

## Genetika smyslu v Máchově poesii.

Jan Mukařovský

Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku. Ed.: Jan Mukařovský. Praha: Fr. Borový, 1938.

### Předmluva ke sborníku *Torso a tajemství Máchova díla*.

Mnohokrát, zejména v posledním jubilejním Máchově roce, bylo zdůrazněno, že dílo Máchovo je stále ve vztahu, vždy znovu navazovaném, k vývojovému dění v české poesii: každá básnická generace setkává se s jeho dělem; naopak také každá, jak zdůraznil F. X. Šalda, vrhne na Máchovo dílo nové světlo svou tvorbou. Totéž platí však i o české teorii básnictví: ani pro ni nebude patrně zkoumání Máchy ještě dlouho ukončeno. V dějinách každého národního básnictví najdou se zjevy, ke kterým se zkoumání neustále vrací; bývají to nejčastěji dovršitelné tvořivé úsilí národa v jistém období, kteří takto vědecký zájem udržují v napětí, tak na př. v německé literatuře postava Goethova, v ruské dílo Puškinovo. Nová česká literatura však dosud nedostoupila vrcholu, který by trvale upoutával pozornost všech, kdo přicházeli po něm; svědectvím toho je i okolnost, že kdykoli se děje pokus sestavit pro školy seznam autorů, kteří by měli být žactvu bezpodmínečně známi, vždy dochází k rozporům, a je velmi málo jmen, o kterých zavládne shoda buď zcela nebo aspoň do značné míry obecná. Literární hodnoty se u nás velmi rychle opotřebovávají a spotřebovávají; je nedostatek zastávek v plynulém vývoji básnictví. Jen o několika autorech, roztroušených však po nejrůznějších obdobích, to neplatí, a mezi nimi je především Máchova: ač i on se setkává vždy znovu s nepřítzlivými kritiky, je jeho dílo nejjivější z básnických hodnot minulosti.

Máchova je ovšem pravý opak klasika, dovršujícího úsilí dlouhého vývoje. Nestojí na konci cesty, ale na začátku, nedořešuje problémy, nýbrž spíše nadhazuje; významové bohatství jeho díla neplyne z úsporného ukáznění nahromaděné významové energie hladkou formou, ale je dáno zlomkovitostí významové výstavby, která právě svou náznakovostí zasahuje širé a navzájem odlehle končiny významové oblasti. Je podnes typickým představitelem české poesie, která dosud neprošla klasicismem a má nevýhody, ale zároveň i přednosti plynoucí z tohoto stavu věcí. Jedna z podstatných výhod je volnost v zacházení s uměleckými možnostmi jazyka, nebrzděná ustrnulým básnickým kánonem. I v tomto směru je Máchova vhodným patronem novočeské poesie, ježto právě on dovedl rozehrát jazykové složky k svrchované básnické účinnosti. Nejsa klasikem, neznamená nikdy ve zjev oficiální, třebaže je stále středem pozornosti: ani dvě stoletá jubilea, která pro krátkost doby mezi narozením Máchovým a jeho smrtí následovala rychle za sebou, neutlumila zajímavost a záhadnost jeho díla. Je i nadále možno vracet se k němu ve dnech všedních.

Návraty toho druhu nesmějí mít ovšem nahodilost roztržitých připomínek, nýbrž musí mít ráz otázek kladených dílu a básníku, zdůvodněných potřebami přítomnosti. Je dnešní chvíle vhodná k takovému

rozhovoru s mrtvým? Pohlédněme na přítomnou situaci poesie: minula doba, kdy se básnictví jevílo jako nezávazná rozkoš z nových kaleidoskopických kombinací tvárných prostředků; člověk počíná opět žádat na umění, aby upjalo zájem k svému nejvlastnějšímu úkolu, předjímat pasivní i aktivní postoj člověka ke skutečnosti. Tento nárok, vývojově nutný, bývá však nesprávně pojímán jako odvrát od „formalismu“ moderního umění. Jaký omyl! Jako by umění mohlo vykonat svůj úkol jinak než právě svým tvárným úsilím, uvádějícím v pohyb všechny složky materiálu. Poesie má v sobě cosi podobného rozhovoru mezi lidmi důvěrně blízkými: zde i tam je to, na čem významově záleží, dámo mnohem spíše intonačním spádem řeči, odmlčením, detailem větné stavby, nepatrnou odchylkou při volbě slovního výrazu než zjevným obsahem projevu. Právě proto, že se od dnešní poesie žádá splnění úkolu nesmírně závažného pro orientaci člověka v přerozující se světě, nesmí se vzdávat své vlastní podstaty ve prospěch naplno vyslovené tendence, neboť takové řešení úkolu, jež doba klade, bylo by sice snadné, ale také zhoubné. Problém poesie mohutného životního dosahu je mnohem složitější. Ačkoli jen sama básnická praxe může jej rozřešit, je i na teorii básnictví, aby rozbořením materiálu poukázovala k různým možnostem takového řešení.

Tu pojednou ocitá se v zorném poli poesie Máchova. Sotva kdo by mohl tvrdit, že Máj, jenž tolika generacím čtenářským byl zjevením podstaty básnictví, neosvědčil s dostatek důsaznosti životní; ne nadarmo bývá Máchova označován jako zakladatel české poesie metafysické. Nestalo se to však s újmou tvárného úsilí, nýbrž naopak za jeho pomoci. Máchova nebyl jen prvním českým básníkem metafysickým, ale také přetvořitelem českého verše; a právě v jedné ze studií tohoto sborníku se ukazuje, do jaké míry a jak přímo souviselo jeho rytmické objevitelství s významovou náplní jeho poesie. Zasahuje tedy Máchovo dílo do nejhlubších vrstev duševního života čtenářova nikoli za cenu umělecké nekompromisnosti, ale v souladu s ní. A tak stalo se, zčásti vlivem, samé poesie Máchovy, zčásti vlivem vědomého i podvědomého směřování dnešního básnictví, že ve sborníku, jež veřejnosti předkládáme, připadl podstatný podíl úvaze o vztahu mezi stránkou významovou a jednotlivými tvárnými prostředky i o poměru mezi významem a životní skutečností. Dvě ze studií jsou stránce významové věnovány již svými tématy, tři další mají k ní vztahy velmi úzké, třebaže není v jejich názvu přímo jmenována. Tento ráz sborníku vznikl jen zčásti rozvržením témat, které před prací předcházelo; přispěla k němu během práce i souběžnost metodického zaměření autorů. Úkolem bylo obsáhnout problematiku Máchova díla v celé její rozloze; proto vedle článků pojednávajících o genetice významu u Máchy a o Máchově jazyce probrány jednotlivé útvary Máchovy poesie: verš, próza, drama, jakož i otázka světového názoru básníka i literárního a sociálního pozadí jeho díla.

*Tolik bylo třeba říci úvodem o vzniku a celkovém rázu sborníku, jež Pražský linguistický kroužek podává jako soubor prací svých členů o největším básníku českého romantismu a jenž se na základě přátelské dohody připojuje jako sourodý pendant k máchovskému sborníku Literární historické společnosti československé. Sluší jen ještě poznamenat, že dvě z pojednání jsou dílem autorů již zesnulých, jejichž památky budiž zde vzpomenuť s úctou příslušející jejich vědeckému i uměleckému významu: jsou to F. X. Šalda a O. Fischer.*

## I.

Studie, kterou podáváme, je pokus o zkoumání základního schematického principu, na kterém spočívá významová jednotka Máchova básnického díla. Nehodláme odlišovat složky formální od obsahových, nýbrž budeme vycházet z předpokladu již s dostatek ověřeného dosavadním vývojem teorie básnictví, že každá složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu. Nepůjde proto o osobité rozbory jednotlivých složek, ale o svedení všech jich na společného jmenovatele, jímž je význam. Na druhé straně nepůjde však o zkoumání obsahu, jak by mohl termín „význam“ naznačovat, tedy ani o výčet nejobecnějších kategorií a oblastí významových, z nichž čerpá Máchova básnická tematika, ani o zkoumání filosofického dosahu básnického díla Máchova, nýbrž o rekonstrukci onoho obsahově nespécifikovaného (a v tom smyslu – chceme-li – formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu. A ještě: mluvíme-li o jednotě, nemáme na mysli ono sjednocení, jež se při četbě teprve postupně uskutečňuje pomocí komposičního půdorysu, nýbrž jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemisaci složek. Neomezíme svůj rozbor na jednotlivá díla nebo dokonce na dílo jediné, nýbrž budeme své doklady vybírat z děl Máchových bez rozdílu, nečiníce ani rozdílu mezi díly veršovanými a prozaickými, v souhlasu s názorem Nezvalovým, že – aspoň po stránce významové výstavby – „mezi Máchovými básněmi a mezi Máchovou prózou není podstatného rozdílu“. (Nezval, Máchův Kat, Slovo a slovesnost II, 73.)

Rozbor významové stránky Máchova díla jako celku počneme prvkem nejzákladnějším – pojmenováním. Typický způsob básnického pojmenování je pojmenování obrazné, jež se zdá jedine charakteristické pro poesii. Ve skutečnosti má každé básnické pojmenování jistý specifický ráz, a předěl mezi obrazným a neobrazným pojmenováním je i ve veršované poesii samé méně závažný než to, co všechna básnická pojmenování spojuje; také vztah pojmenování přímého k nepřímému je příliš složitý, aby dovoloval ostré rozhraničení. Máchův básnický výraz je toho názorným příkladem. Není zde strohé hranice mezi obrazem a pojmenováním přímým: celý text je zalit velmi stejnorodým významovým ovzduším, v němž se oba druhy pojmenování navzájem prostupují. Tak na př. verše

Ledvaže však nad modré temno hor  
Brunátné slunce rudě zasvitnulo,  
Tu náhle ze sna všechno procitnulo  
A vesel plesá vešken živý tvor<sup>1</sup>. (I, 35, Máj.)

neobsahují výrazných tropů; přesto však jejich „básnickost“ není slabší než veršů z téhož zpěvu, nesených výraznými obrazy:

Nad temné hory různý den  
Vystav májový budí dol,  
Nad lesy ještě kol a kol –  
Lehká co mlha bloudí sen. (I, 35, Máj.)

V posledním verši vyměnily si navzájem místo členy přirovnání, tedy pojmenování přímé s nepřímým. Obraz („sen“) zaujal zde syntaktické postavení náležející vlastnímu pojmenování věci přirovnané („mlha“): „Lehká co mlha bloudí sen“ místo „Lehký sen bloudí co mlha“<sup>2</sup>. I jindy bývá u Máchy hranice mezi pojmenováním obrazným a neobrazným snadno překročitelná. Tak na příklad v I. znělce (I, 205) zahrává básník se slovem „růže“, užitým střídavě ve významu vlastním (květina) i ve významech obrazných (růžová záře, dívka); při tom však zazní v jednom případě („růže jen? – Idúno!“) význam vlastní i obrazný současně.

V růžovém blankytu hvězdy rcete,  
Ty růžemi ověčená Lúno  
Zdaž to ona – a jen růže dřímá? –  
Či spí ona a jen růže květe? –  
„Růže květe!“ růže jen? – Idúno! –

Proto také nabývají u Máchy tak snadno obrazného významu pojmenování, jež na jiných místech jeho děl fungují jako přímé poukazy ke skutečnosti; tak na příklad pojmenování „věnec z růží“ znamená jednou skutečnou věc, jindy, obrazně, sluneční záři:

V věnci se růže vinou křížku malého kolem. (I, 109,  
Na hrobě sestřiným.)

A kolem lebky pozdní zář  
Se vložila co věnec z růží. (I, 45, Máj.)

<sup>1</sup> Citáty ze spisů Máchových jsou vesměs podle vydání Krčmová (Praha 1928/29); římská čísllice znamená svazek, arabská stránku.

<sup>2</sup> Spojení podobné „mlha – myšlenka“ nacházíme v Pouti krkonošské (II, 156): „až... poslední myšlenka má s lehkou mlhou rozloží se nad vlastní mou“. Také zde je hra s oscilací mezi vlastním a přeneseným významem; slovo „mlha“ zdá se mít význam obrazný vzhledem ke slovu „myšlenka“. Obrazný ráz uplatnil by se plně, kdyby slovo „mlha“ bylo dáno jako přirovnání, instrumentálem srovnávacím: „až poslední myšlenka má lehkou mlhou rozloží se . . .“. Avšak v Máchově textu je vložena předložka „s“, která, nerušíc zcela možnost přirovnávací funkce instrumentálu, má přece dosti síly, aby v slově „mlha“ oživila význam vlastní: „Nad vlastní se rozloží i myšlenka i mlha.“

Pozdrav „Dobrou noc“, jehož básnické působivosti Mácha tolik využil v Křivokladu i jinde, mívá jednou platnost skutečného pozdravu, jednou básnického obrazu, jindy se projevuje hra s jeho dvojnázností:

1. Vlastní význam a hra s dvojnázností: V tom jakoby bílý stín se mihl okolo železné mříže chodby královského bytu, a jakýsi jemný hlas: „O králi! – Dobrou noc!“ tajným pravil šeptem; – hned na to s vysoké bašty hlásný opovídal půlnoc. „Dobrou noc!“ opakoval si král, přes ouzký dvůr hledě k lidomorně, a opět jakoby sousměchem někomu děkoval, „dobrou noc – půlnoc!“ k věži žalární pokynul rukou. (II, 37.)

2. Význam přenesený: Podle rakve stálo víko, na kterém dle poslední vůle (Miládiny) velikým písmem: „O králi! – dobrou noc!“ bylo napsáno. (II, 68.)

V prvním z uvedených citátů je pozdrav „Dobrou noc“ nejprve adresován při nočním setkání „jemným hlasem“ králi Václavu; jeho význam je zde neobrazný, neboť je ho užito zcela přiměřeně situaci. Jakmile však král, osaměv, pozdrav parodicky opakuje, prosvítá již možnost významu obrazného. Když pak opětuje pozdrav po třetí („Dobrou noc – půlnoc!“), kyna při tom věži žalární, příbytku to odsouzenců a dějišti poprav, zaznívá obrazný význam již zřetelně. Odhaleně je pak obrazný význam dán v dokladě druhém, kde pozdrav „Dobrou noc“ figuruje jako nápis na rakvi (srov. též poznámku A. Nováka o mnohovýznamnosti pozdravu „Dobrou noc“ v L. Fil. XXVIII, str. 239, v čl. „Máchova Krkonošská pout“).

Pro básníka samého byl – podle svědectví Sabinova – tento pozdrav již sám o sobě, beze vztahu k jakémukoli aktuálnímu užití, pln neurčitých obrazných významů v souvislosti se samým tématem románu Kat: „Ó králi, dobrou noc! – což nepochopuješ, co v tom leží? Všeho že konec? Celý osud Václavův že se již vyplňovati počíná. Den jeho že zašel, dlouhá noc že mu nastává, jemu i všemu, co zamýšlel.“

S tím ‚dobrou noc‘ jsem chtěl vyznačiti kus staré historie české, ukončení celé staré doby, kteráž na popraží nových přechodů stála.“ (Úvod povahopisný, Vybrané spisy K. Sabiny II, Praha 1912, str. 120.) Tento výklad pozdravu „Dobrou noc“ lze pokládat za typický výraz obecného poměru Mácha k slovnímu významu. Za každým slovem tušil Mácha v pozadí skryté významy obrazné, mnohé a neurčité. Sabina dosvědčuje také to, že Mácha „i v cizích plodech hledával významů, jichž tam nebývalo a na které spisovatel snad ani nepomejšlel“; co se tkne Máchových spisů vlastních, tedy „střízlivý posuzovatel by ani neuvěřil, jakou řadu myšlenek z nepatrné někdy sady (Mácha) vyvozoval a co všecko do ní vkládal“. Konečně uvádí Sabina i Máchův vlastní výrok, že „někdy tři, čtyři slova jako uzavřená skříňka v sobě chovají celý poklad důsledných myšlenek“. Jak jinak rozumět všem těmto svědectvím než tak, že každé pojmenování bylo pro Máchu potenciálně obrazné i tehdy, bylo-li přímé, to znamená, bylo-li slovo k pojmenování užitě aplikováno ve významu vlastním. Ba dokonce nejen slova, ale i samy věci jimi označené, nepozbývajíce své věcnosti, jevíly se Máchovi zároveň jako obrazy věcí jiných. Tuto skrytou významovou dvojitost každého pojmenování u Máchy vyslovuje odhaleně ono místo z Křivokladu, kde katův meč se jeví zároveň i skutečností i obrazem. Kat hledá podle

Miládina slibu svůj ztracený meč u její rakve. Najde jej na jejím srdci a „chtěl mluvití, přeskřípené však zuby mu v tom bránily; jen opětně dobytý na kvapně se zdvihající prsa přitiskuje meč, z hluboka prsou šeptal, takže slova jeho zněly co daleká bouře: „Meči! obraze můj!“. Slovo „meč“ znamená zde současně i zbraň i osobnost katovu a její duševní tvářnost.

Latentní obrazný ráz mívají u Máchy i vyšší významové jednotky, totiž motivy a jejich shluky. Na jeden z důležitých projevů této oscilace mezi skutečností a obrazovostí upozornil v článku „Konkretní iracionalita v životě a díle K. H. Máchy“ (Sborník Ani labuť ani Lůna, Praha 1936) V. Nezval; je to ten zjev, že tematická stránka některých Máchových děl se jeví současně i skutečností i snem, t. j. onou skutečností, která je přímo míněna, i něčím jiným kromě toho<sup>3</sup>: „Marinka, obraz ze života, kde je vše skutečné a jako ve snu, jako ve snu, aniž to přestává být skutečným, jako ten hráč na housle, jenž vtiskne básníkovi znenadání (jak je to prosté a šílené) dopis v opuštěné části Kanálské zahrady, jak ono „Já vás již znám“ při prvním setkání, jak nákladné fortepiano uprostřed zbídačelého bytu „Na Františku“, jak zoufalé „Hynku!“, znící právě tak jako „André!“ z úst Nadji, jak objektivní náhoda věty „Zajisté! zajisté pravím vám, že jí neuhlídáte více“, věty vyřčené jakousi stařenou, vypravující sen a přece v tom kontextu vztahující se k osudům toho, jenž odchází od Marinky, aby ji nespátřil víckrát, aby přišel k zídce hřbitova, kde ji budou pohřbívat“.

Podobný dvojitý ráz má na př. děj Pouti krkonošské; vypravování, které je v povídce samé podáno jako skutečnost, zřejmě však prosycená skrytou obrazovostí, nese v zápisníkovém náčrtu ještě přímo označení „Sen“.

Snovost je tedy u Máchy jen speciální projev obecnějšího směřování k oscilaci mezi vlastním a obrazným významem, zasahujícího všechny významové jednotky, počínaje slovem a konče celým tématem. Někdy toto směřování vyúsťuje i v zjevnou simultánní dvojitý významnost: význam vlastní i přenesený nabývají v takových případech stejné intensity. Tak v náčrtu „Vale láska ošemetná“ (i v povídce „Marinka“) končí se líčení nedělního „hemžení lidstva rozličného“ v Kanálské zahradě těmito slovy: „A nad celým četným zbořem láska rozprostírá peruť svou, jako hudba po celý den u prostřed zahrady před kafírnou hrající poslední nazvuk, jako jasný večer růžové červánky nad zelenými zahrady stíny po dnešním parném dni.“ (II, 19.) Hudba a západ slunce jsou tu současně i skutečností nedělního podvečera v Kanálské zahradě i obrazem (láska prostírající peruť svou jako hudba, jako jasný večer).

Hra na rozhraní vlastního a přeneseného významu je zde podána odhaleně až k schematicčnosti. Vlastní její podobu a funkci ukazují spíše příklady uvedené výše,

<sup>3</sup> Srov. S. Freud, Výklad snů (čes. překlad, Praha 1937, str. 77): „Snové fantasii chybí řeč pojmová; co chce říci, musí malovat názorně, a ježto tu chybí oslabující působnost pojmů, maluje to v plnosti, síle a velikosti nazíraného tvaru . . . Jasnost její řeči je ztížena tím, že má odpor proti vyjadřování objektu vlastním jeho obrazem a raději volí obraz cizí, pokud tento je aspoň s to, aby vyjadřoval onen moment objektu, na jehož znázornění záleží. To jest symbolisující činnost fantasie.“

v kterých se obrazný význam nepovznáší nad neurčitost a mnohonásobnost; tato vlastnost dovoluje, aby vlastní význam pojmenování zůstal v popředí a budil tak dojem, že v daném případě není obrazem jen jazykový znak, ale i sama reální existence jím míněná. Takový byl, jak ukazují uvedená svědectví Sabinova, i sémantický záměr samého Máchy: každý znak byl Máchovi v romantickém slova smyslu „symbolem“, ukazujícím kromě skutečnosti (věci) přímo míněné i k spoustě skutečností jiných, míněných obrazně a nerozlišeně<sup>4</sup>. V Pouti krkonošské se objevuje záhadný motiv osamělého kříže, stojícího na samém vrcholu Sněžky: „Ouplný měsíc zrovna přes (kříž) přehlížel v rozsedlinu, tak, že se zdál křížem ve čtyry stejné kusy rozdělen býti. ‚Dobrou noc, dobrou noc!‘ šeptal umdlený poutník hlasem slabým; – Co stracený papršlek Lúny zdála se před ním vznášeti bledá postava ženská; mrtvé oko upřené bylo vzhůru ku kříži; tvář její křídobílá, pisky zesinalé budili hrůzu; a stuhlá sněhobílá ruka neustále prstem vzhůru nataženým ukazující stkvěla se v papršku měsíčním, zdalíž však ku kříži neb na měsíc ukazovala, nebylo lze rozhodnouti.“ (II, 163.) Zde promítl Máchova do básnického motivu významovou výstavbu svého pojmenování: podobně jako ruka bledého přízraku ukazují i jeho básnická pojmenování neznámo ke které skutečnosti, mimo tu ovšem, již znamenají přímo.

Je nyní na řadě rozbor slohových prostředků, kterými Máchova tohoto zvláštního významového účinku dosahuje. Avšak dříve, než k tomuto rozboru přistoupíme, je třeba několika vysvětlujících poznámek o pojmenování vůbec a Máchovu zvláště. Moderní vědě o významu, sémantice, je již s dostatek jasné, že podstatou pojmenování je velmi složitý proces, nikoli pouhá aplikace slova na věc, rovná nalepení viněty na láhev nebo na předmět ve sbírce. A je dnešní sémantice dále zřejmé i to, že se proces pojmenovací nepřihází jen výjimečně, totiž tehdy, naskytne-li se jev dosud bezejmenný, nýbrž že se tento proces opakuje – třebaže mnohdy jen v náznaku – při každém užití jazykových znaků, jsa vždy hotov oživit v celé své složitosti. Také není při pojmenovacím aktu uváděno ve vztah jedině slovo s jedinou věcí, nýbrž po každé konfrontován celý významový systém jazyka s celým světem věcí, obražejících se v mysli člověka rovněž v podobě významů přitahovaných i odpuzovaných navzájem nejrozmanitějšími vztahy. Mezi oblastí jazyka a světem věcí-významů panuje stále napětí, vybíjející se nepřetržitou řadou opětování aktu pojmenovacího. Každé pojmenování leží na průsečíku dvojí možnosti: především volí se jedno z několika nebo i mnohých slov pro danou věc (volba mezi synonymy), zároveň však se vybírá jedna z věcí několika nebo i mnoha, které mohou být vyjádřeny slovem přicházejícím v úvahu (volba mezi homonymy,

různými to významovými schopnostmi téhož slovního znění). Teprve ono pojmenování, při kterém je obojí zřetel, synonymický a homonymický, plně uspokojen, připadá nám samozřejmě a nutné pro danou věc v dané situaci<sup>5</sup>. Najdeme-li toto „nutné“ slovní označení téměř (nebo i zcela) bez váhání, zdá se nám pojmenování automatickou aplikací jazykového znaku. Jakmile se však potřebě pojmenování postaví v cestu sebe menší zábrana, změní se automatická aplikace v složitý proces. To se přihází i v řeči nejběžnější, na př. tehdy, když máme současně na mysli několik možných slov pro danou věc v dané situaci a hledáme nejvhodnější z nich: v takovém případě se stává viditelným akt volby mezi synonymy. Nebo se přihází i opak: pod slovem, které se nám nabízí, tísní se příliš mnoho věcí, aby jím mohly být současně vyjádřeny; hledáme tedy způsob, jak vhodnou determinací pomocí okolního kontextu vyloučit ony možné významy, jež jsou nám pro danou situaci nepotřebné, z dosahu aktuálního pojmenování; konáme tak volbu mezi homonymy, různými významy jistého slovního znění. To obojí se může přihodit i ve zcela běžném projevu sdělovacím; básnictví však dovede složitost procesu pojmenovacího rozvinout v jednom nebo druhém směru ještě mnohem účinněji, poněvadž záměrně.

