

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MÁCHOVSKÉ METATEXTY

TEXTS INSPIRED BY MÁCHA

Vedoucí práce:
PhDr. Josef Peterka, CSc.

Zpracovala:
Eva Šulcová
Podůlší 88, Jičín
Specializace v pedagogice ČJ – NJ
prezenční studium

Rok odevzdání: 2010

PROHLAŠUJI,

že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury. Dále stvrzuji, že odevzdaná elektronická verze práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze 18. června 2010

.....

DĚKUJI

ochotnému vedoucímu bakalářské práce *PhDr. Josefu Peterkovi, CSc.* za cenné rady a připomínky k práci a za to, že mi poskytl volnost v pojetí a zpracování tématu, čímž mi prokázal důvěru. Dále děkuji básníku *Luboru Kasalovi*, že mi sdělil poznámky k interpretaci a našel si čas pohovořit se mnou o svém díle, o inspiraci, o básnictví, o literárním životě. Poděkování patří též *Petře Schnebergerové* za překlad resumé do anglického jazyka. Chtěla bych poděkovat také *své rodině a přátelům* za podporu a dobré zázemí.

Obsah

Prohlášení.....	2
Poděkování.....	3
Obsah.....	4
Motto.....	5
Úvod.....	6
Karel Jaromír Erben: <i>Záhořovo lože</i>	11
Literárně-historický kontext.....	11
Námět básně.....	12
Žánrová charakteristika.....	13
Kompozice.....	15
Narace.....	17
Přírodní a reflexivní motivy.....	18
Verš, rytmus, rým a strofa.....	20
Jazyk díla.....	21
<i>Záhořovo lože</i> jako metatext.....	22
Josef Hora: <i>Máchovské variace</i>	24
„Máchovský“ rok 1936.....	24
K autorovi.....	25
Horova cesta k Máchovi a jeho pozice v české poezii.....	26
Geneze díla.....	27
Žánr.....	28
Kompozice.....	28
Charakteristika lyrického subjektu.....	33
Jazykové prostředky.....	35
Projevy intertextovosti.....	36
Lubor Kasal: <i>Jám</i>	40
K autorovi.....	40
Titul.....	41
Žánr a kompozice.....	41
Lyrický subjekt.....	42
Ironické reflexe.....	43
Prostor a čas.....	44
Zobrazování skutečnosti.....	45
Jazykové prostředky.....	45
Relativizace.....	47
Intertextové vztahy.....	47
Závěr.....	50
Resumé.....	53
The Summary.....	54
Klíčová slova.....	55
Prameny a literatura.....	56

*Již dozněl poslední zborštěné harfy tón;
co anděl smrti bledý, mrtev jest i on,
jehožto srdce žel tak hluboký cítilo,
jehožto pění nám i srdce roznítilo.
Již oči neslzí, na věky zbledlo líc,
nebolí srdce, - usta nestýskají víc. –
Svou hvězdu, růži svou tam skvělé opět najde,
a vlasti? – ach, své vlasti nikdy on nezajde! -*

Karel Sabina: *Pomněnka na hrobě Karla Hynka Máchy*
(poslední strofa)

Úvod

Když Karel Hynek Mácha 6. listopadu 1836 – pouhých 7 měsíců poté, co vydal *Máj*, své nejslavnější dílo a jedno z nejvýznamnějších děl české literatury vůbec – zemřel, pohltila české literáty velká lítost a rázem bylo zřejmé, že tento genius, který byl za života podrobován takové kritice a jehož díla vyvolala tolik polemik, bude konečně i svým národem géniem uznán. Slovy Pavla Vašáka: „*Stalo se cosi zvláštního a ne vždy snadno vysvětlitelného: Smrt započala nový podivuhodný život, v němž básníkův osud symbolizoval něco nadosobního a souzněl s okolním krajem i celou zemí.*“¹ Mácha byl odčiněn formou jakéhosi „posmrtného“, literárního života.

Snivec a buřič. První moderní český básník. Rozervanec. První český básník evropského, ba světového významu! Buřič, který revoltuje proti zavedeným zvyklostem a převažujícímu mínění a nevěnuje pozornost národním zájmům a idejím. Ale přece symbol národa! Takové protikladné přívlastky jsou s Máchou spojovány. Dnes nemůžeme soudit ani jeho, ani ty, kteří ho odsoudili. Jen málokdy se v některé národní literatuře zrodí osobnost tak rozporuplná a málokdy taková osobnost nenávratně ovlivní a promění poetiku. Málokdo zvedl takovou vlnu, či snad dokonce vlnobití ohlasu.

Tolik toho bylo o Máchovi napsáno, že by nebylo možné všechny texty prostudovat a hlouběji se jimi zabývat. Pod pojmem *máchovské metatexty* ve své práci tedy nerozumím všechny texty, které o tomto básníkovi pojednávají, ale výhradně texty umělecké, které vznikaly v návaznosti na jeho dílo a vycházejí (obsahem i formou) z jeho literárního dědictví. Bude mě tedy zajímat fenomén intertextovosti.

Intertextovost (intertextualita) je pojem jak literární, tak lingvistický. Na poli literárním se jí v rámci literární teorie zabývá teorie intertextovosti, na poli jazykovědném spadá do „kompetencí“ textové lingvistiky. Obě disciplíny se v definici intertextuality víceméně shodují a chápou ji jako vztah jednoho textu k jinému, jako souvislost, návaznost mezi texty.

Pro recipienta (čtenáře) to tedy znamená, že by měl být obeznámen s předchozím textem (pretextem, prototextem), aby správně a úplně porozuměl textu na něj navazujícímu (posttextu, metatextu). Setkáváme se s různou šíří pojetí intertextovosti. V nejširším, extrémním pojetí bychom mohli tvrdit, že nelze číst jakákoliv díla bez znalosti děl předchozích, což

¹ Vašák, P.: Česká pouť Karla Hynka Máchy. Praha 1999, S. 229.

by v nejdůslednější podobě vyústilo v názor, že je třeba přečíst úplně všechna díla, a to v chronologickém pořadí.

Není vůbec nutné klást si otázku, zda je taková představa reálná. Je alevmožno se ptát, zda by to vůbec splnilo svůj účel, přihlédneme-li ke vztahu autor – čtenář. Je možné, aby sám autor (na něhož je nyní třeba klást větší důraz, neboť při interpretaci textů nás bude zajímat intertextovost zvláště z pohledu autorského subjektu, resp. modelového autora, ještě spíše proto, že v případě všech interpretovaných textů se bude jednat o básníka) byl tolika texty ovlivněn? Dovedl by je vůbec sám vstřebat? Dotýkáme se tzv. „poststrukturalistického“ modelu intertextu, v němž je vlastně každý text chápán jako intertext, reagující na již existující literární kontext a do mezitextových vztahů jsou zahrnuty i vztahy, které vznikly nezávisle na autorově vůli.

Autor je bezesporu ovlivněn – ať už vědomě nebo podvědomě – tím, co (zejména v poslední době) četl. Ovšem nemůžeme tento druh tvůrčí inspirace absolutizovat. Tak bychom pomalu spěli k degradaci literátů na imitátory a variátory již napsaného a upírali bychom jim schopnost osobitého tvůrčího vyjádření. Smyslem intertextových odkazů přece není jen opakovat již vyslovené, ale použít jej v nové souvislosti, kde bude vyvolávat nový významový a estetický účín – tedy s určitou intencí.

Intertextovost je dnes chápána jako přirozená vlastnost literatury. Je součástí architextovosti, která (řeceno s Homoláčem) „*jako vlastnost každého (literárního) textu vstupovat do mnoha nejrůznějších vztahů s jinými texty již samou svojí existencí – možnost mezitextového navazování zakládá. Mezitextové navazování pak tuto vlastnost textu reflektuje, tematizuje [...] a vztah k jinému textu se tak stává součástí významové výstavby navazujícího textu.*“² Není však její jedinou vlastností. Odvoláme-li se na poznatky textové lingvistiky, pak smíme argumentovat tím, že intertextualita je jedním ze sedmi kritérií textuality (tedy jedním z rysů, které činí text textem), přičemž musíme brát na vědomí i zbývajících šest kritérií: Koherenci a kohezi (soudržnost a ucelenost textu), intencionalitu (záměr autora), akceptabilitu (přiměřenost textu recipientovi), informativitu (naplnění očekávání recipienta co do obsahu informací) a situativitu (vázanost textu na komunikační situaci, resp. na kontext prostředí, v němž vzniká a do něhož je situován). I z pohledu jazykovědného je tedy autor při tvorbě textu ovlivněn těmito rozmanitými faktory, z nichž jedním je intertextovost.

Navrátíme-li se k literárnímu pojetí, v němž je autorem spisovatel, tedy umělec, musíme připisovat daleko větší význam tvůrčímu subjektu. A to zejména v případě, kdy je jím básník. Chtěla bych tedy zkoumat, jak a v čem byla (a snad ještě jsou) básnická díla ovlivněna dílem Máchovým, ale s respektem k tvůrčí individualitě jejich autorů. Bližší mi tak bude

² HOMOLÁČ, J., *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha 1996, s. 44-45.

strukturalistické pojetí intertextovosti, které se soustředí na vědomé (intencionální) odkazování mezi texty. Nebudu se ho ale držet důsledně, jelikož nezavrhuji skutečnost, že autor podprahově čerpá ze známých, dříve vzniklých textů. Navíc není ve všech případech zcela jasné, zda to, co čtenář vnímá jako přímou aluzi, je skutečně promyšlená intence autora. Budu se snažit popsat zjevné i skryté souvislosti a odkazy, přitom se ale vyvarovat jakési intertextuální nadinterpretace. Shody a protiklady mezi texty, o kterých budu psát, jsou v četných případech motivovány stejným nebo naopak již dosti proměněným společenským a literárně-historickým kontextem či podobným nebo naopak protikladným názorem, prožitkem autora. Také se pokusím odlišit jednoznačné a potenciální aluze, neboť ne všechny shodné aspekty musí plynout z pretextu, ale mohou být hojně užívaným prvkem daného literárního směru, žánru nebo poezie vůbec.

Hovoříce o Máchově odkazu se můžeme odvážit směřovat i k širšímu pojetí intertextovosti. Mácha se stal inspirací literárním badatelům a interpretům (jmenujme alespoň F. X. Šaldu a jeho stať *Mácha snivec a buřič* nebo Mukařovského, který Máchově poetice věnoval celý třetí díl *Kapitol z české poetiky – Máchovské studie*), filosofům (uveďme např. Patočkovy *Dvě máchovské studie*), psychoanalytikům a dalším a zejména svým dílem zásadně zasáhl do literárního vývoje a ovlivnil několik generací svých následovníků.

Almanachem *Máj* i celými vlastními básnickými díly (*Hřbitovní kvítí* Jana Nerudy, Hálkova byronská povídka *Alfred*) se k Máchově odkazu již v 50. letech 19. století hlásí Májovci. Ve 20. století pak z Máchovy poetiky čerpá a různým způsobem ji aktualizuje řada moderních směrů od symbolismu po současnost. Co bylo a je pro básníky v Máchově poetice tak inspirativní, nádherně vystihl F. X. Šalda: „*Mácha v próze³ dospěl k ryze a pojmově romantické tvorbě obrazu pro obraz, k nádherné a bohaté výmluvnosti, která se opíjí sama sebou a vytváří si po vlastních zákonech svět krásy imaginární. V Máchově próze rozpoutalo se ‚šílenství metafor‘ [...]; vznikají v ní obrazy složitých a vzdálených zrakových, sluchových, citových i myšlenkových asociací, paralel a období, destiláty z destilátů skutečnosti, vyvolané ne proto, aby byla ozřejměna a přiblížena čtenáři nějaká skutečnost lidská nebo přírodní, nýbrž pro samou hašišovou rozkoš halucinace, pro kouzelné a opojné, charakteristicky krásné útvary rytmické a melodické, pro jiskřivou a dráždivou hru senzací slovných; vznikají obrazy, při nichž postřeh skutečnosti nebývá ničím jiným než východiskem samostatné a svéúčelné síly imaginační a výrazové, narážkou, která otrěse, rozechvěje a uvede v první pohyb složitý a nesmírně jemně*

³ Šalda zde mluví o próze, ale totéž (snad ještě výrazněji) samozřejmě platí i pro Máchovu poezii. V tom se shodneme s Nezvalem, který tvrdí, že „mezi Máchovými básněmi a Máchovou prózou není podstatného rozdílu“. (HŮRKOVÁ, J.: *Básnický dnešek a K. H. Mácha*, Praha 1998, s. 10.)

*zharmonisovaný aparát duševní, rozehrávající se pak již ve hru zcela samoúčelnou a svéprávnou.*⁴ Hudebnost a celkově zvuková stránka Máchova verše inspirovala např. Hlaváčka, překypující obraznost nadchla Březinu a později na ní byly založeny básnické směry poetismus a surrealismus. Zajdeme-li do roviny obsahové, otevírá Máchova tvorba prostor k řešení metafyzických otázek a ústí v vzpouru vůči společnosti, které byly znovu vnuknuty lyrickým subjektům Mahenovým, Halasovým nebo Horovým, touha po životě a láska k němu (zvláště proto, že je pomíjivý) vypučela např. v Seifertově a Hrubínově poezii. Ve 20. století byl též aktualizován žánr lyrickoepické veršované povídky (Holanova *Tereška Planetová*). Myšlenkou čerpání prostředků pro poezii z hudby se inspiroval např. Václav Hrabě, hudební kompozici si oblíbil i prozaik Milan Kundera.

Pojďme konečně zmínit tři konkrétní texty, kterým chci v práci věnovat pozornost. Jsou zvoleny tak, aby reprezentovaly různá období literárního vývoje souvisejícího s Máchovým posmrtným osudem:

Karel Jaromír Erben byl Máchův současník. Své dílo však vytvořil až v době, kdy byl Máchova mrtev. Byl jeden z těch, co v roce 1858 přispěli do almanachu *Máj* a přihlásili se tak k Máchovu odkazu. Balada *Záhořovo lože*, která na Máchův *Máj* upomíná - v mnohém je mu blízká a v mnohém s ním polemizuje, byla vydána ještě dříve - v roce 1853 ve sbírce *Kytice* - tedy ze samotné básnickovy iniciativy na Máchu (více či méně vědomě) reagovat, navázat.

Josef Hora se s Máchou a jeho životním pocitem bytostně ztotožňoval. Své *Máchovské variace* vydává v roce 1936, k příležitosti stého výročí vydání *Máje* a básnickova úmrtí. V této době byl Máchova znovu vyzdvižen, řečeno obrazně i doslovně. Přenos jeho ostatků a druhý pohřeb na pražském Vyšehradě se stal národní manifestací a Máchova národním symbolem, který podržel Čechy v těžkých chvílích.

Lubor Kasal, současný český básník, učinil tvůrčí pokus přenést Máchův *Máj* do kontextu dnešní doby a vystavět na jeho půdorysu nové dílo - *Jám*. Jak moc se skutečnost proměnila za 161 let? Ohromně. Máchovo dědictví se však stále vine literaturou a největší básník období romantismu nepřestává být aktuální.

Ale v jaké podobě žije dvěstěletý *Máj* v povědomí dnešního člověka? Nevnímá ho snad jako cosi zkostratělého, jako součást školních osnov a jednu z nutných položek seznamu povinné četby? Není v současném světě pragmatismu a cynismu jen směšnou karikaturou? Neuchýlí se potenciální čtenář *Máje* spíše k jeho filmové podobě a nezůstane tak ochuzen o bohatství máchovského jazyka a neseznámen s autentickou podobou díla?

⁴ ŠALDA, F. X.: *Duše a dílo. Podobizny a medailony. Karel Hynek Mácha a jeho dědictví*. Praha 1950. S. 65-66.

Obsahem mé bakalářské práce bude zejména souhrnná charakteristika tří výše uvedených děl, přičemž se je pokusím konfrontovat s *Májem*, nalézt v nich intertextové odkazy a formulovat, v čem se stal *Máj* inspirací jejich autorům.

Karel Jaromír Erben: Záhořovo lože

Báseň vydaná roku 1853 ve sbírce *Kytice* vznikala v průběhu dvou desetiletí. První náčrt vytvořil Erben ve stejném roce, kdy Mácha dokončil a vydal *Máj*. Jako by tvůrčí duch, kterého tehdy Mácha vydechl, přestoupil na Erbena. On totiž navázal stejnou tematikou: V zárodku jeho skladby bylo všech 200 veršů věnováno postavě strašného loupežníka a vraha Záhoře, jež se v četných rysech podobá Vilémovi. Záhořova podobizna byla však méně zdařilá, samotnému Erbenovi na ní vadila přílišná rozvleklost, a tak na ní zapracoval a následujícího roku ji zhuštil do menšího rozsahu⁵.

A skladba se vyvíjela dál – v roce 1843 přistupuje Erben k námětu z jiného pohledu: Pozornost věnuje opět zatracenci, jehož duše je propadlá peklu, ovšem ne jeho vlastním přičiněním, ale vinou jeho otce, který ho zaprodal ďáblu, sotva se narodil. Ve vzrušeném dialogu sděluje otec synu Markovi tuto strašnou skutečnost. Nesmírně lituje své strašné chyby, které se dopustil nevědomky – ďábel po něm chtěl to, co je v domě, ale o čem neví. Nenapadlo ho, že se mu právě v té chvíli narodil syn⁶.

Konečnou podobu dal Erben básni v roce 1851, kdy byl dlouhodobě upoután na lůžko⁷. Tak tedy vznikla dramatická skladba baladického rázu se zhuštěnou, důkladně propracovanou strukturou, jak ji známe z *Kytice*.

Literárně-historický kontext

Karel Jaromír Erben (7. 11. 1811 – 21. 11. 1870) a Karel Hynek Mácha (16. 11. 1810 – 6. 11. 1836) byli vlastně současníci. Oba byli pod vlivem téhož literárního dění, inspirovali se i podobnými literárními vzory – s tím rozdílem, že Erben četl především slovanské romantiky, zatímco Mácha německé. Tvořili v době pro českého literáta velmi rozporuplné, v době, kdy Evropu ovládal romantismus, avšak od českých spisovatelů se očekávalo, že se budou věnovat národním zájmům.

Proč ale obrozenci Máchu za jeho největší dílo odsoudili, zatímco Erben jednoznačně sklidil úspěch? Erben měl v tomto ohledu příhodnější pozici, jelikož své nejslavnější dílo, odpovídající romantické poetice, vydal 17 let po Máchovi. A v průběhu oněch 17 let se situace znatelně proměnila.

⁵ DOLANSKÝ, J.: *Karel Jaromír Erben*, Praha 1970, s. 185: „Poprvé se o ni pokusil už r. 1836, když zobrazil více než dvěma sty verši romanticky pojatou postavu loupežníka a otcovraha Záhoře, málo zdařený protějšek ‚strašného lesů pána‘ Viléma z Máchova ‚Máje‘. Totéž téma zhuštil do výraznějšího medailónku následujícího roku 1837.“

⁶ *Tamtéž*, s. 185: „Za šest let potom (1843) přistoupil k záhořovské látce z jiného konce: scénou, v níž se vyznává nešťastný otec synu Markovi, že ho zaprodal při jeho narození ďáblu.“

⁷ *Tamtéž*, s. 185: „Definitivní podoby nabyla báseň teprve v prvních měsících 1851, za Erbenovy dlouhé nemoci, když byl sám z části upoután na lože.“

Český čtenář byl již „odchován“ díly snadněji srozumitelnými, mohl tedy přistoupit k dílům komplikovanějším. Dalším důvodem může být odlišný přístup obou autorů k podnětům romantismu. Erben zvolil přístup konzervativnější, než byl na tehdejší dobu snad příliš progresivní styl Máchův, a tak jsou tyto dvě osobnosti českého romantismu stavěny literárními historiky do protikladné pozice jako reprezentanti dvou různých etap (Mukařovský) nebo častěji dvou pólů (Jakobson) romantismu: F. X. Šalda označuje tyto větve jako romantismus revoluční a konzervativní⁸, A. Haman jako romantismus individualizující (kam řadí Máchu spolu se Sabinou, Fričem a Nebeským) a odosobňující (kde vedle Erbena figuruje J. K. Tyl)⁹.

