pokladá „konflikt sveta a subjektu“. Konštatuje, že Ľudovít Štúr a Jozef Miloslav Hurban neuznávali tzv. svetobôľ, preto sa Kráľ dostáva k svojmu osobnému

výrazu „okľukou cez napodobňovanie ľudových piesní“ (Dzubáková 1974: 181–198). Milan Pišút tvrdí, že najsilnejšie sa prejavil potlačovaný subjektívizmus štúrovcov v balade „Zakliata panna vo Váhu a divný Janko“, pričom za rozhodujúce pre jej vznik pokladá: 1. odvrat od klasicistickej estetiky, 2. odvrat od tvorby v spisovnej češtine a použitie ľudovej hovorovej reči ako básnického jazyka, 3. zúženie estetickej funkcie na slovenský okruh, konkrétne na generáciu štúrovcov bez ohľadu na starších a 4. vplyv Karla Hynka Máchu, Mickiewicza a byronovského romantizmu na štúrovcov (Pišút 1948). Nie je náhodné, že autorka referátu zdôrazňuje generačný aspekt, vyhraňovanie sa mladšej generácie v opozícii voči starším. Komparatívnu pasáž uzatvára konštatovaním: „Romantický svetabôľ, motívy osamotenosti, putovania, tajomnosti a osudovosti sú poukazom na nové postavenie básnika v spoločnosti, na nové sebahodnotenie a tým aj na nové hodnotenie človeka, spoločnosti a života vôbec. V tomto zmysle sa pre Janka Kráľa (no aj iných štúrovských básnikov) stáva predstaviteľom novej poézie po Mickiewiczovi predovšetkým K. H. Mácha“ (Pišút 1974a: 28).

Prechádzame k spoločným črtám obidvoch básnikov – Máchu a Kráľa, za relevantné pokladáme, že obaja predbehli svoju dobu; sú často mýtizovaní pre stále nie úplne jasný výklad ich diela či pre nedostatok informácií o ich osobnostiach, ktoré sú často rozporuplné; nezachovala sa ich podobizeň (Šmatlák 1979: 103); Janko Král nevedel konvenčný spôsob života, zachovalo sa svedectvo o jeho čudáckej povahe, nerešpektujúcej spoločenské konvencie. Božena Němcová, ktorá s ním bola v osobnom kontakte, napísala: „Mně se zdá, že ten člověk přece jen v blázinci umře“ (cit. *ibid.*: 122). Janka Kráľa pritom uznávala a jeho spoločnosť vyhľadávala. Rovnako sa nezachovala ani verná dobová podobizeň Karla Hynka Máchu. Mácha vniesol do pokojnej a idylickej atmosféry „vášeň lásky a zmaru“ (Štěpánek 1984: 7) – podobne prináša cit a vášeň do slovenskej poézie Janko Král. Mácha bol v mnohom modernejší, novší a rásnejší ako jeho súčasníci, až natoľko, že jeho novosť zostala v jeho dobe nepochopená, keďže explicitne vo svojich dielach nevyjadruje národné myšlienky. Svoju pozornosť obracal k vnútorným problémom novodobého človeka, čitatelia neboli ešte pripravení na jeho poéziu, rovnako i Janko Král.

Študenti sa sústredili najmä na osobnosť autora, jeho životné osudy, dobové súvislosti a konštituovanie nového literárneho smeru. Vyzdvihli citovú zainteresovanosť autora na téme a chápanie sveta v rozporoch. Menšiu pozornosť venujú analýze primárne formálnych zložiek textu, čo je charakteristické pre nastupujúcu generáciu čitateľov,

na rozdiel od predchádzajúcej, ktorá sa sústreďovala v duchu štrukturalistického školenia na štruktúru textu a vnímala ho viac imanentne ako literárnu jednotku sui generis.

Všímajú si aj genologickú podobnosť obidvoch textov, nachádzajú v nich baladické prvky, pričom zisťujú, že Máchov *Máj* je na klasickú baladu „priveľmi lyrický, málo dramatický a obsahuje priveľa filozofických úvah“. „Kráľova balada je inovovaná na úrovni formy, rozčlenením na tri časti, pričom sa tieto od seba líšia počtom slabík vo verši aj strofickým usporiadaním.“ Je taktiež prepracovanejšia ako „bežná ľudová balada s jednoduchým sujetom“. „Situácia sa komplikuje [...] tým, že spomínané tri časti neprebiehajú v tom istom čase ani priestore“ (Perovská 2010).

K týmto faktom musíme doložiť, že Kráľova balada sa v prvej časti člení na päť štrnásťveršových strof, tri dvanásťveršové a dlhšiu dvadsaťveršovú záverečnú strofu s prevažujúcim trinásťslabičným, základným veršom štúrovskej poézie (Bakoš 1968). Ide o základný typ štúrovskeho sylabického verša so združenými asonančnými rýmami, zväčša ženského zakončenia, s výraznou polveršovou prestávkou. Mácha tvorí na rozdiel od slovenského romantického básnika svojský jambický verš mužského zakončenia, bez predrážky, vďaka mužským jedno- a trojslabičným rýmom vzostupného charakteru. Jeho verš je sémanticky i výrazovo koncentrovanejší. Fragmentárnosť sa prejavuje u Máchu hlavne v kompozícii a najvýraznejšie v intermezzách.

Janko Kráľ vkladá do základného príbehu rozorvaného lyrického subjektu, odlišujúceho sa od dedinského súrodého kolektívu svojou vydedenosťou (podčiarkuje ju čiernobiely kontrast) mýtický príbeh z ľudovej povesti o dievčine s rybím chvostom, vážskej víle, ktorá láka mužov do hĺbín Váhu. Váh plní v Kráľovej balade podobnú úlohu ako v *Máji* hladina jazera s mnohými konotáciami (podvedomie, sen, neprebádané vrstvy ľudskej psychiky). Na rozdiel od *Mája*, kde je hladina jazera pomerne pokojná, aj keď rozčerená vánkom, zračí sa v nej nočná hviezdnatá obloha, ba celý vesmír (Hausenblas 1967), u Kráľa je hladina Váhu aktívna, dynamická, rieka prudko plynie, „pení sa“, obloha je čierna ako „pamuková šatka vdovy“ (Kráľ 2008). „Prevahu nadobudlo vnútro nad vonkajškom; romantik si privlastnil vonkajší svet, svet sa mu mení na ja a ja na svet“ (Matuška 1974: 13). Jazero má stojaté vody, v rieke je hladina akoby živá, je to personifikovaná nepokojná duša „divného Janka“. U Máchu je pokojná rozkvitnutá májová príroda a pokojná hladina jazera v kontraste so smútiacou ľudskou dušou a hrozným ľudským konaním, u Kráľa je tečúci vodný tok

v súlade s vnútorným nepokojom lyrického subjektu. U oboch je príroda aktívne zapojená na subjektovú os. Jazero a hladina Váhu tvoria hranicu medzi životom a smrťou. Späťne cez Kráľov obraz vážskej víly v dlhých bielych šatách môžeme aj postavu Jarmily prenesene interpretovať ako modifikáciu obrazu víly, so symbolickými konotáciami.

Študentka sa sústredila na také znaky balady, ako je „fatálnosť, predurčenosť, determinovanosť“, ktoré interpretuje ako výsledok „rozporu medzi ideálom a skutočnosťou“. V oboch textoch cítime, že „smrť či potrestanie viny musí neodvratne nastať“. Tragický motív smrti sa umocňuje u oboch básnikov tým, že ide o mladý život, ktorý sa končí, či ide o Jarmilu, Viléma alebo Janka predčasne, v rozkvetení mladosti. Za fatálne pokladá, že aj samotný Máchu zomiera ako dvadsaťšesťročný, „tak akoby naplnil slová svojej básne, keď sa v poslednej časti stotožňuje s popraveným“ (Perovská 2010). Cyril Kraus zovšeobecňuje: „Tragickosť nie je motivovaná len riadením záhadných nadprirodzených živlov alebo osudovosti, ale je obsiahnutá v psychike človeka, v motivovaní udalostí a vyplýva aj z nerovného boja človeka – jedinca proti nepreklenuteľným prekážkam“ (Kraus 1974: 85), čím potvrdzuje prítomnosť základných existenciálnych rozporov v poézii Janka Kráľa i ďalších slovenských baladikov (Ján Botto). Rovnako u Máchu vo väzňových úvahách nachádzame tragickú polohu neriešiteľných životných rozporov zoči-voči smrti. Tento rozmer oboch skladieb je esteticky zvrchovane vyjadrený a esteticky stále funkčný, všeobecne ľudský. Máchov hrdina vraždí, čím prekročí zákony ľudskej spoločnosti, divný Janko sa odlišuje od dediny svojou výnimočnosťou, nezúčastňuje sa na jej obradoch, preskočením priekopy prekonáva pomyselnú hranicu medzi dedinou a zakázaným územím okolo Váhu, kde panujú nepochopiteľné zázračné bytosti (zakliata panna) a dejú sa tam čudné veci. Janka sprievádzajú od začiatku tajomné sily nevedomia: „Odzadu plameň čierny ako rieka tečie / spredu ma dač nasilu temer ťahá, vlečie“ (Kráľ 2008). Možno aj preto zabudne prevrátiť „múd“ (vrecúško na tabak), keď skáče do rieky vyslobodiť zakliatu pannu.

Za ďalší spoločný znak oboch textov študentka určila rozchod jednotlivca so spoločnosťou: „pocit vyvrhnutia, osamotenosti, nemožnosť žiť v súdobej spoločnosti a vzdor“ (Perovská 2010). Obe ústredné postavy sú nekonformné. Vilém je lúpežník (s charakteristickými dobovými rekvizitami odevu, ktorý nájdeme napríklad aj u Schillera v *Zbojníkoch*, 1781), Janko je vnímaný dedinou ako divný, bezbožný, hrdý, ukrutný, neúctivý. Na rozdiel od dedičanov v bielom kroji má čierne kepeň a klobúk ako Vilém. Postavy sú vnútorne komplikované,

čo svedčí o prepracovanosti ich charakteru: filozofické úvahy Viléma o smrti, večnosti, mladosti, čase – u Janka motivácia konania, záchrana zakliatej panny „nie z roztopáše“, ale z vnútorného odhodlania niečo zmeniť „možno zo snahy o začlenenie sa do spoločnosti, ktorá ho neprijíma, možno práve na dôkaz svojej príslušnosti k nej“ (ibid.). Príbuzné je aj filozofické ustrojenie postáv (u Kráľa je to najprv skôr zádumčivosť, nie konanie, ale uvažovanie, uzavretosť), vyjadrujúce „intenzívne citové prežívanie hlavných postáv“ a ich „výnimočnú schopnosť reflektovať svet“. Oboch hrdinov charakterizuje aj „istá forma vyhnanstva“ – Viléma vyhnal otec z domu už v detstve, u Janka ide skôr o „vnútorné vyhnanstvo“, sám sa nevie začleniť do spoločnosti, „blúdi a tára sa celý deň“ (ibid.), otec ho bije, aj keď v detstve, ktoré je pre oboch básnikov strateným rajom, žil v ideálnej harmonickej rodine, v ktorej sa rodičia obetujú pre dieťa.

Spoločný je u oboch autorov aj „motív putovania“, ktorý študentka bližšie nerozoberá, len konštatuje, že ide o motív „charakteristický“ pre celú „romantickú generáciu“. Ako spoločný pre oboch autorov uvádza aj motív väzenia, v ktorom sa „Vilém nachádza skutočne a Janko obrazne, keďže je uväznený v sebe“ (ibid.), no upozorňuje, že Janko Král má aj básne, v ktorých je lyrický subjekt umiestnený vo väzení („Duma bratislavská“). Čitateľka podčiarkuje problematický vzťah oboch autorov k otcom, u Máchu „najprv vyhnanie, potom zvedenie synovej milej otcom“ u Kráľa – otec Janka: „Ako koňa mláti od malička“. Dodávame, že u oboch autorov je silná orientácia na matku, ktorá v rodine reprezentovala kladný, citový pól, otec tvrdosť, racionalitu, až surovosť: obaja pochádzali zo stredných vrstiev (Máchovej otec vlastnil obchod s krúpami, neskôr schudobnel – Kráľov otec bol mäsiar).

Referentka si všima aj priestor oboch textov, ktorý „umožňuje autorovi vytvárať paralely či kontrasty medzi citovým stavom človeka a prírodou“ (ibid.). Príroda sa vyznačuje i u Máchu i u Kráľa „istou dávkou tajomstva, ktoré ‚presakuje‘ obidvoma básnickými skladbami“. Milan Pišút (1974a) upozornil, že spojenia ako „temné hory“ a „tajná bolesť“ patria k „typickým znakom romantickej štylizácie“ (Perovská 2010). Samotné slová tajný, tajomný, tajomstvá umožňujú viacvýznamovosť výpovede, zdôrazňujú iracionalitu textu a očakávanie niečoho nevysvetliteľného v budúcnosti, čomu zodpovedá u Kráľa dynamické zobrazenie prírody: „Voda sa búri, vetrisko skučí – / a na poli zem dudneje, / mesiac preletí mračná“ (Kráľ 2008). U Máchu je neodvratným motívom pravidelný zvuk dažďových kvapiek, odmeriavajúcich čas. Príroda dokresľuje u oboch autorov rozorvaný stav duše – skaliská, temné vody, hory, les.

Obe básne charakterizuje rozprávkovosť či nadprirodzenosť javov, u Máchu sa prejavuje vo výraznej personifikácii prírody (hneď na začiatku skladby) a tiež v intermezze I., kde ako postavy vystupujú napríklad rosa, hmla, kvety či svätajánske mušky. Janko Král čerpá obrazy hlavne z ľudovej slovesnosti (postava zakliatej panny s rybím chvostom, ktorá žije vo Váhu a vábi do jeho vôd pltníkov). Upozorňujeme, že obidva texty nie sú žánrovo rovnorodé, obsahujú fragmenty rozličných žánrov, u Máchu vsunutý obraz Vilémovej cesty na popravisko a samotná poprava má výrazné žánrové prvky jarmočnej piesne – u Kráľa sa v prvej časti strieda subjektívna lyrická báseň s lyrickou piesňou ľudového ladenia a idylou, je napísaná v štrnásť- a dvanásťveršových strofách, je výrazne subjektívna. Vloženie druhú časť, príbeh o vážskej víle a Jankovej tragickej smrti, tvoria kratšie štvorveršia, s epickým, dynamicky gradovaným dejom, čo je prejavom žánrového synkretizmu. Záverečný epilóg je u Kráľa návratom k prvej časti sémanticky i výrazovo. Voľné začlenenie príbehu do predchádzajúceho subjektívneho kontextu skladby pripomína Máchovo voľné členenie spevov v Máji. Sémantická a výrazová heterogenosť je zárukou životnosti obidvoch textov a jeho stále nových interpretačných možností. Král porušuje aj prevládajúcu schému združených rýmov rýmami obkročnými, Mácha strieda plynulý príbeh intermezzami, ktoré majú útržkovitý, synekdochický charakter.

U oboch básnikov je silne exponovaná eufónia, ktorá má korene v ľudovej slovesnosti a podčiarkuje celkové vyznenie textu ako jeden zo základných sprievodných mikro- a makrokompozičných činiteľov, u Kráľa je súčasťou štúrovského sylabického veršového systému založeného na ľudovej piesni. U oboch autorov dotvára zvýšenú emotívnosť textu. Obrazy u Máchu vyznievajú „zložitejšie, farbistejšie, zmyslovejšie“ než u Kráľa zrejme aj vďaka výraznejšiemu zapojeniu zmyslov do ich konštrukcie (nielen zrak a sluch, ale aj čuch – „borový zaváňel háj“). Oproti Máchovej pestrej farebnej palete modrej, ružovej, zelenej, bielej u Kráľa dominuje čiernobiely kontrast, čierne mraky v závere prvej časti pohltia zelenú trávičku a zakryjú hviezdnu oblohu. Súvisí s celým systémom protikladov: noc a deň, život a smrť, ticho a zvuky. Mácha sa zaoberá aj protikladom bytie – nebytie, vďaka čomu rieši autorka referátu otázku, či nemohol čerpať zo Shakespeara, ktorý „bol medzi autormi, ktorých čítal“. Práve v hľadaní intertextových nadväzností je značná rezerva pre tvorivú aktivitu poslucháčov.

V záverečnej časti rozširuje Mácha obraz subjektu a prírody o motív rodnej zeme: „tam na své pouti pozdravujte zemi. / Ach zemi krásnou,

zemi milovanou, / kolébkou mou i hrob můj, matku mou, / vlast jedinou i v dědictví mi danou“ (Mácha 2002: 36). Básnické uchopenie vlasti ako matky a zeme, jej stelesnenia, pôsobí síce pateticky, ale nie násilne. Úvod *Mája*, vytvorený kvôli cenzúre, však hodnotili študenti ako „výsmešný“ s parodickými prvkami na dobové vlastenčenie a v štruktúre textu neorganický. Janko Král uplatňuje národný aspekt výraznejšie. Účinok oboch diel hodnotia študenti ako „jedinečný“ estetický dojem (až na úvod k *Máju*, ktorý označujú ako „nadbytočný“) a viaceré spoločné črty ako „univerzálne“ pre romantickú poetiku.

Interpretácia poslucháčky vzbudila záujem a študenti si text oboch básní prečítali a hodnotili. Sústredili sa najmä na tematické, motivické a literárnohistorické aspekty textov. Chýbala najmä interpretácia tzv. primárne formálnych zložiek básnického textu, ktorú dôkladne vyložil v Máchovom *Máji* Jan Mukařovský. Akoby nebola pre mladých čitateľov dôležitá. Rozšíriť treba aj vnímanie vzájomných vzťahov medzi jednotlivými rovinami textu a upozorniť aj na širšie súvislosti vývinového procesu domácej a svetovej literatúry. Rozhodujúce je, že dielo oboch autorov – Karla Hynka Máchu a Janka Krála – hodnotí i najmladšia generácia ako stále živé a esteticky vzrušujúce.

Čo pôsobilo esteticky funkčne pri novom čítaní na mňa? Predovšetkým rytmus obidvoch textov, tryskajúci ako prameň z predchádzajúcej tradície hlavne ľudových piesní a povestí oboch národov, z prameňov rodnej reči, pretavený do neopakovateľného estetického tvaru, v ktorom súhra eufónie, prirodzeného rytmu, umelosťou nepoznačených prirodzených asonančných rýmov, opakovacích figúr, prirovnaní a trópop splýva so základnou existenciálnou situáciou osamelého jedinca zoči-voči najväčším zázrakom ľudského bytia: lásky ako základu života – a smrti. Biela postava dievčiny-víly, vyčkávajúcej na brehu jazera márne čaká na svojho milého. Lenora, Lorelei, ale aj Bretonova Nadja, i hrdinka Poeovho *Havrana* – tým všetkým je pre dnešného čitateľa Jarmila. Skôr sen než skutočnosť so surrealistickými konotáciami, na brehu neskutočného jazera, symbolu ľudskej duše s jeho podvedomím a hrôzami. *Máj* ako výtrysk mladej duše fascinovanej plnosťou bytia v základných kontrastoch mladosti a staroby, nádhery prírody v jej živej plasticosti a plnosti v kvitnúcom máji a hynutia na konci. Expresionistický výkrik extázy, oslava lásky v tesnej blízkosti smrti s vraždou Vilémovho otca, ale i neskorších vojen, ktoré ohrozili celé ľudstvo. Základná existenciálna situácia vážna, ktorého utrpenie vo väzenskej kobke stále vyvoláva zimomriavky i u moderného čitateľa, rovnako ako smrť divného Janka vo vlnách Váhu i neznesiteľné duševné

rozpory oboch hrdinov. Všetky tieto konotácie, dané fragmentárnosťou a neukončenosťou skladby, ale aj plnosťou vnímania života v plnom autorskom nasadení zmyslov a duše, zabezpečujú Máchovmu (i Kráľovmu) textu životnosť. Dávajú široký priestor pre individuálne čitateľské konotácie, umožňujú širokú sieť intertextuálnych nadväzností hoci len v medzivojnovnej českej a slovenskej poézii (Nezval, Seifert, Hora, Hrubín, Holan, u nás Novomeský, nadrealisti...) (Křivánek 1986).

Karel Hynek Mácha a jeho *Máj* sa doslova rozplynul nielen v poézii českej, ale aj v slovenskej. Krv jeho Viléma a jeho srdca je prischnutá i na poézii najvýznamnejších slovenských romantikov: Janka Kráľa, Andreja Sládkoviča, Jána Bottu i Jána Chalupku, ale aj Karola Štúra a Sama Bohdana Hroboňa: „Karol Štúr podobne ako Kuzmány oceňoval Máchovu poéziu v elegii Pouť mladého pëvce. Žalospëv pamätke K. H. Máchy“ (Pišút 1974b: 64) a mesianista Samo Bohdan Hroboň v básni „Samoslav“ z almanachu *Žitřenka*: „Za nový prvok z hľadiska štýlu treba uviesť báseň v próze od S. B. Hroboňa pod názvom Samoslav. Máchove apostrofy oblakov a zeme, Štúrove apostrofy hôr sa tu znovu ozývajú v zosilnenej citovej intenzite“ (ibid.: 67). Máchova poézia slúži ako „transfúzia“ (povedané s Krčmërym) a núti básnikov i mladých čitateľov, aby sa vrátili k spontánnosti, mladosti i rozorvanosti ich hrdinov. Ukazuje sa, že Mácha je stále živší, rokmi mladne a krv jeho poézie je stále vhodná na básnickú inšpiráciu.

Z ostatných našich romantikov je Sládkovič najživší, keď sa vymaní zo systému, ktorý si dobrovoľne, v závislosti od dobovej nutnosti zvolil. Teda nie vtedy, keď je Marína v duchu dobových Štúrových heglovských postulátov o spojení ducha s predmetnosťou i symbolom vlasti, ale vtedy, keď je ženou z mäsa a kostí. Priam cítime ako urputne sa básnik núti do systému, ktorý sa mu vzpiera a pomedzi prsty mu vyteká túžba a láska. Vtedy vzniknú strofy, ktoré majú podobu petrarcovského sonetu a ktoré sú syntézou toho najlepšieho, čo bolo pred ním v lude, v domácej (Kollár) a čiastočne i vo svetovej literatúre (Petrarca). Diamant zostáva uväznený často v hrude tých ostatných strof, kde musí autor s Marínou objímať i vlasť. Sládkovič je z našich štúrovských básnikov najartistickejší, petrarcovsko-kollárovská sonetová tradícia prebýja ľudovú (Turčány 1974, Krausová 1976). Rytmicky je svojim zárodočným prirodzeným nemetrickým jambom Máchovi najbližší, aj keď sa sonetovou štruktúrou od neho odlišuje. Jednotná strofa a málo variabilný rytmus pôsobia však miestami na ploche celej skladby – v porovnaní s menej uhladeným Kráľom a Máchom – stereotypnejšie.

Sviežosť Bottovej *Smrti Jánošíkovej* (1862) zabezpečuje samostatnosť a ucelenosť tých strof, ktoré majú podobu a jednoduchosť ľudovej piesne, jej prirodzenosť. Ako povedal Paul Valéry: „Každý začiatok, večná danosť každej mentálnej transakcie, nech už je danosť a transakcia akákoľvek, je prirodzenosť – a nič iné už takým nie je“ (Susini-Anastopoulusová 2005: 167). Keď sa autor začne nútiť do dobovo nevyhnutnej alegorickej podoby a násilných paralel – teda jemu nevlastnej, dobovo forsirovanej štylizácie neskorého romantizmu, text stráca na potrebné živosti prvých častí a čitateľský záujem úmerne klesá.