Slovo je s věcí, kterou označuje, spojeno svazkem, nazývaným „věcný vztah“. Při adekvátním pojmenování není tento vztah téměř cítěn: slovo je s věcí spjata přímo, lpí na ní. Jakmile však je za pojmenování zvoleno některé slovo, jehož obvyklý význam je pojmenované věci poněkud nebo i zcela cizí, počne být věcný vztah mezi slovem a věcí pociťován jako napětí, jež je tím silnější, čím cizejší je slovo věci, jím pojmenované. V takových případech mluvíme o pojmenování přeneseném, obrazném, jež je časté zejména v poesii. Praxe i teorie moderního básnictví počínajíc již symbolismem, zejména však futurismem, ukázaly s dostatek jasně, že každého daného slova může být užito k pojmenování kterékoli věci (zřetel homonymický) a že naopak každá daná věc může být pojmenována kterýmkoli slovem (zřetel synonymický). Je to možné právě proto, že oblast jazykových významů a svět věcí, který se – rovněž v podobě souborů významů – obraží v mysli člověka, stojí proti sobě jako dva systémy významové, z nichž každý je uvnitř protkán nescíslnými spoji mezi jednotlivými prvky. Tyto spoje se citelně uplatňují při volbě pojmenování přenesených, zjednávajíc přechod mezi věcí a slovem, jež není obvyklým pojmenováním dané věci. Je však možno, aby vstoupily ve znatelnou činnost i při pojmenování nepřeneseném, jehož věcný vztah není vychýlen z obvyklého směru. Přihází se to tehdy, je-li vhodnými prostředky dosaženo toho, aby věc slovem přímo pojmenovaná sice zůstala pro posluchače (čtenáře) v popředí – aby tedy slovo podrželo význam „vlastní“ – ale aby vedle této věci, v jejím pozadí, pronikl do vědomí i neurčitý shluk mnoha jiných věcí – významů, s nimiž věc přímo slovem míněná je spjata nějakými, třeba velmi vzdálenými a skrytými

<sup>4</sup> V té věci se Máchova technika básnického obrazu liší od techniky českého symbolismu (Březina). U symbolistů oscilují jednotlivá pojmenování mezi plánem významu přeneseného a vlastního; každý z těchto plánů je však sám o sobě určitý a jednoznačný. Za to je Máchova technika pojmenování blízká technice poesie mystické, středověké i barokní, jakož i poesie surrealistické: tam i zde jde o mnohoznačnost významu obrazného při určitosti přímého vztahu věcného; jednoznačný je jen plán významu vlastního.

<sup>5</sup> Viz S. Karcevskij, *Du dualisme asymétrique du signe linguistique* (Travaux du cercle linguistique de Prague I, Praha 1929).

významovými souvislostmi. Tento soubor souvislostí je mnohorozměrný, neboť jednotlivé z nich mohou navazovat na nejrůznější stránky a vlastnosti věci přímo míněné. Ta pak objeví se, právě vlivem této mnohorozměrnosti, v celé bohaté rozrůzněnosti svého zjevu a působení. Vznikne současně i dojem, jako bychom měli před sebou místo slova samu věc jím míněnou, i dojem, jako by tato věc – opět sama a nikoli slovo ji označující – byla obrazem věcí jiných, jejichž představy jsou s ní z jakéhokoli důvodu sdruženy.

A takový je, jak již výše naznačeno, případ básnického pojmenování u Máchy. Máchova pojmenování působí zároveň i jako vlastní i jako obrazná proto, že prostřednictvím věci, kterou znamenají přímo a zjevně, nabývají druhotného skrytého vztahu i k mnoha věcem jiným, jež jsou leckdy dosti vzdáleny věci přímo míněné a někdy i nedostupny pojmenování bezprostřednímu; tyto věci vnikají do vědomí čtenářova v podobě shluků mlhavých a mihotavých významů doprovázejících pojmenování. Již v knize o Máji (Praha 1928) zjistili jsme přítomnost takových druhotných významů v Máchově pojmenování a nazvali jsme je „akcesorními“; dnes dali bychom přednost označení „skryté významy symbolické“, a pojmenování samo bychom nazvali „symbolem“, majíce ovšem na mysli onen smysl, v kterém tento termín pojímala doba romantická a jež zřetelně formuloval v svých „Vorlesungen über die Aesthetik“ G. W. F. Hegel (I. díl, Stuttgart 1937, str. 407 nn.).

Hegel totiž pojímá symbol jako existenci (věc) smyslu vnímatelnou, se všemi vlastnostmi přístupnými bezprostřednímu vnímání, která však není pojímána jako daná jen o sobě a k vůli sobě, nýbrž chápána i v širším a obecnějším smyslu jako obrazný znak mnoha věcí jiných, z nichž každou (třeba vzdáleně) připomíná prostřednictvím některé z vlastností svého zjevu. Symbol je Hegelovi vždy neurčitě mnohoznačný, v základě ovšem dvojnásobný: věc symbolicky pojatá je totiž jednak sama sebou, jednak mnohostranným obrazem. Výše podaný popis pojmenování Máchova odpovídá tedy úplně soudobému chápání symbolu; u básníka není ovšem symbol dán samou věcí, nýbrž slovem ji znamenajícím; než právě při symbolu je tento rozdíl nedůležitý, protože spojení mezi slovem a věcí je zde co nejkratší a v popředí stojí věc, nikoli její jazykové vyjádření.

Mohl by však někdo namítnout: jestliže se máchovské pojmenování vyznačuje tím, že za slovem vidíme nejdříve věc jím obvykle označovanou, a v jejím pozadí teprve tlum neurčitých významů s věcí touto sdružených, jak potom vysvětlit, že se často u Máchy projevuje tendence odsunout právě věc slovem míněnou ze zorného pole čtenářů? Děje se tak skutečně v případech typu „jezera klín“ místo „jezero“, „horní stín“ místo „tmavá hora“, kde do gramaticky řídicího členu sousloví vstupuje místo substantiva značícího věc samu slovo jiné („klín“, „stín“), určené spíše jen k tomu, aby fungovalo jako nositel téměř prázdné gramatické formy, kdežto hlavní význam sám, nositel věčnosti, je sesunut do přívlastku („vody“, „horní“)<sup>6</sup>. K těmto případům lze přiřadit i významovou výstavbu slavné řady metafor o ztraceném

dětství (na př. „zbořené harfy tón“, „ztrhané struny zvuk“, „umřelé hvězdy svit“ atd.); také v nich je věc pojmenováním míněná dána jako neexistující, kdežto její účinky jako existující. Pohlédneme-li však na tyto případy zblízka, ukáže se, že se jimi naše těse o symbolickém pojmenování neoslabuje, ale posiluje. Třebaže věc slovem míněná stojí při způsobu pojmenování výše popsaném zpravidla v popředí, není vlastním cílem pojmenovacího aktu ona sama – kdyby tomu tak bylo, šlo by o pojmenování nesymbolické –, nýbrž je jím onen mnohosměrný tlum asociací, který se k pojmenované věci pojí a žádá si vstup do vědomí. A právě potlačení věci slovem přímo míněné může se stát prostředkem intenzivního rozvlnění asociací, podobně jako prázdná židle u stolu jinak plně obsazeného vzbuzuje intenzivní vzpomínky spojené s osobou, která na tomto místě jindy sedává nebo sedávala.

Vracíme se nyní, po předchozí úvaze zásadního rázu, k otázce již výše nadhozené, jakými slohovými prostředky dosahuje Mácha právě vylíčeného zvláštního rázu svých básnických pojmenování. Nejde tu, jak řečeno, o vztah mezi slovem a věcí, nýbrž o vztah věci k věcem jiným. Pokud však pojmenování jako významová jednotka je pevně zasazeno do kontextu a vstupuje v intenzivní styky s pojmenováními sousedními, je soudržností kontextu zbavováno bezprostředního styku s věcí, kterou samo o sobě znamená: teprve ukončený kontext jako významový celek navazuje bezprostřední styk se skutečností. Každá z podřízených, částečných jednotek významových, ať vyššího řádu (kapitola, odstavec), ať nižšího (věta), ať nejnižšího (sousloví, slovo), navazuje definitivní věcný vztah teprve prostřednictvím ukončeného kontextu: dokud tento kontext neznáme celý, může se vždy ještě kterýkoli částečný význam daný v jeho souvislosti změnit dodatečně vlivem toho, co za ním v kontextu následuje. Kontext je tedy významová konstrukce, uskutečňující se v čase, jejíž jednotlivé části jsou na sobě navzájem zavěšeny, ba do sebe vklíněny, a je jim tak bráněno, aby se skutečností navazovaly každá o sobě vztah zvláštní (Vološinov). Symbolické pojmenování však, jak jsme je výše definovali, vyžaduje takovýto nezávislý a osobitý věcný vztah každého pojmenování, neboť cíl jeho je, učiniti středem pozornosti právě vztah věci slovem míněné k věcem jiným. Musí proto být uvolněna významová soudržnost kontextu, aby byla získána žádoucí nezávislost a stabilita věcného vztahu každé z částečných významových jednotek. Rozkloubení kontextu, bylo-li ho dosaženo, má pak ten další následek, že významové jednotky, zbavené jednosměrné vázanosti, kterou je jindy svírá dopředu spěchající kontext, vcházejí v spontánní styky významové, při kterých se uplatňují, nejsouce bržděny, vzájemné souvislosti samých pojmenovaných věcí, souvislosti mnohostranné (pro množství vlastností věcí pojmenovaných) a mnohosměrné (poněvadž nespoutané jednosměrnou posloupností). Jde nyní o to, abychom si tato tvrzení ověřili přímým rozbořením významové výstavby Máchových textů.

V knize o Máchově Máji měli jsme příležitost upozornit na zvláštní typ významového spojování substantiv s adjektivy. Jsou to spojení, jako „večerní máj“, „jitřní máj“, „půlnoční krajina“, „májový dol“,

<sup>6</sup> Máchův Máj. Estetická studie, Praha 1928, str. 91.

„jezerní dálka“; bylo by k nim možno připočíst i taková, jako: „dlouhý kůl“, „rozlehlý strom“. Společná vlastnost všech je ta, že adjektivum jednou ze základních složek svého významu je v rozporu se substantivem; tak na příklad ve spojení „večerní máj“ rozchází se adjektivum se substantivem v tom, že samo značí kratší úsek časový než substantivum, které je jím určeno: měsíc máj, obsahující celou řadu dní, z nichž opět každý obsahuje kromě večera i ostatní doby denní, je tímto určením zdánlivě vměstnáván do jediné denní doby; ve spojení „dlouhý kůl“ označuje adjektivum „dlouhý“ věc ležící, kdežto substantivum „kůl“ znamená v daném kontextu („Na břehu jezera malý pahorek stojí, Na něm se dlouhý kůl, na kůlu kolo zdvíhá“) věc vztyčenou. Následek významové nekongruence přívlastku se jménem určeným je ten, že se každé z obou významově do sebe nezcela zapadajících slov stává do jisté míry nezávislým na dané souvislosti a podřzuje významovou plnost přesahující dané spojení. Rozdíl mezi spojením běžným, jako by bylo na př. „večerní soumrak“, „večerní noviny“, a Máchovým „večerním májem“, vysvitne zřetelně při srovnání. Mezi případy významové nekongruence slov syntakticky spjatých lze zařadit i ony, kde přívlastek popírá samu existenci věci označené substantivem, tedy případy typu „ztracené světlo“ („I po jezeru hvězdný svit, Co ztracené světlo se mihá“ I, 25). Vrcholem této techniky jsou obrazy ztraceného dětství v 3. a 4. zpěvu, o nichž viz již str. 25. Předěl mezi dvěma sousedními významovými jednotkami, přívlastkem a jménem určeným, je zde nesmírně ostře zdůrazněn, takže čtenář musí hledat skrytou logickou i empirickou oprávněnost jejich spojení; při tom oživnou nejrůznější a nejrozmanitější významy, jichž jsou schopny jak přívlastek, tak substantivum; slovo je donuceno, aby vydalo všechnu sémantickou energii, kterou potenciálně obsahuje.

Řadu názorných příkladů nepatrných sice, ale velmi citelných významových nekongruencí mezi významy sousedícími uvedl V. Flajšhans v studii Hlas Prahy (sborník K. H. Mácha, Praha 1937, str. 201); záležejí vesměs v tom, že místo slova, které by do jistého kontextu bezvadně zapadlo, se záměrně vkládá některé jeho synonymum, poměrně málo odlišné významem, ale přece jen natolik, aby některými významovými znaky kontext přesahovalo. Uvedeme vlastní slova Flajšhansova: „Čtyři slova souznačná: ‚spolek‘, ‚zástup‘, ‚zbor‘, ‚pluk‘, byla již za doby Máchovy rozlišena velmi dobře. Mácha věděl velmi dobře, že pluk (snad rusismus) znamená, jak píše sám v deníku, ‚regiment vojska‘; ale v Křivokladu 1. píše o ‚starci v čele pluku‘ (– houfce jezdců), v Cikánech 3. se odloučil cikán od ‚vašeho pluku‘ (= hrstky cikánů), v Máji 3. ‚s věznem kráčí pluk‘ (= vojenská stráž), nikde tu není význam vlastní, všude jistým způsobem pozměněn; podobně dobře znal význam slova ‚sbor‘, ale v Máji 3. ‚bílých ptáků zbor‘ (– hejno), v interm. I. (čtyřikrát), ‚zbor duchů‘ (= shromáždění), v 3. ‚ku kapli přišel zbor‘ (– dav; jinde píše ‚zástup‘), všude zase význam pozměněn; podobně je změněn význam slov ‚spolek‘, ‚zástup‘ nebo slov ‚byť‘, ‚blesk‘, ‚dětinský‘ atd. – všude vždy tak básník překvapuje čtenáře a budí v něm obraznost, po svém doplňující výraz básníkův.“

Významová nekongruence slov těsně syntakticky spjatých se u Máchy velmi často projevuje při slovese.

Mluví-li Šalda o „aktivnosti“ máchovského slovesa (K. H. Mácha a jeho dědictví, Duše a dílo, Praha 1913, str. 81 n.), je východiskem tohoto jeho postřehu uvolnění významového vztahu slovesa k okolním slovům. Příklady, jež uvádí, dosvědčují vesměs jistou významovou „nadměrnost“ zvoleného slovesa vzhledem k požadavkům kladeným kontextem. Jestliže na př. cituje verš o „skály lomu“, jenž „květoucí břeh jezera tíží“, jde zde právě o to, že sloveso „tížit“ (místo: strměti, zdvíhati se) přesahuje kontext téměř celou rozlohu svého významu: tíže skály je vlastnost, která pro citovanou souvislost nemá důležitosti a uplatňuje se proto samostatně jako opěrný bod rozmanitých druhotných významů pojcích se k věci „skála“. Podobně je tomu na př. tehdy, spojí-li se, jako u Máchy často, sloveso znamenající činnost živé bytosti s podmětem znamenajícím věc neživou: „Lampy zář před samou vězně vstoupí tvář“. Šalda k tomuto dokladu dodává: „ne: padne – nýbrž vstoupí jako živá, pohybující se bytost“. Příznak oživenosti přesahuje tedy i zde kontext a působí rovněž jako ohnisko druhotných významů. Bylo by lze říci, že takovéto „nepravé“ personifikace Máchovy jsou významově bohatší než personifikace do důsledků provedené<sup>7</sup>.

Je ovšem ještě více prostředků, jimiž Mácha vysvobozuje slovo z přílišné závislosti na kontextu; tak na př. hromadění adjektiv nebo sloves, které působí, že slova takto nakupená vstupují ve vzájemné významové vztahy, jež každé z nich poněkud vytrhují ze závislosti na přímočaré spojitosti kontextu. Příklady:

Hluboký vzdech jí ňadra zdvíhá,  
Bolestný srdcem bije cit,  
A u tajemné vod stonání  
mísí se dívky pláč a lkání. (I, 18–19, Máj.)

Hromadění adjektiv projeví se jako prostředek uvolňující významovou soudržnost kontextu zejména nápadně v takových případech, kde jsou nahromaděna adjektiva významem vzájemně podobná; tato významová podoba zvýší možnost asociací nezávislých na kontextu. Máme na mysli zjev, jehož si první všiml Arne Novák

<sup>7</sup> Aktivita Máchova slovesa bývá ovšem leckdy způsobena kvalitou významu samotného; vyskytují se totiž u Máchy občas výrazné slovesné neologismy nebo neobvyklá užití sloves jinak běžných:

A tam kde města stín, v cvál poletěl jsem s koněm. (IV, 44, Máj.)

Král uspatív zde Honzu, nemálo se zarazil. (II, 54, Křivoklad.)

Jen časem prozvukoval vzdálený drozd. (II, 107, Křivoklad.)

Zdrálo se, jakoby se byl rozlehl vrcholek Sněžky. (II, 157, Pout krkonošská.)

Ani vysoká jednotlivá věž hradu nepřenikne vrcholky jedlí. (II, 208, Cikáni.)

Postava jeho byla nepatrná, malá hlava jakož i on celý k pravé straně se nachýlely. (II, 218, Cikáni.)

Tu ještě starý vysloužilce, co ohlas se dosmívaje, počal dále vypravovati. (II, 250, Cikáni.)

Udřímejte srdce mé. (II, 267, Cikáni.)

Mraky rozkřivil bledý blesk. (II, 262, Cikáni.)

„Já jsem usmrtil dceru svou!“ vyzvolav klesl starý žid k jejím nohám. (II, 278, Cikáni.)

v studii „Máchova Krkonošská pouť“ (L. Fil. XXXVIII, str. 358 n.) a jejíž charakterisoval jako „barevné kombinace“: bývají totiž u Máchy občas na malé rozloze textu nahromaděna adjektiva znamenající barvy:

Modravé páry z lesů temných  
V růžové nebe vstupují,  
I nad jezerem barev jemných  
Modré se mlhy houpají. (I, 35, Máj.)

Podobně se hromadí i slovesa; i zde se hromadění stává zvlášť nápadným, jsou-li nějak významově spjata:

To (jezero) se jí modro k nohous vine,  
Dále zeleně z a k v í t á,  
Vzdy zeleněji prosivá,  
Až v dálce v blede jasno splyne. (I, 18, Máj.)

Významové sepětí je v tomto případě dáno jednak schematem stupňování, jednak umístěním sloves na konci veršů.

V této souvislosti třeba – jako činitele významového osamostatňování – jmenovati také eufonii, organizaci zvukového materiálu na základě vzájemných podobností hláskového skladu slov. Slova zvukově podobná navazují totiž, octnou-li se v kontextu blízko sebe, i vzájemné vztahy významové bez ohledu na to, jsou-li či nejsou v daném spojení gramaticky sounáležitá, a to i tenkrát, není-li v jejich významu zjevné přibuznosti. Nejzřetelněji to dokazují ustrnulé rýmové dvojice, při nichž slova uvedená ve vztah souzvučnosti splývají časem také významově do té míry, že se navzájem automaticky vyvolávají. Avšak i při eufonických spojeních přechodných, tak na př. je-li zvukově konfrontováno slovo „jezero“ se slovem „jemný“ ve verši

I nad jezerem barev jemných. (I, 35, Máj.)

nebo slovo „krajina“ se slovem „kráčet“ ve verši  
V krajinu tichou kráčí sen. (I, 18, Máj.)

vzniká významový vztah do té míry intenzivní, že se významová souvislost daná gramatickou výstavbou věty uvolňuje, jsouc křížena souvislostí jinou; při tom se ovšem uplatní i ony významové možnosti konfrontovaných slov, které by jinak zůstaly v daném kontextu mimo čtenářovo zorné pole. Příkladů dalších uvádět nebudeme. Lze jich najíti veliké množství v eufonických rozbořech jednotlivých veršů Máje uvedených v naší knize o této básni. Je však třeba upozornit, že se významové působení eufonie leckdy kombinuje s prostředky jinými. Tak ve větě, analysované již F. X. Šaldou (Duše a dílo, Praha 1913, str. 93) „pláčící papršlek jejich (hvězd) poletoval po dalekých lesích i po nízkém hustém křoví pobřežních strání“ nachází se netoliko, jak zjišťuje Šalda, „bohatá aliterace na *p* založená, která nese tento celý slovesný útvar“ (pláčící – papršlek – poletoval – po dalekých – po nízkém – pobřežních), nýbrž zároveň i významová nekongruence mezi adjektivem „pláčící“ a substantivem „papršlek“, nekongruence to podobná oněm, o kterých jsme mluvili u příležitosti spojení typu „večerní máj“ (paprsek – jev nehmotný, neživý; pláč – činnost příslušející bytosti živé a projevující se hmotně slzami). Jde zde tedy skutečně

o křížení dvojího slohového prostředku k jedinému účelu, jímž je vytržení slova z převládající významové závislosti na kontextu. Není bez zajímavosti poznamenat, že se konfrontace významů „pláč“ a „hvězda“ vyskytuje u Máchy ještě jednou v jiném slovním vyjádření a v jiném eufonickém zařazení, tedy bez aliterace na *p* založené:

Klesla hvězda s nebes výše,  
Mrtvá hvězda, sinný svit;  
Padá v neskončené říše,  
Padá věčně v věčný byt.  
Její pláč zní z hrobu všeho... (I, 22, Máj.)

Další okolnost, která u Máchy působí významovou izolaci jednotlivých pojmenování, je volba slovního materiálu a jeho aplikace. O volbě slov praví V. Flajšhans v článku „Hlas Prahy“, že básník užil asi půl druhého sta nových slov, jež jednak sám vytvořil, jednak přejal, zejména z polského materiálu Lindova. Přesto však tyto „novoty neodlišují nijak zvlášť jazyka Máchova od souvěkovců“ (1. c. 195). Kdyby měla být Máchova volba slovního materiálu podrobně zhodnocena jako tvárný prostředek, musilo by ovšem předcházet složitě statistické zkoumání, na př. o tom, je-li rozložení slovních kategorií (substantiva, slovesa atd.) u Máchy normální, či užívá-li některých z nich nadměrně atd. Takové zkoumání dosud provedeno nebylo, přece však lze aspoň na jediném případě ukázat, že volba slovní zásoby na významové osamostatňování slov vůči kontextu skutečně vliv měla. Mácha totiž užívá nadměrně za přívlastky adjektivních tvarů slovesných participií, jako „zmrtvělý“, „schladlý“, „ubledlý“, „zesinalý“, atd. Taková adjektiva obsahující, je-li jich užito nadměrně, významový prvek dějový kontextem nepodmíněný, jsou významově bohatší než pouhá adjektiva, která se omezují na statické vyjádření vlastnosti. V Mnichu najdeme na př. verše:

Velebná postava. – Vybledlou jeho tvář,  
Strašnější činila sinavá Lúny zář;  
šedý vlas přes jeho zmrtvělý visí zrak.  
Tak kryje jizlivý zdoutnalé hvězdy mrak. (I, 167.)

V Máji najdeme sousloví: ubledlá tvář, umřelá hvězda, umřelý stín; v jiných básních pak slovní skupiny: ztuhlá hvězda, ubledlá tvář, zsinavé hory, zbělelá (květem) jabloň, jitro uzarděné, hrobka vyklenutá, přimrzlý v tváři smích, zatmělé hvězdičky, umdlený zrak, zkvětlé jaro, srdce rozřáté.