Příčinu přijetí a nepřijetí českým publikem je nutno hledat i v díle samém. Z dnešního pohledu už tato díla nahlížíme jinak a ani jednomu nemůžeme upřít literární hodnotu. Oči obrozenců však spočinuly raději na díle založeném na tradičních hodnotách české společnosti, jakými jsou pokora, zbožnost a víra, na díle vycházejícím navíc z národní folklorní tradice, než na díle proti některým hodnotám a i proti společnosti jako takové revoltujícím.

Ale poměry, v nichž se rodila literární díla, se rychle měnily. Do literatury vstupuje nová generace autorů, kteří se vzhlíží právě v romantické vzpouře a rozervanectví. Roku 1857 píše Neruda *Hřbitovní kvítí*, roku 1858 přichází Hálek s byronskou povídkou *Alfred*. Téhož roku se tato generace otevřeně hlásí k Máchovu odkazu almanachem *Máj*, do něhož přispívá i Erben a vyjadřuje tak sympatie k takovému vývoji české literatury. Tehdy sedmačtyřicetiletý autor se už mezi mladé spisovatele nezačlenil, ale patřila mu jejich úcta a respekt, neboť další vydání almanachu oslavovalo právě jeho.

Námět básně

Erben zpracovává lidovou pověst o vrahu a loupežníkovi, jehož duše propadla peklu. Dozvídá se o pekelných mukách, děsí se toho, co přijde po smrti. Protože ale nalezne pokoru a kaje se, je mu odpuštěno a jeho duše je očištěna. Ekvivalentem napraveného hříšníka, kterého Erben pojmenoval „Záhoř“, je v polské pověsti „Madej“ a v lužické pověsti „Lipskulijan“¹⁰.

⁸ ŠALDA, F. X., *Šaldův zápisník 8*, 1935-1936, s. 329: „Budeme si muset zvykat sdružovat jména Mácha a Erben a vyslovovat je jedním dechem: Mácha, představitel romantismu revolučního, Erben romantismu konzervativního.“

⁹ HAMAN, A., *Trvání v proměně*, Praha 2007, s. 103, 124.

¹⁰ DOLANSKÝ, J., *Karel Jaromír Erben*, s. 185: „Pro charakteristiku skladby uvedl autor v ‚Poznámkách‘ že je to ‚pověst v Čechách, v Polště i v Lužici známá. České jméno *Záhoř* zastupuje v polské pověsti *Madej* a v lužické *Lipskulijan*. Obsah i směr té pověsti vykazuje původ její v počátek časů křesťanských.“

Srov. VANÍČEK, J.: *Variace jednoho loupežnického mýtu* (In: *Legendy a mýty české a*

V baladě *Záhořovo lože* je však tato lidová látka aktualizována velmi tvůrčím způsobem, a námět tak dostává nový rozměr. Autor - prodchnut romantismem se všemi jeho typickými motivy - nechává v básni větší prostor postavě mladého poutníka, uvědomělého křesťana, který je ochoten pro spásu vlastní duše podniknout cestu přímo do pekla, aby si vyprosil u satana úpis, jímž byl peklu zaprodán. Jeho víra v milost boží je nezlomná a díky ní přivede na správnou cestu i toho největšího hříšníka - Záhoře. Po devadesáti letech se shledávají znovu, naplňuje se vůle boží a jejich duše jsou spaseny.

Inspirace lidovou tradicí byla v Erbenově době běžným jevem. Náramně vzrostl zájem o folklor, který byl shromažďován a zapisován. Erben byl v české kultuře vedle Němcové jednou z osobností, co mají na sběrech lidové slovesnosti největší zásluhy. Byly vydány jeho třídílné *Písňe národní v Čechách* (1842-1845), pětídílné *Prostonárodní české písňe a říkadla* (1862-1864), dále *Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních* (1865) a *Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských* (1869). Důkazem toho, že nezůstalo jen u sběrů, ale že čeští autoři lidové náměty také kreativně zpracovávali a využívali jejich vlivy ve vlastní tvorbě, je již Erbenův předchůdce František Ladislav Čelakovský a jeho *Ohlas písni ruských* (1829) a *Ohlas písni českých* (1839).

Žánrová charakteristika

Také my při určování žánru Erbenovy skladby vyjdeme z folklorní slovesnosti, ačkoli je zřejmé, že *Záhořovo lože* i ostatní básně z *Kytice* její rámec v mnohém přesahují. Nesmíme přehlédnout, že sám autor v titulu *Kytice* z *pověstí národních* užil název žánru odkazující k lidové slovesnosti. Čím bylo toto jeho rozhodnutí motivováno? Chtěl zdůraznit epickou složku básní? Nebo bylo jeho skromným záměrem zastříti své autorství a zdůraznit původ látky? Pravděpodobně chtěl tímto názvem hlavně napovědět čtenáři, jak by měl dílo vnímat – považoval ze důležité podtrhnout, že náměty nejsou pouhým plodem jeho fantazie (přestože pro spisovatele-romantika, zejména máchovského typu, byla fantazie vším!), ale že jsou prověřeny generacemi a vyprávějí se již stovky let. Tím obestřel jejich vznik tajemstvím a navodil pocit, že musí mít nějakou motivaci ve skutečných událostech. Právě to je jednou z hlavních charakteristik pověstí, kterými se vymezují vůči pohádkám, totiž že je v nich příběh předkládán jako nevymyšlený, skutečný. Celý příběh pak nabývá na působivosti. Proti pověsti ale jasně mluví formální stránka. Jestliže je pro žánr pověsti příznačná jednoduchost děje a narace, pak Erben opravdu výrazně její charakteristickou podobu přesáhl.

slovenské literatury, Praha 2008), s. 93: „Jméno Záhoře, jak poznamenal už Erben, zastupuje polského Madeje a lužického Lipskulijana.“

Slovník básnických knih popisuje *Záhořovo lože* jako pověst směřující k legendě. A skutečně bychom v něm našly některé motivy typické legendy: Postava zbožného, asketického poutníka je jistě hodna příměru ke světci, a to nejen díky pevné, neoblomné víře, ale také kvůli konání zázračných činů (z klacku, který zarazí do skály, vyroste jabloň rodící zlatá jablka). K plné identifikaci se světcem chybí už jen mučednická smrt.

Nejvíce pramenů i prvků, jichž si je při určování žánrů třeba všimnout, nasvědčuje baladě. Bereme-li v úvahu, že se jedná o baladu autorskou, která svou folklorní sestru v řadě věcí předčila a v níž je autorovi také poskytnut tvůrčí prostor k malým obměnám, lépe řečeno aktualizacím původního žánru, pak je to asi nejpřesnější žánrové určení, k jakému můžeme dospět. Jediné, co se v případě *Záhořova lože* s popisem balady neshoduje, je smírný závěr. Tematicky bývá v baladě často ztvárňována blízkost života a smrti nebo střet člověka s vyšší mocí zastoupenou démonem, osudem, zákonem nebo mravním řádem. Poutník i Záhoř se pohybují mezi dvěma mocnostmi – pekelnou, z níž se snaží vyprostit, a boží, o jejíž přízeň a smilování usilují. Balada má požadavky na propracovanější formu. Poskytuje variabilitu podob vypravěče, vyžaduje kondenzaci děje, rychlý spád a gradaci (toho Erben dosahuje narativní pauzou a sumarizací). Typické je také opakování motivů. V naší baladě se stále vrací motiv zatracení, víry a velké boží milosti, poutnictví, analogie člověka a přírody a další. Zabrousíme-li do poetiky, nejčastěji se opakuje formulace „*Milost boží veliká!*“ O opakování lze mluvit i v rámci kompozice: Každá část (vyjma poslední) začíná líčením přírody a krajiny, pak postupuje vyprávění dále.

Typickým znakem balady, který se stal fenoménem literárních útvarů doby romantismu, je míšení prvků epiky, lyriky a dramatu. Uvědomíme-li si ještě celkové temné ladění tohoto útvaru a dramatický konflikt, na němž je bývá vystavěn, nemůže nás překvapit, že romantismus byl baladou přímo posedlý¹¹. Romantická balada si hraje s atmosférou napětí, vyžívá se v zachycení pocitu hrůzy, strachu, naděje, tajemství či (většinou zlé) předtuchy.

¹¹ ZEMAN, M. a kol., *Rozumět literatuře. Interpretace základních děl české literatury*, Praha 1986, s. 90-91: „Romantický kontext a jeho tendence preferovat baladu jako útvar, který ideálně ztělesňoval romantické programové postuláty, má i pro poetiku Erbenovy balady velmi důležitou roli. [...] Balada [...] manifestovala – neztížena tradicí druhovou a žánrovou – romantickou ideu nedělitelnosti poezie, nedělitelnosti epiky, lyriky a dramatu. Zakotvena v lidové tvorbě stala se útvarem schopným adekvátně vyjádřit nejen lidovou prostotu, moudrost a naivitu, nýbrž i svěbytné vidění skutečnosti a osobitý způsob jejího ztvárnění. Zde tkví příčiny popularity balady (hovořilo se o romantické baladomanii)...“

Všimáme si příbuznosti autorské balady s lyricko-epickou básnickou povídkou¹²? Také v *Máji* se zajímavě prolíná složka epická a lyrická, také *Máj* je vystaven na dramatickém konfliktu, také *Máj* dosahuje ještě větší dramatickosti využitím různých vypravěčských perspektiv. Navíc se shoduje s baladou i tragickým vyústěním celého příběhu.

Kompozice

Jak bylo zmíněno již několikrát, balada *Záhořovo lože* je součástí většího celku – sbírky *Kytice*. Jakou pozici má mezi ostatními básněmi? Je po *Pokladu* nejdelší baladou a hodnotí se jako nejpropracovanější a nejzdařilejší báseň sbírky. Autor ji umístil téměř do středu sbírky mezi *Holoubka* a *Vodníka*. Svým základním tématem je nejbližší *Pokladu* a *Svatebním košilím*, a to zejména smírným vyústěním, které ukazuje sílu pokání, sílu víry v milost boží a možnost odpuštění napraveným hříšníkům.

Balada je členěna na 5 částí. Kompozice je asymetrická: první dvě části jsou poměrně krátké (36 a 44 veršů), třetí část je přibližně dvakrát tak dlouhá (84 veršů), nejdelší je čtvrtá část (151 veršů), následována částí poslední (135 veršů). Všechny části jsou však vystavěny podle obdobného schématu. Jsou uvozeny popisem přírody a krajiny, po němž následuje uvedení do situace v ději, načež dále postupujeme v příběhu. Ve třetím a čtvrtém zpěvu se jedná zpravidla o retrospektivní odhalování děje předchozího.

První zpěv začíná popisem pochmurné podzimní krajiny, ve které se objevuje postava poutníka. Je vypodobněn jako mladý („*Poutníče milý! – Než ty’s ještě mladý, / ještě vous tobě nepokrývá brady*“), pohledný („*a tvoje líce jako pěkné panny*“) a zbožný člověk (soudě dle atributů – kříže a růžence), ježž něco tíží (protože jeho líce je „*bledé a smutně svadlé*“ a jeho „*oči v důlky zapadlé! / Snad je v tvém srdci žel pochovaný?...*“).

Ve druhém zpěvu provázíme poutníka rozlehlými podzimními poli po dlouhých cestách a zastavíme se s ním na vrcholku, kde stojí kříž. Poutník se ocitá na jistém mezníku v cestě, kde na jedné straně stojí království boží, na druhé otvírá svou náruč peklo. Naposledy se rozhoduje, kudy povedou jeho kroky. Jeho loučení s křížem je provázeno prvky milostné lyriky. Poutník zamíří na západ a vydává se do pekla.

Ve třetí části jsme uvedeni do hustého lesa k starému vykotlanému dubu, kde se setkáváme s postavou Záhoře. Je přirovnáván ke zvířeti („*zvíře či člověk v medvědí kůži? / Sotva kdo člověka v tom stvoření pozná!*“) a popisován jako mohutné stvoření („*Tělo jeho – skála na skále ležící, / údy jeho – svaly dubového kmene*“) strašlivého („*Čí je to postava*

¹²Tamtéž, s. 91: „...převyšující dokonce popularitu dalšího v romantismu oblíbeného žánru, označovaného jako romantický epos, lyrickoepická poéma či básnická povídka [...], žánru, jemuž byl – podobně jako baladě – vlastní žánrový synkretismus.“

veliká, hrozná?“ „a pod obočím zrak bodající, / zrak jedovatý...“) a nedbalého vzezření (*„vlasy a vousy v jedno splývající“*). Poutník a Záhoř se setkávají a vedou spolu dialog. Záhoř, poté co se dozví, kam má poutník namířeno, ho nezamorduje, ale pod podmínkou, že mu *„z pekla věrnou přinese zprávu“*.

Následuje čtvrtý zpěv a rok čekání na návrat poutníka. Plynutí času je znázorněno proměnami přírody. Nervózní Záhoř už pomalu přestává doufat, že mu bude slib splněn, když se konečně poutník objeví. Dle jeho změněného vzezření soudíme, že se mu podařilo vyrvat svou duši ze spáru pekla: *„...studený poklid na jeho čele, / a z jeho bledé, ušlechtilé tváře / jako by planula slunečná záře.“* Vypráví tedy Záhořovi, co v pekle viděl. Popisuje tři úrovně trestů, kterými chtěl satan přimět ďábla, aby vydal poutníkovi jeho úpis. Nejprve byl vykoupán v pekelné koupeli, následně musel obejmout pekelnou děvku, a když ani to nepomohlo, měl být uvržen v Záhořovo lože. Tato zpráva loupežníka nesmírně vyděsí a my se teprve teď dozvídáme, že Záhoř je jeho jméno. Není vypočteno, co čeká hříšníka na pekelném loži, tato míra trestu je ale vyjádřena ďáblovým neprodleným vydáním úpisu, víme tedy, že lze očekávat muka nesrovnatelná s předešlými. Záhoř *„poražen tou zvěstí / na zemi klesá ve smrtelném strachu.“* Je vyzván poutníkem - zarazivším klacek, na kterém jsou vyryty Záhořovy hříchy, do skály - k prosbám Boha o odpuštění; má se kát do té doby, než se k němu poutník znovu navrátí.

Část pátá posouvá děj o devadesát let kupředu. Pomíjivý lidský život je konfrontován se stálostí přírody. Staříčkový poutník s mladým průvodcem prochází jarní krajinou a cítí, že se blíží jeho konec. Vysílá chlapce, aby mu v lese obstaral občerstvení. Toho kroky zavedou skrz houští na místo, kde ze skály vyrůstá jabloň a na ní se blyští zlatá jablka. Pokusí se jedno utrhnout, ale ozve se hlas: *„Ty nech, netrhej – však jsi nesázal.“* Nenajde v okolí nikoho, komu by hlas mohl patřit, proto se pokusí utrhnout jablko znovu. Ale opět kdosi promluví a ztrouchnivělý pařez, jemuž se rozsvítily červené oči, se počne hýbat. Mládenec utíká zpět ke stařečkovi a zvěstuje mu, čeho byl právě svědkem. Starý poutník pochopí. Spěchá k jabloni a uděluje Záhořovi, který se jako pařez klaní k jeho nohám, milost. Osud obou mužů se tímto naplnil, oba umírají a v tutéž chvíli se k nebi vznesou dvě bílé holubice.

Narace

Příběh působí na čtenáře velmi dramaticky. Příčina tkví nejen v příběhu samém, jelikož je vyhocený, tematizuje opravdu závažný problém, jeho jádrem je konflikt Boha a ďábla, lidské vůle a osudu, ale i ve způsobu, jakým je tento příběh čtenáři podán. Jakými výrazovými prostředky je tedy dramatická podnícena? Autor využívá napětí mezi

časem vyprávění a časem, o němž se vypráví. Hraje si s tempem a vypravěčskými perspektivami.

Kombinuje chronologii a retrospektivu, a to tak, že v chronologickém rámci jsou velmi často objasňovány záležitosti minulé a vypráví se tedy retrospektivně. Důsledně chronologické vyprávění by začínalo okamžikem, kdy otec zaslíbil syna (poutníka) ďáblu, případně kdy se Záhoř stal loupežníkem. Příběh by dále pokračoval popisem Záhořových strašlivých činů, poutníkovým dětstvím a vyznáním jeho otce, v němž svému synovi sdělí, že je zatracenec. Autor ale začíná vyprávět v místě, kdy už se příběh dal do pohybu: Poutník se vydává na cestu. A zde se rodí moment tajemství – nevíme, kam se poutník ubírá, neznáme jeho životní osud. Napovídá nám jen poutníkův vzhled, který nám vypravěč zprostředkovává jakoby z pohledu lidí, kolem nichž poutník prochází. Zvědavost v nás ještě více podněcuje otázky vypravěče, který se táže, proč je poutníkově líce „*tak bledé a smutně svadlé*“ a zda není v jeho „*srdci žel pochovaný*“.

Stejně tak v *Máji* je předzvěstí tragické události pouze to, že jezero „*zvučelo temně tajný bol*“. Začíná se vyprávět v místě, kdy se dívka dozvídá, že její milý čeká ve vězení na popravu. Nevíme, proč tohoto člověka potkal takový osud, proč má být popraven, jakou roli v jeho životě hraje dívka ani kým vlastně je. Vše je vysvětleno až ve 2. zpěvu formou Vilémova vnitřního monologu.

Retrospektiva slouží také k překlenutí narativní pauzy. IV. zpěv *Záhořova lože* zobrazuje opětovné setkání Záhoře a poutníka po jednom roce. O tom, co se v průběhu tohoto roku událo, nepadne nejprve ani zmínka (až na popis proměn přírody, které má být spíše odrazem plynutí času, ale nenaznačuje, co se během uplynulého roku stalo). A nyní začíná poutník vyprávět, co viděl v pekle.

Čtenáře nenechává v poklidu ani stále se měnící tempo vyprávění. Děj se zpomaluje jednak při popisech scenérií přírody, jednak v několika významných místech, která jsou líčena jako živá scéna a čas vyprávění se maximálně sbližuje s časem příběhu: Jedná se zejména o poutníkově loučení s křížem (kde prostředkem retardace je popis), dvojí setkání se Záhořem (zpomalení děje je docíleno dialogem), události v pekle a závěrečná scéna u jabloně rodící zlatá jablka, kde oba muži končí svůj život smírnou smrtí (zde jde o kombinaci popisu a dialogu). Naopak k akceleraci děje, která je v baladě častějším jevem, je užita již zmiňovaná narativní mezera (začátek V. zpěvu: „*Devadesáte let přeletělo světem; / mnoho se zvrátilo zatím od té chvíle: / kdo onoho času býval nemluvnětem, / jest nyní starcem, do hrobu se chýle...*“)

V skladbě převládá řeč vypravěče v er-formě, která je v některých místech vystřídána přímou řečí (dialogem) postav. Vypravěč komentuje události s jistým odstupem, postavy nazírá z vnějšku – stav jejich nitra čte

podle jejich vzhledu, projevu a chování. Taková charakteristika nasvědčuje typu neosobního vypravěče.

Přírodní a reflexivní motivy

V *Záhořově loži*, stejně jako v *Máji*, se epická linka se neustále prolíná s lyrickými pasážemi. U Máchy se lyrika prosazuje ještě mnohem četněji, avšak i v Erbenově skladbě jsou přírodní a reflexivní motivy velmi významné (zdaleka ne jenom pro retardaci vyprávění, jak je uvedeno v předchozí kapitole).

Básním neskutečně dodávají na významu intimně-reflexivní pasáže, které konkrétní příběh vedou do obecnější roviny a směřují k hlavnímu, řekněme metafyzickému poselství básně. Narozdíl od lyrické sbírky se ale autor v lyricko-epické skladbě skrývá za svět fikce, čímž úvahy nesměřují stále k lyrickému subjektu, ale k některé z postav, a tak nejsou podány jednoznačně, čtenář má prostor pro různé interpretace¹³. Aktivizace čtenáře je typickým znakem reflexivních pasáží. Ale proč mluvíme o pasážích intimně-reflexivních? Otázky, které si postavy kladou, vyplývají z jejich niterných prožitků a pocitů, jsou odrazem pohnutého stavu jejich mysli. To, co jim běží hlavou, se však nedotýká pouze jejich osoby, je to vztaženo na celé lidstvo, jedná se o obecné filosofické otázky o životě a smrti, existenci Boha a ďábla, osudu a možnosti ho nějak ovlivnit, a sice proto, že jsou tyto postavy uvedeny do tak složitých životních situací.

