

Polymetrie Máje

Miroslav Červenka

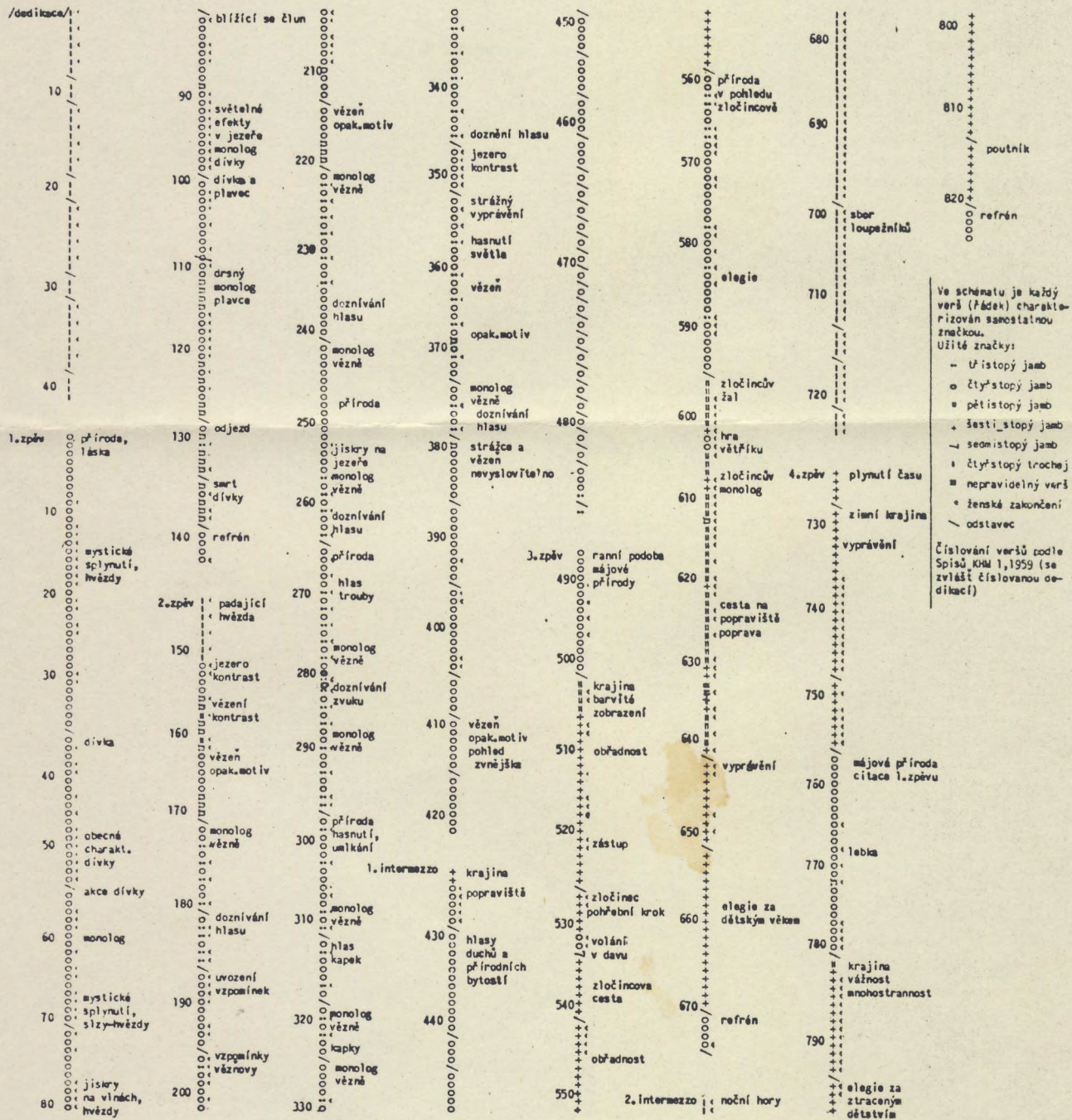
Mojmíru Otrubovi k šedesátinám

I

Po dedikační básni psané v běžném metru dobové společenské písně, čtyřstopém trocheji s refrémem a v pravidelných strofách, počíná vlastní text Máchova Máje metricky jednotným oddílem, jehož rozměrem je čtyřstopý jamb. V citlivé úvaze o sémantice metra v Máji spojuje K. Čapek /1936/ tento rozměr s "motivem májovým", s "čarovnou variací jara". R. Jakobson k tomu přidává /1938, str. 268/ "nepřeklenutelný rozpor" této variace "s hrdinovým osudem, ... kontrast krásného bytí a nekonečného lidského žalu". Tento kontrast je ovšem základním ideovým konfliktem díla a je nesen i jinými rozměry.¹

Při této jednotě metra si v 1. zpěvu významově aktivní rozlišení rytmické hledá potřebná označující ve variantách jediného daného rozměru.² To však už zůstává na okraji naší pozornosti, neboť náš rozbor je zaměřen k sémantice metra a metrum je tedy pro něho poslední, dále vnitřně už nerozlišovanou jednotkou.