Vzájemné odtrhování významových jednotek je však toliko jedna stránka věci. Jednotky navzájem oddělené, vykloubené z přímé závislosti na kontextu, vstupují právě pro plnost významů, jež v nich byly osamostatněním probuzeny, ve vztahy nové, na kontextu nezávislé, jejichž realizace je ponechána čtenáři. Narazili jsme na tento zjev v předchozích výkladech sice již několikrát, avšak naše pozornost byla tam upjata především k prostředkům významového osamostatňování samého; nyní bude třeba přesunout směr a cíl pozorování tak, že obrátíme zřetel k významovým důsledkům této izolace. Za materiál poslouží nám případy, v kterých zaměření na významovou konfrontaci je zvlášť patrné. Tak nejprve následující verš z Máje (I, 19):

V slzích se zhlíží hvězdný svit.

Jediné slovo, jehož bylo obrazně užito, je zde sloveso „shlížeti se“ – neobrazně bylo by asi „odrážeti se“; tropus omezuje se na jediné slovo a nerozvíjí se tedy v souvislý obrazový plán. Přesto však je dosti silný, aby uvedl významy „hvězdný svit“ a „slzy“ v latentní významový vztah nepodmíněný kontextem. Je to vztah jednajícího subjektu a nástroje. Pasivní odraz hvězdného svitu v slze mění se – nikoli však zjevně – v gesto osoby užívající zrcadla. Významy pojmenování „hvězdný svit“ a „slzy“ jsou tím rozvlněny, vnitřně zmnohonásobený, aniž byl při tom porušen jejich vlastní, nepřenesený význam. Jiný příklad podává verš v textu bezprostředně následující (I, 19, Máj):

Vřelé ty jiskry tváře chladné (Co padající hvězdy hynou).

Obrazně je tu užito slova „jiskry“ (= slzy). Přívlástek „vřele“ je do verše vtažen a k němu významově poután právě tímto obrazným pojmenováním, nikoli tušeným pojmenováním vlastním (slzy); sám však figuruje ve významu vlastním („vřelá jiskra“). Vstupuje ve významový vztah nejen k svému subjektu, nýbrž – na základě kontrastu – i k druhému adjektivnímu přívlástku, „chladný“. Adjektivum „chladný“ má v dané souvislosti rovněž vlastní význam, a ve vlastním významu je užito i příslušného substantiva „tvář“. Prostřednictvím neobrazných, významovým kontrastem navzájem spjatých adjektiv vstupují pak ve vztah na stejné významové úrovni obě jimi určovaná substantiva, ač jedno z nich („jiskry“) je obrazné, druhé („tváře“) neobrazné. Vlivem vzájemné konfrontace nabývá obrazné pojmenování (jiskry) zdání věcného vztahu přímého, neobrazné (tváře) pak zdání věcného vztahu nepřímého, tedy významu přeneseného. Slova takto oscilují na rozhraní mezi významem přímým a přeneseným, a to uvádí v pohyb celý soubor významových možností každého z nich. – Jiný příklad:

Až posléz láska k růži svadlé  
Nejvejš roznítí pomstu jeho,  
A poznav svůdce dívky padlé  
Zavraždí otce neznaného. (I, 24, Máj.)

Dvakrát je v tomto čtyřverší pojmenována jedna z osob: pojmenováním přímým „dívka padlá“, i nepřímým „růže svadlá“. Pojmenování obrazné však předchází před vlastním. Je proto zprvu dáno jako neobrazné a dodatečně je teprve převedeno do plánu obrazného výslovným uvedením označení přímého. Dochází tak k vzájemné konfrontaci obojího pojmenování a vzájemnému vyvažování jich: pojmenování vlastní (dívka padlá) je poněkud vyšínuto z privilegované situace pojmenování adekvátního, přenesené je naopak poněkud zbaveno své nepřímosti; významové důsledky jsou tytéž jako v případě předešlém.

Prostředkem navazování vzájemných významových vztahů mezi slovy vyřazenými z přímé závislosti na kontextu bývá u Máchy také zeugma :

(Hluboké noci němý stín)  
Daleké kobky zajme klín

A paměť vězně nový sen. (I, 25, Máj.)

Sklesl věžeň, sklesl zrak. (I, 35, Máj.)

Věžeň i hlas omdlívá. (I, 28, Máj.)

Harfu i hlas skryje jediný mokrý hrob. (I, 168, Mnich.)

Zde se setkávají v prvním případě dvě substantiva z nesourodých oblastí významových (kobka – paměť) ve spojení souřadném; v ostatních třech jsou, rovněž souřadně, postaveny vedle sebe název celku a části (věžeň – zrak), po případě název projevu a jeho původce (věžeň – hlas; harfa – hlas); jde tedy o rozloženou synekdochou, po př. metonymii. Ve všech jmenovaných případech vzniká mezi substantivy takto nesourodými významový vztah, avšak takový, při kterém se vzájemným nárazem oživí v každém z obou slov celý soubor jeho možných významů; významové trsy takto oživené se v sobě zrcadlí: tak na př. v třetím z citovaných dokladů nabývá význam „věžeň“, uvedený v souřadný vztah k významu „hlas“, jeho vlivem odstínu přízračné nehmotnosti, význam „hlas“ je naopak zbarvován významovým příznakem hmotnosti, přejatým od slova „věžeň“. – Podobného míšení různých slovníkových i věcných oblastí dosahuje Mácha občas výčtem :

Loďky i bílé břehu dvory –  
Věž – město – bílých ptáků rod –  
Pahorky v kolo – temné hory –  
Vše stopeno ve lúno vod,  
Jak v zrcadle se shlíží. (II, 38, Máj.)

Zde dochází k juxtaposici věcí velmi různé velikosti, životných a neživotných; následek je vzájemné významové míšení, prolínání se bohatých trsů významových, vlastních jednotlivým slovům výčtu.

Prostředkem posilujícím hru druhotných významů jsou také občasné hříčky, při kterých si dvě slova navzájem vymění místo:

Ouplné Lúny krásná tvář –  
Tak bledě jasná jasně bledá... (I, 17, Máj.)

A tak, co zatím utíkající nepokojní pokojnou ku Praze spěchali stezkou, blížil se Honza pokojný nepokojnou cestou po jiné straně taktéž k stověžitě Praze. (II, 57, Křivoklad.)

Někdy učiní básník význam jistého slova pozadím, na kterém se obráží a jímž se významově zbarvují všechna slova a úsloví celého delšího úseku textu; názorným příkladem může posloužit prvních 36 veršů Máje:

Byl pozdní večer – první máj –  
Večerní máj – byl lásky čas.  
Hrdliččin zval ku lásce hlas,  
Kde borový zaváněl háj.  
O lásce šeptal tichý mech;  
Květoucí strom lhal lásky žel,  
Svou lásku slavík růži pěl,  
Růžinu jevil vonný vzdech.



Jezero hladké v křovích stinných  
 Zvučelo temně tajný bol,  
 Břeh je objímal kol a kol;  
 A slunce jasná světů jiných  
 Bloudila blankytnými pásky,  
 Planoucí tam co slzy lásky.  
 I světy jich v oblohu skvoucí  
 Co ve chrám věčné lásky vzešly;  
 Až se – milostí k sobě vroucí  
 Změnivše se v jiskry hasnoucí –  
 Bloudící co milenci sešly.  
 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 vždy blíž a blíž,  
 Jak v objetí by níž a níž  
 Se vinuly v soumraku klín,  
 Až posléz šerem v jedno splynou.  
 S nimi se stromy k stromům vinou. –  
 Nejzáze stíní šero hor,  
 Tam bříza k boru k bříze bor  
 Se kloní. Vlna za vlnou  
 Potokem spěchá. Vše plnou –  
 V čas lásky – láskou každý tvor.

Slovo, které se zde nejčastěji opakuje, je slovo „láska“, vyskytující se již v prvních osmi verších pětkrát; kromě toho je v textu řada slov jiných, s významem „láska“ věcně sdružených: „milenci“, „milence“, „milenka“; kromě nich i synonymum „milost“. Slovo „láska“ udává dále svým hláskovým skladem základní ladění eufonie: již pouhý poslech textu dává pocítit hojnost opakování hlásek *a*, *l*, po případě jejich kombinací *al*, *la*. Spočteme-li na příklad, kolikrát je samohláskou a obsazena rytmicky důrazná slabika v citovaných 36 verších, dojdeme k číslu 34 z celkového počtu 144 slabik rytmicky důrazných. Skorem čtvrtina iktů je tedy podložena hláskou *a* a téměř na každý z čtyřstopých jambů citovaného úseku připadá jeden iktus s touto samohláskou. Všechny tyto okolnosti působí nutně, že slovo „láska“ je pociťováno jako významová dominanta uvedeného úseku Máje. Jaký je toho následek? Ten, že i slova, která ve významovém řetězci kontextu nemají zabarvení erotického, nabývají skrytého erotického zabarvení na pozadí významu „láska“, tak na příklad sloveso „objímají“ ve verši: „Břeh je (jezero) objímal kol a kol“, dále sloveso „vinouti se“ ve verši: „S nimi se stromy k stromům vinou“, dále „kloniti se“ ve verši „Tam bříza k boru, k bříze bor Se kloní...“. Není snad v celém úseku jediného slova kromě spojky a zájmen, jež by odolalo tomuto vlivu. Podává tedy začátek Máje nový názorný doklad toho, že významová plnost Máchova slovního výrazu je znásobována druhotnými (a namnoze skrytými) významovými vztahy, do kterých vstupují slova osvobozená od jednoznačné vázanosti kontextem.

Tím, že je vytrženo z přísně jednosměrné a jednoznačné významové linie, rýsované postupem větné souvislosti, nabývá slovo Máchovo schopnosti reagovat

citlivě na významové ovzduší, v kterém se ocitá, a toto ovzduší opět na slovo, jež do něho vniká. Najdeme proto u Máchy občas hry s mikroskopickou proměnlivostí slovních významů, vznikající tak, že se jisté slovo několikrát brzy po sobě opakuje v jistém kontextu s odstínem po každé poněkud změněným. Sledujme na př. slovo „modrý“ v následujícím výňatku z Cikánů (II, 334):

Temnomodré oko – v hluboký blankyt obráceno –  
 stíhalo lehké obláčky, jenž o bílé beránky plouly po  
 milostném modru večerního nebe; až tam, kde  
 v jasnějších planulo barvách, proměňující se víc a více, až  
 na obrubě obilné pažitě se zapadajícím sluncem v jednu  
 temnomodrou splynulo zář. Zdálo se mu, že Lein duch  
 v posledním vzdechu se rozplynul, obklíčil v modrém  
 povětří – v růžových červánkách kouli zemskou.

Adjektivum „modrý“ a substantivum „modro“ se několikrát opakují, a to v těchto spojeních: temnomodré oko, modro večerního nebe, temnomodrá zář, modré povětří; motiv modré barvy kromě toho dán slovem „blankyt“. Společný znak modrého zabarvení uvádí ve významový vztah, prostřednictvím opakování slova, oko upřené k nebi, nebe, na něž oko pohlíží, záři zapadajícího slunce, modrou barvu večerního soumraku; při tom se ovšem význam slova „modrý“ proměňuje také sám. Jednou znamená barvu drobné lesklé skvrny oka, po druhé zbarvení širé plochy nebeské, po třetí barevné světlo, po čtvrté průhlednou atmosféru.

Jako lexikální ekvivalent vzájemného pronikání se konfrontovaných významů lze uvést hojné užívání slovesa „mísiti se“ k vyjádření současnosti vjemů:

A u tajemné vod stonání  
 Mísí se dívky pláč a lkání. (I, 19, Máj.)

Z něj drozdů slavný žal m i jiných ptáků zpěv  
 Mísí se u hlasy dolem bloudících děv. (I, 35, Máj.)

V zvuky, jenž z harfky loudí,  
 Mísí se větru lkání. (I, 128, Idůna.)

Skrz mně zavřena jí cesta v svět, skrz mně se mísí její  
 pláč v rychlé řeky lkání. (II, 113, Karlův Tejn.)

Radostný hlahol a ples plectva z pod ním ležících hájů  
 i lesů mísil se v hluk rychle s hory v oudolí hluboké  
 padajících vod i v smutné zpěvy mnichů. (II, 161,  
 Pouť krkonošská.)

Na východě se již bělel pruh nového dne, a světlo  
 jeho mísilo se v záři pochodní, rudě barvících písčité  
 lebky a hnáty kostničních stěn. (II, 289, Cikáni.)

Jen doupnák opět stonání své mísil ve vzdálených vod  
 tajemné, noční lkání. (II, 38, Křivoklad.)

Bylo jasné jitro, z hluboká ozýval se ranní zpěv  
 starce, který se v hučení potoka a zpěv pernatého sboru  
 mísil. (II, 59, Křivoklad.)

A až pak poslední dech můj mísiti se bude s červánky  
na večerním nebi... (II, 156, Pouť krkonošská.)

Využití významové konfrontace se však u Máchy neomezuje toliko na stránku jazykovou, nýbrž týká se i stránky tematické. Zajímavá je po této stránce povídka „Marinka“. Mácha se zde snaží vytvořit titulní postavu tak, aby jejími rysy prosvítala Goethova Mignon. Při prvním vystoupení Marinky praví se v povídce: „Kdo viděl Gothovu Mignonu od Schadowa malovanou? — Tak byla Marinka, rovněž tak! — A jména Marinka i Mignon hrála na neurčitých pyskách mojích, kterým bych ji z jmen těchto měl pojmenovati. Já neviděl nic kolem sebe, než ji; — tak byla se mi zjevila ve snách mých, tak žila v duchu mém; tak jsem uvykl ji milovati v obraze Mignony“ (II, 180). A o něco dále: „Marinka-Mignon-Marinka seděla jako ráno při fortepiánu zpívající píseň ...“ (II, 186)<sup>8</sup>. Nejde zde o nic jiného než o konfrontaci dvou složitých významů: že právě o ni jde, ukazuje kromě básnickova vlastního přiznání i zvuková podoba obou jmen: *m-i-n*. Postava Marinky nabývá tak zvláštní významové dvojlosti: je zároveň i sama sebou i někým jiným; je také současně i přejatou literární postavou i bezprostřední skutečností. Je to významový efekt podobný, jakého dosahuje film, nechává-li se prolínat dva zjevy podobné obrysem. Podobně, ale v jiné sestavě jsou konfrontovány v Katu postava krále Václava s katovou. Jsou navzájem zároveň i podobny i protikladné, a na tento jejich významový vztah se neustále poukazuje; tak na př. řekne-li král katovi: „Králi kate!“, odpovídá kat chiasmem: „Kate králi!“. Významová konfrontace a důsledky s ní spojené stávají se u Máchy konečně i principem kompozičním, a to v Máji, kde skladebný záměr – podle výroku samého básníka – byl, postavit „dobu májovou přírody proti rozdílným dobám života lidského“ (I, 301).

Se slovy i s motivy zachází tedy Mácha tak, aby se při jejich setkání vzájemnými odrazy rozvířovala co největší část významů potenciálně se pojících ke skutečnostem, jež za slovy a motivy stojí. Nezáleží tolik na kvalitě jednotlivých slov a motivů jako na sestavě. Při tomto technickém postupu stačí ovšem k dosažení sestav nekonečně rozmanitých poměrně velmi malá zásoba prvků, stejně jako v kaleidoskopu stačí hrst barevných skel k tomu, aby vzniklo množství přerozmanitých obrazců. Jinými slovy, je přímo požadavkem takového způsobu práce, aby tytéž prvky byly zkoušeny stále znovu, po každé v jiných vzájemných vztazích a seskupeních. Již mnohokrát konstatovali badatelé, že si Máchův slovník libuje v některých slovech a slovních obrazech, jejichž básnickou působivost zkouší znovu

<sup>8</sup> Srov. Sabina, I. c. 9: „Nade všechny charaktery Máchu vábila ideální Mignon, i byl se tak zadumal v podivný tento ráz člověctví, že po dlouhý čas obrazivost jeho v koleji Mignony meškala. Náhodou stalo se, že jakýsi obraz, ideální podoba Mignonina veřejně vystavena byla v jednom skladu uměleckém v Praze. Mácha ledva o ní zvěděl, spěchal ji užíti, a po několik týdnů každodenně nejméně půl hodiny před obrazem tímto ztrávil, často se vyjadřuje, že na zádušném zhladu Mignony a na malých perutkách, jimiž ji umělec ne bezprávě byl ozdobil, duch jeho neklidněji spočívá.“

a znovu. Tak Sabina upozorňuje na jedno takové stále se vracející slovo – a ovšem i věc jím označenou: „Slovo ‚hrob‘ často se opětovalo v myšlenkách a ve slovech Máchových, ano z mnohých jeho básní věje úplný zápach hrobový“ (I. c. 34). Podobně mluví o Máchových slovních zálibách i F. V. Krejčí (K. H. Mácha, Praha 1907, str. 47): „Ve většině lyrických básní Máchových převládá slovní a obrazový aparát romantický, vyčtený z cizích básníků, chudý celkem a jednotvárný, volící ze slovesného bohatství romantických poesí jen nevelkou zásobu sugestivních slov a s tvrdošíjnou zálibou na nich utkvívající.“ I Pražák (K. H. Mácha, Praha 1936, str. 149) konstatuje, že se „některé obrazy a výrazy Máchovi vracely jako ozvěnou, ozývaly se z několika skladeb najednou, než v něm dozněly“. Uvádí zejména doklady vracejících se úsloví, po případech celých vět<sup>9</sup>. Přesný

<sup>9</sup> K seznamu Pražákovu dodáváme některé další příklady shodných úsloví z různých Máchových spisů; ani náš seznam nemá ovšem ctížádost vyčerpat celou jejich zásobu:

1. Tak slova mu jednotlivá ze svěřených úst plynou (I, 29, Máj.)

Pohřížený v trapné myšlenky jednotlivými časem trápení své projevoval slovy. (II, 38, Křivoklad.)

2. O k o spočívá n e h n u t é, Jak v neskončenost napnuté. (I, 29, Máj.)

Oko jeho (katovo) nepohnuté zdálo se v neskončenou hleděti dálku. (II, 45, Křivoklad.)

Oči mrtvé a v smrti strhané, jedno daleko v neskončené říši napnuté... (II, 278, Cikáni.)

3. V rozlehlých rovinách spí bledé lůny svit. (I, 31, Máj.)

Až tam, kde v rozlehlých rovinách mdle se bělaly dřímající vsi. (II, 139, Klášter sázavský.)

4. Dlouhý pruh v plamenné záři Západní rozvinut stranou. (I, 42, Máj.)

Jediný široký temnorudý pruh červenal se nade dolem na západním nebi, a ... nesmírně vysoký klášter i kostel gotický strměly v jeho záři plamennou. (II, 140, Klášter sázavský.)

5. A větru ranního – co zpěvu – líbě vání. (I, 35, Máj.)  
Starého dubu mokré listí se chvělo v ranním větru, a bílý mech – šedá brada hrůzného obličje – poletoval jeho váním. (II, 289, Cikáni.)

6. Vyšlého slunce rudá zář Zločince bledou barví tvář. (I, 37, Máj.)

Sotva vyšlého slunce rudá zář opírala se o vysokou jeho postavu. (II, 129, Valdice.)

Truchlivě ležel rudý paprsek sotva vyšlého slunce na střeších těchto. (II, 131, Valdice.)

7. Květoucí strom lhal l á s k y ž e l. (I, 17, Máj.)

Brzo slavněji, ba hlasněji se ozývají písně slavíka opěvajícího lásky žel. (II, 174, Marinka.)

8. Strach i nádra má i mého koně o u ž i l. (I, 44, Máj.)  
Horké slzy prolévaje nevěděl co mu ouží nádra sevřená. (II, 139, Klášter sázavský.)

A předce hluboký smutek ouží nádra má. (II, 205, Cikáni.)

9. Tam v modré dálce skály lom Kvetoucí břeh jezera tíží. (I, 38, Máj.)

Přicválá až tam ke skály lomu. (I, 93, Straba.)

10. Po vlnách jiskra jiskru honí. (I, 19, Máj.)

Slavná hradu oken řad se míhá Rudým světlem – jiskra jiskru stíhá. (I, 230, Na příchod krále.)

Mnohdy to, co přechází ze spisu do spisu, nelze již označit jako opětování slovní; jde – spíš než o sdružení dvou nebo více slov – o asociaci věcí jimi označených. Tak na př. asociace „měsíc – mrak“ vyskytuje se několikrát uvnitř téhož díla i v dílech různých:

Po měsíce tváří jak mračna jdou,

Zahalil věžeň v ně duši svou. (I, 24, Máj.)  
 Ouplný měsíc přikryl mrak. (I, 25, Máj.)  
 V Zenithu stojí šedý mrak  
 A na něm měsíc složený. (I, 31, Máj.)  
 V hlubokých mrákotách bledý se měsíc ploužil. (I, 44, Máj.)  
 Měsíc v hlubokém ploužil se mraku. (II, 50, Křivoklad.) Měsíc se skryl za černé mračno. (II, 114, Karlův Tejn.)  
 Nad bílou horou nad mlhami ležel černý roztažený oblak, jako dvě perutě nesmírného orla – bledý měsíc na hřbetě svém nesoucího. (II, 145, Návrat.)  
 Podobnou vytrvalost projevuje sdružení významů „Karlův Týn (starý hrad) – volání kukačky“:  
 Z temna lesa žezhulička  
 Zakukala, zaplakala  
 Pod Karlovým Tejnem. (I, 173, Píseň 3.)  
 Pod starým hradem, v večerní době,  
 žezhulka volá: „Kuku“ na buku. (I, 182 a 198, Píseň 9. a 23.)  
 Pod Karlovým Tejnem v hustém lese přivítala hlasně kukačka slavné jarní jitro, vesele zněl ranní zpěv kosů a drozdů tmavými lesy. (II, 90, Valdek.)  
 Opět přivítala kukačka pod Karlovým Tejnem v hustém lese jitro. (II, 118, Karlův Tejn.)  
 Případy ustálených asociací, věcí-významů, jež jsme právě vyjmenovali, jsou netoliko doklady opakování jistých významových prvků, ale jsou i názorný příklad vzájemného prolínání se významů, o kterém byla řeč výše. Sepětí dvou významů v jediný celek je v jmenovaných případech tak pevné, že se stává nerozpojitelnou jednotkou. Přihází se dokonce, že v takové ustálené shluky splyvá ještě více významů než dva; tak na př. najdeme dvakrát líčení krajiny složené z prvků „měsíc – les – věž – stín“:  
 Za vzdálenými horami právě vycházel měsíc a prohlídal jetvemi hustého zálesí, však jen časem šel na řeku černou, zastřeny jsa časem roztrhanými oblaky, a báně Vyšehradské dlouhý po Vltavě slyší stín. (II, 100, Karlův Tejn.)  
 Na hoře se ještě (starý cikán) kmitnul v papršku měsíce, který za vrcholy hořejších jedlí zašlý ještě bledé zříceniny a vysokou osvěcoval věž, jejížto mdlý stín daleko po druhé protější stráni se táhl. (II, 221, Cikáni.)  
 Zde nejde již o pouhý shluk, nýbrž o skutečný půdorys montáže, jenž přes svou složitost projevil dosti životnosti, aby se vrátil dvakrát po sobě, po každé ovšem v jiném přestrojení. – Jako zakončení této řady dokladů uvádíme příklad, kde jsou spojeny sice jen dva významy „vítr – vlasy (vousy)“, avšak takovým způsobem, že vzniká souvislý děj: vítr pohybuje vlasy. Zde jde již o prvek tematický v nejvlastnějším smyslu. Uvádíme jej jako ilustraci intimní příbuznosti prvků jazykových s tematickými, podtržené u Máchy jednotným gestem, jímž básník různorodý materiál hne v dílo:  
 Z venku větrů vání  
 Přelétá zvrážděných věžňů co lkání.  
 Vlasami vězně pohrává. (I, 23, Máj.)  
 Sem tam polétal dlouhý vlas,  
 Ježž bílé lebce nechal čas. (I, 45, Máj.)  
 Studený víchr s kadeřmi pohrává. (I, 157, Cizinec.)  
 Černé prosté vlasy jeho (katovy) sičely ve větru horkém. (II, 70, Křivoklad.)  
 Šedivé dlouhé kadeře ležely jednotlivě na šiji jeho, a jen některá z nich visela skloněna na sepjaté ruce hlavy k nedlouhé šedivé bradě, a ani nejlhčí větríček nehýbal jimi. (II, 141, Klášter sázavský.)  
 Starého dubu mokré listí se chvělo v ranním větru, a bílý mech – šedá brada hrůzného obličje – poletoval jeho váním. (II, 289, Cikáni.)  
 Lehký větrík – ode strany jižní zavívaje, – přelétal mu (popravenému starému cikánu) šedivými vlasy. (II, 331, Cikáni.)

rozbor vracejících se slovníkových prvků byl by možný teprve tehdy, kdyby byla po ruce statistika frekvence jednotlivých slov. Pouhým dohadem je na př. nemožno zjistit, jaké procento z celkové slovní zásoby tvoří slova častěji užívaná: je slovník Máchův opravdu tak úzký, jak předpokládají někteří badatelé, či udržuje rovnováhu se slovy, která se často vracejí, značný počet slov užitých jen jednou nebo aspoň málokdy? Samo opakování jistých slov a skupin slovních je však na první pohled zřejmé a souvisí dokonce, jak jsme viděli, se samou podstatou Máchovy pracovní metody. Pokud se týká geneze těchto opakování, jsou z mínění námi výše uvedených zřejmé názory dva: Krejčí pokládá za zdroj opakování slovníkových prvků běžnou zásobu romantických klišé, Sabina naproti tomu vidí důvod v subjektivním utkvívání básníkově na jisté představě a spojeném s ní slově; shodně s ním i Pražák (l. c. 147) soudí, že Mácha „dával se uchvacovat tlumem některé utkvělé představy a pronikal jím vše, co v onu chvíli napsal. Případalo někdy, jakoby se některého takového tlumu nemohl zhostiti rázem a jedním projádřením, jakoby byl musil přelazovati jeho nahozenou tóninu“. Sabina i Pražák mají na mysli onen zjev, jež moderní psychiatrie označuje jménem nutkavých představ. Jedna strana hledá tedy důvod jmenovaného jevu v literárním přejímání, druhá v básníkově duševním životě a jeho utváření. Obě vysvětlení platí současně. Jedno z nich nevyklučuje druhé, ba dokonce tvoří obě vespolek nutnou dialektickou antinomi. – Nebudeme se na tomto místě zabývat subjektivní stránkou opakování, k tomu bude vhodná příležitost teprve při probírání prvků tematických.