Zatímco u Máchova Viléma je intimně-reflexivní lyrice ve formě vnitřního monologu věnován celý druhý zpěv, v němž Mácha proniká své postavě přímo do mysli a nechává promlouvat její pocity, myšlenky, touhy, obavy nebo strach, v Erbenově díle jsou tyto pasáže v různých částech jakoby skryty, což souvisí s typem vypravěče. Erben nechce vstoupit do jejich nitra, ale poskytuje prostor jejich přímé, mluvené řeči a nechává promlouvat také jejich chování, činy a vzhled, tedy jak již bylo řečeno, omezuje se na vnější, viditelné znaky. Prokázat to můžeme na příkladu proměny poutníka na cestě do pekla a z pekla („*tvář jako stěna, pohledění ledné*“; „*a z jeho bledé, ušlechtilé tváře, / jako by planula slunečná záře*“) nebo na příkladu Záhoře kácejícího se k zemi, poté co zjistí, co ho čeká po smrti na pekelném loži; co se týče reflexí myšlenek v mluvené řeči, uveďme jako příklad část poutníkovy repliky: „*Milost boží veliká! a znamení kříže / zlámet' i strašlivé pekelné mříže...*“

Jakou roli hrají v Erbenově skladbě přírodní motivy? Prostupují celou báseň a dávají jí jakýsi rámeček, zasazují ji do kontextu určitého

¹³ *Tamtéž*, s. 92: „*Narozdíl od sbírky lyrické, v níž každá báseň míří v podstatě přímo k vlastnímu ohnisku, k lyrickému já, k básníkovi – subjektu výpovědi, je autor v Kytici skryt za světem fikce, fiktivních příběhů; tyto příběhy skýtají sice určité postoje, které implikují možnosti autorského hodnocení, současně však – vzhledem k specifickým, převážně epickým prostředkům básnické výpovědi – vytvářejí i prostor pro různé interpretace, pro jejich různé výklady.*“

prostředí. Naznačují také soužití člověka a přírody, tedy jistou kompaktnost světa. Příroda je paralelou příběhu, doprovází ho a dodává mu na působivosti: Hned v úvodu I. zpěvu příroda navozuje chmurnou atmosféru, která je vlastní také poutníkově nitru, neboť jeho duše je propadlá d'áblu („*Šedivé mlhy nad lesem plynou, / jako duchové vlekouce se řadem; / jeřáb ulétá v krajinu jinou - / pústo a nevlídno ladem i sadem.*“); poslední zpěv, v němž staříček, ale šťastný poutník směřuje již pomalu k věčnosti, je provázen vlídnou scénérií jarní přírody („*Jest opět jaro. Vlažný větrík duje, / na lukách svěží kolébá se tráva; / slavík své pověsti opět vypravuje, / a fíjalka novou zas vůni vydává.*“). Cyklické proměny přírody znázorňují běh času: „*Minula zima, sníh na horách taje, / v údolích povodeň od sněhu a deště; / jeřáb se vrací z dalekého kraje: / avšak poutník nepřichází ještě. // V zeleň oděly se v lese ratolesti, / fíjala pode křem milou vůni dýše; / slavík vypravuje dlouhé pověsti: / ale žádná zpráva z pekelné říše. // Ušlo jaro – léto; již se dnové krátí, / povětrí chladné, listí opadáva...*“

Oproti tomu v Máchově díle není příroda vždy paralelní k příběhu, mnohem častěji je stavěna do kontrastní pozice. Tento kontrast je vlastně jádrem kompozice *Máje* – proti sobě stojí krása přírody a krajiny a ošklivost události, neúprosnost a nezměnitelnost strašného lidského osudu zakončeného ohavnou scénou na popravišti. Zde se také vyjevuje kontrast stálosti, věčnosti přírody a pomíjivosti života člověka. A právě tento motiv se objeví také v *Záhořově loži*: „*Devadesáte let přeletělo světem; / mnoho se zvrátilo od té chvíle: / kdo onoho času býval nemluvnětem, / jest nyní starcem, do hrobu se chýle. / Avšak málo jich dozrálo k té době, / ostatní všickni jsou schováni v hrobě. / Jiné pokolení – cizí obličej - / vše ve světě cizí, kam se člověk děje: / jen to slunéčko modravého nebe, / jenom to nižádné proměny nevzalo; / a jako před věky lidi těšovalo, / tak i nyní ještě vždy blaží tebe!*“

Erben užívá přírodních motivů též jako obrazu, konkrétně jako přirovnání ke statné postavě Záhoře, která se ve svých niterných mukách kácí k zemi: „*Stoletá sosna na chlumové stráni / hrdě vypíná k nebi své těmě: / i přijde sekera, sosna hlavu sklání, / a těžkým pádem zachvěje se země. // Divoký tur lesní v bujnosti své síly / z kořene vyvrací mocná v lese dřeva: / proboden oštěpem potácí se chvíli, / a padne, v bolesti smrtelné řeva. // Takto muž lesní. Poražen tou zvěstí / na zem klesá ve smrtelném strachu...*“

V roli obrazu se v Erbenově baladě objevují též motivy milostné, a to ve II. zpěvu, kdy poutník objímá kříž a loučí se s ním: „*Takto se loučí od své drahé panny / mládenec milý v poslední době, / ubíraje se v cizí světa strany, / aniž pak věda, sejdou-li se sobě; / ještě poslední vroucí obejmutí, / ještě políbení jako plamen žhoucí: / již měj se tu dobře, dívko přežádoucí; / chvíle nešťastná pryč odtud mě nutí!*“ V *Máji* mají ovšem takovéto motivy výraznější pozici. Nešťastná láska je samou dějovou

zápletkou. Dále je milostná lyrika spojována s lyrikou přírodní – májová příroda, v níž „*hrdliččin zval ku lásce hlas*“ je přímo prodchnuta milostným toužením; mluví se dokonce o erotizaci přírody („*Ouplné lúny krásná tvář - / tak bledě jasná jasně bledá, / jak milence milenka hledá - / ve růžovou vzplanula zář; / na vodách obrazy své zřela, / a sama k sobě láskou mřela. / Dál blyštil bledý dvorů stín, jenž k sobě šly vzdy blíž a blíž, / jak v objetí by níž a níž / se vinuly v soumraku klín, / až posléz šerem vjedno splynou.*“).

Verš, rytmus, rým a strofa

Erben píše veršem vázaným, rytmickým, rýmovaným. V případě *Záhořova lože* není rytmus ideálně pravidelný, spočívá v nepravidelném střídání daktylu a trocheje, metrum je tedy smíšené. Vyskytují se různé druhy rýmů: Sdružený („*I vztýčil se poutník a vysoko zdviže / hůl svou potnickou se znamením kříže: / ,Přisáhám na kříže svatého slávu, / že ti z pekla věrnou přinesu zprávu!*“), střídavý („*Hoho! do pekla? – Čtyřicáté léto, / co již tu sedím, mnoho jsem slyšival, / mnoho vidíval, ale písne této / potud mi nikdo ještě nezaspíval!*“) nebo obkročný („*Ušlo jaro – léto; již se dnové krátí, / povětrí chladné, listí opadáva: / z pekla však žádná, žádná nejde zpráva. / Zdali se poutník přece ještě vrátí?*“). Převládají ženské rýmy (končící lehkou dobou). Vyskytují se zde rýmy gramatické (*milosti – kosti, svíjí – pomíjí, sedí – hledí*), častější jsou ale rýmy štěpné (*nakloně – jabloně, ztuha – sluha, boží - loži*). Délka strof je velmi rozmanitá – dvojveršími počínaje a shlukem třiceti veršů konče. V porovnání s ostatními básněmi sbírky *Kytice* je *Záhořovo lože* jedna s básní s nejméně pravidelnou stavbou, narozdíl např. od úvodní básně *Kytice* (celá psána ve čtvřverších střídavým rýmem), *Lilie* (čtyřverší se sdruženým rýmem), *Holoubka* (taktéž čtyřverší) nebo *Vrby* (výhradně dvojverší). Částečně je to dáno rozsahem básně, i když ani v rámci jednotlivých částí nedodrжуje autor jedno schéma.

Také *Máj* je formálně velmi pestrý, dokonce může být řeč o polymetrii¹⁴. Strofy se navzájem liší svou délkou, přičemž delší strofy jsou častější. Do prvního intermezza dokonce autor zakomponoval členění typické pro drama.

Jazyk díla

Jazyk *Záhořova lože* je poměrně bohatý. Na rovině fonologické sice krom rýmu příliš zajímavých jevů nenalezneme (čímž se Erbenův styl výrazně liší od Máchova stylu plného eufonií a kakofonií), rovina lexikální

¹⁴ PETERKA, J., *Teorie literatury pro učitele*, Praha 2007, s. 168: „...polymetrie: Koexistence několika rozměrů v jednom textu, přičemž se nejedná o jejich pravidelné střídání (objevným způsobem, a to v měřítku celoevropském, využil polymetrii k významovému odstínění výpovědi Mácha v *Máji*).“

také není příliš výjimečná (místy jsou užity poetické formy – např. *šír*, nebo expresivní výrazy – např. eufemismus *stařeček* nebo ve spojení s lidskou bytostí pejorativně zabarvený výraz *červ*); více ozvláštěna je už však rovina syntaktická. Vyskytují se zde oslovení („*Záhoři! Záhoři! pokoj budiž tobě...*“), zvolání („*Hoho! do pekla?*“) nebo řečnické otázky („*Snad je ve tvém srdci žel pochovaný?*“ „*Zdali se poutník přece ještě vrátí?*“). Ze syntaktických jazykových prostředků se nejhojněji vyskytuje inverze („*...tvá cesta v jistou tebe smrt uvádí. Život-tě lidský i bez toho krátký...*“) - nejčastěji v podobě postponovaného postavení shodného atributu („*Poutníče neznámý v hábitě šerém...*“) – dále nacházíme epizeuxis („*Stojí, stojí skála v hlubokém lese...*“) nebo anaforu („*Zdali se poutník přece ještě vrátí? / zdali nekleslo cestou jeho tělo? / zdali ho peklo v sobě nepozřelo?*“).

Časté motivy repeticie nebo variace nemají být jen odkazem k folklorní slovesnosti, zdroji Erbenovy inspirace, ale především mají zdůraznit podstatné výrazy a slovní spojení (např. „*milost boží veliká*“ nebo „*bez konce jest milost boží*“, často skloňované *pekelné lože* nebo *znamení kříže*). Mají také přidat jistým pasážím na působivosti („*Hoho! do pekla? – Čtyřicáté léto, / co již tu sedím, mnoho jsem slyšival, / mnoho vidíval, ale písně této / potud mi nikdo ještě nezazpíval! / Hoho! do pekla? – netřeba ti kroků, / sám tě tam dopravím, nevzdechneš ani! - / Však až se naplní můj počet kroků, / přijdu snad za tebou také na snídani!*“), stejně jako princip gradace uplatněný při líčení výjevů z pekla – muka pekelných trestů, kterými ďábel prochází, když se protiví rozkazu satana, jsou vystupňována do nevyslovitelné podoby, která se rýsuje jen v představivosti čtenáře, neboť autor už se o ní bojí psát.

Chudá není ani básnická obraznost. Přirovnání se objevuje hned v první strofě („*Šedivé mlhy nad lesem plynou, / jako duchové vlekouce se řadem...*“) a dále např. v V. zpěvu: „*...a jako světluška večer létající, / leskne se podiv v pěkné jeho líci...*“ Balada je bohatá také na metafory („*Tělo jeho – skála na skále ležící, / údy jeho – svaly dubového kmene...*“), a to i na rozvité metafory (metaforická konstrukce zobrazující Záhoře hroutícího se k zemi na analogii káceného stromu a postřeleného lesního tura byla již citována, stejně tak i paralela poutníka loučícího se s křížem a mládence opouštějícího svou milou) a personifikace („*kdež se světlo rodí*“, rozvité: „*...a na té skále dub velikán pne se, / král věkovitý nad věčnou pouští: / k nebesům holé vypínaje čelo, / zelená ramena drží na vše strany; / tuhý oděv jeho hromem rozoraný, / a pod oděvem vyhnílé tělo...*“).

Specifickým typem obrazné konstrukce, užitým v Erbenově skladbě, je symbol. Řada výjevů a předmětů má v příběhu nějaký symbolický význam. Jmenujme např. kříž a růženec jako atributy poutníka, které jakožto typické křesťanské symboly značí jeho zbožnost a podtrhují tak paradox jeho cesty do pekla, kterou musí podstoupit, aby mohl být

přiját na věčnost. Symbolem této cesty je poutnická hůl, kterou později poutník vymění za biskupskou berlu, což značí úspěšnost jeho pouti, zejména pouti duševní, a přiblížení se Bohu. Symbolickým mezníkem je kříž na vrcholku v polích, který poutník objímá. Kříž, jehož ramena se rozpínají na dvě světové strany – k východu a k západu, tedy směrem k nebeskému ráji a k peklu – není mezníkem jen v prostoru, ale i v poutníkově směřování vertikálním, duševním. Kromě toho je samozřejmě symbolem víry, a tak velkým paradoxem je, že ono dočasné odloučení se od něj vlastně znamená přiblížení se víře, správnou cestu ke spáse poutníkovy duše. Jednoznačným symbolem jsou dvě bílé holubice, které se po současném poutníkově a Záhořově skonu vznesou k nebi, což je výrazem toho, že jejich duše byly očistěny.

Záhořovo lože jako metatext

V rámci souhrnné charakteristiky *Záhořova lože* jsme se mimo jiné pokoušeli nalézt styčné body s Máchovým *Májem*, a tak se ukázalo, že tematika těchto děl i jejich poetika nese řadu společných, ale také řadu protikladných rysů. Které z těchto rysů bychom měli uvážít, chceme-li určit, jakým typem metatextu vzhledem k máchovskému pretextu je Erbenova balada?

Co se týče žánru, poznali jsme, že v díle obou autorů se prolíná epika s lyrikou, místy i s prvky dramatu. Ale jak víme, žánrový synkretismus byl oblíbeným prvkem romantické literatury, a tak by byl nejspíš velký omyl označit tuto shodu za textovou návaznost. Prolínání časových perspektiv ve vyprávění také nebylo objeveno Máchou, Erben si jej mohl zvolit naprosto nezávisle na máchovském pretextu. Jazykové prostředky, obrazné konstrukce ani stěžejní motivy *Záhořova lože* (až na některé, jako např. motiv poutníka, které jsou však typickým znakem řady děl romantické literární epochy) nemůžou být považovány za jednoznačné aluze na *Máj*. Na druhou stranu nelze popřít, že se Erben Máchovým dílem mohl inspirovat, neboť není myslitelné, že by ho býval dokonale neznal. Jeho vliv by se tedy na *Záhořově loži* měl nějakým způsobem odrazit. Ale vyjdeme-li z toho, že Mácha byl považován za prvního moderního básníka, pak je možné tvrdit, že inspiraci u něj hledali téměř všichni mladší autoři. A jsou snad všechna díla vydaná po roce 1836 považována za máchovské metatexty?

Přesto je Erbenova balada za metatextem. Tematicky navazuje na máchovský pretext. Zřetelný odkaz objevíme, budeme-li se tázat po smyslu obou děl. Aluze, existující na této rovině, má polemický charakter. *Záhořovo lože* je totiž **kontrafakturou** k *Máji*. Vztah posttextu a pretextu je v tomto případě **kontroverzní**; je založen na polemice dvou světů, resp. odlišných představ obou autorů o fungování světa, odlišných náhledů a názorů na něj.

Erbenův svět je svět tradic, prověřených, fungujících norem, spravedlnosti, harmonie a víry. Kdo věří a vede spořádaný život, bude po smrti odměněn. Ba co víc – pokud si hříšník zavčas uvědomí svou vinu a bude upřímně a horoucně prosit za odpuštění, má šanci na očistu své zatracené duše, protože milost boží je velkorysá. Mácha ale vyznává svět bez Boha. Člověk sám nese veškerou zodpovědnost za všechny své činy a své hříchy si nese jako břímě, jako svůj osud, až do své smrti. I představa o smrti je polemická: V Erbenově světě je člověk po smrti za počestný život odměněn nebo za hříšný život potrestán. Pro Záhoře i poutníka je tedy smrt jakýmsi vysvobozením, šťastným zlomem, kterým vše dospěje k tomu nejdražšímu, nejcennějšímu – k věčnosti. Oproti tomu pro Viléma je smrt definitivním koncem, definitivním rozloučením se světem, s krásami přírody, se životem, který tak miluje a o nějž bude připraven v tak mladém věku. Erbenův poutník a Záhoř končí smrtí smírnou, Vilém umírá smrtí tragickou.

Josef Hora: Máchovské variace

„Máchovský“ rok 1936

Uplynulo sto let od doby, kdy Mácha vydal vlastním nákladem své nejslavnější a dodnes nejobdivovanější dílo – *Máj*. Jeho výjimečnost záhy potvrdil – slovy J. Voborníka (z r. 1907) „*učinil pro život Máje i více. Umřel. Pravda Máje koření v mrtvém srdci litoměřického hrobu, a hrob ten je poesii Máje posvěcen.*“ Máchův litoměřický hrob se postupně stal symbolem – symbolem Máchova odkazu, ačkoli básník v Litoměřicích prožil pouhých čtyřicet dnů, a navíc symbolem českého národa¹⁵ (není proto divu, že po zabrání pohraničí fašistickým Německem byly Máchovy ostatky demonstrativně přesunuty na pražský Vyšehrad)! Více než století k němu byly pořádány pouti, čímž byl navíc symbolický význam hrobu podpořen symbolem pouti - dalším máchovským romantickým motivem.

Roku 1936 u Máchova hrobu v Litoměřicích stanula mimo jiné skupina českých literátů – Otokar Fischer, Vilém Závada, František Halas, Jaroslav Seifert a Josef Hora – aby si připomněli slavného básníka. A nebyli zdaleka jediní, kteří na Máchu v tomto roce vzpomněli.

Časopis *Slovo a slovesnost* vyzývá na svých stránkách spisovatele té doby, aby se vyjádřili k Máchově odkazu. Řada významných literárních osobností, od Čapka přes Vančuru a Halase až po Durycha, na výzvu zareagovala, vzdala Máchovi hold a vyznala se, co pro ně celým stoletím prověřené Máchovo dílo znamená.

Takto odpověděl Josef Hora: „*Vyzvání redakce ‚Slova a slovesnosti‘ z konce minulého roku bylo jedním z podnětů, jež mě přiměly k intenzivnímu pročítání Máchova díla. Přinesla mi ta četba stále intenzivnější poznání, jak je nám tento básník neskonale blízký a jeho básnický úděl i lidský osud se zas a zas stává obrazem obecného údělu a růstu české poezie vůbec.*

Stalo se mi však, co snad nikdy jsem nepocítil při četbě velkých básníků. Lyrická atmosféra Máchova díla a z nejasna se mi vynořující tvářnost Máchovy osobnosti na mě zapůsobily tak, že jsem v jednom téměř proudu dal výraz svému nejpodstatnějšímu vztahu k Máchovi formou mi nejvlastnější: cyklem básní. Tyto ‚Máchovské variace‘ vyjadřují – myslím – můj osobní poměr k básníku Máje a Krkonošské pouti tak upřímně, že sotva bych už to mohl učiniti jinak. Proto odpovídám tímto stručným dopisem.“

¹⁵ VAŠÁK, P., *Česká pouť Karla Hynka Máchy*, Praha 1999, s. 236: „*Hrob v Litoměřicích se proto stal referenčním bodem, posvátným bodem, k němuž se vztahuje národní činnost. Povšimněme si síly symbolu: Mácha žil v Litoměřicích jen čtyřicet dnů, které stačily k tomu, aby se stal atributem města.*“

Hora nebyl jediným, koho tehdy vzpomínka na Máchu inspirovala k vlastnímu tvůrčímu počínu. Jmenujme alespoň Halasovy básně ze sbírky *Dokořán*, Seifertovy *Ruce Venušiny*, Nezvalovy *Ódy na návrat Karla Hynka Máchy*, které jsou součástí jeho sbírky *Pět minut za městem*, nebo Šaldovu esej *Mácha snivec a buřič*. Horovy *Máchovské variace* jsou považovány za nejvýznamnější z děl vzniklých na popud této příležitosti¹⁶, svým významem navíc tento příležitostný podnět přesahují¹⁷.