Najkonkrétnejšie a najplastickejšie pôsobia na súčasného čitateľa u dobového odstupe dvoch storočí texty Janka Kráľa, jeho „Zakliata panna vo Váhu a divný Janko“, text plný paradoxov, kontrastov, fragmentov a tajomstva. Paradoxne, práve textová heterogennosť a nesúrodosť prvkov spôsobuje, že dodnes udržiava čitateľa v napätí. Čo ho aj najviac spája s Máchovým *Májom*? Nedotiahnutosť, tajomnosť básnických obrazov, najviac „miest nedourčenosti“, ktoré nechávajú čitateľovi priestor pre dotvorenie vo vlastnej fantázii. Na ploche básne sa vystrieda viacero žánrov – balady, piesne, i jarmočnej, povesti, idyly, viacero rytmických i strofických útvarov, text je „heterorytmický“ (ibid.: 166) v dôsledku čoho pôsobí aktuálne aj na dnešného mladého čitateľa rovnako ako Máchov *Máj*.

Pramene

BOTTO, Ján

1975 „Smrť Jánošíkova“, in idem: *Poézia*, ed. Ján Marták (Bratislava: Tatran) [1862]

KRÁL, Janko

2008 „Zakliata panna vo Váhu a divný Janko“, *Žltý fond denníka SME*, http://zlatyfond.sme.sk/dielo/171/Kral_Zakliata-panna-vo-Vahu-a-divny-Janko [prístup 31. 10. 2010] [1844]

MÁCHA, Karel Hynek

1987 *Mrtvé labutě zpěv*, ed. Rudolf Havel (Praha: Odeon)

2002 „Máj“, in idem: *Básně*, eds. Miroslav Červenka, Marta Soukupová (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 9–44 [1836]

SLÁDKOVIČ, Andrej

1972 „Marína“, in idem: *Poézia*, ed. Cyril Kraus (Bratislava: Tatran) [1846]

Literatúra

BAKOŠ, Mikuláš

1968 *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* (Bratislava: Slovenská akadémia vied) [1938]

ČEPAN, Oskár

1974 „Premeny ‚ducha a predmetnosti‘ v slovenskom romantizme“, in Cyril Kraus (ed.): *Litteraria 16. Literárny romantizmus* (Bratislava: Literárnovedný ústav SAV), s. 101–163

DAVEY, Nicholas

2010 „Jazyk, míra (měřítko) a hermeneutické usuzování“ (v tlači)

DZUBÁKOVÁ, Mária

1974 „Transformácia ľudovej piesne v poézii slovenských romantikov“, in Cyril Kraus (ed.): *Litteraria 16. Literárny romantizmus* (Bratislava: Literárnovedný ústav SAV), s. 101–163

GAVURA, Ján

2009 „Umelecké literárne stratégie a interpretácia“, in Jan Vorel (ed.): *Studia humanitatis Ars hermeneutica. Metodologie a theurgie hermeneutické interpretace 2.* (Ostrava: Ostravská univerzita, FF), s. 159–173

HAUSENBLAS, Karel

1967 „Zobrazení prostoru v Máchově Máji“, in Růžena Grebeníčková, Oldřich Králík (eds.): *Realita slova Máchova* (Praha: Československý spisovatel), s. 67–111

INGARDEN, Roman

1967 *O poznávání literárního díla*, přel. Hana Jechová (Praha: Československý spisovatel) [1937]

KOCHOL, Viktor

1974 „Konceptia štúrovského literárneho hrdinu“, in Cyril Kraus (ed.): *Litteraria 16. Literárny romantizmus* (Bratislava: Literárnovedný ústav SAV), s. 164–180

KRAUS, Cyril

1974 „Vývinové tendencie v slovenskom romantizme“, in idem (ed.): *Litteraria 16. Literárny romantizmus* (Bratislava: Literárnovedný ústav SAV), s. 73–100

1999 *Slovenský literárny romantizmus. Vývin a tvar* (Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej)

KRAUSOVÁ, Nora

1974 „O niektorých teoretických aspektoch romantizmu“, in Cyril Kraus (ed.): *Litteraria 16. Literárny romantizmus* (Bratislava: Literárny ústav SAV), s. 18–33

1976 *Sonet v slovenskej poézii* (Bratislava: Tatran)

KŘIVÁNEK, Vladimír

1986 *Karel Hynek Mácha* (Praha: Horizont)

MATUŠKA, Alexander

1974 „O romantizme“, in Cyril Kraus (ed.): *Litteraria 16. Literárny romantizmus* (Bratislava: Literárny ústav SAV), s. 5–17

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 *Kapitoly z české poetiky 3. Máchovské studie* (Praha: Svoboda)

PEROVSKÁ, Veronika

2010 *Máchovej Máj a Kráľova Žakliata panna vo Váhu a divný Janko*, seminárna práca, Prešov: Prešovská univerzita, FF, odbor Slovenský jazyk a literatúra

PIŠŮT, Milan

1938 *Počiatky básnickej školy Štúrovej* (Bratislava: Učená spoločnosť Šafaříkova)

1948 *Básnik Janko Král a jeho Dráma sveta* (Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská)

1974a *Romantizmus v slovenskej literatúre* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1974b „K otázke genézy slovenského literárneho romantizmu“, in Cyril Kraus (ed.): *Litteraria 16. Literárny romantizmus* (Bratislava: Literárny ústav SAV), s. 53–72

SUSINI-ANASTOPOULUSOVÁ, Françoise

2005 *Fragmentárne písanie. Definície a prínosy*, prel. Mária Vargová (Bratislava: Kalligram) [1997]

ŠMATLÁK, Stanislav

1974 „Literárnohistorické predpoklady typológie slovenského romantizmu“, in Cyril Kraus (ed.): *Litteraria 16. Literárny romantizmus* (Bratislava: Literárny ústav SAV), s. 34–52

1979 *Dve storočia slovenskej lyriky* (Bratislava: Tatran)

ŠTĚPÁNEK, Vladimír
1984 *Karel Hynek Mácha* (Praha: Melantrich)

TURČÁNY, Viliam
1974 *Petrarcov vavrín* (Bratislava: Tatran)
1975 *Rým v slovenskej poézii* (Bratislava: Tatran)

Karel Hynek Mácha and Slovak poetry during the Romanticism period

Mácha's *Máj* (May, 1836) obtained a positive response in Slovakia in the *Hronka* almanac just after its publication in 1836 by a pre-romantic writer Karol Kuzmány, who discussed the aesthetic values of the poem with Josef Krasoslav Chmelenský. According to Milan Pišút, the poetry of Štúr's group is "a synthesis of Kollár, Hollý and Mácha". Common thematic, motif features, as well as expressive means could be found in poetry by Janko Král, Ján Botto and Andrej Sládkovič. Poetry by Janko Král is closely connected to Mácha's poetry. Both poets are of the same nature, both of them are in the peril of contradictions and face the intensive impact of death. Our interpretation is based on a contemporary theory of interpretation, neo-hermeneutics and theory of fragments. We can conclude that Mácha's poetry and poetry by the Štúr group is still attractive, even for young readers. Its compositional and stylistically heterogenic and enigmatic character still provides space for new interpretations.

Keywords

Czech and Slovak romanticism, romantic literature, Karel Hynek Mácha, Andrej Sládkovič, Ján Botto, subjectivity, fragmentariness, ostracism, mysteriousness, musicality

Jurij Darahan a Karel Hynek Mácha

Vyhnanství fyzické a duševní v kontextu jednoho zapomenutého překladu

— Igor Melnyčenko —

Ukrajinského básníka Jurije Darahana, který žil v letech 1894–1926, a Karla Hynka Máchu dělí přibližně sto let, ale v jejich tvorbě, životech, a dokonce v okolnostech smrti nalezneme mnoho společného.

Ač zůstává první překlad *Máje* do ukrajinštiny širší odborné veřejnosti takřka neznámý, hraje v chápání básnického světonázoru Jurije Darahana větší roli než jeho jediná básnická sbírka *Sahajdak* vydaná roku 1925.

O samotném Darahanovi je toho známo poměrně málo. Narodil se v nynějším Kirovohradu na Ukrajině v rodině inženýra. Otec byl Ukrajinec, matka Gruzínka. Vystudoval Tyraspolskou reálku v nynějším Moldavsku a po otcově smrti v roce 1894 se spolu s matkou přestěhoval do Tiflisu (dnešní Tbilisi). V roce 1914 odešel do války a roku 1917 se stal důstojníkem v armádě Ukrajinské lidové republiky. Po porážce této armády pak strávil několik let v polském internačním táboře. Do Prahy přišel roku 1923 a studoval na Ukrajinské vysoké škole pedagogické. Jeho dílo se dočkalo otištění v několika emigrantských časopisech. Zemřel 17. března 1926 na tuberkulózu v sanatoriu pro souchoťníře na hoře Pleš.

Překlad *Máje* vyšel v podstatě až na sklonku Darahanova života, a to v době, kdy už byl těžce nemocen. Něco podobného můžeme říci i o *Máji* v kontextu Máchova života. Okolnosti vydání překladu jsou totiž nápadně podobné okolnostem vydání *Máje* v roce 1836, půl roku před Máchovou smrtí (Grunský 1908, Žytnyk 1979, Melnyčenko 1999a, Melnyčenko 1999b). Lze tyto okolnosti nazvat čirou náhodou?

Darahan nebyl odborným překladatelem a myslím si, že mu prostě nebyl dopřán dostatek času, aby prohloubil své znalosti češtiny. Překlad *Máje* tedy lze do jisté míry považovat za překladatelský počín za účelem zisku. Jelikož už byl Darahan nemocen, nestihl překlad řádně dokončit a opravit tak chybu, když v překladu byl namísto původního názvu Maj, spojeného s pohanskými obyčeji, užit frekventovaný ukrajinský název pátého kalendářního měsíce – Traveň.

Překládat Máchu je nesmírně složité právě kvůli mnohohrstevnosti jeho romantického textu a zvláštnímu způsobu básnické montáže. Je dost složité rozpoznat souvislosti mezi jednotlivými významovými prvky (Mukařovský 1982: 542). Darahan tento těžký úkol zvládl. Jeho překlad byl prvním překladem Máchova díla do ukrajinštiny a básník při něm spoléhal spíše na přirozenou intuici a básnickou citlivost. Byl totiž naladěný na stejnou psychologickou vlnu a dokázal proniknout do Máchova básnického ducha. Zvláště nápadná je hudebnost a rytmika jeho překladu. U Darahana plyne Máchův text hladce a tento tok se nikdy nepřerušuje.

Básníci měli totiž společný světonázorový základ. Nešťastný konec osvobozeneckého boje a smrtelná nemoc vyvolávaly u Darahana pesimismus, hlubokou nostalgii a smutek, stejně jako u Máchy ono známé „na tváři lehký smích – hluboký v srdci žal“. Není divu, že překladatel spatřoval v básníkovi spřízněnou duši.

Při srovnání básnických stylů obou autorů je nápadných hned několik věcí. Celá jejich tvorba krouží kolem stejných motivů. Oba tuší blízkost smrti, ačkoliv Darahan vnímá její přítomnost intenzivněji, a tudíž i jeho hlas zní tragičtěji. Hledá-li Mácha odpovědi na palčivé otázky bytí, jako jsou láska, zrada, trest za cizí zločin, nezvratitelnost osudu, a srovnává-li je s harmonickou přírodou a kosmem, navrací Darahan světu ztracenou harmonii existence skrze dávnou minulost a mytologii.

Vyhnanství, deziluze, tragické samotářství jsou klíčovými slovy pro pochopení světového názoru obou básníků. Jestliže je Mácha emigrantem *vnitřním*, pak je Darahan emigrantem v plném slova smyslu (Vodička 1958: 187, Kryštof 1986: 121). Mácha a jeho Vilém byli společenskými

vyhnanci, kterým chyběl byronský titanismus (Čyževskij 1938: 124). Pro Darahana je nucená emigrace také tragédií, ale porážka ukrajinského osvobozenického boje, utrpení v internačních táborech a těžká nemoc ho nezlomily. Pro Máchu je vyhnanství trestem za cizí vinu, nezaslouženým utrpením, pro Darahana je snahou postihnout tisíciletou zkušenost předků a začátkem obrození. Mravní útrapy Vilémovy tak nacházejí ohlas ve vzdorující a citlivé Darahanově duši.

Překlad *Máje* trochu mění náš náhled na otázku národnostního prvu v Darahanově básnické tvorbě. Kritici jako Tyl nebo Chmelenský vyčítali Máchovi nedostatek vlastenectví, jeho byronismus. Jenže Máchovo vlastenectví má jiný odstín, který zůstal kritiky nepovšimnut. Je skrytý v Máchově básnickém stylu: popis přírody, spojení krajiny s kosmem a mikrosvětlem člověka. *Máj* připomíná svéráznou filmovou montáž, kde spolu s lidmi hraje hlavní role netělesní duchové, přírodní živly, kosmos, lidské nitro. Člověk se stává neharmonickou součástí veškerého makrokosmu.

S podobně zostřeným smyslovým vnímáním přírody se setkáváme v originální Darahanově tvorbě, která svého vrcholu dosahuje právě v překladu *Máje*. Jurije Darahana a Máchova Viléma můžeme psychologicky vnímat stejně. I Darahan byl vyhnancem, jenž byl přinucen k odchodu do ciziny, jenž nespatořoval žádnou budoucnost. Pouze věděl, že zemře. Vilém pocítoval totéž. Oba trpěli cizí vinou, oba sledujeme v soukolí tragických událostí. Pro Viléma byl čas ve vězení zjevně nejklidnějším, vnitřně však nejtragičtějším časem jeho života. Ve stejném „vězení“ se nachází i Jurij Darahan v době od svého příjezdu do Prahy do své smrti o necelé dva roky později.

Překlad *Máje* byl jeho posledním dílem.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

1925–1926 „Máj“, přel. Jurij Darahan, *Nova Ukrajina* 1925, srpen–říjen, s. 78–81; 1926, leden–únor, s. 38–39

Literatura

ČYŽEVSKYJ, Dmytro

1938 „K Máchovu světovému názoru“, in Jan Mukařovský (ed.): *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový), s. 111–180

GRUNSKÝ, Nikolaj

1908 „K charakteristike odnogo iz češskich romantikov“, in *Sbornik istoriko-filologičeskogo obščestva pri Charkovskom universitete* 15, s. 143–151

KRYŠTOF, Jan [Krouťvor, Josef]

1986 „Máchův necenzurovaný deník“, in K. H. Mácha: *Máj; Necenzurovaný deník z roku 1835* (München: Obrys/Kontur-PmD), s. 59–124

MELNYČENKO, Igor

1999a „L'udyna i kosmos v poemi Maj K. H. Máchy“, *Vsesvit*, č. 4, s. 104–109

1999b „Proekcija psihologiji avtora na jogo poetyčnyj styl' (iz sposterežen' nad tvorčist' u K. H. Máchy)“, *Slovo i čas*, č. 11, s. 43–46

2002 „Tvorčist' K. H. Máchy v Ukrajinu: krytyka, recepcija ta perekladac'ka inepretacija“, *Slovo i čas*, č. 1, s. 49–56

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1982 „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in idem: *Studie z poetiky*, ed. Hana Mukařovská [Květoslav Chvatík] (Praha: Odeon), s. 518–580 [1938]

VODIČKA, Felix

1958 *Cesty a cíle obrozenecké literatury* (Praha: Československý spisovatel)

ŽYTNYK, Volodymyr

1979 „Karel Hynek Mácha i pol's'ke vyzvol'ne povstannia 1830–1831 let“, in *Visnyk Kyjiv's'kogo universytetu. Ukrajin's'ka filologija* 21, s. 50–57

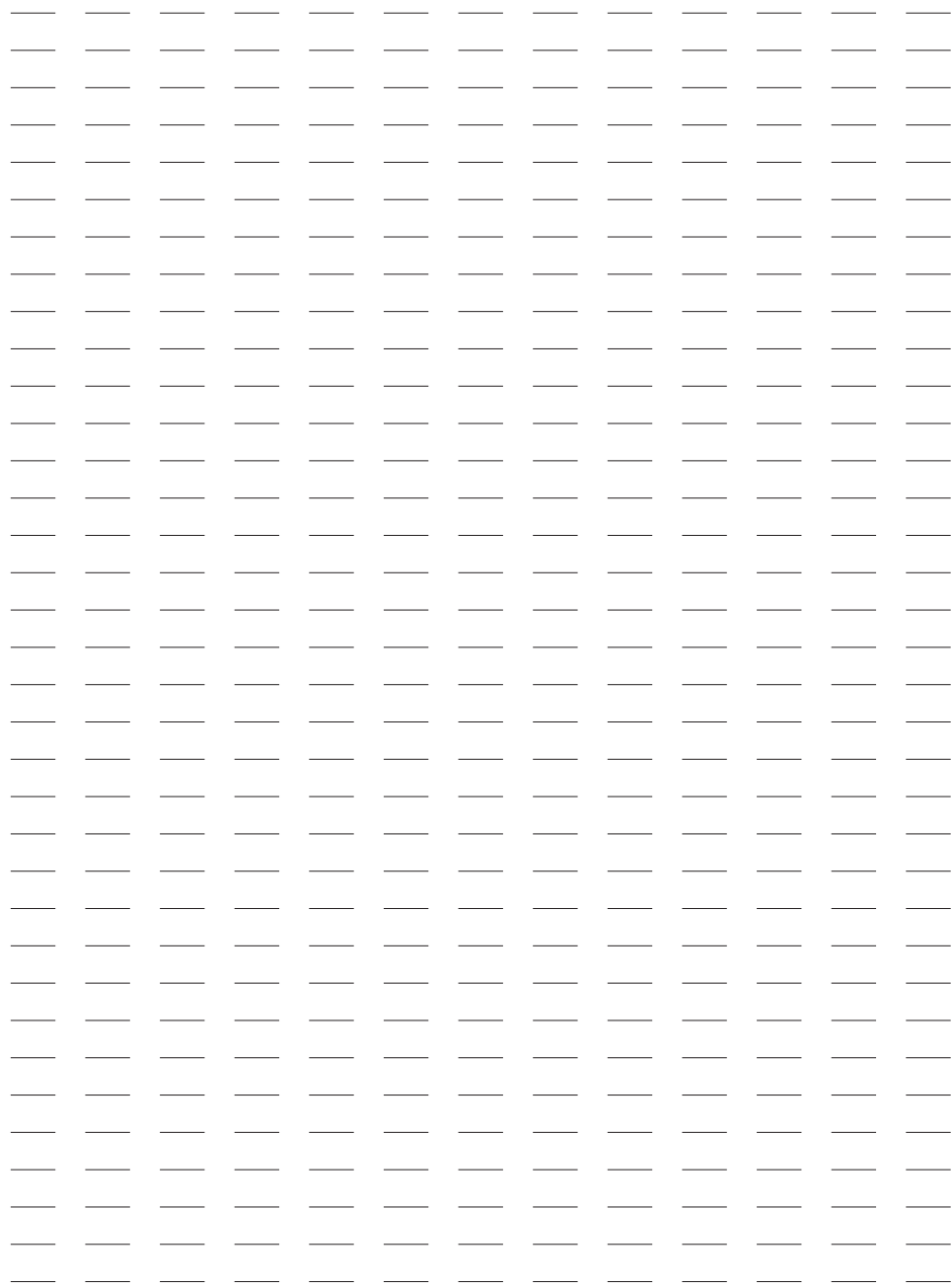
Yuri Daragan and Karel Hynek Mácha. Physical and spiritual exile in the context of one forgotten translation

This report focuses on the mystical bond between the personality of the Ukrainian poet Yuri Daragan and Karel Hynek Mácha in the context of the first Ukrainian translation of the poem *Máj* (May, 1836). The Ukrainian poet Yuri Daragan (1894–1926) and Karel Hynek Mácha are separated by about 100 years, but in their work, life and the circumstances of their deaths, we find they have much in common. Exile, disappointment, tragic loneliness are key to understanding the world of poets. If Mácha was an internal immigrant, then Daragan was an immigrant in the full sense of the word. Mácha and Willem were outcasts in society, deprived of Byronic titanism. For Daragan forced emigration is a tragedy, but the defeat of the liberation struggle in the Ukraine, suffering in internment camps and disease did not break him. For Mácha

exile is a punishment for someone else's guilt and undeserved suffering, while Daragan attempts to comprehend the thousand-year experience of ancestors and the beginning of spiritual revival. The moral suffering of Willem resonates in Daragan's soul. Daragan was a fugitive, who was forced to go abroad. He saw no future for himself. Only he knew that he would die. Willem felt the same. Both suffered for the guilt of another and we see both caught up in the tragic events. For Willem his time in prison was both the most peaceful in appearance, but internally the most tragic time of his life. Daragan finds himself in the same "prison" from his arrival in Prague until his death some two years later.

Keywords

Yuri Daragan, Karel Hynek Mácha, exile, tragic loneliness, translation



Strukturální zkoumání

Máchové studie Jana Mukařovského

— Ondřej Sládek¹ —

1.

Jan Mukařovský se ke konci života několikrát pokusil sepsat své paměti. Nikdy se mu je však bohužel nepodařilo dokončit. Dochovalo se jen pár jejich fragmentů. V jednom takovém pokusu, v pracovním deníku z počátku šedesátých let minulého století, o sobě Mukařovský napsal:

Osud už mne tak formoval od kolébky, že jsem byl schopen sledovat vždy tvrdošijně jedinou linii myšlení až do konce. Dalo by se říci: vášeň domýšlení. Vystihl to jednou skvěle prof. Skalička (teoretik jazyka a hungarista z naší fakulty), když mne jednou v kterémsi článku v *Slově a slovesnosti* [...] označil jako monotematického, hnaného vášní domyslit až do nejzazšího konce za cenu šíře pohledu na skutečnost. Já jsem však - právě z tušení této své bytostné vlastnosti - bezděky usiloval postihnout skutečnost aspoň v jejím pohybu, v neustálosti jejích proměn, jako dialektický proces. Odtud

1 Příspěvek vznikl v rámci projektu P406/10/1911 *Jan Mukařovský: život, dílo, ohlas* (GA ČR, 2010–2013).

představa kontextu, dialektického pohybu znaků, která se v mém vědomí formovala stále zřetelněji po celý život.

(Mukařovský 2000: 50)

Vášeň domýšlet je nejen velmi přesnou charakteristikou osobnosti Jana Mukařovského, ale také jeho pracovního nasazení. Potvrzuje to jednak svým celkovým přístupem k umění a literatuře, jednak konkrétními studii o poetice a estetice například Vladislava Vančury, Jana Nerudy, Boženy Němcové, Karla Čapka a řady dalších. Práce věnované Karlu Hynku Máchovi a jeho literárnímu dílu, souborně označované jako tzv. „máchové studie“, patří v Mukařovského bibliografii mezi nejpočetnější a nejpracovanější (srov. Macek 1982). Do jisté míry k nim můžeme přistupovat jako k modelovým příkladům strukturalní analýzy, neboť Máchovo dílo se stalo privilegovaným předmětem systematického výzkumu badatelů z Pražského lingvistického kroužku (např. Jana Mukařovského, Romana Jakobsona, Felixe Vodičky, Bohuslava Havránka a dalších). Na Máchových básnických a prozaických dílech si ověřovali možnosti strukturalismu, stejně tak ale i platnost zastávaných estetických a lingvistických konceptů.

V tomto příspěvku se zaměřím zejména 1. na představení nejvýznamnějších máchovských studií Jana Mukařovského z období dvacátých až čtyřicátých let minulého století a 2. na analýzu jejich možných vzájemných vazeb.

2.