Všimneme si však podrobněji Máchova sklonu k přejímání. Charakteristická pro snadnost, s jakou se Mácha cizích básnických prvků zmocňoval, je okolnost, že i u něho samého některá slova a slovní skupiny, tedy prvky jazykové, přežily výměnu jazyka a přešly z německých básní do českých; zde vlastně přejímá Mácha sám od sebe. Tak na př. v jedné z německých básní bez nadpisu nacházíme dvojverší:

Und der Herbstnacht stille Thränen Starren in den Eichenblättern. (I, 71.)

Český ekvivalent této básně má toto dvojverší ve znění:

A po listí starých dubů

Tuhly tiché slzy noci. (I, 179.)

Sloveso „tuhnouti“ = „starren“, užitě obrazně o hvězdách, se dále vyskytá i v jiných českých básních:

Co na nebes bání vysoké

Jde zde o motiv značně složitý a proto i významově soběstačný. Přes to však mění se zřetelně jeho význam, zejména emocionální ovzduší, kterým je oblit, vlivem různých významových situací, v nichž se ocitá. Několikrát je pohyb vlasů kontrastem nehybnosti osoby, jednou však je naopak průvodním zjevem prudkého pohybu osoby samé („Černé prosté vlasy...“; zde jde o kata ujíždějícího z Křivoklátu k Praze). Někdy je osoba, jejímiž vlasy vítr pohybuje, živá, někdy jde o osobu mrtvou (oběšenec); jednou dokonce je motiv chvějících se vousů spojen s podobou hrůzného obličje rýsujícího se v kůře starého dubu.

Ztuhlých nocí míhalo se hvězd. (I, 42, Čech.)

Hvězdy tuhnou co světlušky v hrobce. (I, 122; I, 245.)

Podobně se vyskytuje stejně v české jako v německé tvorbě Máchově sloveso „viseti“, užitě o měsíci:

Und am Himmelsdom mit hellem Scheine  
Hängt der Mond. (I, 73, Sängers Bitte.)

Nový měsíc, který právě nad starou věží visel co stříbrná lampa v oblačné síni. (II, 212, Cikáni.)

Jiný příklad slovní shody mezi českými a německými básněmi je slovo „truchlorouška“ = „Trauerflor“.

Und düster schwebts fast wie ein Trauerflor  
Dort um den Berg. (I, 81, Elegie.)

Tam nad lesem visí mlhy šedé  
Jako truchloroušky v mrtvých kobce. (I, 122, Syn mlynářův; viz též I, 245.)

Jestliže s takovou snadností přecházelo samo slovní znění z německých básní Máchových do českých, je pochopitelné, že ani přejímání z cizojazyčných básníků nenaráželo na jazykové překážky. Jakým způsobem však souvisí toto přejímání s Máchovým sklonem k opakování jistých slov, slovních skupin i tematických prvků v různých dílech? Již Krejčí tuto souvislost naznačil zmíniv se v citátě výše uvedeném o tom, že Mácha přejímal svá nejčastější slova a obrazy z běžné zásoby romantické. H. Siebenschein v článku „Několik slov o způsobu, kterak K. H. Mácha psal „Máj“ (L. fil. XXXIX, 1912, str. 43–48), poukázal k významné okolnosti, že některé Máchovy nejdůležitější shody s německou poezií romantickou týkají se básníků druhého a třetího řádu, napodobitelů velkých vzorů; tato připomínka velmi přispívá k pochopení souvislosti mezi přejetím a sklonem k opakování: přejímat od epigonů znamená přejímat opakovatelné. Konečně i okolnost, že vedle shod s básnictvím německým vykazuje poesie Máchova i přímé styky s básnictvím polským (Menšík a Heidenreich), dosvědčuje, že Máchovo přejímání bylo zaměřeno k „obecnému majetku“ romantickému. Básník, který – jako právě Mácha – pracuje s významovými jednotkami co možná samostatnými, může s výhodou užít materiálu již opracovaného, významových jednotek již hotových, z nichž každá několikerým přecházením z ruky do ruky pozbyla vázanosti k určitému dílu, v kterém se kdysi vyskytla po prvé, a k určitému místu v něm, zato však tím pevněji se vřadila do oblasti obecné básnické konvence příslušného literárního směru, v našem případě romantismu. Významové prvky takto připravené nekladou překážek při převádění z jednoho významového okolí do druhého; poddávají se bez obtíží jakémukoli přeskupení v novou sestavu. Ostatně postup, jímž se u Máchy děje přejímání z romantické zásoby slov, úsloví a motivů bez individuálního autorství, je zcela týž jako způsob, kterým se u tohoto básníka samého od díla k dílu opakuje některý prvek lexikální, po př. tematický. Tak na př. shoda Máchových veršů

Hodina, jenž jí všecko vzala,  
Ta v ústa, zraky, čelo její  
Půvabný žal i smutek psala.

s verši německého básníka Müllera

Ein Augenblick, der Alles ihr entrissen,  
er hat sie ohn' Erbarmen zeichnen müssen.

zjištěná Siebenscheinem (1. c. 46), je totéž jako shody mezi jednotlivými díly Máchy samého, námi citované (pozn. 9. na str. 106n.). Vzpomeneme-li, jak značný je u Máchy počet přejetí z cizích autorů i z romantické básnické konvence vůbec (srov. na př. Menšíkovy studie o vztahu mezi Máchou a polskými romantiky), lze vyslovit domněnku, že vlastní tvůrčí čin Máchův záleží v osobitěm způsobu montáže, kdežto materiál sám k montáži použitý, ať slova, ať skupiny slov, ať prvky tematické, je zpravidla majetek nikoli osobní, nýbrž obecně romantický<sup>10</sup>.

Odtud také plyne nesnadná přeložitelnost, dokonce do jisté míry i nepřeložitelnost Máchy do cizích jazyků: to, na čem v jeho dílech záleží, jsou mnohonásobné, často skryté významové svazky mezi významovými jednotkami, z nichž je text zmontován, avšak tyto skryté vztahy, zejména pokud jde o stránku jazykovou, jsou do té míry vázány na češtinu a její lexikální systém, že ve znění cizojazyčném pozbudou své rafinované složitosti a ustoupí do pozadí před zjevnou významovou souvislostí textu; ta však je z valné části konvenční.

<sup>10</sup> Najdeme ostatně i uvnitř samého Máchova díla případy, kdy Mácha používá stejných slovních obrátů v různých spisech zmontoval v jistém případě v celek klišé taková, která se jindy vyskytují odděleně. První intermezzo Máje začíná slokou:

V Zenithu stojí šedý mrak,  
A na něm měsíc složený,  
V strhaný mrtvý strážce zrak  
I v pootevřené huby  
Přeskřípené svítí zuby. (I, 31, Máj.)

V posledním dvojverší jsou zde spojena v jediný myšlenkový a syntaktický celek významy „pootevřená huba – přeskřípené zuby“. Najdeme však případy, kde aspoň jednoho z nich je užito odděleně.

On chtěl mluvit, přeskřípené však zuby mu v tom bránily. (I, 70, Křivoklad.)

Hrůzný byl výraz této tváře; hluboké vrásky byly temné stíny v rudě ozářeném obličejí, přes pravou tvář šla hluboká k uchu jizva, a v polootevřené hubě nebylo žádných zubů. (II, 244, Cikáni.)

Co se tkne přejímání cizího materiálu, možno poukázat k tomu, že Mácha netoliko leckdy přejal i celý úsek z cizího textu (srov. přejetí věty W. Scotta v Katu, na které upozorňuje Krčma – II, 345), ale že i úmyslně odhalil tuto metodu. Stalo se to ve 4. kapitole Křivokladu, jejíž motto přejaté z Kollára zní: „Ký to čluň tak rychle vlny dáví, Proč tak krotne pod ním Veltava? . . . Pro Bůh! práznát' . . . šatlava.“

Těchto slov Kollárových je pak uvnitř kapitoly použito jako materiálu k montáži v rozhovoru zbrojnošů pozorujících s břehu králův návrat z Křivokládu:

„Ký to čluň tak rychle vlny dáví?“ – zněla otázka. „Kýž, než toho, kteréhož očekáváme; pod kýmž by tak krotla Vltava?“ byla odpověď.

S montážním způsobem tvorby pomocí přejetého materiálu není Mácha v své době nikterak osamocen, neboť tento způsob byl v romantické době velmi častý. Na doklad toho připomeneme dvě obdoby, jednu cizí, druhou domácí. Cizí týká se ruského básníka M. J. Lermontova (1814–1841), o němž v knize „Lermontov“ (Leningrad 1924) ukázal B. Eichenbaum, že celá jeho poesie je vlastně montáž z cizích citátů, které nabývají nového smyslu svou konfrontací: „Jestliže i zralá lyrika Lermontovova zněla pro Ševyрева, Vjazemského, Kjuhelbekera a Gogola jako ‚vzpomínky z ruské poesie posledního dvacetiletí‘, co by tito mužové byli řekli o mladistvých verších tohoto básníka, naplněných básnickými klišé, vypůjčenými od Žukovského, Puškina, Marlinského, Poležajeva atd.? Pozdějším čtenářům, kteří zapoměli na veškerý tento materiál a podrželi v paměti z celého toho období jen verše Puškinovy, mohlo se zdát, že Lermontov je svrchovaně originální, svérázný a ‚záhadný‘. Stačí však začíst se do lyriky dvacátých let, abychom našli prameny lermontovovského slohu. Třeba předpokládat, že mnohé se ještě zřetelněji objasní, až bude prozkoumána masová (žurnalistická a almanachová) poesie této doby.“ (1. c. 50.) – „Lermontov netvoří nového materiálu, ale pracuje s hotovým... Čerpá tento materiál z hotových zásob, zůstáváje při tom básníkem, ne-li ‚samorostlým‘, tedy v každém případě samostatným, protože samostatná a historicky aktuální je jeho umělecká metoda, ono ‚umění nejrůznější verše spojit v harmonický celek‘, o kterém psal Kuchelbeker.“ (1. c. 61.)

Z českého básnictví třeba vzpomenout V. Hanky, o němž je známo, že při imitaci národních písní postupoval často tak, „že si z lidové písně vybral některé verše nebo motivy a snoval podle nich tkanivo svých zpěvů; na př. při skladbě ‚Boženy‘ užil národní písně ‚Holka modrooká‘, k písni ‚Morava‘ a ‚Lašovičky‘ volil začátky ze známých lidových písní a dále je rozváděl svým způsobem.“ (J. Máchal v úvodu k Hankovým „Písním“ a „Prostonárodní srbské Muze do Čech převedené“, Praha 1918, str. XLIII.) Ještě názorněji osvětluje metodu Hankova tvoření V. Flajšhans v článku „Linda a Rukopisy“ (Slovo a slovesnost 3, str. 159), kde při důkazu, že Hanka je autor epických básní RKZ, podrobně ukazuje, jak Hanka ve verších

Gore ptencem, k nimže zmiija vnori,  
gore mužem, imže žena vlade.

spojil ve významovou jednotu dva verše Herderovy: „Weh' denn euch, ihr Böhmen, tapfre Männer – Dass ein lindes Weib euch liebt und richtet“ s veršem Alexandreidy „aby se had k dětem nevznořil“. Flajšhans k tomu dodává: „Tento verš Alexandreidy je spojen s veršem Herderovým v jeden celek, je to jedna myšlenka – nejenom staročeská forma –, myšlenka jedna z nejpěknějších, ale Hankova; tak jsou jeho písně – i písně RK – amalgamány ze dvou nebo několika předloh<sup>11</sup>.“ Oč tu jde? I jiné období literárního vývoje

znají t. zv. „reminiscence“, jednotlivé verše, úsloví atd. přejímané z autorů jiných. Reminiscence se ovšem vyskytují sporadicky, jako podvědomé stopy četby. Najdeme-li na př. u Nerudy verš: „Kde ramena tu kolena“ (Balada zimní) a shledáme-li týž verš v Erbenových „Prostonárodních českých písních a říkadlech“ (č. 594), je zde možno předpokládat reminiscenci nahodilou. Ještě názornější doklad bezděké reminiscence nacházíme v Havlíkově článku „Veršové shody Rukopisu Hradeckého“ (ČČM 1904, str. 284), kde se ukazuje, do jak značné míry se rýmy Vrchlického básně „Tři jezdcí“ shodují s některými rýmy Čelakovského „Tomana a lesní panny“; reminiscence byly zde navozeny druhovou podobností, neboť obě básně jsou balady. U některých romantiků se však to, co jindy bývá téměř nebo i zcela nahodilou vzpomínkou, stává metodou tvorby. Tak je tomu i u Máchy; že jde o skutečnou metodu, ukazuje také básníkův zápisník, plný výpisků z četby, z nichž některé přešly přímo nebo v obměně do vlastní tvorby Máchovy. Osobní genialita Máchova začíná ovšem tam, kde končí přejímání stavebního materiálu, v montáži nebo – máme-li mluvit s Flajšhansem – amalgamování. Dále, v jiné souvislosti, bude o těchto věcech promluveno při rozboru Máchovy tematiky; tam také se pokusíme objasnit druhý pól antinomie výše zmíněné: osobní prožití jako druhý pramen Máchovy tvorby.

## II.

Přistupujeme k rozboru větné výstavby u Máchy. Větná výstavba, gramatická i významová, není nám však sama o sobě cílem zkoumání a nebude proto její rozbor prováděn se zřetelem k úplnosti. V předešlé kapitole stal se pokus o rozbor Máchovy techniky pojmenování. Ukázalo se při něm, že Máchův sloh je ovládán tendencí stavěti vedle sebe pojmenování poměrně velmi samostatná, takže se mohou uplatňovat mnohonásobné a mnohosměrné vztahy mezi nimi, navazované přímo, bez prostřednictví jednosměrně progresivní významové linie kontextu, vztahy, jejichž uskutečnění je přenecháváno asociativní schopnosti čtenářově. Jde nyní o to – a jen o to – přesvědčit se, jakým způsobem se toto směřování projevuje ve vnitřní výstavbě věty a v jejím významovém poměru k větám sousedním. Je předem jasné, že – mají-li pojmenování být navzájem osamostatněna – musí být oslabeno jejich pevné včlenění do jakékoli souvislosti a že tedy vliv, kterým základní slohové směřování Máchovo působí na větnou i mezivětnou významovou soudržnost, je nutně negativní.

české“ v Literatuře české XIX. století I. (Praha 1902, str. 819): „Svěřil mi Dunder, že Hanka přecasto prohlížeje staré latinské kancionály a rozlepuje jejich tvrdé desky, odkrýval buď v nich, buď na proužkách, jimiž nový pergamen býval svázán, všeliké fragmenty, které, když podařilo se mu nalézt v nich jakousi souvislost, přibíjel si na prkénko, načež vzav prázdný list pergamentu, počal to věrně a pečlivě napodobiti; na to prý zničiv anebo pohodiv proužky, uzpůsobil si kopii svou tak, že vypadala, jako by ji celou někde z desek vyloupl.“ – Uvádíme tento citát jako zajímavý doklad paralelnosti osobního založení a osobních zálib s dobovou tendencí literární, zde tendencí k montáži.

<sup>11</sup> Zajímavý doklad toho, jak se sklon k montáži obrátil i v zálibách písánských Hanky-falsátora, poskytuje biografický detail zaznamenaný ve Fričových Pamětech I, jež citujeme podle Hanušova pojednání „Padělky první romantické družiny

Netřeba ovšem předpokládat úplné uvolnění věty a spojují mezi větných; to by naopak mělo za následek potlačení důležitého činitele odporu, jež tyto souvislosti kladou volným významovým asociacím, udržující je tak v stavu dynamického procesu stále brzděného a vždy znovu navazovaného.

Mnohé vlastnosti větné stavby nasvědčují u Máchy tomu, že kontext je zde pocíťován spíše jako additivní přiřaďování než jako souvislá, ze sebe se vyvíjející linie. Pokusíme se osvětlit na dokladech nejdůležitější z těchto vlastností. Uvolnění významové souvislosti uvnitř věty projevuje se občas nadměrným hromaděním souřadných větných členů, na př. přívlasků; členy takto nahromaděné znesnadňují přehlednost věty a uvolňují její pevnou vazbu:

Kaštanové, dlouhé, dolem zakroužené vlasy padaly kolem vysokého čela, které, spolu s nimi, červená, zlatem protkávaná čapka, jediným bílým, vysokým a v bohaté záponce zatknutým perem ozdobená, zastíňovala. (II, 29, Křivoklad.)

Veliké cípy bílého šátku visely na modrou, stříbrem vyšívanou, teď však již velmi sešlou vestu. (II, 175, Marinka.)

Starý žid se sepjatým a rukama, s tváří k nebi obrácenou, oči k hvězdnatému nebi pozdvihuje, stál před nimi. (II, 234, Cikáni.)

Dochází k tomu, že nakupené souřadné větné členy téměř pozbývají zařazení do syntaktické souvislosti:

Silný, za dlouhou chvíli trvající rozsvítil se blesk. Celá krajina, temné stíny stromů, hrůzné postavy po skalné stěně, věž zříceného hradu, protějščí stupeň skal; celý dol planul v sině jeho záři. (II, 274, Cikáni.)

Také hojně užívání participiálních vazeb a vztažných vět přispívá někdy, zejména v próze, k zatemnění významové soudržnosti věty:

Starý žid, jenž mezitím opět po zahrádce přecházel, časem u besídky se zastavuje a žalostně na svou dceru pohlížeje, přistoupil kvapně k přichozím a co by žádali, přivětivě – či spíše oulisně se tázal, jednotlivá mezi tím mumlaje slova modlitby, z které ho řinkání skleničkou bylo vytrhlo. (II, 219, Cikáni.)

Na hoře se ještě kmitnul v papršku měsíce, který za vrcholy hořejších jedlí zašlý ještě bledé zříceniny a vysokou osvěcoval věž, jejížto mdlý stín daleko po druhé protějščí stráni se táhl. (n, 221, Cikáni.)

Rovněž intonace přispívá někdy svým dílem k významovému rozkloubení věty rozděluje ji v úseky:

Páže, / pohledem tímto překvapen, / po celém těle se třásl. (II, 43, Křivoklad.)

Umlkl hlas vypravujícího / a hudba opětující nářev otázky poslední, / obrážená o daleké skály / v temném

ohlase zněla oudolím, / co vzdálené lkání. (II, 233, Cikáni.)

Velmi účinný prostředek významového rozkloubení poskytuje zpřeházený slovosled, který se i v Máchově próze velmi často vyskytuje; jeho hlavní funkce je zřejmě rytmičká a jeho původ možná v inverších verše časoměrného. Uvedeme toliko dva charakteristické příklady:

Kdy král měl svobodu – kdy člověk ze svobodné těšil se vůle?

Krvavým, ty lidomorno, náhrobkem jsi bezvůle mojí důkazům! (II, 38, Křivoklad.)

Co se tkne uvolnění souvislosti mezivětné, obrátíme nejdříve zřetel ke vzájemnému vztahu vět spjatých v souvětí souřadné. Charakteristická je na př. okolnost, že občas shledáváme nadbytečné střídání podmětů v takových souvětích, na př.:

Kat, teď teprva spatřiv meč svůj v rukou rytířových, rychle sáhnul po pleci a zpozorovavšimu, že mu meč schází, třásla se každá žíla po celém těle. (II, 34, Křivoklad.)

Tyto dvě věty, spojené kopulativně, v nichž obou skutečným subjektem jednání je kat, mají gramatické subjekty různé: v první z nich je podmět substantivum „kat“, v druhé „žíla“; stačilo by poněkud změnit přísudek věty druhé, tak na př. řeci „roztřásl se po celém těle“, aby gramatický podmět první věty vystačil i pro druhou. Proto pocíťujeme dvojí podmětu jako nadměrnou a jako násilný zásah do soudržnosti kontextu. – Další příklad:

Kat se kvapně obrátil k světlu, červenavá zář polila obličej, z kterého někdejší hrůza všecka byla zmizela, a mírně i důvěrně pravil ku knězi:… (II, 75, Křivoklad.)

První a třetí hlavní věta tohoto souvětí má podmět „kat“; třetí věta ovšem tento podmět, jednou již daný, výslovně neopakuje; druhá věta však, vložená i s příslušnou větou podřízenou mezi obě krajní, přerušuje jejich přímou souvislost odlišným podměttem „červenavá zář“. Tendence k nadměrné výměně podmětů je tedy i zde zjevná.

Jindy se tendence k uvolnění větné soudržnosti souvětí prozrazuje nadměrným opakováním osobních zájmen ve funkci podmětů; věty se tak navzájem významově od sebe do jisté míry odtrhují:

I poznal jsem dívku, ona zvěděla osud můj, ona mne chtěla mně samotnému navrátiti zpět; ona budila udusenou touhu po cíli slavném, jaký jsem v letech mladosti chtěl dosáhnouti – ona – není více. (II, 78, Křivoklad.)

„S Bohem!“ odpoví ona, a jaksi slavnostně stojí přede mnou v cele kráse své; já se shýbnu k ruce její, než ona sehně se na prsa má, a první i poslední políbení hořelo na rtech mých. (II, 188, Marinka.)

Grafický projev Máchovy tendence k vnitřnímu rozvolnění věty i souvětí je nadbytečné členění pomlkami i jinými rozdělovacími znaménky, které již mnohokrát bylo badateli konstatováno i různými způsoby objasňováno; byl dokonce přesně zjištěn (Frydecký, *Bibliofil* 13, 4, 1936) i jejich počet. Uvedeme jen několik charakteristických dokladů nadměrného užívání pomlk. Ve verších Máje (I, 38):

Po hoře, na níž stojí – háj  
Mladistvý hučí – smutný stesk –  
Nad širým dolem slunce lesk,  
A ranní rosa – jitřní máj

je dokonce hromadění pomlk spojeno s viditelným oslabením syntaktické souvislosti (srov. neurčitost syntaktické platnosti slov „smutný stesk“). Podobně je tomu i ve verších:

Na skále rozlehlý je strom –  
Starý to dub – tam – onen čas,  
Kde k lásce zval hrdliččin hlas,  
Nikdy se nepřiblíží. (I, 38, Máj.)