K autorovi

Josef Hora (1891-1945) byl samotářem na české literární scéně. Jeho současníci – např. Eduard Bass (nar. 1888), František Langer (nar. 1888), Karel Čapek (nar. 1890), Karel Nový (nar. 1890) nebo Karel Poláček (nar. 1892) – byli především prozaiky. S básníky mu byla generačně nejbližší o něco starší předválečná moderna nebo naopak mladší generace 20. let; obě generace na něj měli jistý vliv, ani s jednou se však zcela nesblížil.

Hora vždy zůstával „svůj“, jeho poezie se nikdy zcela nepodřídila některému literárnímu programu, tryskala z jeho nitra. V tom se shoduje se svým velkým inspirátorem, s Máchou, o němž se dočteme následující: „*Zdá se však, že obecné rysy romantismu (pocit osudovosti, lidské osamělosti, vypjatá citovost, vnímavost pro vášně, krajní, jakoby rozumem neřízené jednání atd.) stejně jako jeho některé obrazové projevy (scény tajemna, záhadnosti, noci, příšeří, střídání na první pohled protichůdných prvků apod.) nebyly Máchou jen ‚přijaty‘, ale že odpovídaly jeho vlastnímu povahovému založení, jeho psychice.*“¹⁸ Josef Hora prošel řadou vlivů, vyzkoušel si různé básnické směry, každý ale díky svému osobitému vkladu nějakým způsobem přesáhl. Výchozím směrem byl pro něho symbolismus, tehdy obecně považovaný za tradiční básnictví. Zvláště navázal na poezii Antonína Sovy.

V symbolistickém duchu se nese jeho první sbírka *Básně* (1915), je v ní však již patrný vliv vitalismu. V další sbírce, *Strom v květu* (1920), vitalismus převládá, objevily se i motivy civilismu, avšak básník se zcela neoddal prostotě typicky vitalisticko-civilistické poetiky a intelektuálně ji rozvinul. Také položil větší důraz na sociální problematiku. Ta se velmi zřetelně promítla v dalších Horových sbírkách, *Pracující den* (1920), *Srdce a vřava světa* (1922), *Bouřlivé jaro* (1923) a *Mít křídla* (1928), jimiž básník inicioval vznik proletářské poezie a kolektivistické básnické tvorby. Nemůže být však odsuzován za poplatnost dobové společenské či politické

¹⁶ ČERVENKA, M.; MACURA, V.; MED, J.; PEŠAT, Z., *Slovník básnických knih*, Praha 1990, s. 135: „*Máchovské variace jsou nejvýznamnější součástí velkého souboru básnických děl inspirovaných Máchovým výročí 1936...*“

¹⁷ *Tamtéž*, s. 134: „*Cyklus [...] byl napsán k 100. výročí vydání MÁJE a smrti jeho autora; jeho význam však přesahuje tento příležitostný podnět.*“

¹⁸ Chaloupka, O.: Příruční slovník české literatury.

situaci, neboť jeho prožitek (soucit s chudými, pocit nespravedlnosti vůči nim apod.) nebyl podmíněn převládajícím názorem společnosti; i zde si Hora uchoval svou osobitost. Lehkost poetismu číší ze sbírky *Itálie* (1925). Sbírkou *Struny ve větru* (1927) zahajuje éru poezie „času a ticha“. V této poloze se ustálil na několik dalších let, během kterých píše sbírky *Deset let* (1929), *Tvůj hlas* (1930), *Tonoucí stíny* (1933) a *Dvě minuty ticha* (1934). Obdobnou poetikou, avšak prohloubenou reflexivností se vyznačuje sbírka *Tiché poselství* (1936). Počínaje dílem *Popelec* (1934), v němž vystupuje proti kulturním a politickým poměrům, především proti fašismu, se do jeho díla vkrádá skepse a tragický životní pocit. Tím se Hora sblíží s Halasem.

Nahořklou notu mají právě i *Máchovské variace* (1936), v nichž se prolínají dvě linie básnickovy tvorby – již zmíněná poezie „času a ticha“ a tvorba reflektující téma domova. Čas je zde propojen s typicky máchovskou představou prchavosti a pomíjivosti, z níž je možno se vymanit pouze nadčasovým uměleckým činem (zde se Hora takto poprvé věnuje tématu tvůrčí individuality), do zdánlivého ticha vstupuje drama romantických protikladů, napětí a přechodů mezi nimi. Motiv domova, rodného kraje, souzní s Máchovou představou země – kolébky a hrobu.

Poezie k problematice domova a tvůrčího počínu charakterizuje básnickovo poslední tvůrčí období zahájené sbírkou *Domov* (1938) a pokračující *Janem Houslistou* (1939). V době, kdy se nad Čechami stahují mračna, dostává pojem domov příchuť národa, rodné země, v jejímž prostoru se teprve naplňuje tvorba umělce. Období vrcholí sbírkou *Zahrada Popelčina* (1940). Její první část (*Rekviem*) je věnována básníkům Wolkrovi a Šaldovi a dále tématu života a smrti, druhá část (*Popelka přebírá hrách*) je pak autorovým zavzpomínáním na rodný kraj a bilancí nad vlastním životem. Po válce vycházejí ještě díla z básnickovy pozůstalosti (*Pokušení, Proud, Život a dílo básníka Aneliho, Zápisky z nemoci*).

Horova cesta k Máchovi a jeho pozice v české poezii

Horovu tvorbu ovlivnily zejména zážitky z dětství a mládí. V tvorbě se často se sentimentem vrací ke kraji kolem Dobříně u Roudnice nad Labem, kde se narodil a kde prožil svá dětská léta. S větší trpkostí už vzpomínal na zážitky ze školy, kde se stával jedním z terčů posměchu kvůli sociálním nerovnostem. Také rozchod rodičů, který zažil teprve jako pětiletý, na něm pravděpodobně zanechal stopu, a tak mohl v *Máchovských variacích* projevit porozumění pro Máchovy milostné trable.

Literární inspirací mu byli jak zahraniční básníci jeho generace (překládal Jesenina, osobně se setkal s Majakovským), tak literáti z domácího prostředí. Nesmírně obdivoval F. X. Šaldu – jeho *Boje o zítřek*

dokonce četl dříve než Máchův *Máj*¹⁹. Cesta k největšímu českému romantikovi tedy nevedla přímo, ačkoliv k jeho básnickému subjektu již od mládí instinktivně tíhl²⁰, dospěl k němu přes poezii Machara a Sovy. Hora podle některých literárních badatelů stojí na konci kontinuálního řetězce Mácha – Sova – (Hlaváček – Březina) – Toman a řadí se tak k lyrickému typu, který spojuje emocionální i intelektuální významovou hloubku s hudebností verše²¹. Mourková tuto linii označuje jako „*protirétorickou a protipatetickou, myšlenkově bohatou, citově hlubokou, nabitou napětím a zároveň vnitřně vyrovnanou.*“²² F. X. Šalda ho zase spojuje s Máchou, Nerudou, Vrchlickým a Březinou, které nazývá „básníky kosmu“²³. Vidíme tedy, že pokud budeme postupovat proti chronologickému proudu, pramen Horovy poetiky vždy nalezneme právě u Máchy.

Geneze díla

Jak jsme zmínili, Máchovo výročí bylo pouhou záminkou k tomu, aby Hora vyslovil, co už dříve pociťoval při četbě Máchových děl a jak na něho působil Máchův životní příběh. Pro to, že Hora spontánně vyjádřil, co mu pravděpodobně již nějakou dobu leželo na srdci, mluví i skutečnost, že sbírku vytvořil za velmi krátkou dobu – jak sám uvedl, verše se zrodily téměř v jediném proudu.

Návaznost na tohoto velikána českého i světového básnictví zjevně vyjádřil již samotným titulem, který podle všeho volil s rozvahou. Původně navrhovaný název sbírky, „*Poutník*“, však také mluví pro Máchu – sice na první pohled ne tak jednoznačně, ovšem koho jiného by si český čtenář vybavil ve spojitosti s tímto motivem, dnes už vnímaným jako romantické klišé?

Žánr

Máchovské variace jsou sbírkou lyrických básní. Převládající reflexivní lyrika je doplňována a dokreslována lyrikou přírodní a intimní (zvláště milostnou a osobní). Od popisů přírody a niterných pocitů

¹⁹ PEŠAT, Z., *Prsty bílého hvězdáře*, Praha 1985, s. 221 - slova J. Hory: „*Kdykoli vzpomínám na mládí, vzpomínám na F. X. Šaldu. Zdá se mi dnes podivné, že jsem poznal dříve jeho Boje o zítřek než Máchův Máj.*“

²⁰ MOURKOVÁ, J., *Josef Hora*, Praha 1981, s. 22: „...*je vzrušován otázkami nadosobního významu a míří vnitřním ustrojením instinktivně k – Máchovi.*“

²¹ *Tamtéž*, s. 171: „*Hora dovršuje určitý typ ve vývoji naší poezie – typ, který se rozvíjel od Máchy přes Sovu, Hlaváčka, Březinu a Tomana, tzv. lyrický typ, přistoupíme-li na terminologii Emila Staigera, podle něhož ‚hodnota lyrických veršů jakožto takových záleží v souladu mezi významem slov a jejich hudebností‘.*“

srov. *Tamtéž*, s. 286: „*Hora dovršuje jednu linii moderního českého básnictví představovanou jmény Mácha – Sova – Toman – Hora...*“

²² *Tamtéž*, s. 286.

²³ PEŠAT, Z., *Prsty bílého hvězdáře*, s. 235: „*F. X. Šalda v Kmeni řadí Horu ke čtyřem našim básníkům kosmu – Máchovi, Nerudovi, Vrchlickému a Březinovi...*“

(nejčastěji pocitu hořkosti z nenaplněné lásky, snů a tužeb) směřuje autor k intelektuálním otázkám chápání života a světa.

Kompozice

Po významové stránce působí text velmi organicky, vytváří dojem spontánně řazených trsů obrazů, dojem náznakovosti, těkavého přecházení mezi protipóly, dramatické chaotičnosti. Tato bezprostřednost je však spíše zdánlivá. Po hlubším promyšlení a uvědomění si souvislostí zjistíme, že každý shluk obrazů se vztahuje k některé z částí Máchova osudu. A co teprve, zaměříme-li se na formu:

Čtenáře nemůže neupoutat dokonale pravidelná kompozice díla, založená na číslici 4. Cyklus se skládá z šestnácti (4x4) básní o stejném rozsahu – každá z nich obsahuje čtyři strofy o čtyřech verších. Verše jsou psány čtyřstopým jambem a kromě metra a rytmu je v celé sbírce zachován také pravidelný střídavý rým.

V prvním zpěvu Hora nastiňuje dvojí obraz krajiny: Na jedné straně krajinu klidnou, smířlivou („*Modravý vánek v údolí / cupotá s dětmi nad potoky. / A pára plyne topoly / jak mír nad sběsilými roky.*“) - velmi podobnou krajině popisované ve třetím zpěvu Máje („*Modravé páry z lesů temných / v růžové nebe vstoupají, / i nad jezerem barev jemných / modré se mlhy houpají*“), na straně druhé krajinu romanticky bouřlivou, zmítanou živly („*Ale pout' vzhůru k ruinám / jde vichřicí, jež výškou sílí*“). Zasaduje do ní typické atributy dramatické romantické scenérie jako ruiny, trosky, vysoko čnějící hory nebo mračna. Verši „*propadlých věků útesy, / v zestrážlivělé věky hnané*“ nastiňuje motiv času a pomíjivosti. Nezapomíná ani na motiv pouti. Ale nejen tím se napojuje na romantického básníka. Verši „*A chápu: Byl jsi vždycky sám, / básníku...*“ ho přímo oslovuje, nalézá pro něj pochopení a spoluprocitňuje jeho úděl – samotu. Popsanou krajinu přivlastňuje básníkově imaginaci.

Hned počátečními verši druhého zpěvu krásným obrazem dává najevo souznění s básníkem, ztotožňuje se s ním: „*Je mi, jak dech tvé úzkosti / by otrásal mou hrudí.*“ Tak prožívá z básníkem jeho niterná muka. Hned v následujících verších ale ohlašuje zcela opačný pocit – pocit radosti vyvolaný brilantností básníkovy poezie, která mu přináší mimořádný estetický zážitek. Zmocňuje se ho závrať z dalek jako vzdáleností prostorových i časových, touha po kosmických výškách je zmařena upoutáním k zemi. Připomenutím „*chvíle duchů*“ a parafrází „*Jarmilo! Hynku! Viléme!*“ zřetelně odkazuje na *Máj*. Táže se, zda je více živý on sám při své fyzické existenci nebo básník ve svém díle, které mu zajišťuje nesmrtelnost.

Třetí báseň rozvádí motiv vězení – další očividnou aluzi na *Máj*. Nejprve vyznává, jak je pro něho vězení ve vší své děsivosti přitažlivé,

později se od konkrétního významu vězení přesouvá do roviny obrazné. Soucítí s básníkem, který je vězněm své lásky, ale také žárlivosti²⁴ a pýchy, z jejichž pout není schopen se vyprostit. Posledními dvěma verši („*vězení, puklé noci té, / jež lidské verše zašeptá si*“) vyslovuje možnost osvobození. Vidí ji ve „*chvíli, kdy básník uvěří v poslání svého umění*“²⁵ a vysloví „*lidské verše*“.

Čtvrtá báseň je otevřena pocitem oslnění hvězdným jasem, oblouznění kosmem. Ačkoliv se básník již vyprostil z vězení, nešťastná, klamná a nenaplněná láska přetrvává. Motivy vadnoucí růže vyjadřují prchavost šťastných okamžiků, současně reagují na Máchův deníkový výrok „*Já miluju květinu, že povadne, zvíře - poněvadž pojde, člověka, že zhyne a nebude, poněvadž cítí, že zhyne navždy; já miluju – ba víc než miluju - já se kořím Bohu, poněvadž - není*“²⁶. Užitím plurálu ve verši „*a necháváš nás zde tak samy*“ Hora dociluje i formou vyjádření splynutí obou lyrických subjektů – svého a Máchova – v jeden. To zpečetuje jednoznačnou motivickou aluzí na *Máj*: Verše „*A v půlnoc hustou, úplnou / sesuté světlo luny svítí.*“ připomínají Máchův verš „*ouplné lúny krásná tvář*“. Propojení autor ještě podtrhuje využitím eufonie.

Pátý zpěv se nese atmosférou neurčitosti, snovosti, halucinace. Autor před nás staví impozantní zjev básníků v „*plášti rudě podšitém*“. Nazývá ho „*katem vlastního klidu*“ (kde užití slova *kat* upomíná na název jednoho z Máchových děl), který je zmítán láskou. Omámení láskou ho vláčí světem vyvolávajícím dojem mlžného, snového prostoru. Z kouzelného opojení nocí procítá do světla, které zrazuje sny, světla, v němž se znovu odráží žárlivost - a ta zabíjí lásku.

V šesté části je jmenovitě oslovena Máchova žena Lori. Její hmotná představa se rozplývá v nedosažitelnosti, stejně jako vše ostatní, co básník miluje, po čem sní, čím je omámen a zmítán. Jeho touhy a nejhlubší přání jsou jen stínem, jen „*echem zaklínadla*“; mezi nimi a básníkem stojí zeď („*Té hrůzy snů, nám urvaných / za zdí, již pranic vidět není / krom rudých stínů představ tvých...*“). Žárlivost přerůstá v zoufalství z nenaplněné lásky, z nenaplněných snů. Při marném usilování o jejich naplnění se máchovo-

²⁴ Máchova žárlivost je doložena jeho soukromými deníky: MÁCHA, K. H., *Byl lásky čas*, Deník z roku 1935, Toronto 1980, s. 15: „*Čím to asi jest, že člověk, který svět zná a s ním jest nespokojen, o člověku, kterého miluje a o kterém pochybuje, vždy to nejhorší se domejšlí? – a spíše aspoň než o člověku, který jest mu lhostejný; a proč člověka, na kterého jest žárlivý, za špatného má?*“

srov. *Tamtéž*, s. 22: „*Ptal jsem se, jestli kde byla, řekla, že ne; když jsem vcházel do domu, stál Bernard před domem, proto jsem se jí ptal, kdo jí všechno přinesl, [...] Když jsem se vrátil, přivítala mě opět; a vstala ke mně. To mi přicházelo podezřelé. Ptal jsem se jí, kdo jí přinesl štráfky...*“

²⁵ MOURKOVÁ, J., *Josef Hora*, s. 166.

²⁶ MÁCHA, K. H., *Máj*, doslov P. VAŠÁKA, Praha 1983, s. 58.

horovský lyrický subjekt ocitá v bludném kruhu a zmocňují se ho stále větší chmury.

V sedmé básni se náhle objevuje promluva v ženském rodě – a lyrické „já“ tu nemá být nikdo jiný než Máchova milovaná Lori. Představuje problematický vztah z druhého pohledu. Hned první verše vyvolávají teskný pocit z toho, že si dva milující lidé nejsou souzeni: „*Chtěla jsem tvoje verše číst, / a vítr trhal mi je z dlaně...*“ Milenka se cítí být přehlížená básníkem, zbloudilým v dálkách a zatěžkaným složitými otázkami bytí natolik, že nedovede žít obyčejný, šťastný, láskyplný život: „*Hleděl jsi přes má ramena, / kam jenom, kam? A ztracen sobě, / necítíš, kterak zmámená / jak v náruč snů se tisknu k tobě.*“ Stísněný vztah pošlapaný mužovou žárlivostí a pýchou ji duševně vysiluje. Básník je osloven jako tulák bloudící při hledání cesty k milované („*k tobě, jenž tmou jsi prostoupil / a marně hledal cestu ke mně*“) a stejně tak při hledání země.

Osmá část je především bilancí básnického osudu, který se od dob Máchových nezměnil, což číší ze slov „*zase kvete máj a červ v něm hlodá*“ představujících, že je tu stále něco, čemu je hodno se obdivovat, ale také něco, z čeho senzitivní osobnost básníka pociťuje zmar. Básník (jak sám autor, tak i básník oslovovaný verši „*o sto let mladší, básníku, / o sto let nadějí a žalů...*“), jehož srdce je i přes kolize jednou pro vždy zaplavenou láskou (ač nešťastnou), si s sebou nese ponurý, trpitelný úděl - za fantasmii, jež mu je dána, platí osobními muky. Právě z prožívaných citů a trýzně pramení básníková tvůrčí inspirace, což je v textu vyjádřeno symbolem „*ruky krve*“, která „*mdlému snu / zas víno fantazie podá*“, tím že „*nás větví závratí své šlehá*“, aby podnítila tvůrčí počin.

Devátý zpěv začíná poměrně klidným tónem, básník se ocitá uprostřed tiché noční přírody oplývající kouzlem a tajemstvím: „*Tmou zprohýbaná koruna / půlnoci nad paloukem sténá.*“ „*Tiše jsi sledoval srn krok / k napajedlům, z nichž hvězdy pily.*“ I tyto na první dojem harmonické verše již nesou známky trpkosti. Tu do situace vnáší zejména všudypřítomný přízrak času: „*O každý den, o každý rok / tvé písně truchlivější byly.*“ „*Však marný strach, že v stáří mhách / polibek mládí odplyne ti...*“ Neúprososti času nedokáže zabránit ani Iduna – bohyně mládí a nesmrtelnosti. V její postavě se spojuje krása s krutostí, mládí se smrtí: „*Neb zřím tvou sestru Idunu / se k tobě sklánět vlnou krutou / a vplétat kvítí v harpunu / smrti, v tvá prsa zaseknutou.*“ Opět můžeme vzpomenout na život Máchův, jehož krutý čas nenechal zestárnout – naplnil se až příliš brzy a místo stáří mu přinesl smrt.