Za nejstarší a podle některých badatelů i za nejvýznamnější máchovskou publikaci vůbec bývá považována habilitační práce Jana Mukařovského *Máchův Máj. Estetická studie*. Jako dvacátý svazek edice Práce z vědeckých ústavů ji v roce 1928 vydala Filozofická fakulta Karlovy univerzity. O dvacet let později se tato kniha stala součástí třetího dílu Mukařovského *Kapitol z české poetiky*, který má příznačný podtitul: *Máchové studie* (Mukařovský 1948a). Vedle zmíněné estetické práce o Máchově *Máji* tento třetí díl *Kapitol* obsahuje ještě tři další Mukařovského studie z let 1936–1938, které tematizovaly básnické dílo Karla Hynka Máchy. Při zběžném pohledu na soupis publikovaných prací Jana Mukařovského bychom mohli získat dojem, že zmíněná monografie skutečně stojí na počátku jeho zájmu o Máchovo dílo. Nahlédneme-li však do jeho prací publikovaných ještě před jejím vydáním, zjistíme, že vedle

Nerudy a Vrchlického patří Máchu mezi nejčastěji odkazované a citované autory. Důležitá byla v tomto ohledu zejména jeho disertační práce *Příspěvek k estetice českého verše* (1923); z metodologického hlediska se jedná o přímou předchůdkyni jeho pozdějších strukturalistických analýz.² To, že Neruda a Máchu patřili mezi jeho „básníky nejmilovanější“, dokládají i poslední slova z fragmentu jeho pracovního deníku.

Žádost o zahájení habilitačního řízení v oboru estetika odevzdal Mukařovský spolu se spisem *Máchův Máj. Estetická studie* na pražské Filozofické fakultě v říjnu 1928. Ještě tentýž měsíc byla stanovena komise, která měla posoudit předložený habilitační spis. Tvořili ji prof. Zdeněk Nejedlý, Miloš Weingart a Otakar Zich. Hodnocení se ovšem netýkalo pouze této studie, ale v podstatě zahrnovalo veškerou dosavadní vědeckou činnost Jana Mukařovského, který v té době pracoval jako středoškolský profesor.

Ve zprávě habilitační komise, která se dochovala a která je nyní uložena v Archivu Univerzity Karlovy,³ se o Mukařovského práci píše:

Máchův Máj, jež autor podává jako spis habilitační, je estetická studie, vyšetřující toto dílo co možná všestranně a jednotnou metodou. Je to studie z estetiky objektivní, tj. vyšetřuje umělecké dílo jako samostatný jev svého druhu, bez ohledu na psychologický stav mezi ním a jeho tvůrcem (a tím nepřímou i prostředím, v němž vzniklo). Takto izolované umělecké dílo poskytuje k studiu to, co jej právě specifikuje, totiž svou uměleckou techniku; estetické jeho vyšetření respektuje na něm, co je esteticky působivé. Rozeznáváje na uměleckém díle materiál a formu (což oboje definuje), prohlašuje autor materiál za esteticky indiferentní a hlásí se tím k neoformalistickému směru současné estetiky.

(Havránek 1991: 37)

Dále následuje podrobný popis jednotlivých částí Mukařovského spisu. V závěru posudku se objevuje hodnocení jeho dosavadního vědeckého působení:

Úhrnem lze konstatovat o všech vědeckých pracích dra Mukařovského, že vynikají především logickou přesností, s níž si vymezují a určují jevy

2 Na význam této práce pro šíření nových vědeckých (strukturálních) principů v naší lingvistice a literární vědě upozornil již Vilém Mathesius ve svém bilančním článku „Deset let Pražského lingvistického kroužku“ (Mathesius 1982: 448).

3 AUK, FF, i. č. 504, č. j. 267/28/29. Přepis zprávy habilitační komise viz Havránek 1991: 37 až 38.

estetické, chápané při styku s uměním intuitivně. Jejich autor projevuje v nich za druhé vynikající smysl pro kvality umělecké, v daném případě specificky básnické kvality díla literárního, což je pro estetika nezbytné. Konečně sluší vyzvednouti kritickou svědomitost, s níž nejen zkoumá názory cizí, ale i své vlastní, promýšleje sám i možné námitky proti nim, nebo jiné možné cesty k řešení kladených si otázek.

(ibid.: 38)

Samotné habilitační řízení proběhlo zcela bez komplikací. Již v lednu 1929 se konalo habilitační kolokvium, následně profesorský sbor jednomyslně schválil návrh na udělení veniae docendi a již v březnu téhož roku Mukařovský obdržel ministerské jmenování. Bezpochyby jedním z hlavních důvodů rychlého vyřízení této habilitace byla kvalita odevzdané práce. Svědčí o tom i fakt, že kniha o Máchově *Máji* (1836), v níž Mukařovský poprvé předvedl možnosti strukturální analýzy uměleckého literárního díla, představuje i v současnosti – zvláště z hlediska použité metody a monotematické zaměřenosti – jedno z nejinspirativnějších máchovských pojednání.

Hlavním záměrem Mukařovské práce bylo objasnit příčiny estetického účinku Máchova díla. Jedním z předpokladů, o něž opřel své zkoumání, bylo pojetí uměleckého díla jako fenoménu sui generis. V práci odmítá rozdělení uměleckého díla na obsah a formu. Mnohem spíše mu vyhovuje takové rozčlenění díla, které respektuje jeho estetickou celistvost a působení, totiž rozdělení na *materiál* a na *formu*. Základním materiálem uměleckého výtvaru (literárního díla) jsou podle něj souřadně spojené tematické a jazykové prvky. Právě *téma* a *jazyk* chápe jako skutečný podklad, *materiál*, kterému autor svou tvůrčí činností dává jistou *formu*. Ta je podle něj způsobem, „jakým je v uměleckém díle užito materiálu ke vzbuzení estetického dojmu“ (Mukařovský 1948b: 11). Po vzoru ruských formalistů Mukařovský počítá s tím, že ke vzniku umělecké formy je potřeba jak *deformace*, totiž násilné porušení původní formy materiálu, tak *organizace*, u níž rozlišuje dva její základní stupně (systematická organizace a korespondence tvárných prostředků). Jádrem Mukařovského estetické studie je pak detailní analýza deformace jednotlivých složek materiálu (zvuku, významu a tématu) a průzkum vzájemných souvislostí tvárných prostředků.

Kniha je rozčleněna do tří hlavních částí, v nichž autor rozebírá stěžejní materiálové komponenty Máchova *Máje*. První díl věnuje zvukové stránce *Máje*. Podrobně zde analyzuje základní principy Máchova zvukosledu, jenž způsobuje hudebnost jeho veršů. Ve druhé části

práce Mukařovský rozvíjí výzkumy v oblasti sémantické výstavby básně; usiluje zejména o objasnění prostředků, pomocí nichž Mácha dosáhl v *Máji* dojmu neurčitosti, respektive „zastřenosti věcného významu slov“ (ibid.: 110). Používá přitom celou řadu nových pojmů, které mají svůj původ v lingvistických a literárněteoretických koncepcích ruských formalistů a českých strukturalistů (např. termíny *významové jádro*, *významy akcesorní*, *významová osa* atd.). Třetí, závěrečnou část svého pojednání Mukařovský zasvětil rozboru tematické stránky *Máje*, kterou srovnával s geneticky souvisejícími Hálkovým *Alfrédem* (1858) a Vrchlického *Satanelou* (1874). V centru jeho pozornosti byla detailní analýza a komparace motivické konstrukce uvedených děl.

O hlavních cílech Mukařovského studie jsem se již zmiňoval. Nicméně, až poslední odstavec knihy objasňuje ústřední zjištění, totiž že „celkový ráz básnického díla [myslí se zejména jistého Májového motivického komplexu české literatury; pozn. O. S.] závisí méně na povaze tématu (souboru motivů) než na struktuře“ (ibid.: 202). Mukařovského pozorování jsou tak současně i obranou objektivního – na jasných vědeckých principech založeného – přístupu ke studiu literatury. *Máchův Máj* má v české literární vědě zvláštní postavení mimo jiné i proto, že byl první takto systematicky a souhrnně koncipovanou strukturalistickou interpretací Máchova díla. Teprve po něm následovalo mnoho dalších.

3.

Rok 1936, rok jubilejního, stého výročí Máchova úmrtí, se do povědomí českého národa a kultury vepsal jako období, ve kterém bylo proneseno a publikováno do té doby vůbec nejvíce referátů a článků o životě a díle Karla Hynka Máchy. Máchovské oslavy se staly hlavními kulturními událostmi toho roku. O velké zainteresovanosti Jana Mukařovského na těchto oslavách svědčí nejen čtyři jeho publikované studie, ale i několik referátů, projevů, které přednesl při různých příležitostech a které byly vydány až souborně na počátku devadesátých let minulého století péčí Jaroslavy Janáčkové a Milana Jankoviče pod názvem *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla* (1991).

Již na počátku roku 1936 vyšel Nezvalův máchovský sborník nazvaný *Ani labuť ani Lúna*, ve kterém Mukařovský odpovídal na Nezvalův dotaz týkající se psychicko-automatického procesu Máchovy básnické tvorby. V článku nazvaném „Automatická povaha eufonie v Máchově

„Máji“. Interview s Janem Mukařovským“ (Mukařovský 1936a) dotazovaný připomíná, že eufonická organizace básnického díla je samozřejmě do určité míry výsledkem prostého automatismu; jako celek je totiž jen stěží „plodem vědomé konstrukce, i když se přiházívá, že v jednotlivostech sám básník v pozdějších zpracováních díla posiluje eufonickou organizaci vědomými retušemi“ (ibid.: 42).

Koncem února 1936 bylo vydáno druhé číslo *Listů pro umění a kritiku*, v němž Mukařovský publikoval článek „Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova“ (Mukařovský 1936b). Jedná se o relativně rozsáhlý text (dokončen byl až v následujícím čísle *Listů*), ve kterém autor sledoval Máchův společenský původ, jeho vztah a možné vazby k baroku, zejména však jeho vliv na vývoj českého verše a básnické tematiky. Studie je jasně koncipovaná, její závěry můžeme shrnout do několika tezí.

Za prvé: Máchovo dílo bylo, je a už navždy zůstane pouze jen fragmentem; to nám umožňuje řadu věcí si domýšlet a zacházet tak s jeho životem a dílem dle našich vlastních momentálních potřeb a tužeb. Za druhé: Máchův život a dílo jsou díky své zlomkovitosti mnohoznačné, v jeho tvorbě bychom mohli nalézt stopy řady vlivů (romantismu, realismu, byronismu, polské literatury atd.). K Máchovi můžeme na jedné straně přistupovat jako k dovršiteli dosavadního vývoje domácí literární tradice novočeského básnictví, na druhé straně ovšem také jako k zakladateli tradice nové, tradice, která se opírá o jinou podobu a úkoly české poezie. Sám Mácha tak získává podobu a funkci „literárního převratníka, prvního [českého] ‚prokletého básníka‘“ (ibid.: 26). Za třetí: Pomineme-li Václava Tháma, Mácha byl prvním skutečně významným pražským básníkem. Nebyl sice měšťanem, jeho rodinné zázemí bylo spíše lidového původu, s Prahou, která v té době procházela zásadní sociální proměnou, byl však velmi citově spojen. Za čtvrté: V Máchově tvorbě se objevuje řada prvků z české barokní poezie (významné jsou zejména shody motivické). Za páté: Máchův podíl na vývoji českého veršového systému je značný (Mukařovský vyzdvihuje jeho vytvoření českého jambu). Za šesté: Mácha oslabil závažnost tématu z hlediska celku literárního díla; jeho těžiště bylo přeneseno do zvukové stránky díla. Jeho verše jsou výrazně zaměřeny k eufonii. Kromě toho *Máj* dokládá rozvolnění významů jednotlivých slov, jejich významových jader i hranic mezi nimi. Důsledkem toho je, že „věci slovy označené se jeví nikoli jako ostře navzájem ohraničené, statické předměty, ale jako prchavé momenty věčně proměnlivého vesměrného dění: Máchův svět se neskládá z předmětů, ale z dějů“ (ibid.: 69-70). A za

sedmé: V Máchově noetice jsou centrálními prvky proti sobě stojící člověk a příroda; jediným jejich prostředníkem je poezie, ovšem pouze ta, která dokáže vystihnout skutečnost v celé její *rozpornosti*.

Připomeňme, že studii, kterou se nyní zabýváme, Mukařovský publikoval v roce 1936. Z jeho dochované korespondence se však zdá, že její geneze spadá spíše už do první čtvrtiny roku 1935. V dopise Havránkovi ze 4. března 1935 Mukařovský píše: „Milý příteli, dolepil jsem toho Erbena teď ve středu v 7 hod. večer a posílám jej ihned. Pokud se týče toho Buriana, nebudu jej moci asi udělat, protože teď musím ihned uspokojit svého druhého věřítele redaktorského, Fučíka, který čeká do soboty úpěnlivě a trpělivě na dokončení Máchy“ (Havránková 2008: 124). Marie Havránková, redaktorka knihy *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci* (2008), z níž jsem dopis citoval, ve svém komentáři k Mukařovského listu uvádí, že se jednalo o studii „Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova“. Není zde jediný důvod zpochybňovat toto tvrzení. Za zamyšlení stojí snad jen to, že Mukařovský v dopise explicitně píše o tom, že redaktor Fučík „úpěnlivě a trpělivě“ čeká do soboty na jeho práci. Studie nicméně vyjde až o několik měsíců později, vlastně až v dalším roce. Tuto okolnost si můžeme vysvětlit třemi různými způsoby: buď šlo 1. o zcela jinou práci a komentář pořadatelky knihy je v tom případě chybný, anebo se jednalo 2. o práci, kterou sice Mukařovský odevzdal, později ji ale ještě přepracovával, takže se její vydání poněkud zdrželo, anebo 3. k žádnému zpoždění nedošlo, redakce studie a příprava čísla skutečně trvala tak dlouho.

V období březen 1935 až únor 1936 najdeme pouze jednu jedinou další studii, s níž by mohl mít teoreticky Bedřich Fučík, tehdejší redaktor *Listů pro umění a kritiku*, co do činění. V červnu 1935 Mukařovský v tomto periodiku publikoval článek „Dialektické rozpory v moderním umění“ (Mukařovský 1935), v něm se však o Máchovi zmiňuje pouze okrajově. Pak je zde ovšem ještě jeden text, „K. H. Mácha a jeho Máj“, který bohužel není datovaný a který byl vydán až na počátku devadesátých let v již uvedeném souboru Mukařovského nepublikovaných projevů s názvem *Příklad poezie* (Mukařovský 1991b). Z jeho podrobnějšího textového rozboru je patrné, že se nejedná o projev, ale o text, který měl být s největší pravděpodobností publikovaný. Dokládá to jeho pečlivé rozčlenění do odstavců a také upozornění, že autorovi půjde o nastínění soudobé Máchovy podoby „v několika následujících odstavcích“ (ibid.: 27). Kromě toho, a to je nejdůležitější, se v textu objevuje řada vět, které se v menší či větší obměně objevují i v autorově „Příspěvku k dnešní problematice básnického zjevu Máchova“.

Doložme to konkrétním příkladem. Ve zmiňovaném „Příspěvku“ Mukařovský například píše: „Pokusíme se však probrat jeden z nejzákladnějších [paradoxů]: protichůdnou dvojznačnost Máchova postavení ve vývoji novočeského básnictví, která je dána tím, že Mácha současně zastává i funkci dovršitele jistých vývojových zákonitostí a zakladatele nových i funkci literárního převratníka, prvního ‚prokletého‘ básníka nové české poesie“ (Mukařovský 1936b: 26).

V nepublikované práci „K. H. Mácha a jeho Máj“ zase můžeme číst: „Výjimečnost Máchova postavení v dějinách české literatury záleží v tom, že zastává současně jak funkci dovršitele předchozího směřování a zakladatele vlastní vývojové tradice novodobého českého básnictví, tak i funkci literárního převratníka, prvního ‚prokletého básníka‘ novočeské poesie“ (Mukařovský 1991b: 26).

Ze srovnání obou krátkých úryvků je patrné, že mezi oběma texty existuje jistý vztah. Že jeden z nich byl napsán dříve a sloužil jako podklad tomu druhému. Citovaný druhý text je stylisticky jednodušší, myšlenky jsou formulovány jednoznačněji a příměji, než jak je tomu v textu prvním. Zdá se, jako by byl Mukařovský ve svých názorech mnohem jistější a k vyjádření toho podstatného mu také stačilo mnohem méně prostoru. Je možné, že logika vzájemného intertextového vztahu byla taková, že nejprve byla napsána komplikovanější a delší studie „Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova“, druhá pak nejspíš vznikla jejím zkrácením a zjednodušením. To je ovšem pouze hypotéza. Jak to bylo doopravdy, jaká byla skutečná geneze obou textů, se nejspíš již nikdy nedozvíme. Platí-li však tato úvaha, je více než pravděpodobné, že k žádnému „zdržení“ Mukařovského publikace vůbec nemuselo dojít. V tom případě by byl pravdivý výše zmíněný bod třetí.

4.

Kromě dvou již uvedených prací publikoval Jan Mukařovský v roce 1936 ještě další dvě. Jednou z nich byla komparativní studie „Protichůdci“, která měla podtitul: „Několik poznámek o vztahu Erbenova básnického díla k Máchovu“ (Mukařovský 1936c). Jednalo se o pojednání, které Mukařovský napsal u příležitosti vydání Grundovy monografie o Karlu Jaromíru Erbenovi (1935). Svůj text přitom opíral o přednášku, kterou proslavil v Pražském lingvistickém kroužku; ten diskusi o Grundově knize věnoval jednu svoji schůzku. S řadou Grundových názorů Mukařovský nesouhlasí (např. s postavením Máchy v kontex-

tu vývoje českého verše, Máchovo dílo chápe jako ojedinělou náhodu atd.), pokouší se proto o jejich celkovou revizi. Na konkrétních příkladech a v porovnání s postojí Karla Jaromíra Erbena dokazuje, že Erbenova poezie na Máchu zároveň navazuje i jeho tvorbu vývojově překonává.

Poslední publikovanou studií z onoho jubilejního Máchova roku byl původně německy psaný článek „K. H. Máchas Werk als Torso und Geheimnis“, který vyšel v *Slawische Rundschau*. Jeho česká verze „Dílo K. H. Máchy jako torzo a tajemství“ se později stala součástí *Kapitol z české poetiky* (Mukařovský 1948c). Práce je zajímavá hned z několika důvodů. Čím zaujme na první pohled, je její název, totiž výskytem slov *torzo* a *tajemství*. Důležitost, kterou jim Mukařovský přisuzoval, je patrná z toho, že se v různé míře vyskytují ve všech jeho máchovských studiích. Torzo a tajemství jsou v jeho optice klíčové termíny, které snad nejlépe vystihují celý Máchův život a dílo, jeho umělecké gesto i pohnutý životní osud. To byl jistě také hlavní důvod, proč se dostaly i do názvu máchovského sborníku Pražského lingvistického kroužku *Torso a tajemství Máchova díla* (1938).

Vedle zmíněného samotného názvu studie upoutá důraz na zlomkovitost Máchova díla a na významové implikace vyplývající z této skutečnosti. „Zlomek má vždy cosi dráždivě tajemného,“ píše Mukařovský (1948c: 231). Je zde však ještě jedna okolnost, kterou je třeba zmínit. Totiž opět existence vzdáleného „bratrance“ této studie, textu proslovu, který Mukařovský s největší pravděpodobností přednesl v červnu 1936 u příležitosti zahájení měsíčního cyklu v D36 E. F. Buriana a který jeho vydavatelé pojmenovali „Dílo neklidné a zneklidňující“ (Mukařovský 1991c). Mezi oběma texty existuje velmi úzká spojitost; řada vět či pasáží se opakuje, některé myšlenky jsou rozvedeny více, jiné méně. Co je zvláště nápadné, je shodná kompozice obou textů, stejně tak jako jejich závěrečné vyznění.

Poslední Mukařovského vydanou máchovskou studií ze třicátých let minulého století, ale de facto i poslední jeho studií takového rozsahu a monotematického zaměření, je práce „Genetika smyslu v Máchově poesii“ (Mukařovský 1938). V tomto téměř stostránkovém pojednání, které publikoval ve sborníku *Torso a tajemství Máchova díla* (jež také redigoval), jednak navázal na své starší výzkumy týkající se například způsobu Máchova básnického pojmenování, větné či tematické výstavby Máchových děl a zúročil je, jednak přinesl i řadu nových pohledů na Máchovu tvorbu a její nové rozbory. Odpověď na to, proč se tato Mukařovského studie stala jednou z nejnámějších, je nutno

hledat v jejím celkovém teoreticko-metodologickém zázemí, v jejím zaměření na sémantiku a sémiotiku.

Východiskem Mukařovského strukturální analýzy Máchova básnického díla zde není zvuková stránka Máchovy poezie, jako tomu bylo v případě jeho spisu *Máchův Máj*, nýbrž moment *jednoty*; významové jednoty, která ovládá a určuje celkové strukturní dění díla. Pro tuto jednotu, tento základní strukturní princip, který Mukařovského v této studii zajímá především, zde poprvé volí pojmenování *sémantické gesto*. Při zkoumání genetiky smyslu Máchovy poezie mu šlo zejména o „rekonstrukci onoho obsahově nespécifikovaného (a v tomto smyslu – chceme-li – formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu“ (Mukařovský 1938: 13). Od tohoto okamžiku, od zveřejnění této studie se tento pojem stal jedním z nejvýznamnějších a nejinspirativnějších v dějinách českého strukturalismu.

5.

O úplnosti výčtu Mukařovského článků, proslovů a aktivit z období okolo roku Máchova výročí nemůže být řeč.⁴ Mnoho dokumentů se nedochovalo, řada jeho vystoupení a komentářů měla charakter bezprostředních reakcí, které nebyly zaznamenány, jiné byly předneseny v rámci univerzitních přednášek nebo se ve formě poznámek staly součástí jiných jeho textů.

Ze souboru máchovských prací, které Mukařovský publikoval v období od dvacátých do konce čtyřicátých let minulého století (později již žádnou větší práci o Máchovi nenapsal), je patrné, že rok 1936 představoval v jeho vědeckém životě významný mezník. Jako pomyslná osa odděluje jeho výzkumy provedené do této doby od těch, které učinil v tomto roce a v letech následujících. Zatímco rok 1936 a období předcházející bylo dobou intenzivního výzkumu Máchova díla, mimoto ale i etapou prezentace dosažených výsledků a polemik s ostatními badateli, po hektickém Máchově roce došlo v Mukařovského bádání k jis-

4 Aby byl náš přehled Mukařovského prací a referátů z roku 1936 ucelený, doplňme, že v dubnu promluvil o Máchovi v československém rozhlasu, v květnu se účastnil studentských slavností v Bělé pod Bezdězem, kde měl projev u příležitosti odhalení pamětní desky na Bezděžu, koncem roku měl přednášku v Umělecké besedě v Bratislavě. Dochované projevy z těchto akcí byly publikovány v souboru *Příklad poezie*, viz Mukařovský 1991a; podrobný doslov k této knize napsal Milan Jankovič.

tému zklidnění. I když jeho „Genetika smyslu v Máchově poesii“, re-spektive vydání sborníku *Torso a tajemství Máchova díla* rámcově spadá do máchovských oslav, je patrné, že Mukařovského myšlení se od té doby poněkud posunulo. Ani ne tak ve smyslu změny pojetí básnického díla, struktury jeho složek či jejich funkce, jako spíše z hlediska jejich zcela nového metodologického uchopení. Pokud bychom hledali samotný počátek této změny, této nově nastoupené badatelské orientace, hledalo by se nám jen velmi těžko. Skutečností totiž je, že tato proměna nenastala náhle, zničehonic, ale že byla logickým důsledkem celého předchozího vývoje Mukařovského myšlení a jeho výzkumu Máchova díla. V každé své studii totiž Mukařovský domýšlel své předchozí rozborů, prohluboval je a pojmově zpřesňoval. Určit tedy onen přesný bod zlomu, onu novou a výraznější akcentaci celého básnického sémantického gesta, je jen velmi obtížné. Podstatné je však jistě to, že se tak stalo v kontextu výzkumu díla Karla Hynka Máchy.

A právě v tomto Mukařovského opakovaném návratu k Máchovu dílu, v jeho vytrvalém promyšlení použité metody, v neúnavném prověřování a domýšlení získaných poznatků spočívá podle mne stálá aktuálnost jeho máchovských studií.

Literatura

HAVRÁNEK, Jan

1991 „Jan Mukařovský a Karlova Univerzita“, in *Studie o Janu Mukařovském. Sborník statí ke 100. výročí narození, Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica* 5 (Praha: Karolinum), s. 9–39

HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.)