Velmi mnoho pomlk je v přímých řečech dvou osob povídky „Cikáni“, vysloužilce Bárty a bláznivé žebračky, a u obou je hojně užívání pomlk provázeno zvýšeným významovým rozkloubením kontextu. U vysloužilce je rozkloubení motivováno nejistotou o rozhraní mezi skutečností a výmyslem, u bláznivé je významová souvislost tříštěna stále se vracejícími obsedantními představami. Příklady:

(Vysloužilce:) „A tu jsme stáli my – či – ne –ne – nestáli jsme, to bych lhal; – tu jsme seděli my – ano, aspoň já – a seděl jsem na tureckém bubnu, zrovna proti Francouzům.“ (II, 213, Cikáni.)

(Bláznivá:) „Shasni měsíc,“ – odpovídal hlas z temného kouta, „shasni měsíc! – Co chceš? – co to dítě? – to mně? a ty dívky? mně? mně? – Já ne – to on! – to on! – Ai, měsíc, měsíc!! – Sestupuje ke mně – dlouhou – bledou rukou – paprškem mi podává dítě, dítě! Shasni měsíc!! – –

Co ty dívky? –“ (II, 244, Cikáni.<sup>12</sup>)

Pomlky označují také občas nedořečenou, náhle přerušovanou větnou souvislost:

„O ne, on zanechal potomkům svým jmění veliké, ale on též mně zanechal vědomí, že – oh! – Již co malé

pachole bloudíval jsem samotný a zoufanelivý, všemu stvoření se vyhýbaje, po krajinách pustých, proklínaje pád báby své a –“ (II, 75, Křivoklad.)

I takové přerušení je svědectvím oslabené soudržnosti větné. Podobný symptom jsou i nahromaděné parentheses, rovněž pomlkami vyznačené:

Václav spíše rozumem se řídil; ačkoli – sestaviv sobě úsudky, jakéž právě pravými býti uznával – k uzavření a jednání se nechal přivést, kteréž i hned na to – jiné, předešlým zcela odporne, teď však proti oněm za pravé považované úsudky v uzavření nové sosnovav –: jakoby nepravé a nepředložené buď proklínal, buď oplakával, jak právě anebo vzteku anebo truchlivosti cit v něm byl mocnější. (II, 41, Křivoklad.)

Jiný výraz přerušovaného plynutí kontextu je občasné hromadění vět bez slovesného přísudku, působících svou úsečností a vzbuzujících dojem nedopověděného; mezi větami vzniká tak zdání významových paus, posilované občas grafickými znaky pomlk:

Tam všecko jedno, žádný díl –  
Vše bez konce – tam není chvíl. (I, 27, Máj.)

Bez konce ticho – žádný hlas –  
Bez konce místo – noc – i čas (I, 28, Máj.)

žádný nejde – dlouhé pusté ticho, hluboká noc (II, 277, Cikáni.)

Již na jiném místě (Máchův Máj – Estetická studie, Praha 1928, str. 59 n.) měli jsme příležitost poukázat k tomu, do jaké míry je prostředkem vzájemné izolace vět paralelismus gramatické stavby. Nebudeme zde výčet materiálu opakovat a spokojíme se několika charakteristickými příklady. Paralelismus se u Máchy vyskytuje nejčastěji ve skladbách veršovaných, kde podtrhuje rytmické členění veršů v poloverši:

Tiché jsou vlny, temný vod klín, (I, 21, Máj.)

Na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal (I, 47, Máj.)

Bez konce láska je! – Zklamánať láska má! (I, 47, Máj.)

Často zasahuje paralelismus i dovnitř věty, a to tak, že rozložení členů řídicích i podřízených je v obou polovinách věty, oddělených od sebe střední veršovou pauzou, stejné:

Poslední požár / kvapně hasne (I, 18, Máj.)

V slzích se zhlíží / hvězdný svit (I, 19, Máj.)

Významový dosah je vždy týž: jednak oslabení nepřetržitě významové spojitosti kontextu mezi větami nebo uvnitř věty jediné, jednak navázání vzájemných významových asociací mezi slovy stojícími na místech navzájem korespondujících (na př.: Tiché – temný; vlny –

<sup>12</sup> Poučné pro významovou zlomkovitost, jejímž projevem jsou citované řeči, je toto místo z řeči vysloužilcovy: „Prokletá potvora – vypil čtyry sudy – fi – prokletá potvora! Ai, ai, ano, čtyry sudy! Na mou věru, čtyry sudy! A potom jsme šli špehovat. Já – a on. On napřed, a já vzadu, a vždy jsem se vám schoval tak chytrě za ty čtyry sudy, že jsem neviděl nic před sebou.“ (II, 214, Cikáni.)

Sudy – množství vypité tekutiny – mění se náhlým významovým přesmykem v sudy-nádoby; kontext však při tom pokračuje zdánlivě zcela logicky, bez mezery: pili jsme, šli jsme špehovat, schovával jsem se.

vod klín atd.). Také v próze shledáme u Máchy občas paralelismus:

Silný víchř zaskučel síní, všecy štíty zařinčely po zdích, a hledí na přilbici sochy Václava třetího skleslo samo sebou. (II, 78, Křivoklad.)

Srovnal jsem si vlasy, přičesal licousy kolem obličejů a načernal jsem vousiska nad i pod pyskama. (II, 178, Marinka.)

V Cikánech (II, 321) najde se i paralelismus celých dvou souřadných souvětí, jehož dosah je tematický: děj, vyjádřený souvětím prvním – exekuce starého cikána –, je paralelní výstavbou souvětí druhého uveden ve významový poměr souběžnosti k osudu cikánovy bývalé milenky, již se toto druhé souvětí týká:

Hlasité vzdechnutí znělo mezi lidem, a nešťastník se houpal na vysokém hřebu. Strašlivé vykřiknutí znělo zdola – lidský jazyk nemá významu pro ně – a bláznivá sklesla pod šibeničným kulem.

Jiný symptom uvolnění významové souvislosti mezi sousedními větami, i navzájem gramaticky samostatnými, je nadměrné střídání slovesných časů, věcně a gramaticky nezdůvodněné; bývá to zejména střídání přítentu historického s preteritem, na př.:

Obrátí se. – Utichl hlas –  
Po skále slezl za krátký čas,  
Při skále člun svůj najde. (I, 21, Máj.)

Slyš! Za horami sladký hlas  
Pronikl nocí temnou,  
Lesní to trouba v noční čas  
Uvádí hudbu jemnou.

Vše uspal tento sladký zvuk,  
I noční dálka dřímá.  
Vězeň zapomněl vlastních muk,  
Tak hudba ucho jímá. (I, 26, Máj.)

Zasmušen na oři Góra sedí,  
Kolem něho všechno ticho stálo.  
Nepromluvív koleno sebe hledí,  
Všecko se mu snad tak cizí zdálo ? (I, 166, Mnich.)

Kromě časů střídají se v třetím dokladě (Vše uspal...) i vidy: přítenty mají zde vid nedokonavý, preterita dokonavý; v pravidelnosti jejich střídání (abab) lze tušit jistý záměr kompoziční. Jsou i případy, kde se střídání časů stává prostředkem kompozičním zcela zřejmě. Zajímavá je po této stránce znělka sedmá (I, 211), kde – s jistými odchylkami – má první kvartet slovesa v přítentu, druhý ve futuru, obě terciny pak v preteritu:

Zašlo slunce za modravé hory,  
Poslední v oblacích požár plane,  
Lehký větřík temným lesem vane.  
Pernaté sen v náruč jímá sbory.

Vzdálené se v soumrak tratí dvory,

Zdá se svět, že v temnu pozůstane;  
Však jen zdá se, v brzku Lúna vstane,  
Světlem svým osvítí všecy tvory.

Vzešly hvězdy v rouchu jasném, zlatém,  
Na vysokém ztmělých nebes trůnu,  
Předcházejíc kněžnu noci, Lúnu,

Spatřily mne na zarostlém hrobě; –  
žaly kryji ve srdci roznatém,  
Touhou plál jsem po minulé době!

Podobně – ač ne ani tak hojně ani tak výrazně – je u Máchy využito střídání slovesných vidů: i to je výraz uvolněné významové souvislosti mezivětné, na př.:

Pak opět žití běh v šířý mne vedl svět,

Mnohý mne bouřný víř v hluboký smutek zchvátíl;  
Leč smutná zpráva ta vždy vábila mne zpět,  
Až s mladým jarem jsem ku pahorku se vrátil.  
(I, 45, Máj.)

Vyskytuje se také slohové využití vidu takovým způsobem, že vid dokonavý vyzdvihuje a izoluje závěrečný člen stupňovacího schématu:

Nejbliž se modro k břehu vine,  
Dále zeleně zakvítá,  
Vždy zeleněji prosvítá,  
Až posléz v bledé jasno splyne. (I, 37, Máj.)

A strážný vzdy se níž a níž  
Ku vězni kloní – blíží a blíží,  
Až ucho s usty vězně spojí.  
Ten šepce ticho – tíš a tíš,  
Až zmlkne – jak by pevně spal. (I, 29, Máj.)

Všechny dosud v této kapitole uvedené příklady ukazují, že významová soudržnost uvnitř věty i mezi větami je oslabena: spíše než jako nepřetržitá a plynulá linie jeví se významový sklad textu v podobě stále znovu přerušovaného i navazovaného sledu drobných významových úseků. Týž ráz významové konstrukce se však projevuje i tam, kde nejde již toliko o řádění významových jednotek jazykových, nýbrž zároveň i o jistý vzorec půdorysu tematického. Sem možno na př. zařadit známé trsy otázek bez odpovědí, v jejichž spleti se potácí osoba uvažující. Jednotlivé otázky navracející se stále znovu ke společnému významovému východisku jsou těmito postupnými návraty významově navzájem oddělovány:

Proč rukou jeho vyvržen  
Stal jsem se hrůzou lesů?  
Či vinu příští pomstí den?  
Či vinou kletbu nesu?  
Ne vinou svou! – V života sen  
Byl jsem snad já jen vyváben,  
Bych strestal jeho vinu?  
A jestliže jsem vůlí svou  
Nejednal tak, proč smrti zlou  
časně i věčně hynu? (I, 24, Máj.)



Tiší mrtví ? – ! – Ty že z novu žijí ? –  
 Z novu žijí? – – –. Vlastní vůli svou? –  
 či nucené žily jejich bijí?  
 Proti vůli v nové sny zas jdou? – – –  
 Za hroby mám z novu mladost snít?  
 Aby z novu její prchl stín? – (I, 142, Těžkomyslnost.)

Karakteristická pro přerušovanost významového sledu u Máchy je záliba v stupňovitém přiřadování významových jednotek. Tak na př. se často vrací stupňovité schema, zavěšené na stupňování jistého adjektiva:

Tam při jezeru vížka ční  
 Nad stromů noc; její bílý stín  
 Hlubokoť stopen v jezera klín;  
 Však hlouběji ještě u vodu vryt  
 Je z malá okénka lampy svit. (I, 20, Máj.)<sup>13</sup>

Hluboká noc – temná je noc! –  
 Temnější mně nastává – – – (I, 27, Máj.)

Tuto hrdě si vykračuje dáma v opeřeném klobouku po boku štíhlého jonáka zakrucujícího si krátká mladá vousiska a řinkajícího dlouhýma ostruhama; tamto ještě hrdě ji se prochází paní kuchařka ve velikém čepci straně vojákově; zde zas hustým tlumem se tlačí městská dcerka v ještě větším klobouku s řeznickým tovaryšem.

(II, 18, Vale láska ošemetná.)

Vesele zatroubil jinoch, veseleji však, jakoby bylo umluveno, odpovídal hlásný z věže Hyvenské.

(II, 32, Křivoklad.)

Příbuzné uvedenému schematu s komparativem – a občas i s ním spojeno – je jiné schema stupňovací, jež bývá vyvrcholeno větou počínající spojkou „až“; ve verši odpovídá takovéto stupňovité uspořádání motivů spádu jambického (R. Jakobson):

Daleko přes jezero hledí.  
 To se jí modro k nohoun vine,  
 Dále zeleně zakvítá,  
 Vždy zeleněji prosvítá,  
 Až v dálce v blede jasno splyne. (I, 18, Máj.)

A v břehu jeho – v stínu hory –  
 I šířím dolem – dál a dál –  
 Za lesy – všude bílé dvory  
 Se skvějí; až – co mocný král,  
 Ohromný jako noci stín  
 V růžový strmě nebes klín –  
 Nejzáz vrchů nejvyšší stál. (I, 35, Máj.)

<sup>13</sup> Není snad bez zajímavosti poznamenat, že stupňovací schéma najdeme již v německých básních Máchových: „Dumpf hört man des Uhu Ruf erschallen, Dumpfer tönet es im Widerhall.“ (I, 69.)

V Menšíkově studii „Seweryn Goszcyński a K. H. Mách“ (ČČM.. 99, 1925, str. 132) najdeme obdobný doklad polský: „Z téj strony trąbka zdaje się grac głucho; Lecz głuchszy jeszcze słycać dźwięk z téj strony...“ I toto schéma patří tedy do obecné romantické zásoby.

Ohlas hor odpovídal vždy zdáleněji, později a slaběji, až umlknul. Stivín silně houknul, hlas se rozlehl, a ozvěna opět odpovídala dál a dále, až i zas kolem ticho bylo.

(II, 27, Křivoklad.)

Člověk polehne v stínu; v polední záři se míhá tichá země kolem něho jako obraz jeho dětských let; ostatní tvorové v povzdálí jeho stojí co polozapadlé pouhaslé plamínky, až posléze v bezsenném sny jeho pohynou spaní.

(II, 169, Večer na Bezdězu.)

I beze spojky „až“ je možné toto schema vyjadřující postupné ubývání nebo přibývání, vzdalování nebo přibližování se:

Než čím výš a výše vystoupil (člověk), v tím chladnější vešel noci stín; posléze nechce býti sám, touží po dni, sestoupá níž a níže a vrací se k zemi zpět; – teď jest mužem a jitro jeho vzejde; sny jeho zacházejí jako hvězdy noční v ranní záři a on navrácenou sobě zemi v jitřním, v novém světle uhlídá, miluje a žije v ní. (H, 168, Večer na Bezdězu.)

Jiný zjev, souvisící s Máchovou tendencí k rozdělování kontextu na drobné úseky additivně přiřadované, je postup obvyklý při líčení prostoru: prostor se rozkládá v části, jejichž vztahy k pozorovateli nebo navzájem se vyjadřují postupně a odděleně nakupenými příslovečnými určeními místa; ve shodě s rytmem bývá v dokladech jambických nazírání prostoru jednosměrné, v dokladech trochejských různosměrné (R. Jakobson):

Vyšehrad spal v modrém jitra stíně; Pod ním řekou různé světlo hrálo, Nad ním nebe růžové se smálo, Z a n í m Praha modrým horám v klíně.

(I, 229, Na příchod krále.)

Přede mnou i za mnou po mých stranách, pode mnou nade mnou světů množství, až se vdálce jako mlhy tratí.

(I, 251, Básně bez nápisů a zlomky, 13.)

Tak letí stříštěn o skálu,  
 od skal, do skal, ku skále.  
 (I, 256, Básně bez nápisů a zlomky, 16.)

Nad jezerem pahorek stojí.  
 Na něm se sloup, s tím kolo zdvíhá,  
 Nad tím se bílá lebka míhá. (I, 31, Máj.)

Na břehu jezera malý pahorek stojí,  
 Na něm se dlouhý kůl, na kůlu kolo zdvíhá,  
 Blíž strmý kolmý vrch, na vrchu vrchol dvojí,  
 Na vyšším vrcholí bílá se kaple míhá. (I, 37, Máj.)

Za horami, kde pod mrakem,  
 Ve vzdálí se rozstupují –  
 V temné dálce, něco níže  
 Kolmé skály k sobě blíže  
 Než hory se sestupují,

Takže sinným pod oblakem  
Skály ouzkou bránu tvoří. (I, 42, Máj.)

Nízké chaloupky a bílé věže vyhlídaly kolem širou krajinou z kvetoucího stromoví, vzádu rozlehlá Praha, za Prahou modraly se pahrbky, nad Vltavou stál nový hrad královský, málokterý lehký obláček plynul nad věžmi jeho – a přede mnou, na hrdé skále nad řekou, strměl v parném slunci v modrojasný blankyt bezestinný, slávou korunovaný Vyšehrad. (II, 77, Křivoklad.)

Ted' jeli dolem, za potokem blíže jezera; nad nimi stála židova chaloupka, nad tou starý hrad. (II, 360, Cikáni.)

Na nejvyšším jeho vrcholku stály dva mladé stromky, uprostřed nich strměl čekan, a kolem toho se míhaly zbraně strážního vojska. (II, 319, Cikáni.)

Při nohou jeho se pěníla řeka padající s vysoké skály nadnim, v bílé pění rozevřený stál černý vchod a v tento ukazovala ruka starcova. (II, 163, Pouť krkonošská.)

Významová schemata, která jsme v několika předchozích odstavcích uvedli, dosvědčují, že Máchovo směřování k rozdrobené významové souvislosti nejen ovládá větnou stavbu, ale že je i základem vzorců, podle kterých se utváří výstavba vyšších, tematických, významových celků. Přihází se dokonce i to, že sama kvalitativní volba motivů bývá pod vlivem tohoto směřování. Tak na př. v Křivokladu se praví na kterémsi místě:

V tom přikročili (zbrojnoši) k ouzkým schodům ve zdi hradební, a po těch vyšli na výstpek hradu k východní straně, kterýž tak byl zrovna nad párou Jezerky vyvýšen, že spadlo-li co z něho, právě do Jezerky musilo spadnouti. (II, 65.)

Kdybychom měli k dispozici jen tuto větu jako součást jinak nám neznámého vypravování, musili bychom se domnívat, že možnost pádu do Jezerky byla uvedena proto, že v nejbližší chvíli nabude důležitosti pro další průběh děje; ve skutečnosti jde o pouhý popisný detail, který má naznačit prostorový vztah hradebního výstupku k Jezerce; možnost pádu nebo shoení do Jezerky zůstává nevyužita a motiv proto „přesahuje“ kontext. – I jinak se u Máchy dosti často přihází, že některý motiv vybočuje z přesného směru významové souvislosti. F. X. Šalda upozornil na př. na větu: „Ohlédnou se tito (jezdci) i Stivín, a právě, jako by bělavý papršlek letělo něco přes zábradlí v hlubinu mezi vrcholky jedlí a zmizelo v husté mlze.“ (II, 31, Křivoklad.) Šalda dodává: „Tento mihotavý duchově-optický obraz stupňuje tajemné kouzlo scény. A přece, co se stalo? Tento letící „bělavý papršlek“ není nikdo jiný než kolohnát Honza Nebojímse, kteréhož svrhl král s koně do propasti. Jak daleko je od skutečnosti k této kouzelné metafoře! A jak samostatným životem žije! Neboť není nijakého spříznění mezi letícím bělavým paprskem a pacholkem, padajícím do propasti, než nejvšeobecnější děj pohybu! A metafora neozřejmuje nikterak skutkového děje, o který tu jde, to jest pádu člověka do propasti.“ (Duše a dílo, Praha 1913, K. H. Mácha a jeho dědictví, str. 87 n.)

Šalda tedy přesně vycítil, jak značně i zde motiv přesahuje danou epickou situaci. Zjistil u Máchy ještě i jiné podobné případy, mezi nimi zejména ono místo, kde se o ranním větru praví (I, 35, Máj), že „řídí nad lesy divokých husí let“; tento verš se podle Šaldy „přenáší suverenně přes všechny pravděpodobnosti“ (I. c. 83); s hlediska celkového kontextu jde opět o projev slabé významové soudržnosti a slabého vklínění motivu do kontextu. Na jiném místě u Máchy (II, 70, Křivoklad) praví se, rovněž o větru, že: „černé prosté vlasy (katovy) sičely ve větru horkém, který tamto za vzdálenými horami jednotlivé přenášeje obláčky zachvíval zde stíny dubů po stranách silnice“. Zde je třeba povšimnouti si, v jakém pořadu jsou vyjmenovány věci, jimiž vítr pohybuje: nejdříve se mluví o vlasech jednající osoby, která ujíždí na koni po silnici, pak o obláčcích na obzoru a konečně o stromech podél silnice. Líčení učiní tedy bez jakéhokoli věcného důvodu okliku prostorem od silnice až k obzoru a opět na silnici – jen za tím účelem, aby významy řaděné vedle sebe nevěšly v souvislost příliš plynulou. V článku „Protichůdci“ (Slovo a slovesnost II, 35 n.) jsme zjistili, že Máchova líčení vesměs projevují tendenci k nezávislosti na ději až k samoučelnosti jsouce vyňata z dějové motivace, jíž slouží na př. líčení Erbenova; i tato okolnost dokazuje snahu po osamostatňování významových jednotek.

Do jaké míry jsou u Máchy jednotlivé motivy pocíťovány jako významy navzájem oddělené, dosvědčuje i okolnost, že někdy přetne Mácha plynulou souvislost vypravování statickou pózou jednající osoby; vzniká tak dojem náhlého přetřetí plynoucího pásma, podobný filmovému efektu, při kterém pohyb náhle ztrne v nehybný obraz: na př. kuň běží tryskem, pojednou se obraz zastaví a ukazuje nám delší chvíli koně s nohama nataženými, ke skoku, ale nehnutého. Příklady ukáží, jak se tento postup projevuje slovesně:

Na východním náhradí byl ve velkém kole zbor zbrojnoši; u prostřed nich vysoké, červeně přistřené lešení. Na tomto stál kat, levá jeho ruka jako stuhlá ukazovala na mrtvolu bratra Milády a strejce jejího, pravá byla opřená o krvavý meč. S hrůzným úsměchem, jako přimrzlým v bledém obličejí, a očima daleko rozevřenými hleděl kat co oslepený ve tvář vycházejícího slunce. Malý zvonek rozesílal z vížky vyšehradské stříbrný zvuk prvním jitem. (II, 79, Křivoklad.)

Před citovaným úsekem předchází věta líčící, jak „na oblohu jasnomodrou vystupovalo zdlouha, vážně a velebně jasné slunce“; po něm následuje zmínka o znění zvonku. Před zprávou o popravě i za ní jsou tedy motivy pohybové, ačkoli popisné; poprava sama, třebaže tvoří součást epického děje, vybíhá v statický „živý obraz“; takový skladební postup nasvědčuje snaze o výrazné oddělování sousedních významových úseků. Podobné „živé obrazy“ najdeme i v Cikánech, na místě, kde děj spěje k rozluštění odhalení minulosti Leiny, na niž žárí mladý cikán; vypravování je zde členěno zášlehy blesků, které vždy na okamžik osvětlí scenerii a jednající osoby; každá z takových scén má pak statickou „živého obrazu“:

Silný, za dlouhou chvíli trvající rozsvítil se blesk. Celá krajina, temné stíny stromů, hrůzné postavy po

skalné stěně, věž zříceného hradu, protější stupeň skal; celý dol planul v siné jeho záři. – Zuřivě vyvalené oko cikánovo polou osleple. – Vlasy měl vzhůru naježeny, s pravíci vzhůru napnutou stál při kamenné tabuli, levicí drtě svůj hudební nástroj; struny praskaly a umírající hlas jejich jakoby mluvil. „Rozplašen můj národ,“ naposledy se ozýval. Naproti němu na druhém stole stála hrůzná postava bláznivé, a při nohou jejích starý cikán. Hluboce vzdychala v besídce Lea; a Bárta, v trávě povalený, hrůzou hlasitě vykřikl. (II, 274, Cikáni.)