Desátá báseň rozvíjí motiv nekonečných dálek, které básníka tak vábí. Stojí v opozici k pomíjivosti lidského života. Hora ale shledává, že duše básníková neskonala, že koná svou nekončící pouť prostřednictvím tušení „*příštích bratří svých*“. Dodává však, že Mácha takové bratry nepoznal, a verši „*nepotkals jich a tvá slova / se odrazila jako sníh / od*

tepla, jak stín od hřbitova“ soucítí s básníkem, který za života nebyl pochopen. Slova „*A jenom dálka blízko je / poutníku, k němuž cizí řečí / hovoří pozdrav z pokoje, / jež posílají mleči / úrody...*“ tlumočí, že jeho nadání vidět věci neobyčejné a tajemné a tušit metafyzické otázky mu na druhé straně znemožňovalo žít prostý život, souznět s „banálními“ jevy a věcmi obyčejného života. Jakožto bohémskému zjevu mu nebylo dáno obstát ve všedním životě.

Jedenáctý zpěv představuje básníkovu cestu do Itálie a snad i upomíná na jeho stejnojmennou sbírku blížící se charakteru poetismu, jelikož i tato báseň oplývá nezvyklou lehkostí a bezstarostností. Verše „*Zříš z hor vidiny jižních měst / se koupat v modři nad zátokou, / aleje oleandru kvést / a ženu tam jít útlobokou, // tvé ruce plny hudby jsou...*“ nebo „*královny [...] tvých dní, jež k nebi zvedá žár, / a tvého zpěvu, tvého vína*“ se nesou v duchu motto „víno, ženy, zpěv“. V poslední strofě si ale přichází na své skepse. Dle zákona dialektičnosti, jako „*duha*“ s sebou nese „*vichřici*“, tak i tato zdánlivá bezstarostnost musí mít po svém boku tragédii.

Ve dvanácté básni sbírky autor rozpracovává motiv pomíjivosti, přičemž opět připomíná a rozvádí Máchův výrok o květině, kterou miluje právě z toho důvodu, že uvadne: „*Šeptl jsi mezi růžemi / své růži: Neodcházej, prosím! / Uvadlé řekl jsi: Vrať se mi, / ať ještě jednou rty své zrosím...*“ Vše živé a krásné jednou nutně pomíjí. Pomíjivost v reálném světě může však být zachráněna navázáním kontinuity ve světě snů nebo imaginace – tedy v umění. Ve verši „*mé příští bratry stoupat nech*“ autor opět vkládá důvěru v umělecké dílo, jeho obdivovatele a následovníky.

Sám se básníkovým následovníkem prohlašuje ve třinácté básni („*a slova tvá teď se mnou jdou, / básníku...*“), znovu chce naznačit, že je s Máchou duševně spřízněn. To v zápětí dokazuje projeveným porozuměním pro máchovské kontrasty: „*na chvíli hvězda, chvíli stín*“. Aluzí na *Máj* je zmínění jedné z jeho ústředních postav, Jarmily, a jejího soužení, které symbolizuje „*zmáčený šátek*“. Hora zachycuje básníkovu dílo a odkaz jako „*poselství z dávná*“, jako hodnotu, kterou kdysi Mácha vypustil směrem do daleké, snad nekonečné budoucnosti (a prolomil tím, jak jsme již zmínili, tísnivou časovou ohraničenost jednoho lidského života). Dvojverším „*v čas míru voníš poupaty, / vichrem se prodíráš v čas války*“ chtěl autor říci, že shledává básníkovu dílo aktuálním za jakýchkoliv podmínek, že dílo stále žije v naší kultuře a Máchovo srdce, které do svých veršů vložil, neustále bije: „*srdce, jež zas jdeš dát svůj hlas / plamenům, lásce, barikádám*“. Bojovnost vystupující z citovaných veršů ve spojení s pojmem „země“ působí jako vědomí ohrožení národa či dokonce neblahá předtucha, že by mohl nastat válečný konflikt, v němž bude země muset sebrat síly a bránit se. Slova „*duše, jež navždy ranilas / zem řeči, do níž střemhlav padám*“ měla zřejmě spíše vyjadřovat, že je autor pohlcen

básníkovou poezií a v tušení pro národ těžké situace v něm vidí národní symbol, naději.

Ve čtrnácté básni se autor navrácí k motivu poutnictví. Oslovuje poutníka a poukazuje na to, že už průvody takových konaly jeho cestu ve snaze přijít na kloub tajemství života a světa (což je rozvedeno ve třetí strofě: „*Ta touha nevýslovná jít [...], z vědoucích úst tajemství vzít...*“), přičemž právě tato touha po rozluštění metafyzických otázek vždy byla „hnací silou“ jejich (a stejně tak i básníkovy) pouti. Už průvody jiných milovaly, „*než došel den, než život zhas*“, než ze z nich stal „*sbor stínů*“, „*shořelý dým*“ a jejich duše dokončila pouť k věčnosti („*Jdi, poutníku, v sen nejtíši / spád vody uzpívá tě s nimi, / a duše tvoje uslyší / bít věčnost zvony večerními*“).

Patnáctý zpěv se soustředí na rozpolcené nitro básníka, vězně souženého věčnou touhou po svých „*marných snech*“. Zdá se, jako by ho už trápilo bytí na tomto světě, ve své fyzické schránce („*když hltá ho tma rozlitá / po marných snech, po údů tíži*“), jako by se již ocital na rozmezí života a smrti. Vtírají se mu do mysli vzpomínky na zmařenou lásku („*nechodte, neputujte sem, / polibky, od úst urvané mu*“) a nehodlají ho opustit, ačkoli už by si přál aspoň v této chvíli dojít klidu. Pomíjivost času ústí ve smutné umírání, v němž se dovršuje básníkovy putování. Slova „*a trpce zapřený jím Bůh*“ nás odkazují na již citovaný Máchův výrok, že miluje Boha a koří se mu, poněvadž není, a tím vlastně smrt získává konotaci absolutního konce. Báseň však nekončí takto tragickým vyústěním, neboť básník bude i nadále promlouvat ke světu a žít v myslích svých čtenářů a následovníků, což autor obrazně vyjádřil posledním veršem, v němž Bůh básníkovi „*nová ústa modeluje*“.

V poslední básni se hromadí čím dál více zamlžené obrazy, z nichž se znovu vynořují motivy lásky, dávných dob, dalek a putování. Vše je zmítáno mezi dvěma póly – *nikdy* a *navždycky*. Takto, dramaticky i s útechou, se autor loučí s básníkem, který se přiblížil k cíli své pouti. A kde že je ten cíl? „*Tam, tam na konci větru kdes...*“ uvádí autor – „*snová země...*“ jak praví *Slovník básnických knih*, „*mytický splývá jak s krajinou smrti, tak s rodnou zemí, domovem.*“²⁷ V závěru sbírky jsou tak dovršeny nejpodstatnější myšlenky Horova díla, které výtečně vystihla Jarmila Mourková: „*Horova obnovená víra v smysl života, založená na přijetí poutnického osudu člověkem [...] dochází naplnění v okamžiku smrti ne proto, že by básník věřil v pokračování svého osobního života po smrti: ukončené dílo*“ – a zde autorka cituje poslední verš Horovy sbírky „*v svém umlknutí budeš doma*“ – „*se stává počátkem dalšího dění, duchovním statkem těch, kteří ho pochopili a ponесou ho dál příštími generacemi.*“²⁸

²⁷ ČERVENKA, M.; MACURA, V.; MED, J.; PEŠAT, Z., *Slovník básnických knih*, s. 135.

²⁸ MOURKOVÁ, J., *Josef Hora*, s. 166

Teprve teď si všímáme, že autor vložil do kompozice prvek opakování a gradace. Poměrně často se opakují některé motivy, které tímto nabývají charakteru emblému. Jsou znovu zmiňovány v podobných, ale také v odlišných souvislostech, zejména dochází k posunu od konkrétní souvislosti do obrazné až symbolické roviny. Jimi nesený význam graduje do stále vyhraněnější polohy.

Charakteristika lyrického subjektu

Doboví kritici se dle Mourkové „shodovali v konstatování příbuznosti básnických typů a shodného vztahu ke skutečnosti“²⁹. O stránku dále ale už autorka monografie připouští, že Horu „spoluprožívání Máchova osudu nevede k emocionálně etickému ztotožnění s tragickým hrdinou, ale vytváří i jakousi vnitřní distanci“³⁰. Prověřme tedy, v jaké míře a ve kterých bodech dochází ke ztotožnění lyrických subjektů. Nejprve se pokusme na konkrétních případech *Máje* a *Máchovských variací* stručně charakterizovat zvláště lyrický subjekt Máchův a Horův.

V *Máji* figuruje forma tzv. *narativní lyriky*³¹. Výpověď lyrického subjektu je rozložena do výpovědí postav, jež vystupují ve fiktivním příběhu a s nimiž se autor ztotožňuje. Takovou postavou je Vilém – identifikaci s ním básník vyjadřuje patetickým zvoláním „*Hynku! Viléme!! Jarmilo!!!*“ Ano, zde přece zmiňuje také Jarmilu, ale jak víme, té není v rámci celé básně propůjčena ani jediná replika, ani vnitřní monolog; Jarmila tedy není subjektem, ale spíše objektem – objektem Vilémovy touhy a upřímné, nikdy nekončící, avšak nešťastné lásky, která se mu stane osudnou. Básníková identifikace s Vilémem už je však nediskutabilní. Právě do jeho postavy vyvrhela společnosti a do jeho vnitřních monologů promítl autor prožitek tragické, nenaplněné lásky a veškeré své metafyzické úvahy a pocity s nimi spojené: Zejména lásku k životu a nechuť ho opustit, tíseň z plynutí času, který nezná slitování, úzkost ze smrti, po níž člověka už vůbec nic nečeká, a vztah k zemi – *kolébce* a *hrobu*. Důležitou roli hraje v *Máji* též vypravěč-poutník, který líčí popisy přírody a referuje o osudech ostatních postav. S touto postavou Mácha splývá natolik, že spíše než o předmětnou lyriku už se zde jedná o lyriku autoprezentační, přičemž autor částečně pracuje s autostylizací a představuje se jako velice empatický poutník, který tlumočí příběh (prezentuje ho jako skutečnou událost) a vyjadřuje souznění s Vilémem. Autor tak vlastně násobí sílu prožitku! Jednou vše zažívá v postavě Viléma,

²⁹ *Tamtéž*, s. 164.

³⁰ *Tamtéž*, s. 165.

³¹ PETERKA, J., *Teorie literatury pro učitele*, s. 254: „Předmětnost lyriky posiluje také vnitřní dialog subjektů, zcela pak převažuje u tzv. **lyriky narativní**, založené na variacích životních příběhů, ať už podaných ústy vícero postav [...] nebo jedním mluvčím.

což mu umožňuje vidět tyto prožitky s jistým odstupem, podruhé totéž prociťuje autentický lyrický subjekt, tentokrát již přímo, bez odstupu.

Téhož „triku“ - rafinované kombinace autoprezentační a předmětné lyriky - využívá i Hora v *Máchovských variacích*. Jeho vlastní lyrický subjekt v textu vystupuje jako *lyrické já*, které se ztotožňuje s básníkem zastoupeným v textu *lyrickým ty*. Tyto dva subjekty se pak nesčetněkrát identifikují jak na rovině sémantické (např. „*Básníku, jako tebe rve / mě průvan hlubiny tvé tichý...*“) tak na rovině formální, kdy vystupují společně jako *lyrické my* („*a slzy, jež nám nesprchly...*“). Je třeba ještě upozornit na jedno úskalí, a to na záměnu Máchova lyrického subjektu, jaký je Horovi znám z básnickových děl, a skutečného básníka Máchy, jehož Hora poznal prostřednictvím životopisů a osobních deníků. Musíme brát v úvahu, že *lyrické ty* v *Máchovských variacích* tedy nemůže být zcela identické s lyrickým subjektem *Máje*, nýbrž je sice velmi věrohodným, ovšem subjektivním interpretačním konstruktem autora.

Lyrický subjekt Horův se s Máchovým v naprosté většině aspektů ztotožňuje. Dává najevo porozumění pro básnickovy pocity, myšlenky a životní osudy, které s ním znovu prožívá. Téměř ve všech prožitcích a úvahách se lyrické subjekty obou básníků shodnou, narážíme ale i na rozpor. Hora totiž požaduje pevný etický řád, na nějž Mácha rezignoval³². Od tohoto momentu se odvíjí také rozdílná poloha závěru obou skladeb. V *Máji* se autor loučí v tragické, pesimistické rovině, *Máchovské variace* celkově též nevyznívají příliš šťastně, ale nalezneme v nich i kapku optimismu.

Na ose *Máj - Záhořovo lože - Máchovské variace* sledujeme pozoruhodný vývoj představy lyrického subjektu o smrti: Lyrický subjekt Máchův hledí na smrt jako na naprostý konec lidské existence; zdá se, že poté co byla zklamána jeho víra v lásku, nevěří již v nic – s výjimkou země, z níž člověk vzešel a do níž se v hodině smrti opět vrací. Pro Erbena smrt znamená, v tradičním křesťanském duchu, konec pozemského života, ale zároveň počátek života věčného. Hora taktéž zastává víru v jistou formu pokračování ducha osobnosti po smrti. Zmiňuje slovo *věčnost*, vnímá ho ale úplně jinak než Erben. Nevěří v posmrtnou existenci, smrt je pro něho cílem, v němž člověk dospěje ke své zemi, do svého domova a zde jeho pouť končí. Avšak věří v zachování kontinuity osobnosti na úrovni jejího odkazu, který naleznou další generace – duševní dědictví osobnosti pak bude v jiném subjektu, který mu porozumí a přijme ho za své, existovat i nadále.

³² MOURKOVÁ, J., *Josef Hora*, s. 165: „*Snaha napravovat nedostatky světa vyplývá u Hory z potřeby pevného řádu etického.*“

Jazykové prostředky

Jazyk *Máchovských variací* je nesmírně pestrý. Hora oživuje máchovské a charakteristicky romantické motivy jako jezero, ruiny, noc, lunu, záři hvězd vyvolávající představu nekonečna a s tím kontrastující tíseň z vlastní nicotnosti a pomíjivosti, motiv plynoucího času, vadnoucí květiny, motiv dálek, pouti, vězení, smrti. „*Tato z části už ustálená romantická klišé jsou ve sbírce obnovena, probuzena k čerstvému uměleckému účinku*“³³,“ uvádí *Slovník básnických knih*. Posunem původního významu těchto pojmů do obrazné roviny a jejich častým opakováním v textu se tato slova přibližují charakteru symbolu. To si můžeme ukázat na příkladu *vězení*, které u Hory už není reálnou kobkou, v níž přebývá zločinec, jak tomu bylo v *Máji*, ale získává obecnější význam něčeho, co člověka spoutává, omezuje, sužuje („*vězení zárlivosti tvé, / vězení šílené tvé pýchy*“).

Hora stejně jako jeho romantický vzor vytváří napětí prostřednictvím stavění kontrastů do těsné blízkosti, souvislosti, někdy se dokonce protipóly setkávají v jednom bodě: „*...tu číši rozkoše a blínu*“; „*na Boha červ [...] duha na vichřici*“; „*na chvíli hvězda, chvíli stín*“; „*Milovat? Nikdy. Navždycky*“.

I v autorově metafoře se setkávají dva odlišné typy obrazného vyjádření – v básních se vyskytuje neurčitá, snová metafora, jejíž motivace mnohdy není zcela zřejmá („*Tvé ruce, oblouk gotický, / a tvoje ústa, rudá rána*.“), ale také metafora vyjadřující dané sdělení zcela jednoznačně („*Je mi, jak dech tvé úzkosti / by otrásal tu mou hrudí*.“). Zde citujeme opět ze *Slovníku básnických knih*, kde se hovoří o „*dramatické, zkratkovité obraznosti, která slučuje Máchovu metaforu (ostře viděná věc uvedena do slovní i předmětné souvislosti, která ji rozkmitává, zneurčuje, proměňuje smyslový prožitek v sen) s intelektuálním básnickým pojmenováním moderní poezie nastolujícím svévolná, ale výmluvná a významově přesná spojení mezi nesouměřitelnými vrstvami skutečnosti*.“³⁴

Ve sbírce se objevuje celá plejáda obrazných konstrukcí. Nejčastější jsou rozmanité metafory: „*jas sahary hvězd*“; „*růží snů svých*“; „*kat vlastního klidu*“; „*hrob tvého zoufalství*“. Řada z nich je rozvitá: „*vplétat kvítí v harpunu / smrti, v tvá prsa zaseknutou*“. Nalezneme zde také několik přirovnání („*...se tetelí jak v chvíli duchů*“; „*jak kat vlastního klidu běží*“), dokonce i několikanásobných („*...a tvá slova / se odrazila jako sníh / od tepla, jak stín od hřbitova*“) a rozvinutých („*uvadnout, jako krev mých žil, / jak města jdoucí proti Bohu, / jenž stavěl je a opustil / a dýmem rozvál pod oblohu*“). Dalším frekventovaným obrazným prvkem je personifikace: „*Modravý vánek v údolí / cupotá s dětmi nad potoky*“;

³³ ČERVENKA, M.; MACURA, V.; MED, J.; PEŠAT, Z., *Slovník básnických knih*, s. 134.

³⁴ *Tamtéž*.

„bleskem rozčísnutý dub / se tetelí...“; „vězení, puklé noci té, / jež lidské verše zašeptá si“; „vzdechy prstů“. Hora hojně využívá i typ metafory, kterým jeho romantický básnický idol proslul nejvíce - oxymorón: „dech zdivočelé radosti tvých temných snů“; „ta hloubka v černém plameni / tak strašně na oči mě líbá“.

Na fonologické rovině je text ozvláštněn eufonií. Podobně jako v *Máji* je užito kombinace hlubokých vokálů, diftongu *ou*, který ve čtenáři vyvolává chmurné představy: „Jdem tmou a vlna za vlnou... A v půlnoc hustou, úplnou...“ K lexikálním zvláštnostem je třeba ještě doplnit poznámku o užití elativu „přesvětlé královny tvých nocí“, který se takto v běžné řeči nevyskytuje. Autor s oblibou zařazuje také syntaktické figury. Všimáme si též polysyndetonu („jež vraždí, zní a zní a hynou“), anafor („Vězení žárlivosti tvé, / vězení šílené tvé pýchy, // vězení lásky, zazděné / do tmy...“; „o sto let starší, básníku, / o sto let nadějí a žalů, / o sto let hrobů, zániku...“), apostrof („Rozhledno dávna! Míle mé! / Závratí let a vzdáleností!“; „duše, jež navždy ranilas / zem řeči...“) nebo řečnických otázek („kdo žije víc? Já nebo vy? / Čas jdoucí tělem mým či vámi?“).

Celá sbírka je psána krátkým pravidelným jambickým veršem. Rým je po celou dobu střídavý.

Projevy intertextovosti

Rozborem jsme zjistili, že se dílo projevy intertextovosti jen „hemží“. Nyní si pojdme shrnout, o jaké projevy se jedná, a ujasnit si, zda se vždy pohybujeme v oblasti intertextovosti, nebo už se snad jedná o jiné jevy.

Je zjevné, že poetika během sta let prošla jistým vývojem, ačkoli Mácha byl básník velmi nadčasový. Co se týče kompozice, působí snad *Máchovské variace* ještě tradičněji než Máchovo dílo, neboť jsou vystavěny s přísnou pravidelností. V *Máji* též figuruje číslice 4 – v podobě čtyř zpěvů – ty jsou ovšem nesterjně dlouhé a navíc jsou proloženy dvěma intermezzy (nikoli třemi, jak by vyžadovala symetričnost), čímž se autor vzbouřil proti klasickým kompozičním požadavkům³⁵ a objektivně přispěl k literárnímu vývoji, když do básně vložil výstavbový prvek hudební skladby³⁶. Nechceme tím říci, že by snad Hora byl zpátečnický. Zpěvnost jeho verše a oprášení tradičních principů (symetrické kompozice nebo vázaného verše) nejsou projevy zkostnatělosti – naopak, byl to rys tehdejší moderní poezie. Již jsme zmínili, že pevné uspořádání formy kontrastuje

³⁵ *Tamtéž*, s. 138: „Tyto asymetrie, a spolu s nimi značná nerovnoměrnost v rozsahu zpěvů [...] ukazuje Máchovu lhostejnost k požadavkům klasické kompozice...“

³⁶ *Tamtéž*, s. 138: „...intermezza zařazoval podle hudebních principů kontrastu, přechodů, náladového uzavření jisté části děje.“

srov. *Tamtéž*, s. 143: „...činí z Máje jakousi obdobu několikavěté symfonie nebo hudebního dramatu.“

s roztěkaností obsahovou, která nabývá snového charakteru – a tímto poetika nahrává surrealismu, který se v tomto období v českém prostředí formuje. Hora a jemu generačně blízcí básníci tak využívají intencí přítomných v Máchově tvorbě k rozvoji asociativní obraznosti.