2008 *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci. Korespondence z let 1923–1970* (Praha: Academia)

JANKOVIČ, Milan

1991 „Příklad poezie“, in Jan Mukařovský: *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*, eds. Jaroslava Janáčková, Milan Jankovič (Praha: Pražská imaginace), s. 63–71

MACEK, Emanuel

1982 „Soupis díla Jana Mukařovského“, in Jan Mukařovský: *Studie z poetiky*, ed. Hana Mukařovská [Květoslav Chvatík] (Praha: Odeon), s. 835–896

MATHESIUS, Vilém

1982 „Deset let Pražského lingvistického kroužku“, in idem: *Jazyk, kultura a slovesnost*, ed. Josef Vachek (Praha: Odeon), s. 439–448

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1923 *Příspěvek k estetice českého verše* (Praha: FF UK/Fr. Řivnáč)

1928 *Máchův Máj. Estetická studie* (Praha: FF UK/Fr. Řivnáč)

1935 „Dialektické rozpory v moderním umění“, *Listy pro umění a kritiku* 3, č. 6, s. 20–38

1936a „Automatická povaha eufonie v Máchově Máji. Interview s Janem Mukařovským“, rozmlouva Vítězslav Nezval, in Vítězslav Nezval (ed.): *Ani labuť ani Lúna* (Praha: Otto Jirsák), s. 42–43

1936b „Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova“, *Listy pro umění a kritiku* 4, č. 2, s. 25–33; č. 3, s. 62–73

1936c „Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova básnického díla k Máchovu“, *Slovo a slovesnost* 2, č. 1, s. 33–43

1938 „Genetika smyslu v Máchově poesii“, in idem (ed.): *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový), s. 13–110

1948a *Kapitoly z české poetiky* 3. *Máchovské studie* (Praha: Svoboda)

1948b „Máchův Máj. Estetická studie“, *ibid.*, s. 7–202 [1928]

1948c „Dílo K. H. Máchy jako torzo a tajemství“, *ibid.*, s. 231–237 [1936]

1991a *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*, eds. Jaroslava Janáčková, Milan Jankovič (Praha: Pražská imaginace)

1991b „K. H. Mácha a jeho Máj“, *ibid.*, s. 25–31 [1936]

1991c „Dílo neklidné a zneklidňující“, *ibid.*, s. 16–25 [1936]

2000 „Fragment pracovního deníku Jana Mukařovského“, ed. Dalibor Dobiáš, *Host* 16, č. 1, s. 50–52 [1961–1963]

MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.)

1938 *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový)

Jan Mukařovský's studies on K. H. Mácha

Jan Mukařovský in his scholarly work paid consistent high attention to the work of Karel Hynek Mácha, which is incorporated in several studies and commentaries. In every new study on Mácha Mukařovský elaborated on his own previous analysis and strived for a more precise conceptual system. Mukařovský used Mácha's work especially to prove the analytical power of

structuralist thought as well as the validity of its terms. The present study focuses mainly on an introduction to the most important works by Mukařovský about Máchá from the 1920s to the 1940s and also analyses the possible interrelationships between the works, especially those from 1936.

Keywords

Karel Hynek Máchá, Jan Mukařovský, Prague Linguistic Circle, structuralism, poetics, history, interpretation

Torso a tajemství Máchova díla a obrana literární vědy

— Dobromir Grigorov —

Máchovské jubileum v roce 1936 podnítilo mnoho nových a protikladných interpretací díla českého romantika a zároveň s tím vyvolalo nepřímou literárněhistorickou polemiku nad zařazením básníka do české literární tradice. Dílo Karla Hynka Máchy znovu poskytlo širšímu okruhu literárních historiků vhodnou příležitost nejen „potvrdit uznání pro Máchu“ (Janáčková 1991), ale též zvýraznit a zaštitit metodologické postupy, které byly příznačné pro aktuální stav českého myšlení o literatuře. Jubilejní oslavy šly jen výběrově k návratu do minulosti: polemická aktualizace Máchova díla nesměla „mít ovšem nahodilost roztržených podmínek“, ale vyžadovala zdůvodnění „potřebami přítomnosti“ (Mukařovský 1938a). Mukařovského definice Máchova díla jakožto zlomku nebo fragmentu, „jenž dopouští rozmanité možnosti domýšlení“, staví do popředí mnohoznačnost související s neustálým přetvářením básníkovy podoby každou dobou a jejími čtenáři (Mukařovský 1991: 10).¹ Pokud tedy uznání literárněhistorického významu

1 Podobný úkol si klade i projev přednesený u Máchova hrobu (30. dubna 1936) a při odhalení Máchova pomníku v Litoměřicích (28. září 1936), ve kterém Albert Pražák

Karla Hynka Máchy a jeho místo v českém literárním kánonu nebylo zpochybněno, k čemu spěla aktualizace jeho literárního díla? Jinými slovy, jaké byly potřeby přítomnosti, které zdůvodňovaly literárněhistorickou aktualizaci?

Torso a tajemství Máchova díla (1938) je jednou z kolektivních publikací Pražského lingvistického kroužku, která má pro emancipaci strukturalistické metodologie stejně významnou úlohu jako předchozí společné práce. Obdobnou roli mají například „Teze PLK“ z roku 1929, studie Romana Jakobsona a Jana Mukařovského v *Československé vlastivědě* z roku 1934 věnované (řeceno slovy René Wellka) „teorii českého verše a nástinu jeho dějin“ (Wellek 1934), Jakobsonova přednáška „Co je poesie“ z roku 1934, „Úvod“ z prvního čísla *Slova a slovesnosti* z roku 1935 a také projevy Jana Mukařovského prosloušené k máchovskému výročí v roce 1936 (Mukařovský 1991). Význam máchovského sborníku spočívá nejen ve vědeckém podílu členů kroužku na Máchově jubileu v roce 1936.² Publikace je pokračováním úsilí o institucionalizaci Pražského kroužku jako vědecké organizace, jejímž příslušníkům velmi záleželo na zástitě jejich badatelské činnosti akademickým univerzitním prostředím, vysněným prostředím Masarykovy univerzity v Brně.³ Sborník je dalším projevem úsilí členů kroužku znovu zastat nedeterministické názory na jazyk a literaturu, projevem snahy o emancipaci strukturalistického myšlení o literatuře, které v českém vědeckém prostředí mělo své odpůrce a bylo přijímáno zcela rozporuplně.

připomíná literárněhistorický příběh neporozumění básníkovi dílu jeho současníky: „Žádali po něm větší smysl pro ideu, děj, téma a obsah, ale měl jich více než kdo jiný [...] Pripadal jim literárně neužitečný, ba škodlivý, národně a společensky neúčinný a neúčelný [...]. Nemělo být uschlou květinou v starém herbáři literární historie. Bylo to umění, v němž by každý našel sebe vždy a všude“ (Pražák 1936a: 16–17).

- 2 Ač si autoři ze sborníku *Torso a tajemství Máchova díla* kladli za úkol vytvořit „sourody pendant k máchovskému sborníku Literárněhistorické společnosti československé“ (Mukařovský 1938a: 10) z roku 1936, kniha vyšla s výrazným zpožděním a nezařadila se do toku událostí máchovských oslav. Ačkoliv organizátoři výročí nepočítali s přispěním Pražského kroužku – v Praze a v Litoměřicích „hlavní slovo bylo posouzeno profesorem Miloslavu Hýskovi, Albertu Pražákovi, Otokaru Fischerovi, Arne Novákoví“ (Janáčková 1991: 7) – aktivní účast Jana Mukařovského na oslavách a jeho pět projevů v podstatě umožnilo předběžnou příležitostnou popularizaci vybraných klíčových názorů zastoupených v připravovaném sborníku.
- 3 Jan Mukařovský píše v dopise Bohuslavu Havránkovi (17. června 1930): „Nemohu se dočkat, abych věděl, jsme-li blíž k uskutečnění svého snu o brněnské ‚trojce‘, který Ty jsi vytvořil a kterému jsi už věnoval tolik práce. Píšu současně Jakobsonovi a prosím, aby mi někdo z Vás laskavě podal zprávu.“ Editorka vydání korespondence PLK Marie Havránková komentuje dopis následovně: „Představa společného působení Havránkova, Jakobsonova a Mukařovského na jedné – brněnské – univerzitě, která by institucionálně zaštitila činnost strukturalistů i výchovu žáků, se nikdy neuskutečnila“ (Havránková 2008: 46).

V kontextu máchovského výročí rozeznáváme střet dvou zcela odlišných, a do jisté míry i protikladných pojetí literatury a literární historie. Účastníci máchovských oslav se znovu vrátili k otázkám, jaké národně společenské úlohy má plnit literatura nebo zda musí být literární dílo za každou cenu uživatelské a účelné. Z toho se odvíjely dvě protikladné představy o nejdůležitějších funkcích myšlení o literatuře. Proto Mukařovského projevy o Karlu Hynku Máchovi byly označeny Jaroslavou Janáčkovou za diskrétní a vedly nepřímou polemiku s „máchovským bádáním svých předchůdců a současníků“, s literárními kritiky, kteří chápali výjimečnost Máchovu jako výlučnost a stavěli Máchu mimo proudy české národní literatury (Janáčková 1991: 5). V recenzi na Mukařovského „Polákovu Vznešenost přírody“ (1934) František Xaver Šalda tato odlišná pojetí literární historie nejen konfrontuje, ale dokonce je staví proti sobě. Jeho stručná formulace „děje zpyt tu stojí proti pouhému dějepisu“ zhodnotila Mukařovského „pokus o syntesu metody formální s metodou sociologickou“ (Šalda 1994: 60) jako „opravdovou, důslednou a závažnou“ literárněhistorickou metodologii (ibid.: 65).

V kontextu zmíněného metodologického střetu si Roman Jakobson pravděpodobně vybral deník Karla Hynka Máchy jako záminku, jako „materiál“, na jehož základě ukazuje, co je literatura, a co není (Jakobson 1934a). Hlavním terčem Jakobsonova výkladu básnickosti je současná a zděděná praxe literární historie, která omezuje funkce umění na jeho utilitární poselství, která spěje „k prolínání poesie a soukromého života“ ve snaze ztotožnit psychologický portrét empirického autora a záměrnost literárního textu prostřednictvím „mechanické kauzalitativy mezi nimi“, a to i přes jejich neousouznatelnost. Tuto „vládnoucí ideologii včerejška“, jejíž zásady odmítá již ve své první knize, psané ještě v sovětském Rusku (Jakobson 1921), Jakobson důvtipně shrnul do „otázky, která trápila starodávného francouzského šlechtice: je-li ocas připjat ke psu či pes k vlastnímu ocasu?“ (Jakobson 1934a: 230). Jinými slovy, působení umění z hlediska deterministické literární historiografie se odvíjí z původního kontextu vzniku díla. Smysl tohoto předurčení, této determinace nás zavazuje neustále hledat invence literárního textu v uzavřeném a začarovaném kruhu genealogických okolností. Tímto uzavřením kontextových souvislostí do dobových ohlasů ztrácí každá další generace čtenářů nejen příležitost, ale i možnost nově vnímat literární dílo, a tak jí nezbyvá nic jiného než pátrat po shodách, podobnostech nebo rozdílech mezi literárními náměty a prostředím jejich vzniku. Šance budoucích Máchových čtenářů „skládat“

vlastními interpretacemi jeho dílo znovu podle svých vlastních představ a schopností, vyzkoušet, jak píše Mukařovský, „kouzlo Máchova díla“ novým „užitím jeho stavebních kamenů“, zůstává nadále nejen nemožná, ale i odepřena (Mukařovský 1991: 11–12).

V diskusi dílo Karla Hynka Máchy posloužilo jako důkaz toho, že literárněhistorický výklad se skládá z mnoha – ve své podstatě omezených – čtenářských pokusů uchopit významové intence literárněhistorického faktu. Strukturalistická literární historie se zakládá na přesvědčení, že pro interpretaci je příznačná samozřejmá neúplnost. Přes všechna úsilí se literárnímu historikovi nemůže podařit vysvětlit všechny souvislosti, do kterých dílo vstupuje, a proto dílo Máchovo „zůstává celé a neporušené jako v den svého narození“ (ibid.: 12). Nově složený literární text v čtenářské konkretizaci nesplývá s jeho podstatou samou o sobě. Svou zlomkovitostí a nekonvenční opakovatelností obrazů nebo motivů zpochybňuje Máchovo dílo pojetí ideálního čtenáře. Přes veškerou námahu pracného rozboru opakujících se složek paměť čtenáře nezpracovává plný rozsah kombinačních možností a označení vytvořených básníkovým návratem k jistému prvku díla. „Jestliže Mácha vdechuje slovům zvláštní významovou neurčitost, neznamená to oslabení jejich poměru ke skutečnosti, ale jeho posílení a zmnohonásobení. [...] Slovo *máj* neztrácí již v češtině nikdy bohatství, kterým je Mácha nadal; tak chudé je proti němu slovo *květen!*“ (ibid.: 14; zvýr. J. M.). Roman Jakobson a Jan Mukařovský hájili pojetí literatury jakožto neustále působící základny obrazů, motivů a příběhů ovlivňujících čtenářské (a vůbec lidské) vnímání světa, jakožto nevyčerpatelného potenciálu, který proměňuje člověka aktem čtení. Každý slovní projev byl jimi chápán jako nevyhnutelná duchovní potřeba, s níž se stýkáme, aniž bychom mohli tušit, zda na nás působí nebo nás modeluje. „Právě básnictví zajišťuje před automatizací, před rezavěním naše formule lásky a nenávisťi, odboje a smíření, víry a záporu“ (Jakobson 1934a: 238). Proto se účinkování literatury neztotožňuje s představou o nevyhnutelnosti její národně společenské ucelenosti, ale spíš s vytvářením nového vztahu mezi člověkem a jeho světem především ve smyslu individuálního vnímání a nazírání tohoto světa.⁴ Proto v interpretaci Jakobsonově „Máchův deník“ je stejně básnickým dílem jako *Máj*

4 Ve své filozofické interpretaci Máchova světového názoru Dmytro Čyževskij zdůrazňuje odlišnou podstatu literatury a její samostatnost vůči myšlenkovým systémům: „Básník si naprosto neklade za úkol *dokázati* svému čtenáři nějaké *teoretické pravdy*; nescíme se také v každém jednotlivém případě domnívat, že spisovatel chce svým básnickým dílem čtenáři *sugerovat* či *ukázat* svoje *myšlenky*“ (Mukařovský 1938a: 111; zvýr. D. Č.).

(1836) a „Marinka“ (1834) tím, že všechna tato díla nemají ani příděchu utilitarismu a zůstávají sama sebou. Proto „procento občanů ČSR, kteří přečetli třeba Nezvalovy verše, pokud je přečetli a přijali, mimoděk budou poněkud jinak žertovat s přítelem, nadávat odpůrci, intonovat vzrušení, vyznávat a prožívat lásku, politisovat. I když je přečetli a odmítli, přece nezůstane beze změny jejich řeč a denní rituál. Budou dlouho pronásledováni fixní ideou: jen aby se v ničem nepodobali tomu Nezvalovi“ (ibid.: 238).

Historicky podmíněná proměnlivost interpretace literárního díla je výchozím bodem v pracích Romana Jakobsona a Jana Mukařovského. Pro Mukařovského proměnlivost kontextualizace dokonce osamostatňuje umění a jeho jazyk jako rovnocenný společensky významný znakový systém a zároveň s tím vede k emancipaci literární historie. Zde nemíníme emancipaci jako proces znovuoživení nebo institucionální kontextualizace vědeckého oboru (Bláhová 2009), nýbrž jako hledání cesty jak spojit *básnickost a dějiny*, hledání, které bylo součástí vytvoření metodologie Pražské školy. Pojem *český literárněvědný strukturalismus*, který obvykle odkazuje k dědictví Jana Mukařovského, nahradíme kvůli šíři využitých primárních zdrojů buď pojmem *český psaný literárněvědný strukturalismus* nebo *literárněvědný strukturalismus Pražské školy*. Tím se vyhneme konfrontaci ruských a českých členů Pražského kroužku, nastolené jeho odpůrci ještě v druhé polovině dvacátých let minulého století, a věnujeme pozornost i kolektivním pracím strukturalistů.

Pojetí literární historie Pražské školy je dalším pokusem o překonání protikladu mezi literaturou a dějinami, nebo slovy Hanse Roberta Jaussa, pokus o překonání propasti mezi estetickým a historickým poznáním (Jauss 2001). Předchozím podnětem k obnovení literárních dějin je – jednak chronologicky a jednak typologicky – teorie literární evoluce, jejíž základní kapitoly se opírají o tři klíčové pojmy. První z nich je *systém* literatury, v němž se odehrávají všechny dějinné změny, a prostor mimo něj se nevztahuje na básnické dílo. Druhý pojem je literární *vývoj*, jehož hlavním příznakem je funkčnost. Třetím důležitým článkem literární evoluce je proces *automatizace* literárních prvků, jejichž osud je určován pohybem mezi centrem a periferií literárního systému. Připomenutí teorie evoluce jako modelu vývoje literatury je odůvodněno faktem, že tento směr obnovení literárních dějin vášnivě zastával Roman Jakobson. Jeho podílem na činnosti Pražské školy se stává koncepce Jurije Tyňanova jedním ze dvou hlavních výchozích bodů, které souvisejí se strukturalistickým pojetím literární historie. Reflexi pojmu literární evoluce v strukturalistickém myšlení o literatuře nepovažujeme

za mechanický vliv ruského literárněvědného formalismu, protože bychom museli tvrdit totéž o pojmu *literární řada* z pojmosloví německé recepční estetiky. Jan Mukařovský navazuje na evoluční vývoj ve svých studiích z třicátých let a vhodný příklad této návaznosti je přímá souvislost mezi automatizací tvárných prostředků literárního díla a čtenářskou zkušeností rozhodující při vytvoření literární normy, tj. zkušeností určující, který ze známých prostředků se aktualizuje v podobě nově vytvořeného poetologického systému (příklad vytvoření kánonu socialistického realismu) (Mukařovský 1966).

Druhý opěrný bod, který určuje strukturalistické chápání úkolů dějin literatury, je vztah literatury a sociologie. Práce Jana Mukařovského neobsahují definici pojmu *sociologie literatury*. K tomu nespěje ani jeho stať „Poznámky k sociologii básnického jazyka“ (1935). V případě sociologie jde spíše o odtržení dalšího termínu z jeho původního kontextu; podobně jako literárněvědný strukturalismus ochotně využívá migrující pojem *dynamika*, jehož zrození a vědecká funkcionalizace se odehrávají pravděpodobně až v rámci mechaniky a jehož cesta dále pokračuje skrze sociologii k novějším vědeckým oborům. Sociologie z hlediska literárněvědného strukturalismu funguje především jako souhrn způsobů komunikace mezi literárním textem a mimoliterárními souvislostmi. Jinými slovy, strukturalistické vnímání literatury jako sociologického fenoménu konečně a poprvé v literární vědě přesvědčivě umožňuje „rozpuštění“ literární řady (definované pozdním ruským formalismem) v širším okruhu kulturněhistorických řad. Zvolenou chemickou metaforou zviditelňujeme podstatně odlišný krok Jana Mukařovského k vědeckému konsenzu, jehož výsledkem je „zkoumání vztahů mezi stavem a vývojem literatury a společenského soužití“, tj. krok k emancipaci literatury jakožto společenského jevu, který se neustále vyznačuje vlastní logikou vývoje, ale navíc svou proměnlivostí může zasahovat do sociálního dění. V širším kontextu aplikací pojmu sociologie Pražská škola podnikla odvážný pokus přesáhnout dosavadní rámec odborného pojmosloví a zájmu literární vědy směrem k vědecké problematice, které se nedeterministické myšlení do té doby vyhýbalo všemi možnými způsoby.

Vraťme se stručně k tomu, jak se postupně vyvíjelo Jakobsonovo a Mukařovského hodnocení dějin literatury. Začneme *literárností*, kterou v roce 1919 Jakobson formuluje na základě negace dosavadní literární historiografie. Důvodem negace byl stav tehdejší ruské historiografie a vliv, který na mladého Romana Jakobsona měly přednášky Ferdinanda de Saussura. Tento vliv se projevuje formálně v odmítá-

ní současné aplikace synchronního a diachronního přístupu v lingvistice. Hlubší motivací pro Jakobsona byla klíčová otázka, na kterou musel odpovědět každý humanitní vědec začátkem 20. století: napětí mezi synchronií a diachronií, mezi historickým a nehistorickým myšlením bylo příznačné pro mnoho humanitních oborů a přesahovalo rámec jednotlivých lingvistických nebo literárněvědných bádání. Vytvoření nového nehistorického paradigmatu v lingvistice nebo poetice znamenalo v podstatě rozhodnutí obhajovat všechno, co je vědecky aktuální a přínosné. Šlo o odpovědnost nejen vůči vlastnímu vědeckému životopisu, ale také o volbu určující celkovou profesionální sebeidentifikaci a obecnou kulturněhistorickou zodpovědnost. Základní protiklad mezi „statickým“ a diachronním přístupem u Ferdinanda de Saussura, jak již víme, spočívá v ignorování pojmu čas jakožto faktoru určujícího podstatu zkoumaného předmětu. Jazyk jako atemporální systém nepodléhá diachronnímu bádání, protože akt promluvy je jedinou skutečností, kterou vnímá vědomí mluvčího. Později, jako spoluautor „Tezí Pražského lingvistického kroužku“, se Roman Jakobson přiklonil k soužití dějinnosti a atemporálnosti a prohlásil: „*Pojetí jazyka jako funkčního systému jest třeba dbáti i při studiu minulých stadií, at jde o jejich rekonstrukci nebo o zjišťování vývoje.* Nelze klásti nepřekonatelné hráze mezi metodu synchronickou a diachronickou tak, jak to činí škola ženevská“ (Teze PLK 1970: 36; zvlř. R. J.). Nový pohled na literární historii se projevuje vyhraněním dvou základních typů staročeského verše, rozebraných ve vzájemné dějinné konfrontaci („verš převážně zpěvný proti druhému – verši výhradně mluvnímu, Sprechvers, skazovj stich“) (Jakobson 1934b). V dějinách středověkého českého básnictví základní složkou výkladu zůstává textový pramen, jehož vývoj je ovlivňován metrickým impulzem, rozsahem verše, nebo rozměrem a sylabickým schématem. Ani v Jakobsonových literárněhistorických studiích věnovaných starší české literatuře nedochází ke kontaktu zkoumaného „materiálu“ s mimoliterárními řadami, jakými ve středověku mohly být žánrová identifikace nebo souvislost mezi původem a institucionálním užitím textu. Původní záměr mladého formalisty podílet se na vytvoření základů poetiky a věnovat se nehistoriograficky a „kacířsky“, jak sám tvrdí, především současnému umění, byl postupu času nahrazen principem literární evoluce.

Mukařovský však na rozdíl od mladého Jakobsona nikdy neodmítal vztah literatury k její dějinnosti, umožňující pochopení působení literárního díla. V jeho publikacích po roce 1929 je literární historie obsažena nepřímo jako výchozí bod, na jehož základě se definují pozdější

klíčové pojmy literárněvědného strukturalismu, jakými jsou estetická norma, dobový vkus a dobová očekávání, vývoj struktury, čtenářské zkušenosti aj. Odlišnost chápání dějin literatury u Jakobsona a Mukařovského svědčí o jejich odlišném vztahu k vědecké minulosti. Pro nedeterministické směry, jakými jsou ruský formalismus a český strukturalismus, je pozitivistická literární historie stejně důležitým dědictvím. Zatímco Mukařovskému šlo o vývojovou fázi vědeckého myšlení, jejímž detailním přehodnocením dochází k vytvoření nového vědeckého paradigmatu, pro Jakobsona muselo dojít k emancipaci nové „teorie básnického jazyka“ extrémní negací pozitivistických dějin literatury. Proto byly vždy terčem jeho důvtipné a okouzující ironie. Mukařovský nahrazuje hodnocení v metodologii tradiční historiografie adekvátní rekonstrukcí původního literárního kontextu díla:

Badatel se musí varovat egocentrismu, totiž rozboru a hodnocení básnických faktů minulosti anebo faktů jiných národů pod zorným úhlem básnických návyků badatele samého a uměleckých norem, ve kterých byl vychován. [...] Historie básnictví nemá promítati do minulosti tento jev v podobě přeměněné, nýbrž má jej restaurovat v jeho původní funkci, v souvislosti s tím systémem, v němž jev ten vznikl.