Ježto kontext u Máchy je mnoha způsoby, dosud uvedenými, přerušován, je jen důsledek – a zároveň ovšem i jeden z projevů této významové techniky – fakt, že básník občas pracuje s překvapujícími významovými zvraty při přechodu od významové jednotky k jednotce následující. Tak na př. ve větě

Studený vítr zaskučel rozlehlou síní, rozvíraje plameny ve vysokém krbu, a rudá záře červeně zbarvila bledý obličej / sochy posledního Přemyslovce. (II, 75, Křivoklad.)

mluví se o „bledém obličejí“; adjektivum „bledý“ sugeruje čtenáři představu živého člověka, následující slovo „sochy“ však přinese nenadálý významový obrat: bledost se ukáže bělostí neživého kamene. Ještě názornější příklad najdeme v povídce Večer na Bezdězu:

Stojím před nízkou zdí; tuto jest hospoda, z které jsem před večerem na horu vyšel; více jsem pro šero nemohl rozeznati; „zde odpočinu v pevném snu po dnešní pouti mé!“ Vejdu otevřenými dvírkami a stojím u prostřed veského hřbitova, „Kde pod mohylami tiší mrtví spí!“ (II, 171.)

Významový zvrat je zde soustředěn v slovech: „Zde odpočinu v pevném snu po dnešní pouti mé“, která hned následujícím kontextem nabývají – vedle svého vlastního významu – i významu přeneseného vzhledem k místu, na kterém se poutník octl – hřbitovu („pevný sen“ = smrt; „pout“ = život).

Octli jsme se zde již v oblasti tematické, ačkoli kapitola sama byla věnována významovému rozboru Máchovy věty. Je to přirozený následek okolnosti, že i tematické prvky vstupují do básnického díla jako hodnoty významové. Je tomu tak vždy, u každého básníka a v každém básnickém díle. U Máchy však je významová podstata prvků obsahových zejména zřejmá; ještě zřetelněji než dosud vysvitne to při rozboru Máchovy tematiky, kterým se bude zabývat kapitola následující.

### III.

Počínáme kapitolu o tematických prvcích Máchovy poesie. Nezabýváme se však jimi po prvé, neboť i při probírání prvků jazykových vyústila úvaha téměř vždy bezděky do oblasti tematiky; ukázalo se po každé, že týž významový postup, jakým je u Máchy budována stránka jazyková, působí i při konstrukci stránky obsahové. Poesie Máchova osvědčila se názorným dokladem tvrzení

moderní teorie básnictví, že není v jazykovém projevu podstatného rozdílu mezi prvky jazykovými a mimojazykovými. I myšlenky, fakta atd. vstupují do básnického díla nikoli jako prvky skutečnosti hmotné nebo psychické, ale jako významy. V podstatě jsou významem v jazykovém projevu každém. Ani dokumentární zpráva o jisté události neobsahuje ji samu, nýbrž pohled na ni na daný významem („smyslem“), jaký vypravěč do vnějšího dění vkládá; podle tohoto významového zaměření se řídí výběr detailů skutečného dění a jejich seřazení; i věrné zprávy různých pozorovatelů o stejné události mohou se proto citelně rozcházet (příkladem jsou soudní svědectví). V básnickém díle však, kde praktický (sdělovací) zřetel je krajně oslaben, uplatňuje se významový ráz obsahu ještě citelněji. Právě proto pojímá dnešní filosofie literatury téma básnického díla jako „organisovanou jednotu významovou“ (R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937, str. 25).

U Máchy, jak řečeno, je hranice mezi jazykovými a tematickými prvky setřena ještě značněji než u básníků jiných: jestliže jednotlivá slovní pojmenování směřují u něho k významovému osamostatnění, k vytržení z těsné závislosti na okolí, projevuje se zcela týž sklon i u jednotlivých motivů; je-li Máchova věta co možná rozkloubena, aby tomuto usilování jednotlivých slov o významovou samostatnost nepřekážela, odpovídá významovému rozkloubení věty v oblasti tematické uvolnění soudržnosti sujetu atd. Avšak krajní sblížení jazyka s tématem není samo o sobě ještě jednoznačné, nýbrž poskytuje dvojí možnost řešení: buď tu, že jazyk nabude převahy nad tématem (poesie poetistická, srov. na př. Bieblovu sbírku „Zlatými řetězy“), nebo naopak tu, že si téma připodobní jazyk (tematisace významů jazykových; názorný její příklad: surrealismus). Ke které z obou možností směřuje poesie Máchova? Abychom na tuto otázku mohli odpovědět, je třeba uvědomit si rozdíl, který – přes všechnu podobnost – odlišuje tematické prvky jazykového projevu od čistě jazykových.

Po všem, co jsme řekli, je jasné, že se tento rozdíl nerovná protikladu mezi skutečností a významem, ježto i téma je význam; jde tedy toliko o rozdíl mezi dvojným druhem významu. Za rozlišující kritérium bývá udávána možnost oproštění jisté významové jednotky od neměnného slovního výrazu: význam, který neodlučitelně lpí na určitém slovním znění, je jazykový; význam, jenž snese změnu slovního vyjádření, zůstáváje při tom sám sebou, je tematický. Jako praktická pomůcka není toto rozlišení bez užitku; neodpovídá však skutečnému stavu věcí do všech podrobností a nemá tedy přesnost žádoucí pro kritérium opravdové. To lze doložit i z Máchy samého. Ukázali jsme na několika příkladech k první kapitole, že jistá sousloví projevují u Máchy značnou odolnost v tom smyslu, že se beze změny vracejí v různých dílech; tak na př. slovní skupina „skály lom“ vyskytuje se stejně v prvotině „Straba“ jako ve verši Máje (I, 38). Zde přechází tedy z díla do díla prvek jazykový, avšak zcela podobně se v několika různých dílech vrací sdružení „měsíc – mrak“, při čemž věc „mrak“ bývá označována různými jazykovými pojmenováními, jako „mračno“, „mrákoty“, „oblak“. Zde tedy nejde již o opakování prvku jazykového, nýbrž o vracející se prvek tematický, motiv. Při tom má přecházení prvků z díla do

díla v obou jmenovaných případech stejné důvody i vlastnosti a nelze v té věci činit přesný rozdíl mezi slovem, souslovím a motivem.

Také nelze mnohdy říci, je-li jistý význam, byť vyjádřený jediným slovem, v daném případě součástí jazykového výrazu či tématu. Tak by na příklad nemělo smyslu rozhodovat, jsou-li slova „máj“ a „láska“ v prvním dvojverší Máje slova či motivy; jsou obojí.

Přihlédneme-li ke gramatické funkci připadající jim ve větném spojení („Byl pozdní večer – první máj – Večerní máj – byl lásky čas“), jsou to slova; přihlédneme-li však k okolnosti, že na př. význam „láska“ zabarvuje celých 36 úvodních veršů Máje (srov.str.37n.) a že slovo „máj“ je titulem celé básně, objeví se nám tyto významy jako motivy, a to dokonce jako ústřední motivy díla. Podobně slovní skupina „dobrou noc“, často opakovaná v „Křivokladu“, je současně i slovní sestava těch a těch vlastností, té a té gramatické formy i pozdrav, tedy formule společenského styku, která není nezbytně vázána na jazyk a může také být vyjádřena gestem; básnický účín zakládající se na opakování těchto slov během vypravování, je současně i jazykový (zejména zvukový) i tematický.

Není tedy rozdíl mezi jazykovými a tematickými složkami básnického díla kvalitativní, nýbrž funkční; proto může táž významová jednotka fungovat zároveň i jako jazyková i jako tematická. Krajní formulace by zněla, že každý význam v básnickém díle – i v jiném jazykovém projevu – je potenciálně tím i oním. Pohlédneme jen na významovou stavbu kterékoli věty vycházející z předpokladu, že každá věta má své téma, něco, o čem se v ní mluví. Pozorujme na př. větu: „Cesta k vesnici vedla lukami.“ Na otázku, o čem se zde mluví, odpovíme bez váhání, že o cestě k vesnici. Tématem se nám tedy jeví podmět. Pozměňme však onu větu tak, že příslovečné určení „lukami“ gramaticky rozvineme, na př. takovým způsobem: „Cesta k vesnici vedla rozlehlými lukami, jejichž středem vedl potok a které na jaře byly plny květů.“ – Položíme-li nyní otázku, o čem je zde řeč, může nastat váhání, zda o cestě, či o lukách. Jaká změna se stala? Jen ta, že příslovečné určení „lukami“ bylo významově zatíženo přívlaskem a dvěma přívlaskovými větami. V předcházející větě s příslovečným určením nerozvinutým měl nejbližší vztah ke skutečnosti význam „cesta“, kdežto významy ostatní (vesnice, věsti, louky) vyjadřovaly průvodní zjevy a děje; význam „cesta“ rýsoval se nejzřetelněji, stál v popředí, ostatní významy pak tvořily pozadí. Jakmile jsme v druhé verši téže věty bohatě rozvinuli význam „louky“, nabyl i on závažnosti, octl se v popředí vedle významu „cesta“ a zjednal si rovněž bezprostřední vztah ke skutečnosti, na významu „cesta“ do značné míry nezávislý. (V představě jevíly by se při první verši louky jako pouhé neurčité prostředí, kterým se cesta vine; při druhé však jako samostatná, přímo k věci poukazující představa stejně zřetelná jako představa cesty.)

Učiniťme nyní pokus opačný: při prvním jsme posílili význam „louky“, nyní oslabme význam „cesta“. Toho lze snadno dosáhnout tak, že před větu, která k pokusu slouží, položíme jinou, v níž již význam „cesta“ bude obsažen, takže ve větě druhé bude jako již známý slabě poutat pozornost: „šli jsme z města X. do vesnice Y. dlouhou a nepohodlnou cestou. (Cesta) vedla rozlehlými lukami.“

Ptáme-li se nyní, o čem se v těchto dvou větách mluví, bude odpověděno nejspíše, že v první z nich je řeč o cestě, v druhé o lukách. Výsledek je podobný jako při pokusu předešlém: významovým odlehčením slovu „cesta“ vystoupil opět do popředí význam „louky“, jenž nabyl bezprostředního vztahu ke skutečnosti, a tím i rázu tematického. Tematická funkce je tedy síla, které může významová jednotka nabývat i pozbývat. Rozložení této síly po jednotlivých významových jednotkách v textu je záležitost nikoli každé z nich o sobě, nýbrž významové perspektivy celého kontextu. Podobně jako o perspektivě malířské, lze i o ní říci, že má několik za sebou řaděných plánů; přední z nich je nejbližší skutečnosti, ostatní pak, čím dále do pozadí ustupují, tím více postrádají schopnosti tohoto bezprostředního styku a jsou odkázány na prostřednictví plánů přednějších. V předním plánu nachází se základní a ústřední téma celého jazykového projevu (jenž může mít i rozsah celé knihy), v plánu přímo následujícím jsou závažnější významové úseky, jež sice závisí do jisté míry na ústředním tématu, ale snesly by po případě i vytržení ze souvislosti s ním, v dalších plánech přicházejí na řadu tematické prvky ještě podřízenější, až nejzáže se nacházejí ony významy, jejich tematická potence je v dané souvislosti stlačena téměř nebo úplně na nulu, významy to, jež se následkem toho jeví jako zčásti nebo čistě jazykové. Žádný z jazykových významů však není do nejzadnějšího plánu stlačen svou kvalitou, nýbrž je tam přikázán funkcí, která mu v daném případě připadá, a mohl by za jiných okolností fungovat v kterémkoli z plánů přednějších, ba i v nejpřednějším; takový případ nastává na př. tehdy, je-li hlavní téma delšího jazykového projevu plně vyjádřitelné slovem jediným (někdy: titul knihy, její ústřední motiv, je-li srostlý s jistým neměnným jazykovým výrazem atp.). Vrátime-li se nyní k Máchově poesii, abychom opětovali otázku, zda se v ní splnutí jazykových prostředků s tematickými projevuje příkloněním kontextu ke stránce jazykové či naopak, můžeme bez rozpaků odpovědět, že Máchův případ patří do kategorie druhé, provádějící splnutí tématu s jazykem pomocí tematisace prvků jazykových, tedy podobným způsobem, jak to činí na př. surrealismus, třebaže nikoli tak radikálně. Rozkloubení, byť ne úplné zrušení významové soudržnosti větné i sujetové, osamostatňování větších i menších významových jednotek uvnitř díla, navazování významových vztahů vně souvislosti dané kontextem, schopnost významových jednotek (slov, slovních skupin, motivů) přecházet z díla do díla, to vše nasvědčuje tendenci k vytvoření co nejčtetnějších bezprostředních vztahů mezi jednotlivými významy a skutečností. Ježto ovšem ani významová souvislost sujetová ani významová soudržnost větná nejsou zcela potlačeny, vzniká u Máchy napětí mezi významovou jednotností a mnohostí textu, jinými slovy: napětí mezi sklonem k bezprostřednímu a prostředkovanému věcnému vztahu. Tímto zjištěním je teprve jednoznačně určen vztah mezi významem jazykovým a tematickým v poesii Máchově. Základní tendence je zde ona, jež směřuje k osamostatnění jednotlivých významových celků. Proto také není u Máchy východiskem tematické výstavby celkový sujet díla, nýbrž jednotlivé motivy, podobně jako při

konstrukci větné je zřetel obrácen především k jednotlivým pojmenováním, nikoli k větné výstavbě<sup>14</sup>. Souvislost sujetová (v jazykové oblasti: větná) je zde jen k tomu, aby byla protikladem k uvolnění a působila tak napětí. Není proto spravedlivé, posuzují-li se Máchovy sujety jako svéprávný tvárný prostředek a vytýká-li se na př. útržkovitost děje v epických dílech jako chyba; sujet je zde toliko druhotnou nadstavbou, jejíž úkol je v podstatě negativní: záleží v tom, že sujet funguje jako protikladný pól k paratactickému řadění motivů. Jednotnost sujetu je obětována významovému osamostatnění jednotlivých motivů, a odtud nutně vyplývá jeho rozkouskovanost, nesoudržnost, nejasnost; Mácha nemyslí v sujetech, ale v motivech. Zřetelný doklad toho podávají jeho zápisníky, náčrtky i sama díla. Uvedeme některé příklady; především je si třeba všimnout „Denníku na cestě do Itálie“, kde cestovní zážitky jsou zaznamenávány nikoli jako souvislé dění, ale jako tříšť drobných, navzájem nezávislých témat:

11tého. Pohořelý Voklabruk. Počty u lesa. Wartenburg. Děti šly za námi. Češi se hlásili. Žádný oběd. Na horách mlíko. Baba se bála. Rakušané pod parapetem. Dobrá rada Rakušana. Jezero. Salcburské hory. K večeri jitnice. Handwerksbursch. Nocleh. Malý vandrovní s velikým uzlem. (III, 13.)

Každé z těchto drobných témat zachovává bezprostřední vztah ke skutečnosti: nezávisí významově nijak na tom, co předcházelo a následuje. Zcela podobně však Mácha konstruoval i povídkové náčrtky, jichž se několik zachovalo. Tak na př. náčrtek k povídce Vyšehrad (II, 94) začíná takto:

Hádání – sněm měšťanů na Šmerhofu – tři odpovídači – odpovídání – Hus v radnici – Řepanský – poprava atd. – Interdikt – Hus na Krakovci – Václav na Točníku – Václav na Žebráče. –

Zdá se nám, jako bychom čtli něco velmi současného: nikoli dějový půdorys romantické povídky, ale náčrt k filmovému scénáři. Ještě nápadněji se takovému scénáři blíží náčrt povídky Karlův Tejn, poněvadž děj je v něm rozpracován v dosti detailní významové celky; uvedeme opět jeho začátek (II, 96)

Úvod – výjezd Viasila – popis Vyšehradu – setkání s katem – jejich rozmluva – cesta na Zbraslav – popis kláštera – mnich otvírající jeho výstup na ohradu klášterní – vchod do kostela – vstup do hrobky – popis hrobky – jednání kata – vystoupení – mlýn Jakubův – popis vyhlížení kata ve světle ohníčka – popis mlynáře a jeho řeči – slib jeho – žena jeho – krajina vůkolní – příchod Hedvika – zaražení mlýnu – odchod kata a Hedvika.

Zde vystupuje již zcela zřetelně princip významové konstrukce filmové, totiž montáž. Jednotlivé motivy (po př. shluky motivů, drobná témata) nejsou řaděny toliko podle zřetele chronologického, jako tomu bylo v zápisku z cesty nebo i v náčrtku Vyšehradu, nýbrž jsou záměrně seskupovány s ohledem k básnické působivosti sledu, k významovým účinnům vznikajícím při jejich setkání; nasvědčuje tomu na př. způsob, jakým jsou do řady vkládány motivy popisné. Ještě názorněji ilustruje příbuznost Máchova komposičního principu s komposicí filmovou náčrt k povídce Valdice (II, 125), kde jsou motivy řaděny nejen bez nápadného zřetele chronologického, ale i bez ohledu na svou poměrnou významovou závažnost; vyskytuje se zde na př. motiv mouchy, ptáka, hlasu flétny, tedy zjevů prchavých a nepatrných, v sousedství závažných motivů epických; také zcela jako ve filmu se střídá obraz jednající osoby s nepatrným detailem věcným atp.:

Popis kláštera – klášterní způsob – příchod mnicha do celly – pták – moucha – život klášterní mnicha – ... Něco z deníku jeho – večer – modlitba mnicha – hlas z flauty – noc – chodba klášterní – vchod do kostela, popis kostela v světle měsíčním – chování mnicha – vstup do hrobky, – cella opata – popis jeho – mnich jiný – rozprávka – tlukot a hluk – odchod mnicha – chování opata – návrat mnicha – schůzka opata – popis dvora v světle měsíčním. (II, 125.)

Příbuznost s filmovým scénářem, která je zde očividná, je pro nás proto důležitá, že právě ve filmu, jehož komposiční metoda záleží v dodatečné montáži nafotografovaného materiálu, je vzájemná konfrontace významových jednotek navzájem nezávislých, totiž scén, důležitým prostředkem účinnu (Pudovkin). I Mácha pracoval, leckdy velmi zřejmě, metodou montážní. Zejména povídky „Marinka“ a „Večer na Bezdězu“ nesou její viditelné stopy. Pracovní postup při Večeru na Bezdězu je dokonce doložen dopodrobna v „Literárním zápisníku“: téma úvodu (úvaha o podobnosti dob lidského života s dobami denními) bylo zaznamenáno nejdříve, na 26. str. rukopisu (III, 153); titul povídky a dva motivy z krajinářského líčení (nový měsíc, kouř nad Hiršbergem) jsou zaznamenány na 40. str. rukopisu (III, 197); zbytek líčení rozhledu z bezděžského vrchu zároveň s úvahou o padajícím listí jsou heslovitě naznačeny v zápise na 42. str. rukopisu (III, 201); sestup s hradu do vesnice a záměna hostince hřbitovem nacházejí se v rukopise na str. 44. (III, 201). Poslední dva zápisy tvoří – podle vydavatelovy poznámky – jediný celek; vznikla tedy povídka z časově oddělených zápisů tří. Nám jde zejména o dva poslední, popisné: je možné, že původně nebyly míněny jako náčrtky k povídce, ale jako záznam svěžích cestovních dojmů; o prvním z nich praví sám vydavatel, že „tento cestovní zápisek jest psán tužkou písmem velmi zběžným“; před druhým a třetím předcházejí německé místopisné poznámky o hradu Bezdězu, a tak i tento zápis sám mohl být původně učiněn bez přesného literárního záměru. Není ostatně v uvedených záznamech nic, co by jim, byť i spojeným, dodávalo epického (dějového) rázu, kromě snad anekdotické záměny hospody hřbitovem, jež vzbuzuje, ale ihned opět likviduje jisté napětí. V hotové povídce

<sup>14</sup> Pro Máchovo zaměření na motiv, nikoli na sujet, je charakteristické i Sabinovo svědectví v „Upomínce na K. H. Máchu“. (Vybrané spisy K. Sabiny, Praha 1912, str. 120): „Nemiloval běžné čtení a při jednotlivostech se zdržoval tak, že mu mnohdy celek ušel.“

však pojednou přibyl epický motiv a s ním i hrdinka povídky: právě v místě, kde v zápisníku je poslední záznam přerušen (mezera je vyplněna kresbami), je totiž v povídkovém zpracování vložena pasáž o ženě, ležící „v prach ponižená“ před kapličkou křížové cesty. Vedle ní spatřuje básník „malou dětskou rakev a v ní děťátko“ květinami a obrázky obložené. O genesi tohoto motivu (nebo spíš trsu motivů) není zpráva; jisté je jen, že zemřelé „dítě v ouzské truhlici okryté všelikými květy a obrázky“ se vyskytuje u Máchy ještě jednou, a to v satirickém zlomku „Řeč, jakou na uvítání České Včely měl Karel Hynek“ (II, 193; „dítě“ znamená zde ovšem parodicky poslední „roční běh“ časopisu Jindy a Nyní). Do „Večeru na Bezdězu“ vstupuje však motiv rakvičky s mrtvým dítětem – spojený s motivem modlící se ženy – jako cosi cizího a neočekávaného. Předěl mezi touto dvojicí motivů a tím, co před nimi předcházelo, je zřetelně potvrzen: „Vycházím ze brány, dole pode mnou míhala se světylka po utichlé vsi. ‚Ha, co to ?‘ přede mnou na několik kroků v stínu stovčského dubu v prach ponižená před sv. obrazem ležela hlavou o kapličku podepřená bílá ženská postava ...“ (II, 170.)

V další souvislosti se ještě zdůrazňuje tato nenadállost, aby se vzbudilo napětí; vypráví se o tom, jak se básník pokouší navázat se ženou hovor a obdrží jedinou odpověď: „Tam nahoře nocleh náš,“ odpověď to, v níž slovo „nahoře“ může znamenat hradní zříceninu, ale může být i narážkou na smrt (odchod do nadzemských výšin). Ráno putuje básník „dále do kraje k východu“; o poutnici noční „neslyšel nikdy více“. Právě proto, že motiv ženy s mrtvým dítětem vstoupil do kontextu tak neočekávaně a bez navázání souvislosti, promítá se jeho vstup do celkového smyslu povídky jako letmé setkání dvojího lidského osudu, jako setkání dvou neznámých na rozhraní dvojího neznáma, minulého i budoucího. Konfrontace motivu mrtvého dítěte s motivem záměny hostince hřbitovem uvádí do pozadí děje ještě hrdinu třetího, neviditelného, ale všudypřítomného, smrt. A tak fakt montáže, spojení prvků významově nespojitých a nesplývajících, činí z pouhého cestovního záznamu epický celek silného vnitřního napětí a jednotného smyslu.

Silné stopy montáže ve smyslu spojování prvků významově různorodých nese i povídka Marinka. Každá z jejích osob tkví v jiném ovzduší, poslouchá jiné zákonitosti: otec-žebrák, Marinka-bytost téměř přízračná, matka-žena ze čtvrti chudých, básník-byronský rozervanec. Příkře na sebe narážejí i různá místní prostředí: městský park, ulice ve čtvrti chudiny, Marincina světnička s fortepiánem. Není v celé povídce pasáže, která by nebyla konstruována na významových protikladech; i počáteční líčení pestré společnosti v Kanálské zahradě má tento ráz. Původ jednotlivých tematických složek, pokud jej známe, ukazuje rovněž k pramenům velmi různorodým. Líčení prostředí i drobné detaily dějové jsou, jak ukazuje Krčma (II, 361), krajně věrně zachyceny ze skutečnosti: „Jako ‚Večer na Bezdězu‘ i ‚Marinka‘ jest ‚obraz ze života‘ Máchova z velké části básníkem samým prožitý. Podařilo se mi zjistiti, že v neděli 11. srpna 1833 byly dvě bouřky, o 2. hod. a o 4. hod. odpolední, jak se o tom básník v Marince zmiňuje, zaměněv 11. srpen 10. srpnem (bylo opět po bouři...). Mluví se tu o nemocném příteli, jímž byl

důvěrný Máchův přítel právník Jan Beneš, který opravdu v srpnu 1833 byl těžce nemocen ve svém rodišti Radimi za Jičínem, kde ho Mácha na cestě navštívil.“ Zcela jiný je však původ postavy titulní hrdinky, Marinky. Básník jej v povídce naznačuje sám, když připomíná „Göthovu Mignon od Schadowa malovanou“ jako model své hrdinky. Podobně jako i v jiných případech – srov. na př. ironickou zmínku o hvězdičkách, jimiž hodlal básník osvětlit nejasnost svého Křivokladu<sup>15</sup>, nebo citát z Kollára, jehož provokativně užito v dialogu těžce povídky<sup>16</sup> – odhaluje zde básník vyzývavě techniku své práce tím, že postavu Marinky charakterizuje jako cizí básnickou fikci, znásobenou fikcí malířskou. I toto míšení skutečnosti s fikcí posiluje montážní ráz povídky.