Ano, právě Máchova bohatá obraznost byla Horovi výraznou inspirací. *Máj* představuje pro své následovníky mimo jiné široké spektrum nápaditých obrazných konstrukcí od přirovnání přes personifikace až po typicky máchovské oxymoróny. Během stoletého literárního vývoje se však různá jazyková ozvláštňení stala obecným rysem poezie a nelze tedy tvrdit, že byl Horův jazyk v tomto ohledu inspirován pouze Máchovým (ačkoli básník představující po této stránce zlom v české poezii má na inspiraci jistě značný podíl).

Na úrovni jazykových prostředků už rozeznáváme jasné signály ukazující na *Máj*. Eufonie v podobě opakování diftongu *ou* v rámci téhož verše asociuje Máchovo ladění. Na Máchovu poetiku odkazují také anteponované substantivní atributy v genitivu³⁷ („*propadlých věků útesy*“). Nejzřetelnější aluzí je zvolání „*Jarmilo! Hynku! Viléme!*“ parafrázující poslední verš *Máje*.

Citováním frekventovaných a významově zatížených slov z máchovského pretextu vznikají motivické aluze, které asi nejvíce zahušťují pomyslnou intertextuální síť mezi *Májem* a *Máchovskými variacemi*. Můžeme tvrdit, že hlavně na nich Hora své dílo vystavěl. V textu najdeme aluze několika typů:

Obsáhlou skupinku tvoří typicky romantické motivy (noc, luna, dálky, pouť a poutník, sen...), o nichž bychom ale neměli mluvit v souvislosti s mezitextovým odkazováním, jelikož nejsou-li blíže specifikovány tak, aby se jejich charakteristika přiblížila té z pretextu, nesměřují jednoznačně k Máchovi, ale k celému směru, ba k poezii jako takové.

Dále jde už o motivy charakteristické pro Máchův autorský styl (hvězdy evokující nekonečné vzdálenosti a věčnost; čas a jeho plynutí; věžeň apod.). Autor metatextu je využívá několikerým způsobem. Některé motivy se vyskytují ve stejném nebo podobném významu jako v pretextu (např. „*sesuté světlo luny*“ při popisu krajiny), některé jsou dále rozvíjeny. Dochází k amplifikaci – intertextové figuře, která spočívá v „*rozvinutí významů potenciálně přítomných v pretextu*“³⁸. Uvedme pro příklad motiv času a jeho pomíjivosti, z něhož Hora stejně jako jeho předchůdce pocítuje tíseň, překonává ji však ve vidině věčného života díla a myšlenek do něj

³⁷ HOMOLÁČ, J., *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 88: „Zde upozorníme pouze na výraznou aluzivní funkci substantivního přívlastku v genitivu, prostředku charakteristického pro poezii Máchovu.“

³⁸ HOMOLÁČ, J., *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, s. 16.

vložených. Takto procit'uje původní představu času, ale rozvíjí ji tak, že je dovedena k jinému závěru.

Řada motivů se v *Máchovských variacích* vyskytuje v původním i přeneseném významu. Je tomu tak u potenciálně aluzivního motivu pouti či u motivu vězení (který se už nesporně obrací přímo k *Máji*). Při této amplifikaci zároveň proběhne změna roviny smyslu, další z intertextových figur, přičemž se slovo užitá v doslovném smyslu posouvá do roviny obrazné až symbolické. U motivu vězení jsme si toho všimli již v kapitole o jazykových prostředcích, kde jsme vězení nazvali symbolem něčeho, co člověka omezuje, svazuje. K posunu do přenesené roviny dochází mimo jiné díky transpozici z lyricko-epického žánru do žánru čisté lyriky, kde jediným příběhem, ne však příběhem literární fikce, je životní příběh básníka. Zde nemůže být řeč o epické lince, jelikož básníkuv život má spíše podobu vystávajících obrazů. Symbolika vězení je propojena s vězením v pretextu, které se vázalo ke konkrétnímu příběhu. Nese v sobě jeho význam, proto není třeba jej opakovat (v novém kontextu by to beztak již nemělo účel).

Soudíme, že *Máchovské variace* jsou určitým typem intertextové **stylizace**. Jejich vztah k pretextu víceméně odpovídá Homoláčově definici stylizace jako „*částečné reprodukce, která není v rozporu s významovým zaměřením proto/arche/textu; ten je však traktovaný s odstupem, jako náležející minulosti nebo jiné literární kultuře*³⁹.“ Horovo dílo naplňuje jak moment souznění, kdy se autor ztotožňuje s básníkem, což se mu povedlo nejuvýstižněji vyjádřit slovy „*je mi, jak dech tvé úzkosti / by otrásal mou hrudí*“, tak moment distance, kdy se to, co spolu s básníkem procítil, zpředměňuje a uzavírá v Máchovo dědictví, které bude dále „dýchat“ v bytostech, jež mu porozumí. Jedná se tedy o konfrontaci proto- a metatextu v širokém slova smyslu, které zahrnuje navazování paralelní i antitetické⁴⁰.

To, co se v rámci ztotožnění lyrických subjektů, oslovení apod. jeví jako intertextové odkazování, nezahrnuje pouze intertextové vztahy, ale také odkazy k mimotextové skutečnosti. *Máchovské variace* jsou portrétem skutečné osobnosti literární historie, v podobě lyrické básně se před námi rýsuje podobizna romantického básníka, jeho díla a života, představeného prostřednictvím několika autorem subjektivně zvolených ikon. Hora v tomto díle zaujímá úzký, osobní vztah ke své představě básníka, v níž se neoddělitelně prolíná Mácha coby lyrický subjekt svých děl a Mácha jako člověk. Realita zprostředkovaná básníkovými deníky a výsledky literárně-

³⁹ *Tamtéž*, s. 25.

⁴⁰ *Tamtéž*, s. 25: „...konfrontace – texty založené na ostentativní opozici (v širokém smyslu jde jak o paralelizaci, tak i o antitetičnost) vůči proto/arche/textu“

historického bádání je propojena s literární fikcí, a tím i intertextualita jde ruku v ruce s vnětextovými vztahy.

Lubor Kasal: Jám

Autor

Básník a šéfredaktor literárního obtýdeníku *Tvar*, **Lubor Kasal** (24. 1. 1958), považuje Karla Jaromíra Erbena a Josefa Horu za příjemnou společnost. O Máchovi mluví s respektem, ale přitom familierně jako o „pantátovi“ českých básníků, který nastartoval básnický jazyk – a právě v něm podle Kasala leží sama podstata básnictví.

Toto tvrzení dokládá vlastní poetikou, pro niž je charakteristická nesmírná pestrost jazyka. Kasal zahrnuje do svého básnického vyjádření všechny vrstvy češtiny, nebojí se neologismů, neštítí se vulgarismů a je otevřený experimentům. Neustále zkouší možnosti básnického jazyka. Od básnických etymologizací⁴¹ založených na spojeních zvukově podobných slov (*Vezdejšina*, 1993: „rozervaný kadáver přibývající do příbytků“; *Jám*, 1997: „kysnutí v kysnách“) se dostává až k „morgensternovským“ hříčkám (*Orangutan v továrně*, 2008: „Kvady babry kvé / ramy momry hlokenon / kraky hrkvar hrdy / vrtgo kvarky ramkrarnatek“).

Také citát a parafrázi chápe jako přínosný prostředek básnického vyjádření. Říká, že v poezii už nejde o to být za každou cenu nový, originální, jak to onehdy chtěla avantgarda, ale že se literatura v tomto ohledu pomalu posouvá do polohy podobné té, v níž byla v počátcích, kdy originalita nebyla akcentována. V novém díle lze tvůrčím způsobem využít i již vyřčené, protože to v jiném kontextu může vyvolat nový estetický účín. A tak bohatá aluzivnost je dalším typickým rysem Kasalových děl. Například sbírka *Dosudby* (1989) vychází úryvků básní Máchy a současného básníka Jiřího Staňka, které jsou před každou částí citovány. První část knihy *Hlodavci hladovci* je složena téměř výhradně z citátů a jejich parafrází. Ohromnou šíři spektra pretextů zachycujícího nejstarší literární památky i texty současné prezentuje autorova poznámka ke skladbě *Orangutan v továrně*: „V textu jsou použity citace nebo parafráze citací mj. z těchto děl: Bible, Korán, Co Bůh? Člověk? – Fridrich Bridel, Gargantua a Pantagruel – Francois Rabelais, Mrtvý holky – Miloš Urban, Nesnesitelná lehkost bytí – Milan Kundera, Večeře – Božena Správcová a text písně My Heart Will Go On – Will Jennings.“⁴² Intertextový odkaz už v samém titulu nese básnická skladba *Jám* (1997), kterou se budeme zabývat.

⁴¹ BALAŠTÍK, M., Úvod povahopisný. In: *Tvar*, 1997, roč. 8, č. 13 (26. 6.), s. 21: „...básnické etymologizace [...] cupující slova na samou dřev, zvukovou podstatu, která bezprostředně (tedy nezávisle na významu) ustavuje existenci slova jak ve vztahu k vnější skutečnosti, tak především k jejich stvořitelí.“

⁴² KASAL, L., *Orangutan v továrně*, Praha 2008, s. 63.

Titul

Čteme-li titul pozpátku, dostaneme název Máchovy básně – *Máj*. Tento neologismus vzniklý jazykovou hříčkou však není samoučelný, má v textu zásadní význam: Jám – označující v kontextu toliko co jáma, díra, prázdnota – pojmenovává ústřední pocit lyrického subjektu, pocit samoty a prázdnoty v jeho nitru.

Žánr a kompozice

Makrokompoziční rámec sbírky odpovídá členění *Máje*. Skladba je zahájena předzpěvem a následují 4 zpěvy, přičemž mezi 2. a 3. zpěv a mezi 3. a 4. zpěv jsou vložena intermezza.

Stejně jako v *Máji* je i zde ústředním tématem nešťastná láska a převládajícím žánrem tedy milostná lyrika. Lyrický subjekt je zklamán láskou, cítí se opuštěn. Zhrzená láska je původcem pocitu prázdnoty. Jedná se též o lyriku osobní – lyrický subjekt odkrývá čtenáři své nitro, rozpolcené na „já“ a „ten Druhý“. Lyrické „já“ je duše básníka, popisuje vnitřní prožitky, zatímco „ten Druhý“ referuje o vnějším světě. Takto vzniklá propast mezi nitrem a vnější skutečností prázdnotu lyrického subjektu ještě zesiluje, neboť mu znemožňuje žít v realitě a odděluje ho od společnosti.

Na střídajících se replikách dvou rozpolčených částí identity jsou vystavěny všechny 4 zpěvy. Převládá myšlená výpověď lyrického „já“ ve verších, veršované jsou také promluvy jámy zaznívající zevnitř subjektu, zatímco mluvená řeč „toho Druhého“ je psána v próze.

Každý zpěv je ještě členěn na více částí, které vyjadřují vlastně totéž, ale každá jinak, protože vše lze říci mnoha různými způsoby, vždy existuje více variant: Nejprve je čtenáři předložena první verze. Slovy „*ALE TŘEBA JE TO JINAK*“ je uvozena jiná alternativa téhož s obdobnou výstavbou („já“ – jáma – „já“ - „ten Druhý“ - „já“ nebo „já“ – „ten Druhý“ – „já“ – jáma – „já“). Každý zpěv je zakončen částí otevřenou slovy „*ALE JINAK*“, která je už jen krátkou, v určitém smyslu shrnující promluvou lyrického „já“. První, druhý a třetí zpěv se skládá ze všech těchto tří částí, ve čtvrtém zpěvu je vypuštěna část druhá. Takto kompozice pracuje s prvkem opakování a variace.

Odlišnou stavbu má předzpěv a obě intermezza. Předzpěv a intermezzo II nesou epičtější rysy – vystupuje v nich konkrétněji představená postava a objevuje se v nich i nepatrný náznak příběhu. V předzpěvu se básnický subjekt identifikuje s postavou žebráka válejíciho se „*u obchodního domu Máj*“, který upozorňuje na svou minulost: „*Já jsem totiž bejval vod literatůry abyste si nemysleli že si tu smrdím jen tak svévolně a prvoplánově*“. V druhém intermezzu je jako „*mátožný stín*“ vykreslen potácivec, jehož rolí je civět. Intermezzo I má (podobně jako první intermezzo *Máje*) stavbu dramatu – jedná se ale o jeho nedůslednou

podobu, o jakési nepravé drama, neboť po uvedení postavy následuje text, který není replikou v pravém slova smyslu, protože není tvořen výhradně přímou řečí dané postavy. Intermezzo začíná úvodním popisem „krajiny“, dále už vystupují postavy syna, otce, matky, servírky (matčiny kamarádka), kočky, psa a smrti (jejíž přízrak vstupuje do tohoto „domáckého“ prostředí).

Lyrický subjekt

V předzpěvu se představuje lyrický subjekt v podobě naprosto zmateného člověka, jemuž se nedaří proniknout do reality. Ve snaze se zorientovat pojmenovává (s patosem vlastním stvořiteli světa) banální, samozřejmé věci kolem sebe: „*Ukážu třeba na postel a zvolám: Toto nechť má jméno postel [...] To jmenuji chodcem po chodníku a takto psem s jeho venčičem...*“ Nakonec vyřkne větu „*A tohle ať jsou Čechové národ statný*“, kterou se napojuje na předzpěv *Máje*. Po pokusu o žití v reálném světě se ocitá ve snu.

V prvním zpěvu lyrický subjekt čeká. Čeká na „ni“, na ženu svého srdce („*Tak tady čekám a strachem sychrám / kdy se objevíš*“), ale přitom tuší, že marně („*...nepřijdeš ke břehu k hladině*“; „*hra při níž poražený / vyřízne srdce z vítěze*“). Čekání se proměňuje ve formu bez obsahu, v slovo bez významu („*jen lichá a levá úleva / se vylévá / že slovo k slovu příleze*“), jeho smysl se vytrácí („*čekám a dávno zapomněl jsem na co*“). „Ten Druhý“ mu zatím popisuje setkání s parukou zaměňovanou s psíkem (či snad spíše s psíkem zaměňovaným s parukou).

Obsahem druhého zpěvu je kysnutí neboli hnití lyrického subjektu („*Tak tu kysnu / a hniju ve snu*“), při němž se užívá roustoucí prázdnotou („*Tak tady kysnu, ohmatávaje svou jámu*“) a zmocňuje se ho pocit marnosti. Stále prahne po oné ženě a nemůže se této touhy zbavit („*...pořád tu kysnu po tobě hlady - / ta moje ve svalech žaludku / chemie / kdypak tě ve mně zabije*“). V průběhu toho mu „ten Druhý“ oznamuje, že se z ničeho nic stal neživou postavou na fotografii v novinách.

V intermezzu I hledá lyrické „já“ útěchu doma. Domov ale nalézá v podobě, jaká se mu hnusí. Nenachází zde porozumění, i domov je mu odcizen. Alespoň částečným východiskem z hlubokých negativních prožitků (byl svědkem toho, jak tramvaj doslova rozpúlila psa, což ho zasáhlo) je pro něho paradoxně poněkud cynický projev: „*Leží tam po dvou nohách o dvou kusech / Když o tom syn matce vypráví / musí se trochu smát / aby vůbec mohl mluvit*“.

Ve třetím zpěvu je náplní lyrického subjektu loučení. Bolestně se loučí s láskou, z níž se stále nedokáže vymanit („*Tak se loučím se vším tady / po tobě děravý hlady*“), a snad i se světem, jak můžeme soudit podle dojmu poprav („*na kopec kráčím*“; „*...vypráví / jako by chystaly se poprav*“) a setkání se smrtkou („*...za krkem páteř ryby / lebku slepenou*“).

slinou / koutky a klouby tekoucí / kosou kostry vrízlá do dlažby / a plísni do kůže / Hned si ji rozpoznám: / Kmotříčka, že?“), ale smrt se neuskutečňuje (*„Takže už nejsme jen tak kdesi? / zeptám se tě / ale ty už nejsi“*). To vše oplývá „šibeničním humorem“: *„vše leží v legraci“*; *„loučím se kdesi vesele“*. Lyrický subjekt už vzdává i snahu oprostít se od své situace prostřednictvím slov (*„kdepak strážně bdít nad jazykem...“*) a vědomě (ač se sebeironickými komentáři) propadá pasivitě (*„ještě tak čumět – na to se zmůžu“*), bezradnosti a blouznivosti (*„takhle teď tříštně nevím kudy do tvých srstí“*; *„kdesi chodíme tam a zpátky / bloudíme kamsi tam a sem“*). „Ten Druhý“ vypráví o tom, jak našel na ulici obrázek, v němž spatřil v různých podobách sám sebe. Přesmyčky utvořené od vlastních jmen evokují jatka (*„před Masakrovým nádražím“*; *„nádražím Ryku masa“*).

V intermezzu II se lyrický subjekt promítá do postavy potácivce nazírané jakoby z vnějšku, z jistého odstupu. I tato postava je osamělá, bloudí v odpudivém světě, městem i krajinou, na všechno jen nepochopitelně civí.

Prázdnota dosahuje svého vrcholu ve čtvrtém zpěvu: *„moje jámy se prozírají vzájemně“*; *„z tisíců zejících jamek a jam / záživě vyletí / jediný veliký jám“*. Lyrický subjekt je ve své samotě a prázdnotě uvězněn, nemůže dělat nic jiného, než se stále opakovat (*„tak se tu opakuji v kleci“*; *„rok po roce / kde znovu čekám kysnu na kopec vleču se“*). Do opakování zasahuje „ten Druhý“ – vyjadřuje touhu začlenit se mezi ostatní, být jako oni. Nato se však přihodí něco neočekávaného – „já“ a „ten Druhý“ splývají. Ovšem jen dočasně. Po chvíli „ten Druhý“ opět vyletí ven a začne sarkasticky komentovat sám sebe: *„Ach ti básníci trochu kouřné trýzně šluk / a pak jen samý chlast a šuk...“* Po této události už se subjekt zase opakuje. Jak je vysloveno posledními verši, neexistuje východisko: *„Bez konce láska je / a není / Bez konce osamění“*.

Trýzeň, samota, neporozumění, odstrčení od společnosti. Je snad už takový osud básníka? Možnou odpověď podávají slova M. Balaštíka: *„Osud básníka bývá tradičně (romanticky) spojován s jistou výlučností. V metafyzické perspektivě znamená tato výlučnost totéž co vyvolenost, schopnost vidět a svědčit o dějích zásvětna, naopak z pohledu života vezdejšího představuje spíše vyvrženost, neschopnost adekvátně komunikovat se společností. První dává duchovní samotu jako stav plnosti, přetlaku, jenž si vynucuje deformování vnější skutečnosti, druhý pocit osamocení, prázdnoty, podtlaku, jenž naopak tíhne k pohlcování a vstřebávání skutečností co nejsyrovějších.“*⁴³

Nezbývá než dodat, že tato i předchozí charakteristika poměrně přesně vystihuje také lyrický subjekt a život Máchův.

⁴³ BALAŠTÍK, M., *Úvod povahopisný*, in: *Tvar*, 1997, roč. 8, č. 13 (26. 6.), s. 20.