(Teze PLK 1970: 50)

Pojetí literární historie Jan Mukařovský nikdy netematizoval, nevěnoval mu jednotlivé studie, „nenabídl žádný teoretický projekt literárně-historického výzkumu“ (Fořt 2006), a proto došlo ke konstatování o „Mukařovského (ne)projektu literární historie“. Vzhledem k tomu by se základní principy a aktuální úkoly literárních dějin daly formulovat na základě textů věnovaných jiným pojmům a problémům, mohli bychom je vyvodit nepřímo z jeho versologických prací anebo na základě dvou konkrétních studií – „Poznámky k sociologii básnického jazyka“ (Mukařovský 1935) a „Polákova Vznešenost přírody“ (Mukařovský 1985b). Dějinnost literatury se rýsuje nepřímo jednak v teoretických, jednak v interpretačních pracích Mukařovského. Příkladem toho je apriorní historičnost generačního literárního vkusu, který vdechuje život vývoji estetické hodnoty a normotvorné energii díla. Jako další příklady poslouží jak vztah mezi estetickou funkcí a jejími sociálními konkretizacemi, tak dějinné souvislosti básnické struktury. Proto máchovské projevy Mukařovského z roku 1936 interpretují básníka jako „zřejmého dovršitele dění českého veršového systému, dění uvedeného ve zrychlený pohyb několik desetiletí před jeho příchodem“

(Mukařovský 1991: 28–29). Rozbory jednotlivých literárních textů obvykle zařazují jisté tvárné prostředky do vývojových modelů, vytvářejí nové literární řady. Příklad: rytmus a syntax slouží k seřazení vývojové linie v české poezii od Jaroslava Vrchlického po Jiřího Wolkeru v stati „O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši“ (Mukařovský 1948).

Vraťme se na závěr k proměnlivosti, kterou jsme označili jako podstatný rys pojetí literatury a literární historie u Jakobsona a Mukařovského. Význam měnících se souvislostí interpretace literárního díla zdařile vystihuje Hans Robert Jauss, když definuje *historickou implikaci* jako jeden z možných vztahů mezi literaturou a vnímatelem. „Porozumění prvních čtenářů může od generace ke generaci pokračovat a obohacovat se, proto rozhoduje o dějinném významu díla a odhaluje jeho estetickou hodnotu“ (Jauss 2001). Paměť o literatuře měnící svá poselství s každou novou generací může mít spolehlivou úschovnu v literárních dějinách. Pokud jejich úloha není jen uchovávat zkušenosti předchozích čtenářů, ale i umožnit pro každou generaci literárních historiků rekonstruovat a spoluvytvářet smysl literárního díla podle potřeb vlastní přítomnosti. Aktualizace fragmentárnosti Máchovy tvorby v souvislosti s básnickovým jubileem poskytla nejen příležitost rekonstruovat pojetí literární historie, ale také šanci zažít kouzlo literárního díla „novým užitím jeho stavebních kamenů“.

Příloha

Příloha obsahuje návrh hesla věnovaného pojmu Literární historie Pražské školy. Heslo navazuje na *Terminologický slovník českého strukturalismu* (Grygar 1999) a na záměr jeho autora vytvořit souhrnný rámec literárněvědného pojmosloví Jana Mukařovského a českého literárněvědného strukturalismu. Konstrukce hesla se opírá o vyhranění literárněhistorického faktu, jehož definice a souvislosti v kontextu dalších pojmů zvýrazňují jednak genealogii, jednak svébytnost česky psaného literárněvědného strukturalismu. Nad zásadami literární historie přemýšlel nejdříve zakladatel Pražského lingvistického kroužku a významný lingvista Vilém Mathesius, jehož teoretické postřehy a interpretace anglické literatury spějí k revizi pozitivistického pojetí literatury. Heslo pouze mapuje pojetí literární historiografie, neklade si za cíl úplný popis vývoje pojmu, a proto nevyčerpává všechny možné podněty související s emancipací historického myšlení o literatuře (záměrně

není zahrnuta studie „Literární historie, její problémy a úkoly“ Felixe Vodičky z roku 1942).

(Všechna místa v jednotlivých textech jsou zvýrazněna citovanými autory.)

LITERÁRNÍ HISTORIE

LITERÁRNĚHISTORICKÝ FAKT

Jako každý způsob vědeckého bádání musí si i literární historie svůj cíl rozdělit ve dva: stanovit objektivně platná fakta a uvést je pak v příčinnou spojitost s fakty jinými, známějšími a vymezenějšími [...] A dosavadní nezdarů pokusů o vědeckou metodu v literární historii možno skrze vesměs vysvětliti tím, že příliš se zanedbává první z těchto dvou úkolů – stanovení fakt literárně-historických. (Mathesius 1982: 278)

Otázka, s jejímž odpovězením možnost stanovit literárněhistorický fakt stojí a padá, musí být položena nejdříve: Má literární dílo jakožto podnět estetických dojmů objektivně stanovitelné vlastnosti, které je činí schopným dojmy ty vzbuzovati? (ibid.: 278)

LITERÁRNĚHISTORICKÝ FAKT A POJETÍ AUTORA

[...] stanovení fakta literárněhistorického, tj. zjištění základních prvků daného díla literárního bez ohledu na autora [...] (ibid.: 279)

Taine – ať nevědomky, či z úmyslu – *vyhýbá se rozboru těch prvků uměleckých, v nichž jeví se umělecké dozrávání Shakespearovo, prvků, které dokazují, že díla Shakespearova nejsou plodem jen elementární tvořící síly přírodní, nýbrž také výsledkem uměleckého úsudku autorova.*

(ibid.: 285)

Stačí jen všimnout si těch prvků uměleckých, které shrnuli jsme pod názvy mohutnost výrazová a stavba díla uměleckého [...]

(ibid.: 285)

REKONSTRUKCE
LITERÁRNĚHISTO-
RICKÉHO FAKTU

Více než kde jinde je nutno v prvních dobách literatury anglické oživovati si i méně znatelné odstíny poměrů společenských a kulturních a oddané naslouchati všem památkám literární kultury její.
(Mathesius 1910: 7–8)

Pojetí jazyka jako funkčního systému jest třeba dbáti i při studiu minulých stadií, ať jde o jejich rekonstrukci nebo o zjišťování vývoje. Nelze klásti nepřekonatelné hráze mezi metodu synchronickou a diachronickou tak, jak to činí škola ženevská.
(Teze PLK 1970: 36)

Badatel se musí varovat egocentrismu, totiž rozboru a hodnocení básnických faktů minulosti anebo faktů jiných národů pod zorným úhlem básnických návyků badatele samého a uměleckých norem, ve kterých byl vychován. [...] Historie básnictví nemá promítat do minulosti tento jev v podobě přeměněné, nýbrž má jej restaurovat v jeho původní funkci, v souvislosti s tím systémem, v němž jev ten vznikl.
(ibid.: 50)

VÝVOJ LITERÁRNĚ-
HISTORICKÉHO
FAKTU

[...] jednotlivé přestavby veršové struktury, jak za sebou následují, nezávisí na libovůli jednotlivců ani na jejich umělosti nebo neumělosti, jak se domníval J. Král, nýbrž že tvoří skutečnou vývojovou řadu, jejíž jednotlivé členy jsou spjaty dialektickými shodami a protiklady.
(Mukařovský 1985a: 438)

[...] literární historie strukturní, která chápe vývoj básnictví jako nepřetržitý „samopohyb“ (Selbstbewegung) nesený dynamikou vyvíjející se řady samé a řízený vlastním imanentním řádem; neznamená to ovšem – jak ukážeme později – popírání styků mezi literaturou a jinými jevy povahy sociální (na př. ideologií, politikou, ekonomii, vědou atd.).
(Mukařovský 1985b: 439)

Literatura

BLÁHOVÁ, Kateřina

2009 *České dějepisectví v dialogu s Evropou (1890–1914)* (Praha: Academia)

FOŘT, Bohumil

2007 „Mukařovského (ne)projekt literární historie“, in Kateřina Bláhová, Ondřej Sládek (eds.): *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie* (Praha: Academia), s. 170–181

GRYGAR, Mojmír

1999 *Terminologický slovník českého strukturalismu. Obecné pojmy estetiky a teorie umění* (Brno: Host)

HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.)

2008 *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci. Korespondence z let 1923–1970* (Praha: Academia)

JAKOBSON, Roman

1921 *Novějšaja ruskaja poetika. Nabrosok pervyj* (Praha: Typografija „Politika“)

1934a „Co je poesie“, *Volné směry* 30, č. 10, s. 229–239

1934b „Verš staročeský“, in *Československá vlastivěda 3. Jazyk* (Praha: Sfinx Bohumil Janda), s. 429–459

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1991 „Předmluva“, in Jan Mukařovský: *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*, eds. Jaroslava Janáčková, Milan Jankovič (Praha: Pražská imaginace), s. 5–7

JAUSS, Hans Robert

2001 „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“, přel. Ivana Vízdalová, in Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické recepční estetiky* (Brno: Host), s. 7–38 [1970]

MATHESIUS, Vilém

1910 *Dějiny literatury anglické v hlavních jejích proudech a představitelích. Doba anglosaská* (Praha: vlastním nákladem)

1982 „Tainova kritika Shakespeara. Příspěvky k dějinám pokusů o zvědečtění literární historie“, in idem: *Jazyk, kultura a slovesnost* (Praha: Odeon), s. 252–293 [1907/1908]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1935 „Poznámky k sociologii básnického jazyka“, *Slovo a slovesnost* 1, č. 1, s. 29–38

1938a „Předmluva“, in idem (ed.): *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový), s. 7–10

1948 „O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 2. K vývoji české poesie a prózy* (Praha: Svoboda), s. 199–208 [1934]

1966 „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in idem: *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík (Praha: Odeon), s. 17–54 [1936]

1985a „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“, in idem: *Studie z poetiky*, ed. Hana Mukařovská [Květoslav Chvatík] (Praha: Odeon), s. 365–438 [1934]

1985b „Polákova Vznešenost přírody“, *ibid.*, s. 439–513 [1934]

1991 *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*, eds. Jaroslava Janáčková, Milan Jankovič (Praha: Pražská imaginace)

MUKAŘOVSKÝ, Jan (ed.)

1938 *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový)

PRAŽÁK, Albert

1936a *K. H. Mácha* (Kolín: Josef Zach)

1936b *Karel Hynek Mácha* (Praha: Státní nakladatelství)

ŠALDA, František Xaver

1994 „Příklad literárního dějepisu strukturálního“, in idem: *Šaldův zápisník 7* (Praha: Československý spisovatel), s. 59–68 [1934–1935]

TEZE PLK

1970 „Teze Pražského lingvistického kroužku“, in Josef Vachek (ed.): *U základů Pražské jazykovědné školy* (Praha: Academia), s. 35–65 [1929]

WELLEK, René

1934/1935 „Dějiny českého verše a metody literární historie“, *Listy pro umění a kritiku* 2, č. 19–20, s. 437–445

Torso a tajemství Máchova díla and the defence of literary theory

Karel Hynek Mácha's anniversary (1936) has been related to two different ways of re-thinking *literary history* in the papers of Jan Mukařovský and Roman Jakobson (refusal by Roman Jakobson, re-construction by Jan Mukařovský). The fragmentariness of Mácha's work (except the author's diaries) as a main point of interpretation has been used by both scholars in the Prague Circle as necessary literary evidence of the newly-rewritten history of literature after positivism. The paper suggests substitution of the term *literary theory of Czech structuralism* by the generic concept *Prague School literary theory*.

Keywords

literary history, formalism, structuralism, Prague School, Vilém Mathesius, Roman Jakobson, Jan Mukařovský

Staletý boj o Máchu

Karel Hynek Mácha mezi
Pražským lingvistickým kroužkem
a Literárněhistorickou společností
československou

— Bohumil Fořt —

Příležitost vzniklá stým výročím úmrtí Karla Hynka Máchy se ve své podstatě nijak zásadně neliší od předchozích pokusů o reflexi, interpretaci a přivlastnění si vysoce (nejenom symbolicky) hodnotného díla tohoto velikána. Rozdílem je, že boje o Máchu, které začaly vzápětí po jeho smrti, kdy se odvozovaly primárně od esteticko-ideologických stanovisek, se sto let poté transformují do problému teoreticko-ideového. Ve svém příspěvku se zaměřím na dva z důležitých sborníků, které byly uspořádány a vydány právě ke stému výročí úmrtí tohoto literáta – prubířského kamene české literatury a literární vědy – a které jsou výsledkem jistého rozložení sil na poli české literární teorie v třicátých letech 20. století. Jedná se konkrétně o sborník *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas* publikovaný Literárněhistorickou společností československou v roce 1937 a sborník *Torso a tajemství Máchova díla*, jenž v roce 1938 vyšel pod hlavičkou Pražského lingvistického kroužku.

Nejprve několik faktů. Pražský lingvistický kroužek byl založen 6. října 1926 na ustavující schůzce, která se konala za přítomnosti Viléma Mathesia, Bohuslava Havráňka, Romana Jakobsona, Jana Rypky a Bohumila Trnky. Přednášku na ní přednesl germanista Heinrich

Becker. Vzápětí se ke kroužku přidružili další velcí vědci, takže v dobách svého největšího rozmachu měl skoro osmdesát členů. Důležitým materiálem, v němž byly artikulovány některé z hlavních zásad vědeckého směřování kroužku, jsou „Teze Pražského lingvistického kroužku“, kolektivní dílo představené na pražském slavistickém kongresu v roce 1929. Tyto teze byly otištěny v prvním čísle sborníku *Travaux du Cercle linguistique de Prague* (1929), jehož řada se stala nejdůležitějším a asi i nejznámějším kroužkovým materiálem. Časopis *Slovo a slovesnost* (1935) pod šéfredaktorstvím Bohuslava Havránka se stal de facto periodikem, skrze něž byly distribuovány důležité materiály vztahující se ke kroužkové práci. Důležitým komunikačním kanálem s ostatní vědeckou obcí a veřejností byly přednášky konající se na půdě kroužku, kterých bylo dohromady několik set a k jejichž proslovení byli zváni jak členové kroužku, aby referovali o své nejsoučasnější práci, tak renomovaní vědci z mnoha evropských zemí a vědních oborů. Kromě bádání na půdě lingvistiky a literární vědy, oblasti pro kroužkovou činnost klíčové, se jeho členové účastnili výuky na renomovaných československých univerzitách. Ovšem též zasedali v několika státních komisích, zřízených pro nejšířší otázky spojené s jazykovědným a literárněvědným výzkumem, jeho financováním a s jeho praktickým začleněním do edukačního systému tehdejšího Československa, a to na nejrůznějších úrovních.

Naproti tomu Literárněhistorická společnost československá byla založena až roku 1934 a od samého počátku představovala jistý protipól PLKu. První přednášku na půdě této společnosti proslavil Miloš Weingart, bývalý prominentní člen kroužku. Mezi zakládající členy společnosti patřili především Albert Pražák, Jan Blahoslav Čapek, Jiří Horák, Karel Svoboda či Vojtěch Jirát. Od svého založení se společnost na rozdíl od kroužku, jehož hlavním cílem bylo zavést, propracovat a aplikovat strukturalistickou metodu na jazyk a literaturu, profilovala spíše obecněji – prohlásila za střed svého zájmu průzkum české literární historie, slovanských literatur a tzv. příbuzných oborů, především filozofie a estetiky. Literárněhistorická společnost uspořádala několik sborníků, z nichž asi nejvýznamnější je ten máchovský. Podobně jako PLK se pokoušela začlenit do nejšířších vrstev systému jazykovědného a literárněvědného výzkumu a jeho aplikace.

Jak bylo řečeno, jako první vychází v roce 1937 sborník *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas*, který ke stému výročí Máchovy smrti uspořádala redakcí Arne Nováka Literárněhistorická společnost československá. Sborník *Torso a tajemství Máchova díla* s podtitulem *Sborník*

pojednání pražského lingvistického kroužku vychází pod redakcí Jana Mukařovského až v roce 1938. Přestože se v praktické komunikaci a vědeckém a jiném soupeření o vliv obou skupin již v té době objevuje značná rivalita, kterou můžeme vysledovat jednak v privátní korespondenci členů PLKu, a jednak z konkrétních událostí, obě skupiny deklarovaly na vícero místech kooperaci a komplementaritu. Nejinak je tomu i v obou sbornících, respektive v jejich předmluvách a doslovecích. Ve sborníku prvním se dozvídáme o vztahu obou skupin a jejich děl z úst Arna Nováka toto:

Pozvali jsme ke spolupráci všechny [zástupce naší vědy], ale ježto máchovský sborník chystaný péčí Pražského lingvistického kroužku jest podle přátelské dohody myšlen jako sourodý, byť samostatný díl našeho podniku, neobraceli jsme se již na jeho přispěvatele. Do našeho sborníku byli pozváni a práce namnoze již také slíbili četní literárněhistoričtí odborníci, jejichž jména i stati čtenář nyní marně hledá v obsahu této knihy; někteří se omluvili hned po pozvání, jiní nemohli dodat svých článků včas. Tím byl značně oslaben zamýšlený ráz hromadně reprezentační; proto zůstala některá závažná témata nerozpracována.

(Novák 1937: 341)

V podobném duchu se vyjadřuje i Jan Mukařovský jako hlavní redaktor sborníku strukturalistického v samotném závěru své předmluvy:

Úkolem bylo obsáhnout problematiku Máchova díla v celé její rozloze; proto vedle článků pojednávajících o genetice významu u Máchy a o Máchově jazyce probrány jednotlivé útvary Máchovy poesie: verš, próza, drama, jakož i otázka světového názoru básníka i literárního a sociálního pozadí jeho díla. Tolik bylo třeba říci úvodem o vzniku a celkovém rázu sborníku, ježž PLK podává jako soubor prací svých členů o největším básníku českého romantismu a jenž se na základě přátelské dohody připojuje jako sourodý pendant k máchovskému sborníku Literárněhistorické společnosti československé.

(Mukařovský 1938: 10)

V obou citacích jsme ujišťováni o vzájemné komplementaritě sborníků. Ovšem zároveň se zdá, že vztah obou sborníků v jisté paralele odkazuje ke vztahu obou skupin. Ten, alespoň v jeho podstatných rysech spojených s charakterem práce obou sdružení, popisuje Jan Mukařovský ve svém dopisu Bohuslavu Havránkovi datovaném 21. června 1940.

V tomto listu píše o řeči, kterou pronesl při příležitosti životního jubilea Alberta Pražáka, prominentního člena Literárněhistorické společnosti československé. Podle svých vlastních slov Mukařovský v této řeči na obecné rovině zhodnotil základní vztah obou skupin:

Řekl jsem v podstatě to (ovšem s rétorickými kudrlinkami): existuje starý typ vědeckého sdružování, zřejmě úctyhodný, jenž se zakládá na volné součinnosti poskytující vědeckému pracovníku forum i možnosti publikační, s výhradou však volnosti filozofického přesvědčení, metody atd. Kroužek přinesl nový typ vědeckého sdružování, místo pouhé *kooperace kolaboraci*, totiž spolupráci vzájemnou, se závaznými filozofickými předpoklady, se stálou vzájemnou pracovní kontrolou, se společným úsilím o jistý daný problém v dané chvíli. Literárněhistorická společnost patří k typu (úctyhodnému) *kooperativnímu*, ale její kapitán pochopil, že přes vsi úctyhodnost tento typ musí být osvěžen, i osvěžil jej tím, že zčásti přejal zásady typu *kolaborativního*: jeví se to cyklickými pracemi na jistých problémech a cyklickými publikacemi, které z nich vcházejí. Ovšem princip zůstal v podstatě kooperativní, neboť při společné práci se ponechává každému volnost filozofických předpokladů atd. (Havránková 2008: 215; zvýr. B. F.)

Tolik tedy pohled Jana Mukařovského. Abychom si udělali obrázek i my, nabízí se nám možnost pokusit se na základě porovnání obou sborníků nahlédnout, do jaké míry je Mukařovského pohled realistický a do jaké míry chtěný.

Při prvním, letmém pohledu do obou sborníků zjistíme, že jsou co do stranového rozsahu téměř totožné. Ovšem zatímco v literárněhistorickém sborníku nalezneme celkem dvacet pět příspěvků ve třech oddílech, ve strukturalistickém sborníku najdeme příspěvků osm, z nichž každý reprezentuje jeden ze základních aspektů Máchova odkazu. Čistě obecně bychom mohli hypotetizovat, že při přibližně stejné kvalitě textů může text jednoho autora delší rozsahem přinést metodologicky ucelenější vhled do zkoumané problematiky. Ovšem na druhou stranu je třeba připustit, že naopak vícero kratších textů na dané téma, za předpokladu, že se doplňují, může přinést pluralitnější pohled na danou problematiku. Ve chvíli, kdy se tedy konkrétně soustředíme na oba sborníky, zjišťujeme, že jsou v mnohém vskutku komplementární, jak je z obou stran vehementně proponováno, a v mnohém se naopak překrývají.

Tři výrazy uvedené v názvu sborníku *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas* odrážejí skutečné oddíly knihy. První oddíl sdružuje příspěvky,

kteří se v nějakém ohledu týkají fenoménu Máchy jakožto romantického básníka a barda celého národa. V naprosté většině příspěvků této části je Mácha přirovnáván k romantickým básníkům jiných národních literatur a porovnáván s nimi, jmenovitě s romantiky britskými, ruskými, německými a polskými, a to jak na základě svého lidského osudu a předčasné smrti, tak na úrovni díla. Tato část obsahuje řadu komparací ústících v načrtnutí paralel i deskripci konkrétních intertextových souvislostí, které na základě analýzy konkrétních romantických děl odkrývají souvislosti mezi Máchovým dílem a fenoménem evropského romantismu. V této sekci se nicméně objevují i příspěvky, které analyzují vztah mezi Máchovým životem a dílem, a to především na základě jistých filozofických, estetických či etických konceptů. Sondy do souvislostí Máchova života propojené se sondami do díla a do životů a děl dalších evropských romantiků dokreslují obraz Máchy jakožto jednoho z nejdůležitějších fenoménů dějin české literatury, na nějž se soustřeďují příspěvky oddílu druhého, nazvaného „Dílo“. Tento oddíl je primárně zaměřen na obecné aspekty Máchova díla. Část příspěvků analyzuje jednotlivé části jeho tvorby, uspořádané na základě klasických literárně genologických souvislostí; druhá část příspěvků se zaměřuje na konkrétní charakteristiky Máchova díla, rovinou jazykovou počínaje a rovinou motivicko-tematickou konče. Setkáváme se zde tak na jedné straně s rozbory Máchových deníků z cest, historické prózy či jeho dramatických zlomků (příspěvek Felixe Vodičky, pozdějšího prominentního člena Pražské školy), a na straně druhé s rozborem Máchova jazyka či s popisem vizionářských motivů či hagiografické tematiky v jeho díle. Třetí oddíl je věnován ohlasu romantikova díla, respektive vlivu, který jeho tvorba měla na dílo autorů jiných, ať už přímo, či zprostředkovaně. Přičemž množina těchto autorů je různorodá a sahá od českých a slovenských epigonů (kterých je většina), po autory lužickosrbské.

