

# Jezero jako transtextuální kód Máchovy poetiky

— Žoržeta Čolakova —

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

rovněž v lexikálních významech řeckého a latinského slova označujícího jezero. V řeckém a latinském textu se setkávají dva pojmy – *λάκκων* / *lacus* a *λιμνην* / *stagnum*, které v určitém referenčním rámci fungují jako synonyma a odkazují na zeměpisné reálie, ale zároveň má každý z nich svůj vlastní sémantický význam: *λάκκων* / *lacus* označuje hluboké, ale už bezvodé místo, jámu, hrobku, a v tom smyslu je použito v některých starozákonních textech – například „jáma nejspodnější, nejtemnější a nejhlubší místo“ (Žalm 88,7; *Bible kralická*). Stejný podsvětlný význam má i latinské slovo *stagnum*, které ve *Zjevení sv. Jana* označuje truchlivé místo trýznění („jezero, které hoří ohněm a sírou“). Evropské literární myšlení dlouhá staletí odkazuje k latinsky psaným textům antickým nebo biblickým a určitě si uvědomuje lexikální a symbolický význam tohoto slova, označujícího zároveň reálný i chtonický prostor. Jezero se tedy liší svou nápadnou sémantickou potencí vyjadřovat metafyzickou vizi lidské existence. Jeho absence při formování pojetí krajiny<sup>3</sup> tedy není náhodná. Ze všech ostatních krajinných prvků je po dlouhá staletí nejméně chápáno jako náznak reálné přírody. Jeho funkce integrovat celistvý obrazový systém se objevuje až po zrození onoho ontologického pohledu na svět, který se nesoustřeďuje na vnější, nýbrž na duchovní dimenzi přírody – vesmírnou a pozemskou. Ze všech ostatních hypostází vody je právě ono nejvhodnější k meditativnímu rozjímání a přitahuje pohled dolů do neviditelných a tajemných hlubin, kde jsou skryté nepřechodné a neměnné dimenze nitra, nedotknuté vrtkavostí vln.

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

3 O genezi obrazu jezera viz Čolakova 2008.

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

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

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

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

Vývoj tohoto obrazu od plánu popisného<sup>4</sup> k plánu intersubjektivnímu se v *Máji* uskutečňuje na základě mnohonásobného opakování slova „hloub“ (vyskytuje se více než třicetkrát) a různých jeho odvozenin. Svislý směr je gravitačním směrem tíhy, avšak ani jednou se v textu neobjevuje slovo „těžký“. Hloubka je tedy v Máchově představě nehmotná a vertikální dimenze, je dimenzí bytí, nikoliv každodenní existence. Absence slov označujících tíhu sugeruje totální prázdnotu, totální Nicotu – svět a lidský úděl jsou představeny jako „hluboké ticho“, jako hrob, což odpovídá etymologii slovanského slova „jezero“ a také i lexikálnímu významu řeckého a latinského slova „lacus“. Přitom postavy, které umírají, tedy Jarmila a Vilém, nemají hrobku, protože ta by byla posvátnými dveřmi na onen svět. Mácha nechá své oblíbené postavy nepochované, protože v jeho představách jsou člověk a vesmír, reálno a imaginárno, příroda a onen svět neoddělitelné a patří ke stejnému ontologickému prostoru.

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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



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

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

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

## **Prameny**

BYRON, George Gordon

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

MÁCHA, Karel Hynek

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

SHELLEY, Percy Bysshe

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

SOUTHEY, Robert

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

WORDSWORTH, William

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

WORDSWORTH, William – COLERIDGE, Samuel Taylor

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

## **Literatura**

BACHELARD, Gaston

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

ČERNYCH, Pavel Jakovlevič

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

ČOLAKOVA, Žoržeta

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

GENETTE, Gérard

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

JAKOBSON, Roman

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

JUNG, Carl Gustav

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

REJZEK, Jiří

2001 *Český etymologický slovník* (Praha: Leda)

TIEGHEM, Paul van

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

TISON-BRAUN, Micheline

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

VASMER, Max

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

### **The lake as the transtextual code of Mácha's poetics**

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

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

**Keywords**

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