Ironické reflexe

Skladba jeví i známky lyriky reflexivní. Obsahuje zamyšlení nad duší a vnitřním světem dnešního člověka. Takovéto úvahy jsou nejpatrnější v závěrečném zpěvu, kdy „ten Druhý“ chce začít žít jako ostatní a praví: „...*pojď budeme spolu lákat do temných průjezdů malé holčičky nebo se budeme obnažovat v parku před slečnami nebo se jenom opijeme a pozvracíme nějakou paní v nejlepších letech anebo ti najdu hodné děvče ke stolu i na lože bude ti věrná a bude se o tebe strachovat anebo z tebe udělám bohatce s rychlým autem...*“ Ironickým popisem „běžné“ společnosti, která ztratila morální zásady, nemá pro co žít a z nudy se uchyluje k perverzní zábavě, básník vyjadřuje znechucení nad jejím stavem. Společnost nemá respekt ani před smrtí („*stařec co smrdí smrtí*“), kterou autor charakterizuje takto: „*Cím vzdálenější tím méně zapáchá: Mrtvá zvířata ještě / smrdí ale mrtvé rostliny už voní*“ - přičemž má namysli evoluční vzdálenost člověka od toho, kdo je mrtvý. Láska trpí pudovostí („*Nevíte náhodou, kolikrát už Jarmila dala Vilémovi...?*“; „*stejně nejlíp vzpomenu si na sebe / jen při masturbaci*“), srdce jako symbol lásky přechází do roviny významu srdce-orgánu („...*poražený / vyřízne srdce z vítěze*“; „*A zatímco ten Druhý / cévou...*“ – nebo později „...*chlopní a hnusem třese se...*“).

Součástí těchto reflexí je ironie i sebeironie, provokace extrémů a paradoxy („*Až si vzpomeneš že nemůžeš vzpomínat*“; „*když jsme oba smutní tolik až jsme veselí*“; „*každým krokem jsme více nehybnější*“), nonsensem („*obrátil se k druhému který přitakával aniž by se probudil*“), detabuizovaným sexem („*vyprávím u nábytku dýchám a v puse suchu / proč je to hezké zezadu*“) a perverznostmi (již citované obnažování v parku apod.).

Prostor a čas

Už ne májová příroda, ale prostředí pochmurného velkoměsta obklopuje lyrický subjekt. Báseň je časově zasazena do šedo-hnědého, místy větrného podzimu, které nekонтastuje s pocity lyrického „já“, jak je tomu v *Máji*, naopak dokresluje jeho pocity, je analogickou kulisou k tomu, co subjekt prožívá.

Skladba začíná jednoho pozdního zářiového večera. A zatímco subjekt čeká, kysne, loučí se a opakuje se, čas pomalu plyne; ze září přecházíme do mlhoně: „*že už ne září / že mlhoň tak s lesem se sváří*“. K přesnému určení času směřuje zmínka o státním svátku („*v státním svátku o půlnoci*“) a „*mužích října*“.

Nelze tedy mluvit o přírodní lyrice, z máchovské krajiny zůstává jen klesající hvězda, bledý měsíc, rozlehlé roviny a temné hory. Skladba je situována převážně do prostředí špinavých ulic, případně do svírajících uzavřených prostor. Několikrát dokonce nalézáme přesné prostorové určení

na základě hříček utvořených od vlastních jmen určitých míst: stanice metra Strašnická, Masarykovo nádraží nebo Karlův most.

Zobrazování skutečnosti

Skutečnost je zobrazována bez okras, je odhalována ve své prostotě, nahotě, ošklivosti („*abych si trochu pohnil a kys / mezi lupénkou a tlupou krys*“; „*Nástěnný talíř s reliéfem socrealistické sovy / Lampička s žárovkou která předstírá plamínek...*“; „*z břicha ti vyhřezávají lahve a holeně / na nárožích si odplivuješ*“). Balaščík mluví o tendencích „*zobrazovat skutečnost v těch jejích projevech, které odhalují její podstatu, fyzickou bytnost (proto je zde tolik vyhřezlých vnitřností, vyměšování, prasklých vředů, obnaženého masa, kostí atd.)*“.⁴⁴

Jazykové prostředky

Jazyk *Jámu* je vskutku bohatý. Je plný figur na různých jazykových rovinách, zejména na rovině lexikální a fonologické.

Kromě několika eufonií a častějších kakofonií se setkáváme s básnickými etymologizacemi („*vře le vře a uzavře*“, „*nehem obratel obrací*“), zvukosledy („*jakost kostí*“, „*vysslovení oslí*“, „*osli skleslí*“, „*zajatá / zajetá*“, „*levá úleva / se vylévá*“, „*křídlaté loďky oblohu zaoblují*“, „*třískání stríkání*“, „*šišlající šišky*“ „*zpola spolu*“), homonymií („*měkký špek mne mne*“; *září* jako substantivum v nominativu singuláru a jako 3. osoba singuláru indikativu přezenta slovesa *zářit*), přesmyčkami („*rýči kýči a kamelot kulometem...*“) či zřetězováním kalambúrů („*lokálních válek a válení po lokálech*“; „*večerem zjistiřeni a zjitra zvěčnění*“; „*kysnutí v kysnách a truhlících truchlících*“; „*do mezer mezi mizernými vteřinami*“; „*prostořeký prostor řeky*“). Několikrát se objevuje také taková figura, kde slovo začíná stejným shlukem hlásek, na nějž končí slovo jemu bezprostředně předcházející: „*vzte^k / tekoucí*“; „*leze ze zelených chalu^h / hⁿijících*“. Ozvláštňujícím prvkem je hra se zvukem – autor vytváří dojem echa („*děláme děláme láme láme láme e e*“) nebo efekt „do ztracena“ „*pryčná řeka / semná řeka / lhostejno komu / stejno všem / pryčná řeka / semná řeka / lhostejno komu / stejno / sté / . / . / .*“

Některé kalambúry mají spíše lexikální charakter, kombinují fonologicko-grafickou podobu slov a jejich význam. Uvedme dva nejvýraznější případy: „*Paručko A ona na svých panožkách...*“ – zde je na základě nepravé etymologie určen vznik deminutiva *paručka* (od slova *paruka*) prefixací s pomocí předponou *pa-*. K původnímu slovu *ručka* je okamžitě asociováno slovo *nožka*. To je opět doplněno předponou *pa-*, ale vzniká tak výraz s úplně jiným významem, výraz označující pohybovou organelu prvoků. Nepravou etymologií jsou ale tato slova provázána.

⁴⁴ BALAŠČÍK, M., *Úvod povahopisný*, in: *Tvar*, 1997, roč. 8, č. 13 (26. 6.), s. 20-21.

Dalším příkladem je úryvek „*zatímco ty scházíš ze stráně [...] ovšem – scházíš scházíš mi / scházíme se*“, kde je slovo *scházet* využito v různých svých významových konotacích. V prvním případě jeho význam označuje „sestupovat ze stráně“, v druhém případě „chybět někomu“ a naposled znamená totéž co „setkávat se“.

Slovní zásoba pochází z různých vrstev jazyka. Zahrnuje především jazyk spisovný, ale obsahuje i hovorové a obecné výrazy. Jejich užití stejně jako užití výrazů expresivních je vždy funkční: Obecná čeština je například prvkem charakteristiky lyrického hrdiny předzpěvu („*Já jsem totiž bejval vod literatůry*“), pejorativně zabarvená slova („*chlást a šuk*“) a vulgarismy („*proplétal se sračkami cizinců*“) dodávají básnickému výrazu na síle a působivosti. Deminutivum od hovorového slova s negativním příznakem (*blitíčka*) má zase poněkud zesměšňující účín. V textu se vyskytují také četné neologismy („*v údolích bulvají oči*“, „*mlhoň*“ jakožto název jednoho měsíce v roce). Novotvary vznikají také přesmyčkou od vlastních jmen (stanice metra *Svrabnická* nebo *Strašidelnická*, Listy *Jindřichosmrdecka* či *Jindřichoprdecka* apod.).

Je možno nabýt dojmu, že některé užití vrstvy slovní zásoby výrazně kontrastují s jazykem Máchovým, který dnes působí vznešeně, knižně. Ale jak byl vnímán v době vydání *Máje*? Nebyl snad jedním z důvodů, proč byl *Máj* dobovou kritikou odsouzen?

Ze syntaktických figur se nejhojněji vyskytuje anafora („*Strachy v stromě / Strachem promne / strach jen pro mne*“; „*pořád na tebe mluví / pořád po tobě něco chce*“; „*ještě tak kníkat pod železným víkem / ještě tak jíst mrtvoly zvířat*“).

Nejčastějšími obraznými konstrukcemi jsou metafory („*špejblům dívek a žen*“) a přirovnání („*skučím jak skunci*“). Signálem směřujícím k poetice *Máje* jsou nahromaděné oxymoróny ve 4. zpěvu. Jejich obsah však prošel značnou změnou, neboť tentokrát se nejedná o „*mrtvé milenky cit*“ a o „*zbortěné harfy tón*“, ale o „*zlomené nohy krok rozšláplé žáby skok / tlustého plže spěch umělé plíce dech / stržené kýly smích strážlivé hlavy líh / prázdného střeva plyn veselé slípky splín*“.

Strofické členění je nepravidelné, stejně tak délka verše, který je volný, nevyznačuje se pravidelným rytmem a v některých úsecích dokonce přechází do prózy. Ani rým nevykazuje žádné pravidelné schéma, můžeme si však povšimnout rozličných, i poněkud netradičních druhů rýmu. Nutno zmínit bohatý rým (*promne – pro mne*), konsonanci (*veduta vydutá*), homonymní („*v kobce / a do toho z jámy kopce*“) nebo vnitřní rým („*překvapení kvapně z něj / vykape...*“; „*splynutí jež nutí*“). Velmi častý je aliterační rým („*blány bublají na botách*“; „*tlustý chlap co chrochtavě chrní*“; „*hnědě hnijící hlohy*“; „*svým smutkem směšně se laskaje*“; „*plují pleší peláší peleší se*“).

Do mikrokompozice se promítá také kompoziční prvek opakování realizovaný v básnické formě malajského původu zvané *pantum*, která se skládá ze střídavě rýmovaných čtyřverší, přičemž druhý a čtvrtý verš strofy je totožný s prvním a třetím veršem strofy následující („*Dvanáct ran železnou tyčí do velkých kloubů / takhle teď tříštně nevím kudy do tvých srstí / hadovsky smrdutě pod pasem houbu / vypařuji se z tebe – stařec co smrdí smrtí // Takhle teď tříštně nevím kudy do tvých srstí / nejsi-li chci tě mlčky a s tebou jsa nechci tě hlasem / vypařuji se z tebe – stařec co smrdí smrtí / pleskám tě po těle – mladík páchnoucí syrovým masem*“). Nesmíme opomenout ani zajímavou variaci: „*Jmenuje se stavební inženýr a restituoval továrnu Dnes mu největší potíže při stavbě nové haly dělá počasí / neboť / se jmenuje nová hala a restituoval počasí Dnes mu největší potíže při stavbě stavebního inženýra dělá továrna / neboť / se jmenuje továrna a restituoval stavebního inženýra Dnes mu největší novou halu dělá počasí...*“ Je postavena na tom, že slova jsou v daném schématu vždy jinak a jinak přeuspořádána, až dochází k vyprazdňování významu a rozkladu skutečnosti.

Relativizace

Rozklad skutečnosti do různých variant její podoby a následné tápání lyrického subjektu - takto se v textu realizuje relativizace. Každá konkrétní představa je vzápětí zpochybněna. Jakoby se vytratila veškerá jistota a nic už nebylo absolutní. Slovy autorky recenze na toto dílo, Lenky Sedlákové, „...*každá situace je nezachytitelná, neuchopitelná, skrývá v sobě nesčetně variací a její popis je kouskem určité souvislosti, odrazem konkrétního pohledu, subjektivního pocitu.*⁴⁵“

Relativizace se projevuje ve formální, kompoziční rovině („*ALE TŘEBA JE TO JINAK*“) i v rovině obsahové. Nakonec zjistíme, že lyrický subjekt celou dobu jen seděl v kuchyni „*svým smutkem směšně se laskaje*“. Autor chtěl vyjádřit, že všechno – loučení se životem, smrt a především láska – se může odehrát mnoha různými způsoby, tak nebo úplně jinak. A tak se v závěru dobereme k tomu, že jediné, co je absolutní, je osamění.

Intertextové vztahy

Intertextové odkazy, které jsme během rozboru *Jámu* objevili, se nevztahují pouze k máchovskému pretextu, ale dokonce k řadě dalších textů. V kontextu se objevují slova označující názvy Kasalových předešlých sbírek: „...*další z bývaliště / které pomáhají vezdejšíně při perverzních zábavách...*“; „*dost dosudeb s rourami [...] a mlsných mluvidel hlodavčích*“; „*Křehké přísahy / na vezdejšínu a bývaliště*“. Věta „*Nevíte náhodou kolikrát už Jarmila dala Vilémovi a Růžena Františkovi a Lucie*

⁴⁵ SEDLÁKOVÁ, L., *Mág – Máj – Jám*, in: *Nové knihy*, 1997, roč. 37, č. 22 (11. 6.), s. 3.

Petrovi a Markéta Mistrovi a Arthur Paulovi?“ implifikuje milostné dvojice známých literárních děl a páry, které existovaly v mimotextové skutečnosti (výrok se tedy vztahuje jak k několika literárním textům, tak ke skutečnému životu některých spisovatelů – Růženy Svobodové a F. X. Šaldy a dvou slavných „prokletých básníků“). Dále autor v textu cituje název Vieweghova románu *Účastníci zájezdu* („budeme veselí účastníci zájezdu po té přidušené planetě“) a parafrázuje tituly básnických sbírek *Mezi oknem, stolem a postelí* Petra Borkovce („a dál hrkají mezi oknem stolem a prdelí“) a *Otevřít po mé smrti* surrealisty Zbyňka Havlíčka („neotvírej to ani po smrti“).

Intertextová provázanost s *Májem* je však nejvýraznější. Napojení na pretext *Máje* signalizuje, jak jsme zmínili, už samotný název básnické skladby. *Jám* je vystavěn na půdorysu *Máje*, odpovídá mu tedy svým makrokompozičním členěním. A ne jenom členěním, ale i dalšími kompozičními prvky – principem opakování a variací i principem kontrastu. Jestliže *Máj* je vystavěn na jakémisi kontrastním dialogu pomíjivé lidské bytosti a krásné májové přírody, pak se tato polarita projevuje v *Jámu* dialogem mezi lyrickým „já“ a „tím Druhým“, tedy mezi vnitřním a vnějším světem současného člověka.

Aluze nalezneme i na nižších rovinách. Na rovině básnických prostředků jsme již jmenovali oxymoróny, které nepochybně odkazují na obrazné konstrukce, jichž užil Mácha v *Máji*. V úvodu všech částí se nacházejí neúplně citáty nebo parafráze začátků totožných částí *Máje*. Demonstrujme si to na příkladu intermezza II:

Máj:

Stojí hory proti sobě,
z jedné k druhé mrak přepnutý
je, co temný strop klenutý,
jednu k druhé pevně víže.
Ouvalem tím v pozdní době
ticho, temno jako v hrobě.

Jám:

Stojí hory proti sobě
a jako strop
a jako ticho
jako mraky v hrobě
...

Všímáme si, že autor metatextu si zde dokonce vypůjčuje některé motivy z Máchova vyjádření a aplikuje je na vlastní poetiku. V každé části vychází z původního textu *Máje*, postupně se od něj ale oddaluje, jelikož realie i prostředky jejich básnického ztvárnění se v průběhu oněch 161 let, která trčí mezi vydáním obou děl, značně proměnily. Jak napsala L. Sedláková: „*Romantický patos zůstal zachován, jen se skryl do kulis konce dvacátého století.*“⁴⁶

⁴⁶ SEDLÁKOVÁ, L., *Mág – Máj – Jám*, in: *Nové knihy*, 1997, roč. 37, č. 22 (11. 6.), s. 3.

Přesto je možno i v obsahu jednotlivých zpěvů sledovat jistou analogii mezi těmito intertexty. Analogie totiž vychází ze ztotožnění lyrických subjektů obou děl. V prvním zpěvu *Máje* sedí u jezera dívka a čeká na milého – ale „*On nejde – již se nevrátí!*“. Stejně tak lyrický subjekt *Jámu* čeká na svou lásku, která nepřichází. Ovšem narozdíl od Jarmily čeká v kuchyni. V druhém zpěvu Vilém dlí ve vězení, trápen myšlenkami na nešťastnou lásku, svůj trpký osud, smrt a neúprosný čas, kterého mu ubývá. V *Jámu* se rozpolcený subjekt také užívá svým neštěstím, pocitem prázdnoty a osamění, zatímco někde kysne. Zmiňuje i „*proteklý čas*“. Třetí zpěv *Máje* popisuje Vilémovu popravu. Taktéž lyrické „já“ Kasalova textu stoupá na kopec a se vším se loučí, taktéž se setkává se smrtí. V závěrečném zpěvu se vše opakuje – jako v *Máji*, kde vystupuje poutník vydávající se za tlumočníka skutečné události a nahlíží již odvyprávěný příběh jakoby z vnější perspektivy. Ztotožňuje se s protagonisty příběhu. I v posledním zpěvu *Jámu* dojde ke splnutí – konečně se alespoň na nějaký čas prolnou „já“ a „ten Druhý“. I v závěru se obě díla shodnou na tomtéž: „*Bez konce láska je*“, i když je nešťastná, tragická – proto to s ní dopadá špatně a lyrický subjekt končí zklamán, osamocen.

Z hlediska intertextovosti tedy dochází k částečné tematické transformaci – k modifikaci situace, postav a časoprostoru – a zároveň k částečnému tematickému navázání (hlavně co se týče pocitů lyrického subjektu – metatext navazuje především na téma nešťastné lásky, vnitřní rozervanosti osobnosti, vyčleněnosti ze společnosti a osamění).

Tematické navázání je však spíše implicitní. Než čtenář pronikne hlouběji do textu, mohl by ho na základě šokující proměny reálií a posunu v uchopení skutečnosti považovat za travestii *Máje*. Rozbor Kasalovy básně ale nasvědčuje tomu, že jde (podobně jako v případě *Máchovských variací*) o intertextovou **stylizaci**, při níž je v metatextu opravdu patrný jistý odstup od pretextu (projevuje se např. rozkladem skutečnosti a příběhu nebo důrazem na odpudivé detaily, které kontrastují s krásou a vznešeností májové přírody v romantickém pretextu), v zásadě ale neodporuje jeho významu a částečně jej reprodukuje. Reprodukcí krátkých úryvků, kompozičního schématu a některých jazykových prostředků Máchovy skladby lze charakterizovat jako explicitní intertextové odkazy.

Závěr

Provedli jsme souhrnnou charakteristiku tří vybraných děl reagujících na literární odkaz Karla Hynka Máchy, především na jeho nejslavnější básnickou skladbu, *Máj*. Zmínili jsme několik faktů o autorech těchto děl, o literárně historických souvislostech, případně též o okolnostech jejich vzniku. Přiřadili jsme je k určitému literárnímu druhu a žánru. Věnovali jsme se jejich kompozici a pokusili jsme se důsledně rozebrat poetiku těchto básní. Interpretace nám umožnila proniknout hlouběji do textů a odhalit v nich intertextové odkazy a souvislosti, kterým jsme věnovali zvláštní pozornost v závěru každé ze tří kapitol.

Při charakteristice mezitextových vztahů a aluzivních jevů jsme se co do šíře pojetí intertextovosti ubírali tzv. „zlatou střední cestou“, již jsme si vymezili v úvodu. Pojdme nyní tyto jevy shrnout a pro komplexnější obraz je nahlédnout z více pohledů intertextovosti.

Poměrně úzké pojetí představuje Homoláčova teorie, podle níž jsou za intertexty považovány pouze takové texty, v nichž se mezitextové odkazy podílejí na konstituování významu a smyslu. Z tohoto pohledu by metatextem nemohlo být *Záhořovo lože*. Jeho smysl se staví kontroverzně k smyslu *Máje*, tato polemika však není zásadní pro pochopení a interpretaci jednotlivých textů. Jinak už je tomu u *Máchovských variací*. Máchův subjekt, který je vlastně jejich ústředním tématem, není nikde osloven přímo, čtenář je k němu nasměrován prostřednictvím aluzí na *Máj* nebo údajů z básníkovy života. Aby byl čtenář schopen tento smysl odkrýt, musí být znalý máchovského pretextu. *Jám* podle této teorie stojí na samé hranici toho, co ještě lze chápat jako posttext. Recenzent Pavel Kotrla je toho názoru, že při interpretaci je možné se bez vědomí intertextové návaznosti do jisté míry obejít⁴⁷, avšak aluze na *Máj* v rámci poetiky na jedné straně i kontrastivní jazykové prostředky a prostředí básně na straně druhé podtrhují smysl Kasalovy skladby a zvyšují její působivost.