Sborník *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas* začíná u inspiračních zdrojů, které se na utváření Máchovy tvorby podílely, pokračuje přes vztah jeho života a díla, přes analýzy tohoto díla a jeho částí až po stopu, kterou zanechalo v české i jiných literaturách. Nicméně ve srovnání s *Torse*m a *tajemstvím* vidíme, že sborník Literárněhistorické společnosti má spíše podobu volně sdružených sond k danému tématu, jakési postupně doplňované mozaiky, zatímco sborník PLKu naplňuje odlišné ambice. Jednotlivé jeho příspěvky se snaží pokrýt předem stanovené a rozdělené spektrum témat, která se ovšem částečně překrývají s tématy sborníku Literárněhistorické společnosti, ovšem v pečlivě

strukturovaném tvaru, bez nutné diskrétnosti, která vzniká tam, kde se danému tématu věnuje vícero přispěvatelů, kteří spolu sice *kooperovali*, ovšem nikoli úzce *kolaborovali*. Schválně používám termíny, které užil Jan Mukařovský ve svém popisu rozdílných typů práce obou skupin v dopise Bohuslavu Havránkovi. A skutečně, ze strukturalistického sborníku je to, co nazývá Mukařovský kolaborací, zjevně patrné. Ovšem při bližším pohledu na sborník samý zjistíme, že tento životní projekt Mukařovského, tedy snaha přivlastnit Máchovo dílo pro účely „metody strukturální“, respektive ukázat na tomto prubířském kameni, že metoda strukturálního rozboru literárního díla dokáže předložit výsledky, které jdou daleko za výsledky použití metod jiných, se zde dílčím způsobem naplňuje.

Právě Jan Mukařovský ve své studii „Genetika smyslu v Máchově poesii“ aplikuje tento strukturální přístup na Máchovu poezii ve všech plánech, které strukturalisté literárnímu dílu přiřkli, a za použití metod a strategií, které byly k odkrývání těchto elementů významové výstavby literárního díla stanoveny. Doplnění této úvodní studie poskytuje příspěvek Jakobsonův „K popisu Máchova verše“, který se studií první tvoří jakýsi celek detailně analyzující Máchovu poezii; ovšem v případě Mukařovského studie musíme zdůraznit, že její podstatná část je věnována rozboru Máchových próz. Abychom byli literárnědruhově úplní, uveďme, že dramatickým prvkům Máchova díla se pak věnuje Otokar Fischer v příspěvku „K Máchově drammatizaci“. Tyto tři studie jsou doplněny příspěvkem Bohuslava Havránka „Jazyk Máchův“, který analyzuje básníkův jazyk na pozadí soudobé normy, literární produkce a jazyka lidového.¹ Sborník uzavírá studie Bedřicha Václavka „Společenské vlivy v životě a díle K. H. Máchy“. Zbylé tři příspěvky se dotýkají širších literárních a společenských souvislostí Máchova díla.

Na první pohled je viditelný rozdíl v členění obou sborníků. Pro strukturalisty – imanentně směřující k detailnímu uchopení díla, odhalení a analýze jeho složek a jejich vztahů a ke zdůraznění jeho strukturálních a stylových specifík – je přirozená cesta od díla k autorovi. Naproti tomu pro literární historiky, kteří usilují o uchopení literárního díla na pozadí historického a kulturního kontextu, případně celého kontextu národní či národních literatur, a to za pomoci pomocných dis-

1 V konkurenčním sborníku Literárněhistorické společnosti se otázkou Máchova jazyka zevrubně zabývá Václav Flajshans ve studii „Hlas Prahy“. Zajímavé je, že jeho názory na Máchův jazyk byly zaměřovány s názory Havránkovými, jak opět napovídá korespondence členů PLKu.

ciplín, jako jsou filozofie či estetika, je legitimní postupovat od autora k jeho dílu a stopě, kterou v literárněhistorických vodách zanechal.

Je samozřejmě nemožné, a ani to není účelem tohoto příspěvku, říci, který ze dvou uvedených sborníků nám přináší kvalitnější, objevnější či pravdivější obraz fenoménu zvaného Máchu – ostatně na obou stranách se o interpretaci tohoto fenoménu pokusilo mnoho vzdělaných a vážených mužů. Jediné, o čem s odstupem doby mluvit lze, a to spíše v souvislosti s oběma skupinami samými než s konkrétními sborníky, je otázka vlivu, který se obě skupiny snažily získat na nejrůznějších úrovních literární vědy a praxe.

Zřetelně je tento boj viditelný tam, kde se jedná o sféru praktického vlivu – nezapomínejme na zmíněnou skutečnost, že členové obou skupin zastávali svého času mnohé úřady: od vlivných míst na různých katedrách československých univerzit až po členství v ministerských komisích přidělujících finanční prostředky pro nejrůznější edukační a výzkumné projekty. Spory, které se mezi členy obou skupin často rozhořely na rovině praktické, nezřídka přerostly i na rovinu odbornou – jako nejkonfliktnější v tomto směru vnímám Mukařovského složitou cestu ke jmenování profesorem estetiky na Karlově univerzitě. Zatímco Miloš Weingart z Literárněhistorické společnosti, člen výběrové komise, původně negativně ohodnotil Mukařovského dílo jako nedostatečné pro potřeby zastávaného úřadu, bylo vzápětí kriticky posuzováno dílo Weingartovo na půdě kroužku. Právě snaha odborně převýšit Literárněhistorickou společnost se zřetelně projevuje i v boji o Máchu. Vezmeme-li v potaz, že Jan Mukařovský se o strukturalistické uchopení aspektů Máchova díla uchází již ve svém pojednání *Máchův Máj. Estetická studie* z roku 1928, společně s důležitostmi, kterou příkládá vydání *Tóra a tajemství* (což je patrně především z osobní korespondence s Bohuslavem Havránkem), a vydání Máchovských studií jako třetího dílu *Kapitol z české poetiky* z roku 1948, je zřejmé, že právě Máchovo dílo bylo pro nově se rodící a ustavující strukturalistickou doktrínu největší výzvou, jejíž úspěšné zakončení by prokázalo obecnou platnost této metody. To dokládá i skutečnost, že boj o literárněvědné přisvojení Máchova díla probíhá i na druhé straně – tak například Vojtěch Jirátko, jeden ze zakládajících členů Literárněhistorické společnosti, vydává v roce 1943 knižní studii nazvanou prostě *Karel Hynek Máchu* – ta ovšem vzápětí vzbuzuje kritickou nevoli právě Jana Mukařovského, jenž ve své dosud nevydané recenzi pro *Slovo a slovesnost* píše mj. tato silná slova: „Nenajdeme v knize mnoho míst, která by se neopírala o názory vyslovené v máchovském zkoumání

posledních let a leckdy je přímo nereprodukovala [...] Leč bohužel i tu nacházíme často u Jiráta reprodukci bez udání pramene“ (Mukařovský 2011). Toto nařčení z plagiátorství naznačuje, jak lítý literárněvědný boj o Máchu vskutku probíhal, ať už pravda leží kdekoli. My ji do určité míry můžeme nalézt v ohlasu, tedy v jisté stopě, kterou jednotliví badatelé, skupiny, v něž se sdružovali, a přístupy, které zastávali, zanechaly dodnes v máchovském bádání. Tento ohlas je bezesporu spojen s praktickým literárněvědným vlivem, o kterém již byla v souvislosti s oběma skupinami řeč. Jeho ztělesněním jsou učebnice a encyklopedické a literárněhistorické práce, jejichž tvorby se jednotliví autoři a skupiny autorsky účastnili a které jsou dnes kanonickými texty, na nichž spočívají máchovská bádání následná.

Pro ilustraci se omezím pouze na dva z těchto textů, které můžeme do jisté míry považovat za texty tzv. první volby, a to vzhledem k tomu, že úzce souvisejí s metodologickými aspekty právě následného uchopení Máchova díla a rozvíjejí je. Ve smyslu odkrývání vlivu nás zklamé oddíl věnovaný Máchovi v důležitých akademických *Dějínách české literatury* (druhý díl z roku 1960), v němž není možné rozpoznat žádný konkrétní metodologický vliv – pod oddílem je podepsán Vladimír Štěpánek, oddíl samotný je metodologicky zcela nepřehledný. Na druhém pólu spektra možného vlivu pak můžeme například vidět studii Růženy Grebeníčkové „Popisy čtyř cest v Marince“ z neméně důležitého sborníku *Realita slova Máchova* z roku 1967, vydaného ke 130. výročí Máchovy smrti – Grebeníčková zde naopak explicitně navazuje na myšlenky z obou sborníků a symbolicky tak spojuje i odkaz obou skupin a jejich badatelů.

Literatura

HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.)

2008 *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci. Korespondence z let 1923–1970* (Praha: Academia)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1938 „Předmluva“, in Jan Mukařovský (ed.): *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový), s. 7–10

2011 „Poznámky k nové máchovské literatuře“, *Česká literatura* 58 (v tisku) [1944]

NOVÁK, Arne

1937 „Doslov“, in Arne Novák (ed.): *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas* (Praha: Družstevní práce), s. 341

A hundred-year battle over Mácha: Karel Hynek Mácha between the Prague Linguistic Circle and the Czechoslovak Literary Historical Society

Among others, to mark the 100th anniversary of the death of Karel Hynek Mácha, two important collective works were published: *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas* published in 1937 by Czechoslovak Literary Historical Society and *Torso a tajemství Máchova díla* published in 1938 by Prague Linguistic Circle. Both organisations in the 1930's embodied certain counterparts in the field of Czech literary criticism – not only that both groups come from completely different methodological backgrounds, but they also participated in crucial scholarly and educational projects connected with access to both financial sources, as well as to a wider influence over literary critical practice. The comparison of the collective works written and set by members of both groups enable us to view the entire ideas and methods of both groups and to connect them with the influence they had over literary scholarly investigation in Czechoslovakia.

Keywords

Karel Hynek Mácha, Prague Linguistic Circle, structuralism, Prague School, Czechoslovak Literary Historical Society

Filmový efekt v prozaických vyprávěních Karla Hynka Máchy

— Jiří Koten —

S Karlem Hynkem Máchou vstoupil do dějin české literatury nový autorský typ. Proto není divu, že literární badatelé věnovali pozornost snad každému z jeho textů. Výjimkou pochopitelně není ani epická próza. Největší osobnosti české literární vědy a kritiky ji podrobili pečlivému zkoumání, takže je těžké přijít s něčím, co by dosud uniklo pozornosti. V tomto příspěvku budu usilovat o obecnou charakteristiku Máchových prozaických vyprávění, přičemž vyjdu z dosud učiněných poznatků, které se budu snažit kriticky přezkoumat a znovu vyložit prostřednictvím terminologie, již poskytuje současná literární teorie, zvláště teorie vyprávění.

V „Genetice smyslu v Máchově poezii“, úvodní studii sborníku *Torso a tajemství Máchova díla* (1938), hovoří její autor Jan Mukařovský o tom, že Máchova díla vyvolávají dojem „filmového efektu“. Autor studie tento termín používá v souvislosti s líčením statických scén, v nichž vypravěč zastavuje vyprávěný čas, a také v souvislosti se syžetovou výstavbou, kterou přirovnává k montáži a charakterizuje ji jako řazení působivých obrazů (srov. Mukařovský 2001: 348–349, 355–359). Domnívám se, že zmíněnou „filmovost“ nemusíme nutně omezit jen na

popsané jevy; pokusím se doložit, že použitý termín vystihuje povahu Máchových próz.

Máchovy příběhy: smíšená povaha dějových jednotek

Ve snaze důkladněji prozkoumat působení, které Mukařovský přiroval k montáži obrazů, zacílím pozornost nejprve k příběhovým strukturám. Podle úsudku Jana Mukařovského nejsou u Máchy „jednotlivé motivy [...] řaděny toliko podle zřetele chronologického, nýbrž jsou záměrně seskupovány s ohledem k básnické působivosti sledu, k významovým účinkům vznikajícím při jejich setkání: nasvědčuje tomu např. způsob, jakým jsou do řady vkládány motivy popisné“ (ibid.: 356). Prozkoumáme-li výstavbu Máchových příběhů pozorněji, páteř jeho zápletek často netvoří události tradičně sepnuté časovostí a kauzalitou, nýbrž události řazené převážně jen v následnosti. Iluze časovosti tím sice zůstává zachována, logika, která následnosti vtiskává zdání příčin a následků, však bývá oslabena.

Na první pohled by se mohlo zdát nepatřičné, že pojednám lyrizující prozaickou miniaturu „Večer na Bezdězu“ (napsáno 1833, vyd. 1834) společně s rozsáhlejšími narativními útvary jako *Křivoklad* (1834) či *Cikáni* (1835, vyd. 1857). „Večer na Bezdězu“ se skládá ze tří částí: první je reflexí o pomíjivosti lidského života, jehož konec je stejně neodvratný jako příchod noci na konci dne. Druhou část tvoří deskriptivní pasáž zachycující zříceniny Bezdězu a okolní krajinu, v níž se právě nalézá vypravěč-poutník. Teprve ve třetí části se poutník stává účastníkem výjevu, jenž může být chápán jako náznak příběhu – setkává se se ženou nesoucí v nůši dětskou rakev. Ihned poté se omylem ocitá na hřbitově. Následují stručné informace o tom, že vypravěč později našel hostinec, druhý den znovu vystoupal na Bezděz, ale o ženě již „neslyšel nikdy více“.

Jak je to tedy s dějem v případě „Večera na Bezdězu“? Využijme nyní terminologický fond, který naratologie vypracovala k popisu zápletky. Například Roland Barthes rozlišuje po vzoru systémových návrhů Tomaševského a Proppa dvojí typ narativních jednotek: *funkce a indicie*. Základní funkce (Barthes je nazývá *jádry*)¹ jsou nezbytné pro zachování narativní logiky a tvoří páteř zápletky; indicie jsou statické moti-

1 Vedle *jader* Barthes vyčleňuje i *katalyzátory*, které pouze vyplňují prostor mezi jádry, jsou to události, jež lze vypustit, aniž by se změnil smysl zápletky.

vy „týkající se postav, informace o jejich identitě, záznamy o ‚atmosféře‘ atd.“ (srov. Barthes 2002: 19). Vrátime-li se k „Večeru na Bezdězu“, třetí část sice zobrazuje narativní událost, avšak tato událost nerozvíjí děj, který tak zůstává pouze ve stadiu náznaku.² Noční setkání nezakládá zápletku a neprohlubuje svůj funkční potenciál. To znamená, že tato událost nemusí být chápána jako dějová jednotka, nýbrž mnohem spíše jako jednotka smíšená, přičemž nepochybně dominuje funkce indiciální: výjev odkazuje k ponuré atmosféře, vyvolává truchlivý dojem, který zesiluje vyznění meditací z úvodu.

Situace, kterou jsme nastínili pro případ „Večera na Bezdězu“, je pro Máchovy prózy typická. Pro vyprávěné události platí, že bývá jednak oslabena narativní kauzalita, jednak jednotlivé události nefungují výhradně jako dějové jednotky. Neuplatňují se totiž pouze ve výstavbě děje, ale mají rovněž silně indiciální význam. Doložme si to několika dalšími příklady: v *Křivokladu* do děje opakovaně zasahuje zbrojnoš Honza Nebojím se. Hrdina patří ke královým nepřátelům, v příběhu má funkci škůdce. Vždy jakmile se tato postava objeví, očekáváme, že se rozvine dějová sekvence, v níž bude Honza pro krále představovat překážku. Proti všem očekáváním vždy okamžitě následuje akce, která má za následek odstranění škůdce. Když Honza zasáhne do děje poprvé, král ho svrhne z koně do propasti. Podruhé zkříží cestu králi a katovi při úprku z Křivokladu, tentokrát ho již kat usmrtí. Do třetice Honzova mrtvola málem převrhne člun, v němž král s katem přelouvá Vltavu. Z hlediska narativní logiky obsahují sekvence, v nichž vystupuje postava Honzy, jednotky děje, i když v tomto případě jde o *katalyzátory* – kdybychom epizody s touto postavou vypustili, příběh by se nezměnil. Avšak tytéž dějové jednotky mají nezastupitelný význam indiciální: jejich prostřednictvím jsou především jedinečně charakterizovány postavy krále a kata. Obě postavy jsou konfrontovány se zbrojnošem, avšak ze srovnání vycházejí jako osoby zcela výlučné v rámci světa příběhu: jestliže ani Honza – fyzicky nejsilnější ze všech nepřátel – nepředstavuje pro krále a kata žádnou překážku, posiluje se sémantický kód jejich vznešenosti, ale i osamělosti a hrůzostrašnosti. Dějové sekvence s Honzou Nebojím se tedy mají v *Křivokladu* podobnou funkci jako popisy, o nichž hovořil Mukařovský: dominantní úloha těchto jednotek nespočívá v rozvíjení příběhu, nýbrž ve vytvoření

2 Příběhovou mikrostrukturu v řazení událostí snad přeci jen můžeme nacházet, neboť bezprostředně po setkání obou poutníků následuje vyprávění o bloudění na hřbitově, které lze vyložit jako důsledek silného dojmu, který na poutníkově žena nesoucí mrtvoulku nemluvněte zanechala. Přesto jde o příběh velmi fragmentární.

nezaměnitelných hrdinů a „kulis“ příběhového prostředí, tj. ve smyslově podmanivé atmosféře vyvolané vzájemnou interakcí narativních existencí.

Zvláštnosti příběhové struktury najdeme i v *Cikánech*. Také zde nechybí sekvence vykloubené z logiky zápletky. Mladý cikán a židovská dívka Lea se stávají milenci. V příběhové logice nepředchází žádná událost, která by lásku odůvodnila. Opět se zesilují analogie, působivá krajina, zříceniny zašlých časů, potomci rozprášených národů – láska obou postav vyplývá z jejich spřízněnosti. S trochou nadsázky bychom mohli tvrdit, že kauzalita děje ustoupila analogii postav a že se řád zápletky podřizuje celistvosti romantické atmosféry. V *Cikánech* se dokonce objevuje cosi jako „kauzalita naruby“; mladý cikán na Leu žárlí, přestože k tomu nemá žádný důvod. Žárlivé scény mají opět indiciální funkci, odkazují k cikánově horkokrevnosti, Leu poprvé stavějí do role oběti. Žárlivost se však sledem událostí ospravedlňuje jako předtucha, když vyjde najevo, že dívku prodal vlastní otec a zneuctil hrabě z Borku. Zápletka je v tomto případě podřízena logice tragického syžetu. Odhalení tajemství přitom má opět silně indiciální charakter; tragičnost osudů navíc podtrhuje líčení bouřky, jež souzní s hrůznou atmosférou celého výjevu.

Shrneme-li tedy závěry předchozích odstavců, souhlasíme s Mukařovským, že Máchovy syžety jsou oslabené a že je narušena plynulost a vzájemná spojitost jednotlivých událostí a motivů. Dodáváme ale, že významový účinek Máchovy prózy nevzniká jenom „neočekávanými srážkami motivů významově různorodých“ (srov. Mukařovský 2001: 359), nýbrž zejména zmnožením funkčního významu dějových jednotek. Události Máchových příběhů totiž nejsou pouze články narativního řetězce (v plánu syntagmatu), ale zároveň se zvláště intenzivně podílejí na výstavbě postav a prostředí, slibují rozvinout evokativní účinky (v paradigmatickém plánu). Zmnožení funkce dějových jednotek ve vyprávění je sice jevem běžným, u Máchy se v žádném případě nesetkáváme s ojedinělým typem narativu, pro jeho prózu je ale zcela signifikantní dominance indiciální funkce nad dějovou. Obraznost a vyvolání působivé atmosféry odsouvá celistvost příběhové struktury do pozadí.

Vyprávění: dramaticčnost Máchovy prózy

Druhý aspekt, u kterého se chci stručně pozastavit, je dramatický charakter Máchovy prózy. Přítomnost dramatického prvku v Máchově

próze je obecně známým jevem, například v povídce *Křivoklad* vyprávění plynule přechází v dramatické dialogy (srov. např. Šalda 1973: 272). Mimoto jsou dobře známy Máchovy znalosti dramatu, jeho dramatické pokusy i vágní vztah k dodržování druhových a žánrových paradigmat.

Abych nezavdal příčinu neporozumění, budu-li hovořit o dramatickém aspektu Máchova vypravěčského umění, budu mít důsledně na mysli prvky typické pro dramatický literární druh (tj. výpůjčky z dramatu), nikoliv dramaticnost ve smyslu přítomnosti mimetických prvků v narativních promluvách. Hovoříme-li o narativním umění v době Máchově, jsme daleko před obratem prózy k realistickému dialogu či k subjektivizované promluvě vypravěče (k tomuto obratu dochází od druhé poloviny šedesátých let 19. století).

Když píše Felix Vodička v *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948) o touze autorů obrozené prózy přiblížit se ideálu zosobněnému Walterem Scottem, konstatuje, že šlo o ideál nedosažitelný, neboť v Čechách vyžadovaly tehdy panující estetické normy artistní básnický jazyk, zatímco historická próza potřebuje nepřetížený vypravěčský styl (srov. Vodička 1994: 304–305).

Máchova próza dobu svého vzniku nepředbílá. Podle Vodičky „[j]e zřejmé, že Mácha nemůže býti zařaděn mezi iniciátory nového vypravovatelského stylu, nevytváří lehkou, pružnou a tvárnou větu poddajnou k cílům sdělení a přitom ‚přirozenou‘ a klidnou. Naopak lze o jeho próze tvrdit, že v ní vyvrcholuje zápas o větu, vstupující v zápas v konkurenci s veršem [...]“ (ibid.: 358). Podobně o Máchovi už před Vodičkou uvažoval i Šalda. Ve studii „O krásné próze Máchově“ si povšiml, že „[v] Máchově próze najde se veliké množství vět velmi složitých, na první pohled temných a zavilých, velmi umně zroubených a zvětvených, které působí někdy až dojmem rébusů nebo šarád“ (Šalda 2003: 85). Zvláštní pozornost kritik věnoval dialogům, všiml si, že snaha o artistní styl přechází i do replik postav, které nejsou plynulou konverzací, nýbrž „stylovou monumentalizací“ (ibid.).

Přetížené a nevěrohodné dialogy jsou pro Máchu typické, pásma promluv postav se u něj stylově téměř vůbec neodlišují od pásma vypravěče. Například v „Marince“ promlouvá titulní postava v milostném rozhovoru s vypravěčem následovně: „Ó, jak blaze by mi bylo,“ mluvila dále, „jít s tebou; tam v klínu přírody, v stínu nebenosných hor, při spádu jarých vod, neb ve věčné tichosti říší po straně tvé vidět planoucí zoře mladého jitra, aneb spatřiti, jak v růžových červánkách umírá mdlý den, rozesílaje růžové věnce po zsinalých čelách mrtvých

velikánů –“ (Mácha 2008: 99–100). Promluva Marinky je básnická, doslova je proscena hojností epitet a metafor, včetně tropů typických pro Máchův repertoár. Podobně nevěrohodná je například i následující situace v *Křivokladu*; Honzovi Nebojím se kat „vehnal meč v hruď [...], [v]elikán tento bez vzdechnutí se svalil [...]. V tom se blížila matka Stivínova [...], a vidouc ho umírajícího, počala náramně naříkati. / ‚Nevřešti, babo!‘ těšil ji Honza, ‚což jest umírající zbrojnoš v času našem něco tak podivného?‘“ (ibid.: 144). Tímto úryvkem již ale nehodlám dokládat „stylovou monumentalizaci“ promluvového pásma postavy, zvolil jsem ji proto, že také ideálně vystihuje dramatický charakter Máchovy narace. Kat probodne Honzu, který „bez vzdechnutí“ padá k zemi, přesto po chvíli jako umírající plynule promlouvá. Tato situace je jako vystřižená ze staršího dramatu, v němž umírající postava – aby nenechala publikum na pochybách, že je s ní doopravdy konec – naposledy pronáší monolog. Honzův monolog má opět indiciální význam (charakterizuje dobu, kdy je smrt zbrojnoše na denním pořádku). Podíváme-li se na něj důkladněji, jde o řečový akt se zdvojeným komunikačním cílem: postava jednak promlouvá k jiné postavě ve fikčním světě, jednak ale autor tou samou promluvou informuje čtenáře, že postava doopravdy umírá a že její smrt v této době není ničím neobvyklým. Monolog zbrojnoše není jen nevěrohodný, ale také silně dramatický: nesnaží se, ba nedokáže zakrýt, že má i adresáta mimo fikční svět, tedy že je namířen k (čtenářskému) publiku.