Srovnání s filmovou montáží objasnilo nám tedy nejvlastnější konstruktivní princip Máchovy tematiky: hlavní důraz klade se nikoli na plynulou významovou spojitost, ale na významové účiny vznikající neočekávanými srážkami motivů významově různorodých. Je to princip, který jsme již poznali při rozboru techniky pojmenování; ve výstavbě tematické je izolace významových jednotek-motivů ještě nápadnější. Celý pracovní postup Máchův je na tuto techniku zařízen: jak zážitky, tak výpisky z četby obsažené v zápisnicích jsou Máchovi zásobnicí motivů. Nezaznamenává si v zápisníku většinou souvislé subjekty; v případech, kdy je přece zaznamenává, jsou jednotlivé motivy, z nichž se takový sujet skládá, vždy dodatečně rozpojitelné a básníkovi k dispozici. Tak na př. se v zápisníku vyskytuje sujetový náčrt „Poutník“ (III, 154), jehož větší část přešla při definitivním zpracování do „Pouti krkonošské“; obsah počáteční věty však („byla chladná noc, hluboká tma kryla ouzskou mezi skalami stezku, kterou časem o povalené lebky i kosti lidské klopýtaje, mdlým se ubíral poutník krokem“ (III, 154) se octl v Cikánech, aplikován na noční útěk vysloužilce Bártý, prchajícího hrůzou po spatření mrtvolky hraběte Valdemara. Podobný je případ, ke kterému poukázal Pražák (K. H. Mácha, str. 142), že totiž motiv zmrzačeného syna se vyskytuje v zápisníku (III, 212) v kontextu jiného povídkového sujetu, než pro jaký ho bylo definitivně užito v Cikánech. S technikou montáže motivů souvisí také okolnost, že se jisté motivy v Máchově díle několikrát, ba i mnohokrát vracejí, podobně jako některá slova. O tom však bude řeč ještě níže.

Je třeba vzpomenout v této souvislosti také kompozice Máchových děl: řekli jsme totiž výše, že sujet u Máchy není sice odstraněn, ale oslaben, a je nyní třeba výslovně podotknout, že útržkovitost sujetu neznámá oslabení kompozičního půdorysu. Ten je naopak u Máchy přísně zákonitý, jak zjistil již F. V. Krejčí, když napsal o kompozici povídky Marinky: „Vlastní novelistické vypravování v Marince rozděleno jest ve dvě dějství, mezi obě vsunuta je známá báseň Máchova ‚Noc‘ jakožto intermezzo. Celé dílo zahajuje ouvertura, sonet ‚Vzešel máj! Hlubokých muži želů‘ a báseň ‚Dobrou noc, ó lásko!

<sup>15</sup> Viz náš čl. „K. H. Mácha's Werk als Torso und Geheimnis“, Slav. Rundschau VIII, 1936, str. 214.

<sup>16</sup> Viz v přítomné studii str. 109, pozn. 10.

zlatá číse' tvoří finále. Tato zvláštní kompozice, střídající prózu s veršem, vypravování s lyrikou, připomíná formy hudební, sonatu nebo suitu“ (K. H. Máchá, Praha 1907, str. 33). Také o Máji vyjadřuje se též spisovatel (I. c. 80), že jeho kompozice je hudební, a právě přirovnání k hudbě, umění přísně zákonitému, dosvědčuje zřetelnost kompozičního půdorysu u Máchy. Charakteristický příklad poskytuje začátek povídky *Cikáni*: povídka začíná se lyrickou apostrofou krajiny, pronesenou básníkem v první osobě; následuje popis širšího dějiště, „mnoho mil dlouhého údolí“, pak popis užší scény, krátkého postranního dolu s hradní zříceninou a židovou chaloupkou, potom popis osob nacházejících se právě v zahrádce toho stavení, a po všem tom se teprve otvírá vypravování. Vstupní portál díla takto složitě vybudovaný dosvědčuje, jak přísně konstruované jsou kompoziční rámce u Máchy. Je také jasné, proč se tak děje: právě uvolnění sujetu si vyžádalo jako protiváhy zřetelného kompozičního půdorysu.

Tematický rozbor, pokud jsme jej dosud podnikli, ukázal tedy, že Máchova tematika se skládá z motivů navzájem značně nezávislých a že hlavní složka básnického působení jsou významové účiny vznikající z konfrontace těchto navzájem nesourodých významových jednotek. To vše se týká působnosti tematických prvků uvnitř díla; neméně důležitá je však otázka, odkud motivy do díla přicházejí a jaký je jejich vztah ke skutečnosti existující mimo dílo. I tato otázka, třebaže zdánlivě překračuje hranice díla samého – jež jedině v této studii poutá náš zájem – žádá si odpovědi v zájmu pochopení díla samého, jeho vnitřní výstavby: vztah ke skutečnosti je také záležitost samé struktury díla, determinuje ji jsa jí zároveň determinován.

Pokusíme se proto o rozbor vztahu mezi Máchovými motivy, primárními to jednotkami Máchovy tematiky, a skutečností. Zjistili jsme výše, že se v souvislosti s rozkloubením sujetu a osamostatněním jednotlivých motivů projevuje se v Máchově poesii sklon k tomu, aby každý motiv nabyl ke skutečnosti vztahu bezprostředního, nikoli jen zprostředkovaného. Zbývá však ověřit si, je-li tento přímý věcný vztah osamostatněných motivů doopravdy bezprostřední, jinými slovy, zda básnickovy motivy ukazují ke skutečnosti vnímané a prožité básníkem samým, či je-li jejich vztah k realitě prostředkován prožitkem básníka jiného. Otázka věcného vztahu Máchovy tematiky jeví se nám takto v prvé řadě otázkou její původnosti, ne proto, že by tematická původnost byla vyšší hodnota než přejímání motivů – i přejímání může se stát záměrným básnickým prostředkem – ale proto, že rozdíl mezi přímým prožitkem a přejetím je důležitý pro ráz básnické struktury.

Ukázali jsme již výše, při rozboru *Marinky*, že se u Máchy vyskytují stejně motivy přímo prožité jako přejímané; dokonce je kontrastu mezi obojí proveniencí motivů právě v *Marince* využito jako tvárného prostředku (prožité ovzduší – dvojnásobně přejatá postava hrdinky). Obojí původ motivů, prožití i přejetí, byl také různými badateli u básníka zjištěn. Podle sklonu doby a svého vlastního názoru o básníkovi kladou při tom jedni větší důraz na prožitost Máchovy tematiky, jiní na její nepůvodnost. J. Durdík (v knize *O poesii a povaze lorda Byrona*, Praha 1870) a po něm četní jiní hledači shod

mezi Máchou a básníky cizími bývají nakloněni vidět v Máchově poesii převážnou účast přejatých klišé jazykových i tematických. Naproti tomu J. Vodák ve studii K. H. Máchá (původně otištěné v *Čase* 1905, knižně vydané 1906) praví: „Není prostě rozhodujícího vlivu v Máchově Máji. Máchá jej vytvořil celý z toho, co sám zažil, ze svých vlastních živých postřehů přírodních, ze svých vlastních živých hnutí a reflexů.“

Je možné jakési vyrovnání mezi tímto dvojnásobným míněním? Cestu k němu naznačuje chronologický postřeh Pražákův (K. H. Máchá, str. 142) upozorňující na jistý detail datování: Roku 1833 zapsal si Máchá do zápisníku skizzu „Přísaha“, kde Marie, žena kupce Vela, přísahá svému choti, že mu vždy zachovala věrnost a že plod, který nosí pod srdcem, nevzešel z hříšné lásky k někdejšímu Velovu příteli. Roku 1836, tedy o tři léta později, se scéna přísahy teprve vyskytuje v biografii Máchově. Svědectví o tom podává dopis příteli Hindlovi z 8. června onoho roku: „Moje holka, když jí, krmí dva! To jest zpráva pro Vás pouze. – A ostatní pak Vám poví Máj, bez konce láska jest, zklamánať atd.' – Já jsem Vám řekl jednou, že bych se pro jednu věc zbláznit mohl: – jest to zde – eine Notzucht ist unterlaufen – – –; – holky mé matka zemřela, strašlivá přísaha se složila s půlnoci u rakve její – – – a – – – nebyla to pravda – a já – hahaha! – Eduarde! já jsem se nezbláznil, ale řádl jsem, až budu jen moci s Vámi mluvit, Vy uslyšíte věci – bude-li to hoch, co se zrodí, z toho bude Mephistopheles – – –; takové věci, co se se mnou daly, ani Victor Hugo ani Eugen Sue ve svých nejstrašlivějších románech nebyli vstavu popsati, a já jsem je přežil a – jsem básník!“ (III, 366.)

Podoby mezi „Přísahou“ a scénou vyloženou v dopise jsou opravdu nápadné. Také kupec Vel, třebaže „neřadí“, nýbrž mlčí, neuvěří přísaze své ženy. Stejně v dopise jako v náčrtu se mluví o předvídaných následcích scény pro nezrozené dosud dítě: v povídce je řeč o zmrzačení tělesném, v dopise o úchylnosti duševní. Pozoruhodné však je, že povídka byla zaznamenána a fakt ženiny přísahy dán o tři léta dříve literárně, jako motiv, než se v životě básníkově skutečně udál. Jak vysvětlit tuto anticipaci života básnickou tvorbou? Poukazují k článku R. Jakobsona „Co je poesie“ (Volné směry XXX, str. 229 n.), kde právě na Máchovi bylo ukázáno, že i biografie básníka je součástí jeho básnického díla: „Mnohonásobné prolínání poesie a soukromého života jeví se nejenom v důrazné komunikativnosti Máchova básnického díla, nýbrž zároveň i v intimním zasahování literárních motivů do života. Vedle úvah o individuálně-psychologické genesi nálad Máchových je oprávněna otázka o její sociální funkci. „Zklamánať láska má' není jen soukromou záležitostí Máchovou; jak správně vystihl Tyl v mistrném pamfletu *Rozervanec*, je to úloha, neboť směrnatné heslo Máchovy literární školy zní, že je toliko bolest matka pravé poesie'. V plánu literárně historickém (opakuji – v plánu literárně historickém) má Tyl pravdu, když prohlašuje: „Máchovi se hodí, může-li říci, že je v lásce nešťastný.“ Aplikována na náš příklad zněla by Jakobsonova these: motiv milenčiny přísahy mohl se vyskytnout dřív než zážitek skutečné přísahy proto, že i motiv i zážitek jsou rovnou měrou účastny na konvenční tematice romantické. Pozorujeme také v Zápisníku, že zaznamenané zážitky Máchovy jsou

mnohdy typicky romantické. Tak na př. zaznamenává Mácha své pozorování hrobníka kopajícího hrob (III, 152); jinde opět najdeme v Zapisníku záznam: „Brousila srp o hrobový kámen“ (III, 203). Charakteristická je pozornost, kterou Mácha věnoval na cestě do Itálie a na potulkách českými kraji hradním zříceninám. Sluší sem zařadit i podrobnost, zaznamenanou Pflegrem-Moravským (Vzpomínky na K. H. Máchu, Praha 1928, str. 76), že Mácha s oblibou přihlížel popravám. Víme každý z vlastní zkušenosti, do jaké míry je směr naší pozornosti věnované okolnímu světu ovlivňován uměleckými díly. Uměleckou konvencí je dokonce ovlivňováno i samo lidské jednání; správně připomíná v knize o Máchovi Voborník (K. H. Máchu, Praha 1907, str. 12) básníka Turinského, který docházel na hrob své milenky zpívat žalozpěvy s průvodem kytary, zcela tak jako Máchův pěvec z básně téhož jména zpívá v noci při harfě nad mrtvou Linou.

Je-li tedy rozhraní mezi zážitkem a básnickou konvencí tak plynulé, znamená to, že v každém literárním motivu je obsaženo současně i prožití i přjetí. Bylo ostatně již s dostatek zřetelně dokázáno, že není vlastně vůbec nově se rodících motivů, nýbrž že motiv každý, i zdánlivě „nejskutečnější“ má za sebou dlouhou literární tradici (V. Šklovskij, Teorie prózy, čes. překl. Praha 1933, str. 33 n.). Je ovšem možné, aby se jistý básník nebo celý umělecký směr přikláněl více k jednomu či druhému pólu protikladu mezi prožitkem a přjetím; existují však i případy, kdy jako tvárného prostředku je využito právě silného napětí mezi pólem obojím. Že takový je právě případ Máchův, pokusíme se dokázat v následujících odstavcích.

Co se tkne přejímání, je věc jasná. Nechceme zde ani narázkami opakovat dostatečně známé důkazy o tom, jak Mácha svou tematiku přebíral z několika národních literatur. Charakteristické pro toto přejímání jsou i vlastní německé básně Máchovy; je známo, do jaké míry byly odleskem současného básnictví německého (srov. O. Fischer, K. H. Máchal deutsche Anfänge und der Kreis um Alois Klar, Xenia Pragensia, Praha 1929, str. 233 n.). Právě z těchto básní přešlo však mnoho motivů i do české tvorby Máchovy, tak na př. kříž na hrobě, kaple, houkající sova, potok, harfa, měsíc visící na obloze, měsíc za mraky, země-matka, bledé hlavy vrchů atd. Je tedy Máchova tematika podobně jako jeho slohová a slovníková klíše součástí obecného majetku evropského romantismu. To jsme ostatně zjistili již o jazykové stránce Máchových děl (str. 44 n.). Zajímavější je však pro nás na tomto místě jiná okolnost: že totiž tato přjetí nabývají u Máchy významového bohatství a plnosti bezprostředních prožitků. Četba měla pro Máchu zvláštní dosah: čtené slovo stávalo se tnu nejsoukromější vnitřní záležitostí. Sabina zachoval nám svědectví o jeho bezprostředním prožívání četby: „I v cizích plodech hledával významů, jichž tam nebývalo a na které spisovatel snad ani nepomejšel.“ (Vybrané spisy K. Sabiny, Praha 1912, str. 120.) Mezi poesii a skutečností nebylo pro Máchu přeřady: „Kofenem jsoucnosti se nám obrazivost býti zdála, jejímž nejkrásnějším výkvětem jest poesie,“ dosvědčuje Sabina o sobě i o Máchovi (l. c. 117). Jak básnické slovo Máchovi splývalo s prožitou skutečností, o tom svědčí názorně sonet „V hloubi citů kde mám slova vzítí“ (I,

206). Ústředním motivem této básně je obměněný biblický citát: „Pane!

– pane!! – pane!!! – – – zůstaň se mnou!! Zůstaň se mnou, neb chce večer býti!!!“ Je to ovšem citát známý a jistě běžný i samému Máchovi. Přesto je však nápadné, že p o vzniku této básně (jež je zapsána v Liter, zapisníku z r. 1833–III, 155) vyskytuje se v „Denníku na cestě do Itálie“ (z r. 1834) zápis, jenž zní: „Nápis na hospodě: „Pane zůstaň u nás, neb chce večer býti“,“ (III, 12). Biblická věta, která rozvířila básníkovu tvořivou obraznost v poesii, upoutala dodatečně i jeho pozornost jako nápis na zdi hostince: kdybychom neměli dochováno datování básně, musili bychom soudit, že zápis Denníku byl popudem k básni. Je však tomu naopak: biblický citát našel si nejdříve cestu do poesie Máchovy a pak teprve do životní zkušenosti básníkovy, kam vchází již naplněn básnickou důsažností. Báseň a zážitek splývají tak prostřednictvím slova k nerozeznání.

Najdou se dále u Máchy případy, kdy týž motiv je podložen současně a stejně prokázané četbou i zážitkem. Takový je na př. vznik motivu vzdálených bílých měst ve verších:

Města jsou vzdálená co bílý v modru mrak (I, 40, Máj.)

Obraz co bílých měst u vody stopen klín (I, 46, Máj.)

Genesisí tohoto motivu zabýval se již A. Vyskočil v studii „O krystalisaci Máchovy metafory“ (Básníková cesta, Praha 1927, str. 24 n.). Kromě paralel byronských poukazuje Vyskočil k zážitku z Denníku na cestě do Itálie: „Modré vysoké hory. Město běhalo se.“ Bylo by lze, jako paralelu literární, uvést ještě místo z německého prosaického citátu v „Literárním zapisníku“ (in, 168): „Es war jetzt beinahe Mittag u. alles ruhte, wie der Bandit, welcher schlafend vor mir hingestreckt lag. Die Mittagsstille, welche auf diesen Bergen lag, die weite Landschaft tief unter mir, in welcher die entfernten Städte glänzten ...“ (III, 168). Je tedy motiv vzdálených měst současně podložen i přjetím – a to dokonce několikanásobně – i zážitkem.

Obraťme nyní pozornost k samé účasti zážitku na genesis Máchových motivů. Je třeba předem poznamenat, že nesouhlasíme se statickým pojetím, které pokládá zážitek za pouhý materiál přetvářený dodatečně tvůrčí prací; proto také nechceme, jak se někteří pokoušeli, rozlišovat mezi surovinou-zážitkem, polotvarem-prožitkem a hotovým výrobkem-motivem. Cesta od zážitku k motivu je plynulá; neděje se na ní podstatná přeměna, přechod z jedné oblasti do jiné. Rozdíl mezi zážitkem a motivem nerovná se také rozdílu mezi subjektivitou a objektivitou: i v zážitku je – již ve chvíli vnímání – moment objektivity, jímž se subjektivní vjem zařaduje do říše konvenčních významů na základě shod a růzností s významy jinými. A naopak, i v motivu je ještě cosi subjektivního, co ukazuje k jedinečnému psychickému dění v individu-u-tvůrci a co je schopno navodit vcítěním opět jedinečné duševní dění v individu-u-vnímateli. Není tedy ani zážitek záležitost jen psychologická, ani motiv záležitost jen objektivní.

Pokusíme se objasnit přechod od motivu k zážitku, jak se projevuje u Máchy, na několika příkladech. První z nich bude docela prostý: půjde o zážitek, chronologicky



před motivem předcházející (což není, jak výše ukázáno, u Máchy nikterak nutné ani samozřejmé), interpretovaný významově zcela jednoznačně, jenž přechází do díla pozměněn jen v tom směru, že místo básníka se jeho subjektem stává jedna z osob. Máme na mysli zážitek chůze v hlubokém mokřém písku, zapsaný v „Poznamenání z cest“ s lokalizací do údolí blíže Kokořína, jenž jako motiv přešel do Cikánů, kde ho bylo užito při líčení chůze opilého Bárty. Příslušné texty znějí:

(Zážitek:) Sešedše s kopce tlapali jsme hlubokým rozmoklým pískem, po obou stranách příkré lesnaté stráně. (III, 287.)

(Motiv:) Teď kráčel (Bárta) hlubokým širším ouvozem; s obou stran do kopce stály nízké stromy a nohy mu vázly v mokřém písku... Teď byl přinucen zdlouhavěji kráčet; – pozorněji stavěl nohu za nohou, aby neuvízl v hlubokém mokřém písku. Leč nadarmo; – neb dostatečně opilý několikrát uváznu a dostav převahu musil z mokřého písku vstávat. (II, 284.)

Mnohem složitější je příklad druhý: V „Denníku na cestě do Itálie“ učinil si Mácha cestovní záznam: „Lezli (jsme) dále blízko na hoře ztratili jsme se. Oblaky pode mnou. Sněhové hory. Oblaky u mně. Já lezl výše tmou. Na dolejší špicí. Tma. Houkal jsem. Echo. zvonky. Vítr rachotil kostlivci, snášel žebra a kamení. Skalina jako strašidlo. Nikde žádný. Oblaky se valili temněji. Kamení padalo. Strobach nade mnou na hřebeni.“ (III, 19). Jde zřejmě o horskou pustinu, a tak je sotva možné, aby skutečně v ní „vítr rachotil kostlivci, snášel žebra a kamení“. Mnohem pravděpodobnější je, že kostlivci a kamení jsou věcně totéž; jen a jen kámen, jehož materiální vlastnosti, na př. barva, zvuk (rachot při pádu) a snad, v některém případě,

i tvar byly při percepčním významovém zařadování interpretovány dvojmo, i jako příznaky kamení i jako vlastnosti koster. Významová dvojice „kámen – kost“ není ostatně nebývalá: stačí vzpomenout na př. řeckého mytu o Deukalionu a Pyrrze, kteří po potopě obnovili lidstvo, házejíce za sebe podle vybídnutí věštbý „kosti matky své“, t. j. kamení, kosti země. – Stejně jako v zážitku, vyskytuje se dvojice „kámen-kost“, spjatá i aliterující shodou náslovného *k*, v básnické tematice Máchově, a to už před zážitkem, podobně jako tomu bylo při motivu milénčiny přísahy, výše uvedeném. V povídkovém náčrtu „Poutník“,

o kterém zjišťuje Krčma (II, 356), že byl zapsán r. 1833, a tedy před cestou italskou, vykonanou r. 1834, jež přinesla Máchovi zážitek výše citovaný, nacházíme tuto větu: „Byla chladná noc, hluboká tma kryla ouzkou mezi skálami stezku, kterou časem o povalené lebky a kosti lidské klopýtaje, mdlým se ubíral poutník krokem.“ Věc „kamení“ („skály“) je zde přítomna zároveň s věcí „kost“, obě věci jsou v úzkém spojení reálním, ale neztotožňují se navzájem významově: skály tvoří toliko scenerii, a lebky i kosti, přes které poutník klopýtá, jsou pouhé lebky a kosti, nikoli zároveň kameny. Najdeme také, a to v Cikánech, místo, kde motiv rachotu padajících kamenů, jenž připomíná zážitek „vítr rachotil kostlivci, snášel žebra a kamení“, je dán úplně sám, bez jakékoli narážky na význam „kost“: „V tom bylo – nad ním po pěšině

kolem starého hradu do oudolí vedoucí – zdlouhavé, ale silné kroky slyšeti, a jednotlivé kameny valily se hustým křovím náramným rachote m v dol.“ (II, 335). A vyskytne se naopak také pasáž (I, 44, Máj), kde motiv rachotu je spjat toliko s významem „kost“, ačkoli znění samo je značně podobné záznamu z italské cesty: „Časem zněl sovy pláč, ba větru smutné chvění, a větrem na kole kostlivce rachocení.“

Nedejme se tím však mýlit, spojení trvá, a opět v Cikánech najdeme toho nápadné doklady, především v popisu t. zv. „kostničího kamene“: „Jest to písčítá, asi půl sáhu nad křoviny strmící skalina, na níž děšť, a může být i ruka lidská, samé jakoby lidských hnátů a lebek vytvořily podoby, od čehož se jí tuším takového jména dostalo.“<sup>17</sup> (II, 262). Ještě průkaznější pak je ono místo Cikánů, kde opilý Bárta klopýtá, pak běží za bouřlivé noci, kdy našel mrtvolu hraběte Valdemara. Dvakrát za svého nočního blouzení octne se starý vysloužilec u kostničího kamene, a po každé se zděsí podob kostlivců, jež na něm vidí. Líčení této situace má po obojíkrát zřejmě původ v citované větě z „Poutníka“ („Byla chladná noc...“), avšak na rozdíl od ní – a ve shodě se zážitkem z Máchova blouzení v Alpách – jsou zde kámen a kost srostlé v jediný význam, ne jen spojeny situací; objevuje se v této souvislosti i klopýtání chodcov o lebky, jež figurovalo v „Poutníku“: v Cikánech je však, jak brzy uvidíme, k nepoznání přestrojeno. Text zní: „Čím však dále přicházel, tím více se oužil ouvoz, až jen ouzkou byl stezkou mezi skalními stěnami. Výš a výš rostly stěny, takže posléz sotva bylo dohlédnouti nebe a hluboká tma panovala ouzkou rozsedlinou. – Zastaviv se sáhl kolem sebe, a studené kulaté skaliny, co umrlčí lebky, dotkla se ruka. Rychle utrl; – teď vyšel měsíc zrovna nad rozsedlinou z černého mraku, a Bárta spatřil po skalnatých zděch samé umrlčí lebky, hnáty, drobné stromky atd. On byl v hluboké stezce ku kostničímu kamenu.“ (II, 285.) – „Ustavičně běžel, víchru mu kamenným oužlabím skučel nad hlavou; za ním, pod ním i před ním rachotily kamenné hnáty, a lebky dutými zraky, v nichž modravě svítící hnízily mušky, po něm mrkatí se zdály. Na východu rozsedliny o něco klopýtnuv, těžce padl, a sebrav se shledal, že jeho vlastní klobouk ležel mu v cestě“ (II, 287). Zajímavě je zde přestrojen, jak bylo již napověděno, detail klopýtání: v Poutníku klopýtal chodec o „povalené lebky i kosti lidské“, v Cikánech však je překážkou, o kterou Bárta zakopne, jeho vlastní klobouk; věc „kámen-kost“ je tedy substituována věcí jinou, v souvislosti s klopýtnutím méně obvyklou než kámen, a detail klopýtnutí se tak osamostatňuje jako osobitý motiv, jehož genetická souvislost s významem „kámen-kost“ není napříště patrná. Je ovšem třeba dodat, že slovo „klobouk“ připomíná hláskou *k*, dokonce dvakrát opakovanou, aliterující slova „kámen“ a „kost“.

