

Karel Hynek Mácha a český surrealismus

— Ludmila Budagova —

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

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

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

Literatura

DOLEŽEL, Lubomír

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

JANSKÝ, Karel

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

MARTĚMJANOVA, Valentina

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

MUKAŘOVSKÝ, Jan

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

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

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

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

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

NEZVAL, Vítězslav

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

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

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

PETRMICHL, Jan

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

TEIGE, Karel

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

ZUMR, Josef

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

Karel Hynek Mácha and Czech surrealism

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

Keywords

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