Podobných případů bychom u Máchy našli celou řadu; například v *Cikánech* postavy promlouvají redundantně, tj. sdělují si více, než je třeba. Starší i mladší cikán tak zmiňují fakta o svém národě či události ze společné minulosti, přestože jim obojí musí být dobře známo a není důvod o tom náhle hovořit. Komunikační záměr těchto promluv nespočívá ve vzájemné konverzaci mezi fikčními postavami, modelový autor ve skutečnosti chce prostřednictvím těchto promluv informovat publikum. A to je rovněž efekt známý z dramatu.

Dramatická ale nejsou jen dialogická pásma. Zvláštní pozornost si zaslouží samomluvy zobrazující vědomí fikčních postav. Narativní literatura v Máchově době pochopitelně nezná techniky vnitřních monologů (ať už v první osobě nebo polopřímou a smíšenou řečí), a tudíž se musí spoléhat na psycho-narativní vyprávění vševědouceho vypravěče nebo na hlasité samomluvy, v nichž se postavy zpovídají ze svých stavů, pocitů a emocí. Přestože v *Křivokladu* a v *Cikánech* autor pracuje s autorskou vyprávěcí situací, psycho-narativního postupu využívá zřídka. Chce-li vyprávět vnitřní život postav, spoléhá se na dramatické

samomluvy. Takto například v *Křivokladu* hlasitě vyjadřuje své myšlenky postava Václava IV.: „Co tato dívka –,‘ hovoří dále sám s sebou... [...]‘; ‚Či mne zná již dávno? Či mne miluje? – Či možno mne milovati? – Milovati!‘ – povzdech hlasiť; [...] trápení své projevoval slovy: ‚Mne milovati? Kdo mi rozumí?‘“ (ibid.: 131). Stejnou technikou evokující dramatický projev vyslovuje své myšlenky i kat: „zdlouhavým krokem odcházejí, sám s sebou rozprávěl: ‚Miládo, nadarmo usilování tvoje!‘“ (ibid.: 137). Dlouhé samomluvy zobrazující vědomí postav často nacházíme i v *Cikánech*; za všechny případy např.: „Valdemar Lomecký [...] v pustou noc vzdychal [...]: ‚Angelino, prorokovaná pomsta přichází – já to cítím – tak ouzko mi – tak těžko – vše na mne doléhá“ (Mácha 1928: 56).

Dramatické samomluvy opět nejsou ničím výjimečným v próze doby Máchovy, najdeme je jak v povídkách, tak i v knížkách lidového čtení. Zvláštností Máchovy prózy je však jejich důsledná dominance, vypravěč téměř nevyužívá svého postavení mimo příběh a vzdává se možné vševědouce. Proto setrvává v pozici externího focalizátora, jenž raději detailně zaznamenává projevy postavy „navenek“, než by se „zanořil“ do jejího vědomí. Jakmile třeba jen naznačí, že by nitro postavy mohl znát, rychle se znovu vrací k dialogickým scénám: „Starší [cikán] se stavěl, jako by byl uvěřil, leč docela jiné myšlenky vystupovaly v jeho duchu. / ‚A proč ty jsi mě sem vedl?‘ tázal se mladšího...“ (ibid.: 49).

Důvod nepřístupnosti fikčních myslí můžeme vysvětlit tím, že postavy skrývají tajemství, které by bylo vzhledem do jejich vědomí odhaleno předčasně (např. by vyšlo najevo, že kat je potomkem Přemyslovců nebo že cikán v kraji hledá svůdce své milé). Proto zůstává často pouze na čtenáři, aby se dohadoval, co se děje v nitru hrdinů. Vypravěč zaznamenává odraz duševního života výhradně ve vnějších projevech: „Cikán hleděl hluboko zamyšlený, zrovna před sebe nepohnuté hledě v šero noční; smutná vzdychání a nesnesitelná slova střídala se z jeho úst“ (ibid.: 37). Fragment „Valdice“: „Setník pak sám vystoupiv na pahorek a na prsou založiv ruce, hleděl smutně v rozmanitou krajinu. / Tesklivé muselo to býti upamatování, které bylo s to, aby tak hluboký smutek uvedlo v tak jaré srdce a takový zármutku výraz v tak květoucí tvář“ (Mácha 2008: 114).

3 Samozřejmě to neznamená, že u Máchy příznaky vševědouceho vyprávění nenajdeme. Přesto bychom – alespoň u autorsky zprostředkovaných vyprávění – čekali hojnější využití této techniky.

Abych se konečně dostal k závěru přítomné úvahy, Máchova narače kombinuje dramatické prvky s vyprávěním externího fokalizátora, který se vyhýbá pohledu do vědomí postav. Mácha se doslova zříká možnosti využívat vypravěče způsobem, který by překonal možnosti dramatické promluvy, téměř ignoruje výsady epiky. Vyhýbá se dokonce i explicitní vnitřní charakteristice. U Tyla například, jakmile se v *Dekretu kutnohorském* (1841) objeví postava Jana Husa, vypravěč ihned charakterizuje jeho povahu: „mistr Jan náležel k oněm vzácným, silným a vytrvalým duchům“ (Tyl 1928: 48). Máchův vypravěč naproti tomu charakterizuje výhradně zvnějšku, takže když vstupuje Hus do děje v Křivokladu, vypravěč se soustředí pouze na deskripci jeho vzezření. Metodu založenou na důsledné externí fokalizaci naratologie nazývá vyprávěním oka-kamery. Máchovo vyprávění se metodě oka-kamery v mnohém přibližuje, protože je převážně dramatické a nezpřístupňuje vědomí postav. Vyhýbá se vnitřní charakterizaci postav a spoléhá se na vnější deskripci.

Obloukem jsme se tedy dostali na samý začátek, k Mukařovského přirovnání účinku Máchových děl k filmovému efektu. Snad se nám touto stručnou analýzou podařilo doložit, že jde o přirovnání výstižné. Dojem filmovosti, který dnes čtení Máchy vyvolává, neplyne pouze z oslabování kauzality zápletky a bujení popisných motivů, jak si všiml Mukařovský, nýbrž i ze zapojení elementů děje do budování celkové atmosféry, čímž mám na mysli dynamický vztah mezi předmětnou realitou díla a jejím působením na čtenáře. Efekt filmového vyprávění posiluje také převaha externě fokalizovaného vyprávění – podobně jako v dramatu na jevišti a ve filmu nevidíme do nitra postav a jsme plně odkázáni na vnějškové projevy jednajících osob.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

1928 *Cikáni* (Praha: L. Mazáč) [1857]

2008 *Prózy*, eds. Zdeněk Hrbata, Martin Procházka (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

TYL, Josef Kajetán

1928 *Dekret kutnohorský* (Praha: L. Mazáč) [1841]

Literatura

BARTHES, Roland

2002 „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, přel. Jaroslav Fryčer, in Petr Kyloušek (ed.): *Žnak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), s. 9–43 [1966]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2001 „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in idem: *Studie 2*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič (Brno: Host), s. 305–375 [1938]

ŠALDA, František Xaver

1973 „Karel Hynek Mácha a jeho dědictví“, in idem: *Boje o zítřek, Duše a dílo* (Praha: Melantrich), s. 246–289 [1913]

2003 „O krásné próze Máchově“, in Jiří Kudrnáč (ed.): *Česká literární kritika v dotyku se strukturalismem 1880–1940* (Brno: Host), s. 81–94 [1937]

VODIČKA, Felix

1994 *Počátky krásné prózy novočeské* (Jinočany: H & H) [1948]

Film effects in Karel Hynek Mácha's prose narratives

This essay inquires into the general characteristics of Karel Hynek Mácha's narrative fiction. It starts from the well-known analysis written by Jan Mukařovský. In the paper “Genetika smyslu v Máchově poezii” (Genetics of meaning in Mácha's poetry, 1938) Mukařovský claims that Mácha's works produce something of a cinematic effect. According to Mukařovský this is due to the interruption of narrated time (the dynamic plot is brought to a stop – up to a static scene), as well as by virtue of a technique reminiscent of a montage of impressive images. We consider this term pregnant, because it describes other characteristics of Mácha's fiction: the dramatical nature of narration and the fact that actions linking the storyline simultaneously serve as indices which evoke the impressive atmosphere. Even though Mácha uses authorial narration, focalization is mostly external and fictional minds aren't transparent. The narrator also stays out of explicit characterization. The narration comes close to the technique which is well known as camera-eye narration.

Keywords

narrative fiction, Karel Hynek Mácha, cinematic effect, dramatization, external focalization

Máchův jamb a prostředky zeslabování konfliktu jazyka a metra

— Robert Ibrahim – Květa Sgallová —

Není sporu o tom, že Karel Hynek Mácha patří k našim nejprobádanějším básníkům. Pozornost byla věnována leccemus (v 19. století především Máchovu životu, srovnání s literárními současníky, ať domácími, či zahraničními), a přirozeně také jeho verši. Ačkoliv v průběhu 19. století prodělalo máchovské bádání značné peripetie, Máchova verše (řekněme raději raději verše Máchova *Máje*, protože verše mimo *Máj* se dobovému kontextu nijak nevymykaly; srov. Červenka 1998: 486) se to příliš netýkalo – pozornost se totiž soustředila především na ideje, forma byla tradičně považována za roucho, do nějž je obsah zabalen.¹ Pokud se pozornost přece jen věnovala estetickým kvalitám Máchových básní, předmětem zájmu byl většinou rým (kterému se v tomto příspěvku věnovat nebudeme).

Zajímavější práce pokoušející se postihnout některé novátorské rysy Máchovy umělecké metody najdeme až na začátku 20. století

1 Srov. např. co napsal Tyl o Klácelovi („Již proto mi vítaně zněla Klácelova lyra, že se odvážil básnictví naše od pouhého klinkání nebo noh počítání k věcem důležitějším obrátiti.“) nebo Sabina v *Úvodu povahopisném* o Máchových kritikách („Libozvuk, přízvuk, rým i měra, vše je dokonalé – ale poezie ani za mák.“). Oba citáty in Havel – Vašák 2004: 47, 222.

(Václav Flajšhans, Arne Novák, František Václav Krejčí) nebo později u Jana Menšíka (autor pokládá za jeden z pramenů Máchova veršového novátorství polské básníky, které Mácha prokazatelně četl). Vrchol máchovského bádání (nejen o verši) spadá do třicátých let, což souviselo jednak s Máchovým výročím a jednak s celkovou – i politickou – situací (nejdůležitější práce jsou obsaženy ve sbornících *Torso a tajemství Máchova díla*, 1938; *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas*, 1937, a *Věčný Mácha*, 1940). Z různých menších příspěvků této doby je třeba připomenout článek Karla Čapka („Máchovy kantilény“, 1936), který již tenkrát vyslovil mnoho podstatného o polymetrii *Máje*.

Kdo prochází bohatou máchovskou literaturou, jistě není překvapen, když po všeobecných charakteristikách a po některých detailních pozorováních o verši *Máje* v pracích starších literárních historiků najde zcela zásadní rozbor máchovského jambu (tzv. jambu romantického – v protikladu k jambu realistickému) v textech pražských strukturalistů, zejména Romana Jakobsona.² Jakobson si v souvislosti s Máchovým jambem všiml možnosti přesunu přízvučky z předložky na jméno, resp. toho, že pokud připadá na lehkou dobu hlavní přízvučky složeného celku (tj. celků zahrnujících buď kompozitum, nebo slovo s předchozí předponou nebo předložkou), pak je ve verši rozpor mezi metrickým schématem a jeho jazykovou výplní méně ostrý a citelný (Jakobson 1995b: 434). Motivacím výskytu přízvučky víceslabičného slova na slabé pozici se na materiálu českého verše 19. století dále věnují Červenka – Sgallová – Kaiser (1995: 103n), kde se také mluví o tzv. inherentních motivacích, což jsou případy, kdy dochází k využití předložkových spojení, předpon a kvantity, přičemž právě tyto případy mívají zásadní podíl na všech nemetrických přízvučích daného textu. V následujících řádcích se budeme těmto inherentním motivacím nemetrických přízvuček věnovat na příkladu Máchových jambů.³

Nejprve si ale musíme definovat podmínky, za jakých je daný verš považován za metrický. Metrické schéma českého jambu lze vyjádřit

2 Podle Romana Jakobsona (1995a a 1995b) má romantický jamb následující charakteristiky: vnáší vzestupný rytmus i dovnitř verše; zavádí mezislovní předěly a syntaktické přestávky po sudých slabikách (dosahuje toho proklitiky, na slabé době je začátek slov); usiluje zeslabovat spojitost mezi přízvučkou a mezislovním předělem; pro zdůraznění rytmického spádu užívá kvantity; jednotlivé slovo může mít v různém kontextu různě přízvučky.

3 Vedle zmíněných prací bychom chtěli připomenout také Červenkovu analýzu polymetrického uspořádání *Máje* (Červenka 1995), která ukázala využití veršů různého charakteru (různé slabičné délky, vyznění, zachování nebo porušování jambického metrického půdorysu) a jejich střídání vzhledem k sémantické stránce díla.

následující posloupností znaků S (strong, silná pozice) a W (weak, slabá pozice):

$$W_1 S_1 W_2 S_2 W_3 S_3 W_4 S_4 \dots W_n S_n (W_{n+1})$$

Sto procentní realizace českého přízvučného jambu by nastala za situace, že by na všech silných pozicích byly přízvuky a zároveň by nebyly na slabých pozicích. Taková realizace metra je však ve slovanských versifikacích velmi ojedinělá, dochází totiž k případům, kdy je přízvuk na silné pozici vypuštěn (mluvíme jen o hlavním přízvuku, s vedlejším přízvukem, který nepokládáme za konstitutivní prvek rytmu českého verše, nepočítáme) a/nebo kdy se na slabé pozici objeví přízvuk jednoslabičného slova (ten je tolerován z toho důvodu, že jednoslabičné slovo je z levé i pravé strany odděleno mezislovním předělem). Za daleko větší konflikt s normou je považován přízvuk víceslabičného slova na slabé pozici – takovéto jambické a trochejské verše jsou hodnoceny jako nemetrické.

Romantické jamby *Máje* bývají chápány jako sylabotónické nepravidelné verše (sylabizovaný sylabotónismus, což souviselo s dobovým vlivem folklorní poezie), čímž se myslí, že v nich dochází k výskytu přízvuku víceslabičného slova na slabých pozicích. To lze hodnotit negativně (jeden z našich největších básníků, a těch chyb!) nebo pozitivně (romantik a velký básník, který se nenechává spoutat pravidly a jeho verš neupadá do monotónnosti) nebo – a to je přístup moderní metriky – to lze jen konstatovat. Konstatujeme to tedy a v dalším výkladu nás bude zajímat, jestli jsou tyto konflikty metra a jazyka záměrně obnažovány nebo jestli nejsou nějakým způsobem zmírňovány.

Jambů, které by měly alespoň na jedné slabé pozici verše přízvuk polysylaba, je v *Máji* opravdu hodně: zhruba 87 %. Zhruba v 60 % se ale jedná o přízvuk na první slabé pozici, tedy na první slabice jambické řady. To není v českém jambu (resp. v jambech versifikací těch slovanských jazyků, které mají iniciální stálý přízvuk) nic neobvyklého a je to chápáno jako jedna z možností (ta nejvolnější), jak vyřešit incipit vzestupného verše. Prostředkem, který zmírňuje konflikt metra a jazyka, je předchozí meziveršový předěl.

U incipitů se ještě na chvíli zastavme. Vyjděme z toho, že při zkoumání jednotlivých jevů musíme brát v úvahu kontext, v kterém se příslušné verše nacházejí, a nezkoumat tyto jevy odděleně od ostatních prvků. Právě při realizaci incipitů nacházíme dost podstatný rozdíl mezi delšími a kratšími verši. Daktylský začátek verše, do kterého vedle

nejpočetnější skupiny tříslabičného slova započítáváme i předložkové pády a kombinaci dvojslabičného a jednoslabičného slova, se výrazněji uplatňuje v delších verších: v alexandrinech *Máje* ho najdeme skoro v 60 %, což souvisí také s tím, jak šestistopý jamb může přecházet v čtyřstopý daktyl. U osmislabičného jambu, který je v *Máji* nejčastějším rozměrem, má čistě jambický počátek ve tvaru x Xx (včetně poměrně málo častých konfigurací X Xx a x X x) nad daktylským incipitem jen mírnou převahu. Zato se zde vyskytuje nejvíce kombinací, které porušují jambické schéma, například Xx Xxx, ale i Xxx x/ či x Xxx/ (je to slabá pětina všech těchto osmislabičných jambů). Incipity Xxx x nebo x Xxx mohou vést, pokud za nimi následuje výrazná pauza, k členění verše na dvě symetrické části, ale k porušení jambického metra může dojít jen tehdy, když po pauze následuje víceslabičné slovo, jehož přízvuk pak připadá na 5. slabiku („Obrátí se. – Utichl hlas –“ nebo „Ne vinou svou! – V života sen“). Naproti tomu kombinace Xx Xxx sice narušuje jambický půdorys akcentací 3. slabiky, ale klauzule těchto veršů se plně podřizuje jambickému schématu. Přitom je zajímavé, že v některých verších by bylo možné inverzí dosáhnout naprosté shody s jambickým metrem, např. verše 11 (= 767), 236, 275, 383 (= 413), 473, ne ovšem bez sémantického posunu: na první pozici ve verši se tak někdy uplatněním posloupností dvoj a tříslabičného slova dostane důležité substantivum („Hrůzou umírá“, „Vězeň zapomněl“, „oko spočívá“).

V ženské variantě čtyřstopého jambu tvoří jambické začátky (obdobně jako u alexandrinu) pouze třetinu veršů, převládají tu daktylské varianty; tyto devítislabičné verše se však shodují s osmislabičným jambem pokud jde o množství zvláštních incipitů, které porušují jambický půdorys.

Od incipitů obrátíme pozornost zpět k nemetrickým veršům *Máje*. Dalších zhruba 22 % nemetrických veršů *Máje* má přízvuk víceslabičného slova na čtvrté slabé pozici metra, tj. sedmé slabice verše – ve dvou třetinách se ale jedná o alexandriny s cézurou po šesté slabice, tedy členěním 6+6 nebo 6+7, což lze chápat jako dva třístopé jamby, a tak se vlastně jedná o totéž jako v předchozím případě, neboť přízvuk připadá na první slabiku druhého půlverše, tedy slabiku po silném mezislovním předělu.

Než se pustíme dále, podívejme se na notoricky známé úvodní čtyřverší *Máje*:

Byl pozdní večer – první máj –
 večerní máj – byl lásky čas.
Hrdliččin zval **ku** lásce hlas,
 kde borový **zav**áněl háj.
 (Mácha 2002: 13)

První verš je zcela pravidelný jamb s jednoslabičným incipitem, druhý verš má přízvuk víceslabičného slova na první slabé pozici, třetí a čtvrtý verš mají přízvuk víceslabičného slova na třetí slabé pozici. Problematiku druhého verše jsme si osvětlili, zajímat nás bude třetí a čtvrtý verš: v prvním případě je konflikt metra a jazyka realizován přízvukem na předložce, ve druhém na předponě, v obou případech je také ještě následující slabika dlouhá. Jak uvidíme dále, Mácha jako by tímto úvodem předjímal, jakým směrem se bude ubírat rytmičtější jeho jambů.

Pokusme se nyní zbýlé (po odečtení veršů s přízvukem víceslabičného slova na první slabé pozici, resp. na čtvrté slabé pozici v alexandrinech) nemetrické jamby *Máje* nějak klasifikovat. Nejčastější (pětina těchto zbylých veršů) je výskyt předpony na slabé pozici, velmi často je na této pozici také předložka (zhruba 14 % zbylých veršů) nebo se jedná o případ, kdy se nachází po vnitroveršovém syntaktickém předělu (dalších 14 % zbylých veršů). Poměrně málo případů se týká toho, že na následující slabice po nemetrickém přízvuku je délka (zhruba desetina zbylých nemetrických veršů), ale počet těchto veršů se znatelně zvýší (až na zhruba jednu třetinu), pokud započítáme i ty případy, kdy kvantita doprovází jiný typ (předpona na slabé pozici).⁴

Můžeme si povšimnout, že jednotlivé typy lze rozdělit podle příslušnosti k lingvistickému plánu: motivace fonetické (kvantita), morfologické (předložky a předpony) a syntaktické (mezislovní předěl). Nejprogresivnějším prostředkem zeslabení konfliktu metra a jazyka u Máchy je syntaktický předěl (zejména meziveršový), kvantita, velmi významnou roli ale hrají také prostředky morfologické, což vynikne zejména ze srovnání s Nerudou a Vrchlickým (viz níže).

4 Na okraj dodáváme, že v obrození nepanovala ohledně českého přízvuku shoda: srov. např. *Počátkové českého básnictví z roku 1818* (přízvuk nemusí být vždy na první slabice slova, zvláště je-li touto slabikou předpona, což by mohl paradoxně být vliv němčiny, v níž jsou prefixální slabiky nepřízvučné) nebo ve třicátých letech (zrovna v době, kdy Mácha začal psát svůj *Máj*) opožděně vydaný výbor z Puchmajerovy poezie (*Fialky*, 1833), který obsahoval autorovu předmluvu z roku 1820 týkající se např. eventuální náhrady přízvuku délkou.

Nemetrických veršů, u nichž není zřetelná motivace po zeslabení nemetričnosti, je mezi jamby *Máje* asi desetina. Ačkoli nepopíráme, že by se mezi nimi nenašly verše, u nichž by bylo možné nějakou motivaci nalézt (např. verš „měj hanu světa, měj kletbu mou“ by samozřejmě šlo vysvětlit jako verš, u něž je patrná cézura po páté slabice, a tak se jedná de facto o podobný případ jako u alexandrinu 6+6), uvedme již jen jedno pozorování: podíváme-li se na levý kontext (tedy na slabiku předcházející slabice, u níž došlo k porušení normy), všimneme si, že se ve většině jedná o nepřízvučnou slabiku víceslabičného slova a jen v několika málo případech o přízvučné jednoslabičné slovo, což odpovídá podobnému pozorování Miroslava Červenky (Červenka 2006: 67nn). Opět se jedná o prostředek zmírňující konflikt metra a jazyka.

Pro srovnání jsme udělali drobné sondy do poezie Jana Nerudy a Jaroslava Vrchlického. V „Divokém zvuku“ Jana Nerudy (sb. *Knihy veršů*, 1867; prvních 200 jambických veršů) je zhruba pětina veršů, v nichž se přízvuk víceslabičného slova ocitá na slabé pozici (u Máchy to jsou zhruba dvě třetiny veršů). V naprosté většině případů se jedná o přízvuk na první slabé pozici, a tedy o využití meziveršového předělu, ze zbylých případů jsou jen dva verše bez prostředků zahlazujících střet metra a jazyka, ve zbylých verších se objevují všechny uvedené typy (vzorek je ale příliš malý na to, abychom mohli určit, který typ je nejproduktivnější). V *Roce na jihu* (1878) Jaroslava Vrchlického (500 jambických veršů) je podobně jako u Nerudy zhruba pětina veršů, v nichž se přízvuk víceslabičného slova ocitá na slabé pozici. Ve třech čtvrtinách se jedná o přízvuk na první slabé pozici, v naprosté většině případů je konflikt oslaben nejen využitím meziveršového předělu, ale také předložky (incipit začíná předložkovým pádem). Předložka hraje u Vrchlického největší roli i ve zbylých případech. Nemetrických veršů bez jakékoli zřejmé motivace je v celém souboru jen 9 a je zajímavé, že se mezi nimi objevují i případy, kdy se konflikt týká slov, která mohou fungovat jako máchovská aluze: hrdlička, mladost, blankytnou.