V širším pojetí lze již všechna analyzovaná díla pokládat za metatexty. Ve všech třech dílech se totiž vyskytují zjevné odkazy na pretext *Máje*: V případě *Záhořovo lože* se aluze nachází v rovině obsahové – v oblasti smyslu textu, který nám sděluje protikladné poselství k *Máji*. Formální podobnosti jsou zapříčiněny stejným obdobím vzniku textů a jejich příslušností ke stejnému literárnímu směru – k romantismu – a takové aluze jsou pouze potenciální. Zvláště pak u Horových *Máchovských variací* bylo nutné odlišit jednoznačné aluze od aluzí

⁴⁷ Pavel Kotrla: Recenze a články [online], [cit. 15. 4. 2010]: „...jako jedno z možných hledisek uchopení textu by bylo číst Kasala skrze Máchu. Ale na druhou stranu [...], lze se tomuto pokušení vyhnout, aniž by samotná interpretace textu byla o mnoho ochuzena.“ <<http://recenze.kotrla.com>>

potenciálních. Ale především motivické aluze jasně prokázaly návaznost na máchovský pretext. Dále bylo třeba dbát na oddělení intertextových záležitostí od vztahů, které se týkaly spíše vnější, mimotextové skutečnosti. Hora se identifikuje s lyrickým subjektem *Máje*, současně prožívá ale i pocity a situace Máchy-člověka. Vnětextové odkazy se nacházejí také v *Jámu*, s intertextovostí se však nekryjí. Při rozboru třetí básně nás zaujala aluze přítomná již v titulu a brzy jsme odhalili i odkaz v makrokompoziční rovině. Na nižších rovinách byly jednoznačnými aluzemi shledány částečné citáty a jejich parafráze, dále značně obsahově pozměněné, přesto pro Máchův výraz stále charakteristické oxymoróny a využití zvukové stránky jazyka (eufonie a kakofonie). Povšimli jsme si též obsahové analogie jednotlivých zpěvů.

Máchovské variace i *Jám* mají vzhledem k pretextu charakter intertextové stylizace. Na *Máj* navazují ztotožněním se s pocity a postoji lyrického subjektu, udržují od něj ovšem již jistý odstup, který je dán časovou vzdáleností mezi texty a jejich autory. V Kasalově básni je moment distance o to výraznější, o co je doba pokročilejší a tím pádem stav skutečnosti odlišnější od stavu zobrazeného v prototextu. Forma intertextové stylizace je využita mnohem kontroverzněji, než je tomu v Horově básni. *Jám* v duchu postmoderní skladby spěje až k určité dekanonizaci původního textu.

K nejširšímu pojetí intertextovosti, které říká, že každý text je vlastně svým způsobem intertext, protože „*literární díla nevznikají ve vakuu, ale reagují na již existující kontext*“⁴⁸, jsme se v úvodu stavěli poněkud nedůvěřivě, byli jsme ale nuceni připustit, že ani podvědomé vlivy některých textů na díla nově vznikající nejsou zanedbatelné, obzvláště tehdy, je-li autorem pretextu osobnost Máchova významu, která svým dílem výrazně zasáhne do literárního vývoje.

Máchův odkaz nelze považovat za uzavřenou kapitolu. Literatura neustále čerpá ze svých tradic, nedá spát ani dílům tradicemi prověřeným a jejich aktualizacemi je prověřuje znovu a znovu. Zároveň je tak přivádí k novému uměleckému účinku. Vidíme, že odkrývání hodnoty díla není výhradně v kompetencích literární kritiky. Hodnota úzce souvisí s životem literárního díla narážejícího na rozmanitá subjektivní hodnocení a utváří se tak vlastně v dlouhodobějším procesu. Je-li dílo soudobou kritikou odmítnuto, zdaleka ještě není jeho hodnota popřena. Až z pozice literárně-historické lze po čase posoudit podstatný faktor hodnoty díla – jeho přínos literatuře. A právě o tom Máchovo dílo a jeho ohlas svědčí.

Prostřednictvím charakteristiky metatextů bylo potvrzeno, že Máchovo dílo je svým způsobem aktuální v každé době – v různých dobách mohou autoři čerpat z jeho intencí. Nutno však zdůraznit, že tvůrci

⁴⁸ PETERKA, J., *Teorie literatury pro učitele*, s. 64.

těchto analyzovaných děl se od Máchy odrazili k vlastní, autentické výpovědi.

Výpověď Erbenova subjektu se zakládá na odlišném systému hodnot, který se zásadním způsobem liší od Máchovy představy. Skladba *Záhořovo lože* má demonstrovat sílu víry a pokání, možnost odčinitelnosti hříchů a očištění duše.

Smysl *Máchovských variací* spočívá především ve vylíčení pocitu lyrického subjektu, a tedy v opětovném procítění Máchových prožitků a ztotožnění se s ním. Autor *Máchovských variací* vyslovuje, že se považuje za jeho pokračovatele a Máchovo dílo v něm stále žije.

Analogie lyrických subjektů je též stěžejním prostředkem pro vyznění Kasalovy skladby. Jádrem smyslu *Jámu* je osamocení lyrického subjektu a pocit rozpolcenosti z nešťastné lásky. Neméně významná je i nesmírně pestrá jazyková složka básně.

Na otázky podoby Máchova odkazu v současné době se snaží nalézt odpovědi netradičně pojatá anketa časopisu *Tvar* „*A co Mácha?*“ realizovaná u příležitosti letošního dvouletého výročí narození básníka. Jsou v ní oslovení velmi různorodí respondenti – hudebník, antikvář, reklamní agent, studentky apod. Ukazuje se, že většina dotázaných si básníka spojuje s prostředím školních lavic a povinným recitováním počátečních veršů, nad čímž si profesor Jiří Janáček jen povzdechl: „*Je opravdu veliká škoda, že z téhle básně se cituje jen začátek: Byl pozdní večer – první máj –, večerní máj – byl lásky čas. Hrdliččin zval ku lásce hlas, kde borový zaváněl háj. – to je přesně to, co dnešní mladý lidi musí nutně odradit, zdá se jim to strašně legrační, takhle opěvovat lásku.*“⁴⁹ Dále tento literární vědec zmiňuje, že právě některé z dalších pasáží *Máje* by se dnešních mladých lidí určitě dotýkaly. Omezením se na počáteční úryvek básně je značně deformována naše představa o smyslu celého díla: „*Zároveň to první máj – lásky čas vytváří kontrast k tomu, co teprve přijde, kontrast k tomu hrůznému příběhu, zabít otce, protože ti svedl milenku – to nejsou zrovna moc srandovní věci.*“⁵⁰ Způsob, jakým se o Máchově díle pojednává ve školách, může tedy vyvolávat odtažitost a mylné předsudky o vyčpělosti díla. Závěrem citujme autora ankety časopisu *Tvar* Pavla Novotného: „*Myslím, že by bylo opravdu dobře, kdyby se nám podařilo nabourat onu školsky šablonovitou představu Máchy jako tajemného vousatého básnivého přízraku. On totiž Mácha není nákej Mácha, Mácha je Máj a Máji vousy jen tak nenarostou.*“⁵¹

⁴⁹ NOVOTNÝ, P. - JANÁČEK, J., *A co Mácha?*, in: *Tvar*, 2010, roč. 20, č. 1 (8. 1. 2010), s. 17.

⁵⁰ *Tamtéž.*

⁵¹ *Tamtéž.*

Resumé

Obsahem bakalářské práce je souhrnná charakteristika tří máchovských metatextů reprezentujících různá období literárního vývoje v návaznosti na básníkův odkaz - *Záhořova lože* K. J. Erbena, *Máchovských variací* Josefa Hory a *Jámu* Lubora Kasala – se zvláštním zřetelem k objevování intertextových odkazů, klasifikaci těchto děl jakožto metatextů a zjišťování, v čem se stal Máchův *Máj* inspirací jejich autorům.

V úvodu je představen básník K. H. Mách a rozporuplné ohlasy na jeho osobu a zejména dílo, které zásadně ovlivnilo literární vývoj a inspirovalo řadu básníků především hudebností verše (Hlaváček), svou obrazností (Březina, Sova, poetismus, surrealismus), řešením metafyzických otázek (Mahen, Halas) nebo vyjádřením touhy po životě (Hrubín, Seifert). Zvážením různých východisek teorie intertextovosti a pojetí intertextuality bylo vymezeno kompromisní pojetí bližší spíše strukturalistickému, avšak přihlížející i k širšímu pohledu na intertextové vztahy.

Erbenova balada, žánrově blízká Máchově byronské povídce, prostřednictvím osudů vraha Záhoře a asketického poutníka sděluje poselství o síle víry a pokání. Jím zobrazený svět tradic a jistot odpovídající představě konzervativní větve romantismu stojí v opozici proti světu bez Boha, jak jej chápe revoluční romantik Mách.

Nejen prostřednictvím motivických aluzí vyjadřuje lyrický subjekt *Máchovských variací* souznění s lyrickým subjektem *Máje*, znovuprocitňuje básníkův osud i touhu rozluštit metafyzické otázky a vyslovuje víru v umělecký počin. V šestnácti básních žánru intimně-reflexivní lyriky kombinuje obraznost Horova jazyka Máchovu metaforu s intelektuálními obraznými pojmenováními charakteristickými pro moderní básnické směry.

V postmoderní skladbě *Jám* vstupuje do makrokompozičního rámce *Máje* dnešní skutečnost, která je relativizována a zobrazena ve své nahotě, přízemnosti. Transformací časoprostoru, rozpadem příběhu a využitím všech vrstev jazyka včetně vulgarismů kontrastujících s Máchovým vznešeným výrazem se staví proti původnímu kanonickému textu, ztotožněním lyrických subjektů a rozvinutím intencí přítomných v Máchově jazyce, zejména na fonologické rovině, se s ním sblíží.

V závěru práce jsou shrnuty poznatky týkající se intertextovosti a její role v interpretovaných dílech. Zdůraznili jsme to, co je zřejmé již z interpretací - že tato díla rozhodně nejsou samoučelnými intertextovými skládkami, právě naopak se jedná o autentické výpovědi autorů, které inspirace Máchovým *Májem* přivedla k osobitému tvůrčímu počinu. Práce je zakončena krátkým vyjádřením k hodnotě Máchova díla, jeho významu pro literární vývoj i pro současnost a schopnosti oslovit dnešní čtenáře.

The Summary

The subject of this thesis is a complete analysis of three different literary texts inspired by and deriving from Mácha's poem *Máj*, which represent three different stages of Czech literature. Namely these are *Záhořovo lože* by K. J. Erben, *Máchové variace* by Josef Hora and *Jám* by Lubor Kasal. Particular focus of the thesis is being put on looking for intertextual relations between the original text and these three, on classifying them as texts deriving from the original poem and trying to find out in which particular sense they were inspired by *Máj*.

At the beginning, the life of K. H. Mácha is presented together with rather inconsistent reception of his work, which influenced the development of literature and inspired many authors by the tuniness of its verse (Hlaváček), its imagery (Březina, Sova, poetism, surrealism), its metaphysical questions (Mahen, Halas) or its expressing a desire to live (Hrubín, Seifert). After reflecting on the intertextuality theory and various approaches to it, we chose the compromise approach close to the structuralist one, which is also taking utmost account of more general approach to intertextual relations as the preferred one.

The Erben's ballad, rather close to Mácha's Byronic story, teaches a lesson about the power of faith and atonement through the story of a murderer Záhoř and an ascetic pilgrim. Erben's world of tradition and security corresponding with the ideals of conservative romanticism is put in contrast with the revolutionary romanticist Máchian world without a God.

It is not only through thematic allusions that the lyrical subject of *Máchové variace* is closely connected with the lyrical subject of *Máj* itself - yet again it follows the poet's fate, his desire to unravel the metaphysical issues and it shows a faith in the art itself. Hora's sixteen lyrical poems combine Mácha's metaphors with intellectual imagery typical of modernist poetry.

The postmodernist poem *Jám* brings into the arrangement of *Máj* elements of actuality, which is showed in its bareness and earthiness. As far as transformation of the time and space, braking of the story line or usage of all the areas of language including vulgarisms, which contrast the original magnificence of Mácha's style very much, are concerned the text diverts itself from the original one, but it comes back to it thanks to the identification of the lyrical subjects or thanks to developing the intentions of Mácha's language, mostly on the phonological level.

At the end of the thesis there is an overview of intertextuality and its role in the above-mentioned works. The conclusion being that the interpreted texts are definitely not only purposeless intertextual mosaics but more likely the authentic expressions of authors, who were inspired by Mácha to create their own original works. The very end of the thesis is dedicated to a brief summary of the value of Mácha's literary work, the importance of its contribution to the development of literature and its persisting competence to impress even today's reader.

Klíčová slova

aluze – s. 8, 22, 23, 29, 31, 37, 38, 40, 48, 51, 53

čas – s. 9, 16, 17, 19, 26, 28, 30, 32, 33, 35, 38, 44, 49, 53

identifikace (ztotožnění) – s. 14, 33

inspirace – s. 7, 8, 10, 13, 21, 22, 26, 30, 37, 53

intertextovost (intertextualita) – s. 6-10, 36-40, 47-54

láska – s. 9, 20, 28-34, 41-44, 47, 51-52

lyrický subjekt, lyrické „já“ – s. 9, 29-34, 38-39, 41-49, 51-53

metatext (posttext) – s. 1, 6, 22-23, 38-39, 48-51, 53

mimotextová skutečnost – s. 39, 48, 51

ohlas – s. 6, 51, 53

polemika – s. 6, 9, 23, 50

poutnictví (pout', poutník) – s. 13-24, 27, 31-35, 37-38, 49, 53

pretext (prototext) – s. 6, 8, 22-23, 37-40, 47-51

smrt – s. 5-6, 9, 12, 14-20, 23, 26, 29-30, 32-35, 42-44, 47-49

Prameny a literatura

ERBEN, K. J., *Kytice*. MÁCHA, K. H., *Máj. Skvosty české poezie*, Praha: Levné knihy KMa, 2000. ISBN 80-86425-92-4

HORA, J., *Básně*, Praha: Československý spisovatel, 1975

HORA, J., *Máchovské variace*, Praha: Fr. Borový, 1936

KASAL, L., *Bláznův dům*, Brno: Host, 2004. ISBN 80-7294-122-4

KASAL, L., *Dosudby*, Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0074-5

KASAL, L., *Hladolet*, Brno: Petrov, 2000. ISBN 80-7227-072-9

KASAL, L., *Hlodavci hladovci*, Praha: Horizont, 1995. ISBN 80-7012-083-5

KASAL, L., *Jám*, Brno: Petrov, 1997. ISBN 80-85247-99-2

KASAL, L., *Orangutan v továrně*, Praha 2008. ISBN 978-80-86862-54-5

KASAL, L., *Vездеjšína*, Hradištko pod Medníkem: Protis, 1993. ISBN 80-901551-0-3

MÁCHA, Karel Hynek: *Máj*. Doslov P. Vašáka, Praha: Československý spisovatel, 1983

Spisy Karla Hynka Máchy. Svazek třetí. Literární zápisníky, deníky, dopisy. Praha: I.L. Kober, 1972

Slovník literární teorie, zpracoval Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, redigoval Štěpán Vlašín, Praha: Československý spisovatel, 1984

BRINKER, K., *Linguistische Textanalyse. Eine Aufführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005. ISBN 3-5030-7948-3

ČERVENKA, M. - MACURA, V. - MED, J. - PEŠAT, Z., *Slovník básnických knih*. Praha: Československý spisovatel, 1990. ISBN 80-202-0217-X

DOLANSKÝ, J., *Karel Jaromír Erben*. Praha: Melantrich, 1970

HAMAN, A., *Trvání v proměně*. Praha: ARSCI, 2007. ISBN 978-80-86078-71-7

HOMOLÁČ, J., *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-201-X

HŮRKOVÁ, J., *Básnický dnešek a Karel Hynek Mácha*. PRAHA: IPOS-ARTAMA; Prostějov: Kulturní klub Duha, 1998. ISBN 80-7068-108-X

CHALOUPKA, O., *Příruční slovník české literatury*. Praha: Levní knihy, 2007. ISBN 978-80-7309-463-8

KŘIVÁNEK, V., *Býti básníkem v Čechách*, Praha 1999. ISBN 80 86039-83-8

- LEHÁR, J. - STICH, A. - JANÁČKOVÁ, J. - HOLÝ, J., *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2002. ISBN 80-7106-619-2
- MÁCHA, K. H., *Byl lásky čas*, Deník z roku 1935, Toronto: 69 Publishers, 1980. ISBN 0-88781-093-4
- MACHALA, L; PETRŮ, E. a kol., *Panorama české literatury. (Literární dějiny od počátků do současnosti.)* Olomouc: Rubico, 1994. ISBN 80-85839-04-0
- MENCLOVÁ, V., VANĚK, V. a kol.: *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Libri, 2000. ISBN 80-7277-007-1
- MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha, Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X
- MOURKOVÁ, J., *Josef Hora*. Praha: Melantrich, 1981
- MUKAŘOVSKÝ, J., *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*, Praha: Svoboda, 1941
- PEŠAT, Z., *Prsty bílého hvězdáře*. Praha: Československý spisovatel, 1985
- PETERKA, J., *Teorie literatury pro učitele*. Praha 2007. ISBN 978-80-239-9284-7
- ŠALDA, F. X., *Šaldův zápisník 8, 1935-1936*, Praha: Otto Girgal, 1928-1937
- ŠALDA, F. X., *Karel Hynek Mácha a jeho dědictví*, in: *Duše a dílo. Podobizny a medailony* Praha: Melantrich, 1950
- VAŠÁK, P., *Česká pouť Karla Hynka Máchy*, Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-706-2
- VAŠÁK, P., *Literární pouť Karla Hynka Máchy*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1249-4
- VOBORNÍK, J., *Karel Hynek Mácha*. Praha: J. Otto, 1907
- ZACHOVÁ, A., *Výzva interpretace*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2007. ISBN 978-80-7041-789-8
- ZEMAN, M. a kol., *Rozumět literatuře. Interpretace základních děl české literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986
- BALAŠTÍK, M., *Úvod povahopisný*, in: *Tvar*, 1997, roč. 8, č. 13 (26. 6.), s. 20-21
- NOVOTNÝ, P. - JANÁČEK, J., *A co Mácha?*, in: *Tvar*, 2010, roč. 20, č. 1 (8. 1. 2010), s. 17
- NOVOTNÝ, P. – JERSÁK, M., *A co Mácha?*, in: *Tvar*, 2010, roč. 20, č. 2 (22. 1. 2010), s. 10
- NOVOTNÝ, P. – ŠPIČKA, D., *A co Mácha?*, in: *Tvar*, 2010, roč. 20, č. 4 (19. 2. 2010), s. 14

- NOVOTNÝ, P., *A co Mácha?*, in: Tvar, 2010, roč. 20, č. 5 (5. 3. 2010), s. 10
- NOVOTNÝ, P. - ACHER, I., *A co Mácha?*, in: Tvar, 2010, roč. 20, č. 6 (19. 3. 2010), s. 13
- NOVOTNÝ, P., *A co Mácha?*, in: Tvar, 2010, roč. 20, č. 11 (27. 5. 2010), s. 8
- SEDLÁKOVÁ, L., *Mág – Máj – Jám*, in: *Nové knihy*, 1997, roč. 37, č. 22 (11. 6.), s. 3.
- SŮVA, V. – KASAL, L., „*S Máchou bych se smál*“, in: *Nové knihy*, 1989, č. 40 (27. 9.), s. 8
- Pavel Kotrla: Recenze a články [online], [13. 3. 2010], <<http://recenze.kotrla.com>>