Dvojice „kost-kámen“ objevuje se však v přestrojení ještě častěji. Poslyšme líčení klášterní architektury v „Pouti krkonošské“ (II, 158): „Po obou stranách stály věže silné, polou však již rozřícené, jako stavení celé zdobili i ty štíhlé sloupky, hlavičky lidské, ba i zvířat

<sup>17</sup> Jako svědectví o příslušném zážitku viz záznam z „Denníku na cestě do Itálie“ (III, 20): „Obrazy od přírody po skále.“

rozličných, květiny a ovoce, i celé postavy lidské, zvířat, stromů a tak dále, však tak drobounce z kamene tesané, že povýšenějších nelze bylo v světle měsíčním rozeznati; všechny postavy tyto zdály se v třepajícím se papršku žítí a se pohybovati.“ Zdánlivě není tu nic, co by připomínalo dvojici „kámen-kost“. Je však i zde přítomna, ovšem skrytě. Vraťme se ještě na okamžik ke „kostničímu kameni“ z Cikánů. Je tam popisován několikrát a první z těchto popisů zní: „Po levé straně (údolí) stojí již od vchodu vysoká a příkrá písečná skalina. Mnohý děšť ji rozemlel v rozličné podoby zvířat podivných i zpitvořilých postav lidských, které hustě a v nesčíslném množství po skalnaté stěně buď lézti, buď z ní vyhlížeti se zdají, dutýma za putujícím tudy se dívající očima“ (II, 206), Na jiném místě (II, 263) se o kostničním kameni vypráví, že přes něj vedla pěšina, málo však vyšlapaná, poněvadž se lidé báli tudy chodit: „Šla totiž o tomto místě pověst, že po této ouzské pěšině mezi vysokými lebkami a hnáty posetými stěnami straší; drkotající lebky a hnáty že se pohybují na svých místech a kdo zde bílou postavu spatří, toho že očekává smrt.“ Postavíme-li tato dvě místa vedle líčení architektury z „Pouti krkonošské“, je okamžitě zřejmé, že klášterní stěna a kostničí kámen jsou totéž. Významový přechod od přírodních útvarů k umělým sovkám je dán netoliko podobným vzhledem, ale i ilusivním oživením, naznačeným v obou citovaných vylíčeních kostničího kamene i v popisu sovk pokrývajících klášterní zeď.

Není nám neznáma chronologická priorita „Pouti krkonošské“ před „Cikány“. Odvozujeme-li přesto líčení klášterní zdi z líčení kostničího kamene a nikoli naopak, činíme to proto, že pojetí jejich společného základního objektu jako skalní zdi, pokryté podobami lebek a hnátů, je blíže k osnovnému významovému vztahu „kámen-kost“ a že chronologický pořad, jak již známo, není u Máchy rozhodující v otázkách genese motivů. Zajímavá je také okolnost, že se v „Denníku na cestě do Itálie“ vyskytuje záznam: „Obrazy od přírody po skále“ (III, 20). Zjev erodované skalní stěny, tak hluboce zakotvený ve fantasmii básníkově, upoutal tedy Máchovu pozornost i při setkání ve skutečnosti. Řadí se tak patrně i tento případ do počtu oněch, v nichž básnický motiv časově předchází před příslušným zážitkem.

Rozbor zážitku a motivu „kámen-kost“ dosvědčil, že básníkuv zážitek je již ve chvíli svého zrodu něco víc než pouhý ekvivalent vnějšího popudu. Proces významové interpretace je zde tak mohutný a do té míry spjat s celým uměleckým charakterem básníkovým, že není podstatné hranice mezi zážitkem a básnickým motivem. To dokazuje i další příklad, týkající se opět významového komplexu „kámen-kost“.

V „Poznamenání z cest“, obsaženém v „Zápisníku“ nacházíme záznam: „Sem tam leželo velké kamení mechem porostlé a zamodralé mušky svítily po něm“ (III, 287). Zamodralými muškami jsou míněny světlušky, jde totiž o cestu noční. Světlušky jsou tu uvedeny v nahodilém spojení s kameny: seděly na nich.

V Cikánech se tento zážitek obráží, jak následuje: „Za ním, pod ním i před ním rachotily kamenné hnáty, a lebky dutými zraky, v nichž modravě svítící hnízily mušky, po něm mrkatí se zdály“ (II, 287). Světlušky jeví se tedy jako oči kamenných lebek; to znamená, že význam „světluška“ vstoupil ve spojení i s druhým

členem dvojice „kámen-kost“, a to ve spojení nikoli již nahodilé: světlušky zastupují zrakový orgán lebky a jsou tedy její součástí. Zdálo by se, že toto spojení vzniklo teprve při tvořivém zpracování zážitku; existovalo však – ač po něm není stopy v záznamu z cest – již ve chvíli, kdy zážitek vznikl, ba před tím, a to dokonce bez prostřednictví spojujícího členu „kámen“. „Poznamenání z cest“ je totiž v zápisníku zařadeno v části z roku 1834; v části z roku 1833 však nacházíme zlomek jakéhosi vypravování, obsahující slova: „V průzračí nově vyvované lebky lesknou se svatojanské mušky místo někdy tam živoucích očí“ (III, 205). Asociace „lebkasvětluška“ je zde tedy přímá, bez prostředkujícího významu „kámen“ – a před reálným zážitkem.

Na protikladu zážitku a motivu ukázali jsme tedy, že rozdíl mezi nimi nerovná se rozdílu mezi surovinou a látkou již zpracovanou. Zážitek má již ve chvíli svého zrodu povahu významovou, dostavuje se mnohdy později než příslušný básnický motiv, a naopak motiv si uchovává živost bezprostředního zážitku. Druhou část tohoto tvrzení zbývá nyní dokázat; pokusíme se proto ukázat na několika příkladech, jak si motiv zachovává schopnost přizpůsobovat se novým významovým situacím a měnit svou vnitřní strukturu, jsa v tom roven živé psychické realitě. Počneme příkladem velmi nápadným: v dialogickém náčrtu „Rozbroj světů“ nachází se v řeči jedné z osob tento passus: „Dobře máš, Hynku! ale to mi neodepřeš, že z ohledu mého mnohem lépe to vyhlíží; kdy tak vysoko vylezeme, že dolem ležící rozkošná krajina v lehkých mlhách a párách vzdálená se míhá co májový sen, ty města odlehlá, ty dvory daleké co očarované zámky se zdají, a lidé dolem bloudící tak malí a lehčí jako Elfové, sotva že jich oko rozezná; a pak obrazotvornost menší a menší dělá zem, až temnou kouli a posléz jasným puntíkem se zdá jakby jsi na ní z Venuše neb jiné planety hleděl“ (II, 12 n.). Srovnáme s tímto místem passus ze zlomku „Návrat“ (II, 146): „Měsíc svítil jasně vysokým oknem na černou podlahu, a obraz světla jeho dělily stíny mříží ouzkých a hustých. Smutně jsem hleděl na osvětlenou podlahu a zdálo se mi, jakobych viděl krajinu otcovskou v této záři měsíčné, jako v maličkém obrázku třepajícím se v bledém světle, se všemi horami, bory a potoky jejími... Však všechno tak malinké, tak drobounce a vždy menší a menší to bylo, až posléze, jakobych viděl celou zem co malou kouli, mezi nesmírným množstvím hvězd valiti se nesmírnou oblohou.“ Obě uvedená místa spolu zřejmě souvisí. Kdybychom však neznali první z nich, sotva bychom mohli tušit, že podivný motiv země zmenšující se před očima divákovými v malou kouli, vzešel ze zážitku člověka zléza jího horu. Zmenšené vidění samo o sobě působí v druhém citátu bezprostředním dojmem vise. Motiv pozbyl zde styku se zážitkem, který mu dal vznik, nikoli však s psychickým životem básníka; neutrnul ve formuli, nýbrž podržel vlastnost duševního stavu, proměňovati se.

Jiným příkladem téhož zjevu může být motiv „neviditelného člověka“. Existuje jeho verze zážitková, záznam to v „Poznamenání z cest“ (III, 287): „Byla Velmi tmavá noc; potok hučel ouzkým dolem, zdaleka klepal mlejn. Po půl noci bylo na druhé straně potoka slyšeti klusot koně, viděti nebylo nic.“ Člověk jedoucí na koni je zde skryt tmou; jindy bývá zástěnou, která jej

skrývá, stromoví, křoví nebo skalina; slyšet je jednou padající kamení, jindy hlas člověka, jindy zvuky práce, ba může i sluchový dojem scházet. Ve všech různých podobách a při všech různých funkcích, které tomuto motivu v různých kontextech připadají, udržuje svou totožnost bez ujmy bezprostřední názornosti. Uvedeme nyní doklady:

Buk i skalina tak hustě byly břízami a jehličím zarostlé, že šedé kamení z těch roštín jen jako pobožené bašty vyhlídalo, a že pocestný, šel-li jakýs okolo, nespatriil pracujících, nýbrž jen seker jejich opětované slyšel rány. (II, 25, Křivoklad.)

Drže se břízy po kraji skaliny, stál Stivín na poraženém buku a položeném přes ouzký ouvoz na místě mostu, a hleděl dolů do ouzkého ouvozu. Pro hustou mlhu však nikoho neviděl, jen slyšel hlasy mluvících a řečtot i dechot uhnaných koní. (n, 27, Křivoklad.)

V tom bylo slyšeti z daleka jakési klepání jako vzdálený dupot koně; Honza obrátiv se nepředloženě velmi silně hvízdnul. (II, 55, Křivoklad.)

Mohlo býti k páté hodině, když nedaleko od sebe slyšeli dupot koní. Všichni čtyři v hustém roští ve vysoký lehli mech, a hnedle na to dva pronásledující je zbrojnoši volným krokem jeli okolo nich po silnici, která se zde tuze ke pěšině tajně zblížila, nasledující mezi sebou vedouce hovor:... (II, 57, Křivoklad.)

Druhý zbrojnoš se vzchopil, a brzy se ztratili v křovisku na pravo ležícím; jen časem bylo slyšeti pod nohama jim dolů padajících kamenů hřmot. (II, 58, Křivoklad.)

Kdy však sešel se silnice a přes suchopar rozlehlý mezi silnicí a Vltavou volně kráčet, takže krok jeho slyšeti nebylo, zdálo se jezdcovi, jak by někdo rychle za ním pospíchaje jej dohoniti hodlal, ohlížeje však se pro šerou noc nemohl ničeho za sebou rozeznati. (II, 99, Karlův Tejn.)

Časem celý skrytý zmizel mezi křovinami ve hluboké stezce, časem zase volný průhled maje pohlízel na tichý před sebou důl. (II, 139, Klášter sázavský.)

„V levo!“ zavznělo pod bílou horou v hluboké cestě. Temná mlha halila celou horu v neprohledné roucho, a hluboké ticho bylo noční krajinou. Nad bílou horou nad mlhami ležel černý roztažený oblak jako dvě perutě nesmírného orla – bledý mě síc na hřbetě svém nesoucího. „V levo!“ zavznělo opět, a nedaleko mne mihlo se světýlko kolem šipkového keře v ouzku pod pahorkem pěšinu; – zůstalo ticho – já jsem byl sám. (II, 145, Návrat.)

V tom bylo – nad ním (Bártou) po pěšině kolem starého hradu do oudolí vedoucí – zdoluhavé, ale silné kroky slyšeti, a jednotlivé kameny valily se hustým křovím náramným rachotem v dol. Žádného však pro husté kolem stezky křoví nebylo viděti. Teď umlkly

kroky; pocestný musil kráčet po měkké půdě. (II, 335, Cikáni.)

Jiný názorný příklad poskytuje motiv míhajících se světél (plamének); i ten se velmi pružně přizpůsobuje každé významové situaci: jednou jsou to světla roztroušených chaloupek viděná z dálky, jindy plameny svéc, jindy opět ohně na hrázích jezer, jindy světélka bludiček na bažině; jednou dokonce funguje tento motiv jako obraz znamenající tvorstvo, které umírající člověk kolem sebe vidí.

Doklady:

Kolem byla čirá tma, jen v jednotlivých chaloupkách sem tam se míhala světýlka nízkými okénkami přes zbouřenou řeku. (II, 74, Křivoklad.)

V sem tam roztroušených chaloupkách jiskřila se světýlka. (II, 112, Karlův Tejn.)

Skály i stromové v černých se míhaly mrákotách a zříceného hradu temná věž strměla vysoko ve hvězdnatou říši. V protějších do kopce chatrčích svítily ohňové a záře jejich táhla se z malých okének dolů v temné údolí. (II, 229, Cikáni.)

Města co bílá znamínka vyhlížela z šerých stínů; nad nimi se kroužil lehký kouř a sníživ se plížil se po tváři tichých jezer, v nichž se zhlížely vycházející hvězdy, sem tam je barvila zář malých plamínků hořících po hrázích temných. (II, 157, Pouť krkonošská.)

Sem tam nad bažinou při vzdálených lesích míhala se bledá světýlka. (II, 241, Cikáni.)

Kouř rozžatých pochodní se valil vždy vyšším a vyšším klenutím po kapli, a kouřem tím světla pochodní co požáry pozdního večera, a plamínky svící co hasnoucí hvězdy šerými mrákotami vyhlížely. (II, 69, Křivoklad.)

Člověk polehne v stínu; v polední páře se míhá tichá země kolem něho jako obraz jeho dětských let; ostatní tvorové v povzdálí jeho stojí co polozapadlé pouhaslé plamínky, až posléze v bezsenném sny jeho pohynou spáni. (II, 168, Večer na Bezdězu.)

Podobnou, méně však radikální proměnlivost projevuje motiv přečnívající věže: zpravidla je to věž hradní nebo kostelní, která ční nad stromoví lesa nebo zahrad. Jako nápadná obměna vyskytne se jednou negativní použitím motivu (věž, ač vysoká, n epřečnívá stromoví) a dvakrát záměna stromů mlhou kryjící spodek věže. Uvedeme některé příklady:

Tam při jezeru vízka ční Nad stromů noc. (I, 20, Máj.)

Nízké chaloupky a bílé věže vyhlídaly kolem šírou krajinou z květoucího stromoví. (II, 76, Křivoklad.)

Dále ze stínu ovocných stromů vyhlídaly křížky náhrobní přes nízkou hřbitovní zeď... Nad ně strměla kostelní věž. (II, 147, Návrat.)

U prostřed (údolí) stojí vysoká hustě porostlá skála, korunovaná zříceninami starého hradu; mnohem však vyšší ji obkličující skalnaté stěny dolu toho, takže ani vysoká jednotlivá věž zříceného hradu nepřenikne vrcholky větví broubících po hoře ohromné tyto zdě. (II, 208, Cikáni.)

Nebylo však ničehož k spatření, leč jednotlivá vysoko strmicí štíhlá věž nad hustou mlhu co osamělé skalisko z vlnícího se moře. (II, 32, Křivoklad.)

„Slyš uhlíři, poohledni se na Karlův tejn; jak ta věž divně mezi tou ranní parou okolních lesů vyhlíží, jakby tam v povětří vystavená byla. (II, 91, Valdek.)

Motivů projevujících tolik životnosti, že se v různých tvarech a obměnách províjejí několika díly, našlo by se v Máchových dílech mnoho. I když se motiv sám téměř neobměňuje, je jeho význam v každé souvislosti poněkud jiný, právě vlivem měnícího se okolí; názorným toho příkladem je motiv ztuhlé ukazující ruky, jenž se vyskytuje na dvou místech: v „Křivokladu“ a v „Pouti krkonošské“. V prvním případě je spjat s osobou kata, ukazujícího na mrtvolu popravených; směřování gesta je tedy určité a ztuhlost ruky zdůrazňuje státnost výjevu (srov. str. 66). V případě druhém se motiv ztuhlé ruky pojí k vznášejícímu se přeludu; ztuhlosti připadá zde úkol zdůraznit neurčitost ukazování a vyjádřit tak významovou mnohonásobnost symbolu. Texty znějí:

Na východním náhradí byl ve velkém kole zboř zbrojnošů; u prostřed nich vysoké, červeně přistřené lešení. Na tomto stál kat, levá jeho ruka jako stuhlá ukazovala na mrtvolu bratra Milády a strejce jejího, pravá byla opřena o krvavý meč. (II, 79, Křivoklad.)

Co stracený papršlek Lúny zdála se před ním vznášeti bledá postava ženská; mrtvé oko upřené bylo vzhůru ku kříži; tvář její křídobílá, pisky zesinalé budili hrůzu; a stuhlá sněhobílá ruka neustále vzhůru prstem nataženým ukazující skvěla se v papršku měsíčním, zdalíž však ku kříži neb na měsíc ukazovala, nebylo lze rozhodnouti. (II, 163, Poutí krkonošská.)

Významová proměnlivost Máchových motivů je tak značná, že i jediný motiv stačí svou významovou mnohotvárností nést celý sujet díla. Takový je případ motivu větru nebo spíše vanoucího vzduchu v povídce „Poutí krkonošská“. Vanoucí vzduch, který je krystalisačním bodem celého tohoto „snu“ (tak byla povídka nazvána básníkem samým v náčrtu a snový ráz zachovala si i v definitivním zpracování), je postupně větrem, který zabraňuje jinochovi přístup ke klášteru na vrcholu Sněžky, pak „zbořeným povětřím“, jež jsou uváděno v pohyb jinochovým během, pohybuje samo přízraky mrtvých mnichů, pak současně, ve zdvojení, i větrem i „povětřím za jinochem se táhnoucím“, a konečně „lkajícím vichrem“, který mluví k jinochu slovy neznámými a žene jej v neznámou zemi; jako významové přestrojení tohoto motivu jest patrně vykládat i „tajemný šepot“, kterým mrtví mnichové promlouvají k jinochovi. Doklady:

Vzchopiv se jinoch, chtěl spěchat vzhůru ke zdi hřbitovní ... a vejít vchodem nízkým na hřbitov, odtud po vysokých schodech vstoupiti v otevřený chrám...; čím více však spěchal, tím více se opíral silný vítr v roucho jeho, právě jak se to zdává v nepokojném snu; takže jakkoli se namahal blíže přijíti, vždy se mu zdálo, že v stejné dálce zustává. – Tak se přiblížilo jitro, vítr pomalu utichl a právě stál (jinoch) při zdi hřbitova, kdy celý klášter planul v růžožhavé záři vycházejícího slunce. (II, 158.)

I vběhl jinoch v síň a v běhu rozličné činil na ně (mrtvé mnichy) otázky; i počali se pohybovati, jako stínové země se nedotýkající, jako pohnuti od běhu jeho zbořeným povětřím, a jakýmsi tajemným šepotem odpovídali na otázky jeho. (II, 160.)

I spěchal jinoch zpět ku hřbitovu chtěje spatřiti pohřeb na vzdy zemřelých; a jak stranou se uhybá, chtěje se vyhnouti valícímu se davu, i obživlé za ním přilétovaly stíny; odskočí na druhou stranu, opět se valí stínové za ním – za ním; ustoupí zpět, i sem jej stínové následují. I mluví jeden z nich: „Darmo se nám vyhýbáš, povětří za tebou se táhnoucí nás za tebou nutí; zůstaň státi a nejlhčí vítr zažene nás po tváři vrchu okolo tebe.“ Zůstaň státi a mnichové se hrnuli po kraji hory stezku chtěouce dolu; – mnohý vrhl se dole se strmicí nad krajinou skaliny, nevýslovnou touhou zapálené zraky jejich hleděli za tmavé hory, srážející však se vítr vždy je opět schromazďoval na temenu hory. (II, 162.)

(Poutník) ještě jednou se chtěl ohlédnouti k růžobarevným červánkům ozlacujícím stezku příšlou; než bouřlivý hlučně i hrůzně lkající vichr mluvil k němu z končin těch slovy tajemnými a moc neznámá tiskla ho vpřed, touha nevýslovná táhla jej za sebou v neznámou zemi stezkou neznámou. (II, 163.)

Motivy žijí tedy u Máchy intenzivním životem: přetvářejí se, vstupují ve vzájemné významové vztahy, narážejí na sebe, prolínají se. Sujetová výstavba je oslabena, aby těmito pohyby nepřekážela; fragmentární ráz Máchova díla není uměleckým nedostatkem, nýbrž součástí básnického záměru. Oslabení jednoznačné sujetové výstavby, zasypání řečiště, které by usměrňovalo jednosměrný tok tématu, má za následek, že – podobně jako impresionistické malířství počítalo se spoluprací divákova oka – počítá básnické dílo Máchovo s duševním životem čtenářovým, jemuž připadá úkol realizovat pojem mezi motivy v díle toliko naznačená. Následek této techniky pro obecně lidskou platnost Máchova díla je neocenitelný: toto dílo připouští celou spoustu významových interpretací. Mnohoznačnost vztahů mezi jednotlivými významovými jednotkami dovoluje, aby každá generace vložila do Máchova díla smysl, jakého sama potřebuje; každé období přetváří znovu a na vlastní odpovědnost básníkovu podobu k svému obrazu charakterisujíc tak zároveň básníka i sebe. Odtud nepřetržitá životnost Máchova díla: více než kdokoliv z novočeských básníků jeví se Mácha básníkem v nejvlastnějším slova smyslu; měl pravdu F. V. Krejčí, když Máchovým vstupem do české literatury datoval „zrození básníka“. Méně než kdokoli z jeho předchůdců

i následovníků v české poesii je Mácha odkázán na jistou dobu, po případě na jistý umělecký směr, kterým by bylo zvláště vyhrazeno najít správnou cestu k němu. I ve zcela poslední době objevilo se Máchovo dílo téže generaci ve dvojím postupném aspektu: jestliže Šalda právem řekl, že Máchu „přečtli jsme lépe až při plápolavé pochodni nebo při rozstříklých raketách poetismu“ (Šaldův zápisník 5, str. 253), bylo by totéž možno říci o surrealismu: i v jeho perspektivě objevuje se opět nový Mácha. V Máchovi našla tedy obnovená česká poesie hned na svém začátku básníka, který pronikl až k hodnotám nejobecnějším, všelidsky platným. Vznikne-li snad pochyba o tomto tvrzení pro nepřeložitelnost Máchových děl do cizích jazyků, odpovídáme, že právě budování na souhře navzájem nezávislých významů, které zjednalo Máchově poesii hluboký ponor do spodní, všelidské oblasti lidské psychy, upoutalo ji zároveň neodlučitelně k systému jazyka, kterým byla napsána, k jeho významovým asociacím a k významové perspektivě, s které nazírá na skutečnost. Máchovým osudem i pro celou další budoucnost je být pro českou literaturu prototypem všelidsky platného básníka,

přístupného sice toliko českému jazykovému kolektivu, ale odolávajícího vývojovým proměnám literatury.

**ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY FFUK**

nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1

tel: 221 619 232

fax: 221 619 233

kontaktní e-mail: grant\_kcl@centrum.cz

website: <http://cl.ff.cuni.cz>

textová edice: [ViS]

!!!Text je určen výhradně pro potřeby studentů ÚČLLV!!!