Shrneme-li, k čemu jsme došli, pak můžeme konstatovat, že Máchův jamb v *Máji* se sice vyznačuje zvýšeným výskytem přízvuků víceslabičných slov na slabých pozicích, ale zároveň lze vysledovat konkrétní prostředky, kterými se autor snažil tyto konflikty metra a jazyka zmírnit, přičemž velmi nápadné je využití prostředků morfologických, což bychom snad (výzkum by musel být proveden na daleko větším materiálu) mohli přičíst Máchovu autorskému stylu.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

2002 „Máj“, in idem: *Básně*, eds. Miroslav Červenka, Marta Soukupová (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 9–44 [1836]

NERUDA, Jan

1951 „Knihy veršů“, in idem: *Knihy básní*, ed. Rudolf Skřeček (Praha: Orbis), s. 77–337 [1868, 1873]

VRCHLICKÝ, Jaroslav

2000 „Rok na jihu“, in idem: *Intimní lyrika*, ed. Milada Chlěbcová (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 7–143 [1878]

Literatura

ČERVENKA, Miroslav

1995 „Polymetrie Máje“, in Miroslav Červenka, Květa Sgallová: *Ž večerní školy versologie 3. Polymetrie. Metrika překladu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 7–33 [1983]

1998 „Máchovo místo ve vývoji českého verše“, *Česká literatura* 46, č. 5, s. 482–489

2006 *Kapitoly o českém verši*, eds. Květa Sgallová, Jiří Holý (Praha: Karolinum)

ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa – KAISER, Petr

1995 „Hlavní česká přízvučná metra v 19. století“, in Miroslav Červenka, Lucylla Pszczołowska, Dorota Urbańska (eds.): *Słowiańska metryka porównawcza 6. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich* (Warszawa: Instytut Badań Literackich), s. 75–143

HAVEL, Rudolf – VAŠÁK, Pavel (eds.)

2004 *Literární pouť Karla Hyňka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858* (Praha: Academia) [1981]

JAKOBSON, Roman

1995a „O překladu veršů“, in idem: *Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka (Jinočany: H & H), s. 145–147 [1930]

1995b „K popisu Máchova verše“, *ibid.*, s. 427–476 [1938]

Mácha's iamb and devices to weaken the conflict between language and meter

The paper follows up the results of structuralist verse theory (Roman Jakobson, Miroslav Červenka). The analysis of Mácha's iamb used in his poem *Máj* (May, 1836) is based on observation of the relationship between the chosen meter and the language, and mainly on the explanation of the conflict between those two, which occurs when the first (therefore stressed) syllable of a polysyllabic word matches the weak (e.g. odd) position of the verse line. There are 87% of such lines in *Máj*, but in most of these cases the stressed syllable is occupying first verse position (or the position subsequent to caesura), which in Czech versification is seen as an acceptable alternative to the monosyllabic iambic incipit (the meter-language conflict is weakened by the verse boundary or by a caesura). In the remaining cases, the violation is weakened by syntactic boundaries and vowel lengths. Worthy of note is the morphological organisation of the unmetrical lines as well (such as preposition or prefix occupying weak position) – the preference of particular configurations may be seen as being the part of the author's individual style. A considerably higher number of unmetrical iambs in *Máj*, and the possible differences in the ways the meter-language conflict is weakened is demonstrated in a comparison with Jan Neruda's and Jaroslav Vrchlický's iambs.

Keywords

19th century Czech poetry, structuralism, iamb, meter-language conflict

Autoři studií

Tamás Berkes, DrSc., Irodalomtudományi Intézet, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest

PhDr. Ludmila Budagova, DrSc., Institut slavánovedeniâ, Rossijskaja akademija nauk, Moskva

doc. Dr. Žoržeta Čolakova, CSc., Katedra po slavjanska filologija, Filologičeski fakultet, Plovdivski universitet Paisii Hilendarski

PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D., Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno – Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Brno

prof. Xavier Galmiche, UFR, Etudes slaves, Centre Universitaire Malesherbes, Université Paris-IV Sorbonne

Mgr. Dobromir Grigorov, Ph.D., Katedra po slavjanski literatury, Fakultet po slavjanski filologii, Sofijski universitet Sv. Kliment Ochridski

prof. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc., Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha – Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

Mgr. Michal Charypar, Ph.D., Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

PhDr. Robert Ibrahim, Ph.D., Anglické gymnázium, Praha – Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

Mgr. Jiří Koten, Ph.D., Katedra bohemistiky, Pedagogická fakulta, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem – Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

prof. PhDr. Vladimír Krivánek, CSc., Obec spisovatelů, Praha – Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové – Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

Igor Melnyčenko, k.f.v., Viddilennia komparatyvistyky, Instytut literatury, Nacional'na Akademiya Nauk Ukrainy, Kyjiv

prof. PhDr. Martin Procházka, CSc., Ústav anglofonních literatur a kultur, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

PhDr. Květa Sgallová, CSc., Praha

PhDr. Ondřej Sládek, Ph.D., Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Brno – Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno

Světlana Šerlaimova, d.f.v., Institut slavánovedeniâ, Rossijskaja akademija nauk, Moskva

prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc., Inštitút prekladateľstva a tlmočnictva, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita

Resonances of Mácha

Fourth Congress

of World Czech Literary Studies:

Other Czech Literature (?)

Prague, 28 June – 03 July 2010

Arranged every five years at the initiative of the Academy of Sciences of the Czech Republic Institute of Czech Literature, the congress brought together some 150 researchers from all over the world this year. Discussions over “otherness” in Czech literature were divided into four subject areas consisting of the following proceedings: *Czech literature at the interface and periphery*, *Czech literature from a gender perspective*, *Czech literature from an intermedia perspective* and in view of the anniversary of Karel Hynek Mácha’s birth in 2010, *Resonances of Mácha*.

For many decades Czech literary studies have focused on the work of Karel Hynek Mácha, examining it down to its subtlest nuances. However, the “second life” of this work, i.e. the artistic and other responses to it and its intertextual connections, has hitherto been rather neglected. Hence the studies included in this collection focus primarily on the work of poets and prose writers whose work forms part of Mácha’s legacy and derives inspiration from him. Another way to understand the importance of Mácha’s work is offered by contributions that place it in the context of European and particularly Central European romanticism. The opportunity also presents itself to consider the influence of interpretations of his texts on the formation of Prague literary studies structuralism.

Jmenný rejstřík

Do rejstříku jsou zahrnuta všechna jména, která se vyskytují v textech příspěvků a v citované literatuře. Jméno Karel Hynek Mácha z důvodu jeho velké četnosti v rejstříku neuvádíme.

Apollinaire, Guillaume 53

Arbes, Jakub 32, 35

Artaud, Antonin 107

Bachelard, Gaston 122

Bachtin, Michail Michajlovič 65

Bakoš, Mikuláš 129, 136

Barthes, Roland 186, 187, 193

Becker, Heinrich 176

Berkes, Tamás 72, 81

Bláhová, Kateřina 165, 172

Bojtár, Endre 73, 76, 81

Borel, Pétrus 101, 109

Borovička, Michael 39, 45

Botto, Ján 130, 134, 135, 138

Brentano, Clemens von 65

Breska, Alfons 109

Breton, André 133

Březina, Otokar 15, 49

Burian, Emil František 153, 155

Byron, George Gordon 39, 40, 52, 55, 56, 62, 79, 93, 102–104, 106, 109, 111, 120, 122, 124

Cikán, Miroslav 191

Clauren, Heinrich 30, 35

Coleridge, Samuel Taylor 119, 122

Čapek, Jan Blahoslav 176

Čapek, Karel 148, 196

Čech, Svatopluk 15

Čelakovský, František Ladislav 38, 40, 61, 64, 67, 79, 102

Čepan, Oskár 127, 136

Černý, František 82

Černý, Václav 7

- Černých, Pavel Jakovlevič 115, 122
 Červenka, Miroslav 45, 123, 135, 193,
 195, 196, 200–202
 Čolakova, Žoržeta 116, 122
 Čyževskij, Dmytro 62, 141, 164
- Darahan, Jurij 139–143
 Davey, Nicholas 126, 136
 Derrida, Jacques 93, 94, 105, 110
 Dobiáš, Dalibor 58
 Doležel, Lubomír 55
 Drouetová, Julietta 107
 Dvořák, Karel 55, 67, 93
 Dzubáková, Mária 128, 136
- Eisner, Pavel 7
 Ejchenbaum, Boris 64
 Eminescu, Mihai 73
 Erben, Karel Jaromír 38, 41, 54, 72,
 76, 79, 153–155, 158
- Fedrová, Stanislava 7
 Fischer, Otokar 162, 180
 Flajšhans, Václav 180, 196
 Fořt, Bohumil 168, 172
 Foucault, Michel 86, 94
 Freimanová, Milena 110
 Frič, Josef Václav 72, 79
 Fried, István 79, 81
 Fryčer, Jaroslav 109, 193
 Fučík, Bedřich 153
- Galmiche, Xavier 106, 110
 Gavura, Ján 136
 Genette, Gérard 114, 123
 Gerle, Wolfgang Adolf 90, 91, 95
 Goethe, Johann Wolfgang 55, 116,
 117, 121
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 38, 40, 43,
 46
- Grebeníčková, Růžena 63, 64, 68, 69,
 82, 136, 182
 Greenblatt, Stephen Jay 93
 Grunský, Nikolaj 140, 142
 Grygar, Mojmir 169, 172
- Hájek z Libočan, Václav 90, 95
 Hájek, Jiří 91
 Halas, František 17, 24
 Halas, František Xaver 24
 Hálek, Vítězslav 23, 25, 28, 151
 Halls, D. W. 94
 Haman, Aleš 72, 78, 81
 Hausenblas, Karel 129, 136
 Havel, Rudolf 27, 34, 81, 109, 110,
 137, 195, 201
 Havlíček Borovský, Karel 38–47, 65
 Havránek, Bohuslav 148, 153, 162,
 175–177, 180, 181
 Havránek, Jan 149, 157
 Havránková, Marie 153, 157, 162, 172,
 178, 182
 Heine, Heinrich 67
 Hejda, Zbyněk 23
 Herz, Henriette 65
 Hilský, Martin 94
 Hlaváček, Karel 15
 Hodrová, Daniela 40, 45
 Hofmanová, Lola 68
 Hojda, Zdeněk 68
 Holan, Vladimír 18–24, 61, 67, 134
 Hölderlin, Friedrich 99, 109
 Hollý, Ján 138
 Holý, Jiří 201
 Hora, Josef 16, 17, 23, 24, 134
 Horák, Jiří 176
 Hrbata, Zdeněk 68, 82, 97, 105, 107,
 109, 110, 192
 Hrdina, Martin 79, 81
 Hroboň, Samo Bohdan 134

- Hrubín, František 134
 Hugo, Victor 98, 100, 102–105, 107–109, 111
 Hurban, Jozef Miloslav 126, 127
 z Hvězdy, Jan viz Marek, Jan Jindřich
- Chalupa, Pavel 24, 67
 Chalupka, Ján 134
 Charypar, Michal 29, 34
 Chlíbačová, Milada 123, 201
 Chmelenský, Josef Krasoslav 85, 94, 102, 138, 141
 Chvatík, Květoslav 46, 55, 173; pod jménem Mukařovská, Hana 142, 157, 173
- Ingarden, Roman 136
- Jakobson, Roman 115, 123, 148, 162–169, 171–175, 180, 196, 201, 202
 Janáčková, Jaroslava 151, 157, 158, 161–163, 172, 173
 Jankovič, Milan 151, 156–158, 172, 173, 193
 Janský, Karel 49, 55, 63, 81, 93, 109
 Jauss, Hans Robert 165, 169, 172
 Jirát, Vojtěch 176, 181, 182
 Jung, Carl Gustav 117, 118, 123
 Jungmannová, Lenka 9
 Justl, Vladimír 24, 67
- Kaiser, Petr 196, 201
 Kalista, Zdeněk 7
 Kamper, Jaroslav 52
 Kamuf, Peggy 94
 Kasalická, Luisa 192
 Keats, John 119
 Klácel, František Matouš 195
 Klíma, Ladislav 49
- Knight, William 122
 Kochol, Viktor 136
 Kollár, Jan 39, 65, 79, 134, 138
 Král, Janko 125–135, 137, 138
 Král, Josef 171
 Král, Oldřich 107
 Králík, Oldřich 19, 68, 82, 136
 Krasinski, Zygmunt 73, 74
 Kraus, Cyril 127, 130, 135–137
 Krausová, Nora 127, 134, 137
 Kréméry, Štefan 134
 Krejčí, František Václav 196
 Krejčí, Karel 32, 35, 67, 68, 77, 82, 103
 Kroutvor, Josef 140, 142
 Kryštof, Jan viz Kroutvor, Josef
 Křivánek, Vladimír 134, 137
 Kudrnáč, Jiří 193
 Kusáková, Lenka 30, 35
 Kuzmány, Karol 126, 127, 134, 138
 Kyloušek, Petr 193
- Lamartine, Alphonse de 105, 109, 117, 121
 Langer, Jaroslav 63, 64
 Le Lay, Yves 123
 Leopardi, Giacomo 101, 109–111
 Lermontov, Michail Jurjevič 41, 52, 55, 56
 Linda, Josef 85
 Linhartová, Věra 7
 Lúkiános 64
- Macek, Emanuel 148, 157
 Macura, Vladimír 8, 72, 82
 Mánek, Bohuslav 87, 94
 Marek, Jan Jindřich (z Hvězdy, Jan) 30–35
 Marinetti, Filippo Tommaso 54
 Markiewicz, Henryk 72, 82

- Marták, Ján 135
 Martěmjanova, Valentina 50, 55
 Martinkó, András 81
 Marx, Karel 94
 Masaryk, Tomáš Garrigue 38, 39, 41, 45, 46
 Mathesius, Vilém 149, 158, 169–172, 174, 175
 Matonoha, Jan 7
 Matuška, Alexander 129, 137
 Mauss, Marcel 92, 94
 Mayer, Rudolf 23, 25
 Melchiori, Giorgio 94
 Melnyčenko, Igor 140, 142
 Menšík, Jan 196
 Mickiewicz, Adam 39, 40, 52, 55, 56, 73, 74, 76–80, 82, 120, 123, 126, 128
 Mikeš, Vladimír 109
 Mikulášek, Oldřich 23
 Milner, Max 98, 110
 Minski, Alexander 98, 110
 Mukařovská, Hana viz Chvatík, Květoslav
 Mukařovský, Jan 37, 38, 41, 44–46, 50–55, 68, 133, 137, 140–142, 147–159, 161–169, 171–174, 177, 178, 180–182, 185–188, 192, 193
 Musset, Alfred de 64

 Nebeský, Václav Bolemír 72, 79
 Nejedlý, Zdeněk 149
 Němcová, Božena 79, 128, 148
 Neruda, Jan 15, 23, 25, 148, 149, 199–202
 Nezval, Vítězslav 41, 50, 51, 53–56, 134, 151, 158, 165
 Norwid, Cyprian Kamil 73
 Novák, Arne 162, 176, 177, 182, 196
 Novalis 98, 99, 109, 111

 Novomeský, Ladislav 134
 Novotný, Miroslav 45

 Otruba, Mojmír 35
 Ottlová, Marta 68

 Pascal, Blaise 106
 Patočka, Jan 63, 68, 69
 Patrčka, Michal Silorád 66
 Pelán, Jiří 101, 110
 Perovská, Veronika 127, 129–131, 137
 Petőfi, Sándor 73, 78, 80
 Petrarca, Francesco 134, 138
 Petrmichl, Jan 52, 56
 Pflieger Moravský, Gustav 23, 25
 Piorecký, Karel 7
 Píša, Antonín Matěj 24
 Pišút, Milan 126–128, 131, 134, 137, 138
 Poe, Edgar Allan 133
 Pohorský, Miloš 24, 55
 Pokorná, Terezie 123
 Pokorný, Martin 107
 Polák, Matěj Milota Zdirad 163, 168, 173
 Pope, Alexander 64
 Poulet, Georges 107, 110
 Prah, Roman 68
 Pratt, Lynda 122
 Pražák, Albert 161, 162, 173, 176, 178
 Prešeren, France 52, 55, 56, 73, 79
 Procházka, Martin 68, 82, 97, 99, 110, 192
 Propp, Vladimir Jakovlevič 186
 Přibík, Jan Pravoslav 28, 33–35
 Pszczołowska, Lucylla 201
 Puchmajer, Antonín Jaroslav 199
 Puškin, Alexandr Sergejevič 37, 46, 52, 55, 56, 107, 126

- Rejzek, Jiří 115, 123
 Rossini, Gioacchino Antonio 119
 Rousseau, Jean-Jacques 98, 120
 Rubeš, František Jaromír 28, 31–35, 67
 Rypka, Jan 175

 Sabina, Karel 28–31, 33–35, 43, 72, 79, 101, 110, 195
 Saussure, Ferdinand de 166, 167
 Scott, Walter 119, 189
 Sedmidubský, Miloš 172
 Seifert, Jaroslav 17, 18, 24, 134
 Sgallová, Květa 196, 201
 Shakespeare, William 85–95, 132, 172
 Shelley, Percy Bysshe 92, 120–122, 124
 Sheridan, Alan M. 94
 Schiller, Friedrich 90, 130
 Schlegel, August Wilhelm 94
 Skalička, Vladimír 147
 Skoumal, Aloys 62, 63, 68
 Skřeček, Rudolf 55, 93, 201
 Sládek, Ondřej 55, 172
 Sládkovič, Andrej 134, 135, 138
 Słowacki, Juliusz 73, 78
 Smith, Anthony D. 90, 94
 Součková, Milada 7
 Soukupová, Marta 45, 135, 201
 Southey, Robert 119, 122
 Sterne, Laurence 30, 62–64, 68, 69
 Stich, Alexandr 45, 76, 82
 Susini-Anastopoulusová, Françoise 137
 Svatoň, Vladimír 107
 Svoboda, Karel 176
 Svozil, Bohumil 46
 Szegedy-Maszák, Mihály 80, 82

 Šafařík, Josef 7
 Šalda, František Xaver 27, 35, 37, 38, 41–43, 46, 163, 173, 189, 193
 Ševčenko, Taras 73
 Šmatlák, Stanislav 126–128, 137
 Šnajdr, Karel Sudimír 66
 Šomková, Eleonora 50
 Štěpánek, Vladimír 42, 46, 64, 69, 94, 102, 111, 126, 128, 138, 182
 Štulc, Václav Svatopluk 51
 Štúr, Karol 134
 Štúr, Ludovít 126, 127, 134, 136–138

 Táborská, Jiřina 40, 46
 Taine, Hippolyte Adolphe 170, 172
 Tate, Nahum 87
 Taufer, Jiří 56
 Teige, Karel 42, 50–52, 56
 Thám, Václav 152
 Tieghem, Paul van 118, 123
 Tison-Braun, Micheline 118, 123
 Toman, Jindřich 65, 68, 69
 Tomášek, Josef 109
 Tomášková, Milena 109
 Tomíček, Jan Slavomír 42, 75, 90
 Trnka, Bohumil 175
 Trubačev, Oleg Nikolajevič 123
 Turčány, Viliam 134, 138
 Tureček, Dalibor 35
 Tyl, Josef Kajetán 28, 31, 33–35, 42, 61, 66, 72, 75, 76, 81, 82, 86–91, 94, 95, 141, 192, 195
 Tyňanov, Jurij 165

 Urbańska, Dorota 201
 Urválková, Zuzana 35

 Vachek, Josef 158, 173
 Vančura, Vladislav 148
 Vargová, Mária 137

- Varnhagen, Rahel 65
Vasmer, Max 115, 123
Vašák, Pavel 27, 34, 75, 76, 81, 102,
109, 110, 195, 201
Vergilius, Publius Maro 115
Vigny, Alfred de 100, 101, 109, 111
Viktora, Viktor 81
Vízdalová, Ivana 172
Vočadlo, Otakar 87
Vodička, Felix 46, 71, 82, 140, 142,
148, 170, 179, 189, 193
Voisine-Jechová, Hana 136
Voltaire 64
Vorel, Jan 136
Vörösmarty, Mihály 73–83
Vrchlický, Jaroslav 15, 149, 151, 169,
199–202
Vyčichlo, Jaroslav 81
- Weber, Carl Maria von 30
Weingart, Miloš 149, 176, 181
Wellek, René 62, 68, 73, 74, 82, 92,
162, 173
Wieland, Christoph Martin 64, 67, 68
Wolker, Jiří 169
Wordsworth, William 99, 111, 119,
122
- Young, Edward 106
- Zeman, Milan 45
Zeyer, Julius 15
Zich, Otakar 149
Zlín, Karel 109, 110
Zumr, Josef 51, 56
- Žantovská, Hana 109
Žukovskij, Vasilij Andrejevič 55
Žytnyk, Volodymyr 140, 142

Internetové zdroje

Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Slovník české literatury po roce 1945, www.slovníkceskeliteratury.cz

- » 1 200 autorů, časopisů, nakladatelství a literárních organizací, působících od roku 1945 do současnosti

Česká elektronická knihovna, www.ceska-poezie.cz

- » 1 700 básnických sbírek, veškerá knižně vydaná česká poezie od konce 18. století do první světové války, vyhledávání motivů, frekvenční slovníky

Digitalizovaný archiv časopisů, <http://archiv.ucl.cas.cz>

- » 55 literárních a kulturních časopisů nebo novin ve formě fotoarchivu: Česká literatura, Divadlo, Humoristické listy, Literární noviny, Lumír, Rudé právo a další tituly

Bibliografie české literární vědy, <http://isis.ucl.cas.cz>

- » 300 000 záznamů recenzí, článků, studií a doslovů od roku 1960 do současnosti, 10 000 záznamů k české literatuře v exilu 1948 až 1989, 100 000 záznamů předmiotové části retrospektivní bibliografie 1775–1945

Edice E, <http://www.ucl.cas.cz/edicee>

- » spisy F. X. Šaldy, tzv. akademické Dějiny české literatury, příručka Editor a text, antologie Avantgarda známá a neznámá, Výbor z české literatury po dobu Husovu a z doby husitské, strojopisné i tištěné sborníky

České literární osobnosti, <http://clo.ucl.cas.cz>

- » biogramy více než 30 000 autorů, publicistů a vědců z dějin i současnosti české kultury, v internetové databázi zveřejněna zatím polovina, další záznamy uvolňovány postupně

Bohemistika. Literárněvědný informační servis, www.bohemistika.cz

- » internetová nástěnka s informacemi o přednáškách, stipendiích, nabídkách práce, nových knihách; zprávy vytvářejí a publikují sami uživatelé

Databáze literárních cen, Thesaurus českých meter, stránky Studentské literárněvědné konference a další informační zdroje dostupné přes: www.ucl.cas.cz.

Karel Piorecký (ed.)

Máchovské rezonance

iv. kongres světové literárněvědné bohemistiky

jiná česká literatura (?)

praha 28. 6. – 3. 7. 2010

Vydaly Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

(Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, www.ucl.cas.cz)

a Obec spisovatelů (Železná 18, 110 00 Praha 1, www.obecspisovatelu.cz)

v nakladatelství Filip Tomáš – Akropolis

(Severozápadní IV 16/433, 141 00 Praha 41,

www.akropolis.info)

v roce 2010 jako 143. publikaci nakladatelství Akropolis

Ediční příprava: Karel Piorecký

Redakce: Štěpánka Pašková

Jmenný rejstřík: Alena Ziebikerová

Revize anglických resumé: Melyvn Clarke

Grafická úprava a obálka: Jan Šerých

Sazba písmem Baskerville a Klavika: studio Lacerta (www.sazba.cz)

Tisk:

Tiskárna Nakladatelství Karolinum, Pacovská 350, 140 21 Praha 4

1. vydání, 214 stran, TS 12

ISBN 978-80-85778-74-8 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-904218-5-1 (Obec spisovatelů)

ISBN 978-80-87481-03-5 (Filip Tomáš – Akropolis)

Doporučená cena včetně DPH 199 Kč

Distribuce www.kosmas.cz