POLYMETRIE MACHOVA MÁJE



- 2 -

Nápadnou změnu do metriky 1. zpěvu přináší jeho závěrečná scéna. Rozsáhlá promluva plavcova je od počátku /v.102/ prostoupena nepravidelnými verši, které čím dál tím víc převažují nad čtyřstopými jamby; totéž platí i o následujících odstavcích líčících plavcův odjezd a naznačujících smrt Jarmilinu.³ Není pochyb, že toto znejistění a zdrsnění dotud pravidelného rytmu je spjato s tematickým posunem k motivům, které v celém prvním zpěvu jsou nejvíce disonantní. I když prvotní motivace je v přechodu k přímé řeči, k útočně sarkastické a pak i rétorické mluvnosti loupežníkovy projevu, rozšiřuje se později sféra nepravidelného verše i do řeči autorské. Neběží tedy o pouhé vyčlenění samostatné tirády jednající postavy, o přiblížení Máje žánrům dramatickým. /S výjimkou 1. intermezza jsou přímé řeči v Máji vždy uvozeny v samém textu básně - nikoli v autorských poznámkách, a tato uvození jsou i součástí struktury rytmické./

Nasazení nepravidelných veršů znamená, že i pro první zpěv, jinak po metrické stránce nejjednodušší, platí Čapkovo pozorování o "zvláštním přehození rytmické vlny uprostřed zpěvu" jako příznačném rysu Máje. V následujících zpěvech se s tím setkáváme v míře daleko vyšší.

- 3 -

Polymetrie 2. zpěvu záleží ve střídání čtyřstopého jambu a kombinace čtyřstopého jambu s třístopým. V úvodu jsou však uvedeny i veršové typy jiné. Především tu máme osmiveršovou pasáž /Klesla hvězda../ v čtyřstopém trocheji. Přestože nevznikla současně s ostatkem zpěvu /srv. Spisy I,374n/, nelze ji pokládat za vloženou píseň⁴ ani snad za mot , neboť je přímo začleněna - dokonce i bez vyznačení odstavce - do ostatního textu. Užití obligátního /a tedy významově naprosto nevyhraněného/ obrozenského metra v jambickém kontextu je tu motivováno čistě sémanticky. Jak ukázal Jakobson /c.d.str. 256/, sestupný rytmický spád trocheje na základě asociace podle podoby /ikonického vztahu mezi označujícím a označovaným/ vyzdvihuje motiv pádu. Zdá se, že méně už tu odpovídá Jakobsonova interpretace trocheje ve smyslu monotónie a rezignace.⁵ Spíš by se dalo uvažovat o souvislosti čtyřstopého /právě čtyřstopého, tj. "krátkého"/ trocheje s motivem prudkého pohybu, jak to známe i z jiných užití tohoto rozměru. Tento pohyb je zde ovšem zároveň jednotvárným stavem, bez počátku, konce a cíle, takže obě interpretace se nevylučují.

V následujících řádcích úvodu 2. zpěvu se dvakrát vystřídá čtyřstopý jamb /o prvním, ženském jeho dvojverší s jeho příznačným motivem jezera jsme

- 4 -

se zmínili v pozn. 2/ s nepravidelnými verši o 9-12 slabikách /třetí a sedmý z nich jsou náhodou pěti-stopé jamby/. Všechny přesuny metra jsou ostře kontrastní, přičemž závažnější než tematické změny jsou pro ně změny v citovém naladění, spjaté s rozmanitými témbry /tónovými polohami/ hlasu, na jejichž rozlišení se zde rytmus verše výrazně podílí. Fragment druhé z těchto sekvencí /čtyřverší čtyřstopého jambu a tří nepravidelných veršů/ se s obměnami vrátí v průběhu oddílu ještě třikrát /verš 214n, 368n, 410n/, opětovně zpřítomňuje podobu vězně v příznačném postoji /Ten na kamenný složen stůl atd./; jen při prvním opakování se však ještě uchová nepravidelné trojverší.

Jinak však, jak jsme řekli, celá zbývající značná rozloha 2. zpěvu je po stránce metrické založena na čtyřstopém jambu a na kombinaci mužského čtyřstopého jambu s ženským jambem třístopým. Stylový a sémantický rozdíl mezi těmito útvary je větší, než by se zdál nasvědčovat nepatrný rozdíl v jejich slabičném rozsahu. Smíšení veršů o různém počtu iktů zvyšuje důležitost jednotek vyšších než jediný verš /izometrickými jednotkami jsou až dvojverší/ a tedy strofičnosti, a skutečně v celé české poezii je uvedená

- 5 -

kombinace "krátkých" jambů typickým rozměrem strofické, ponejvíce písňové lyriky. Jinak v Máji. Zde je třístopých /a tedy i kratších/, žensky zakončených veršů, které se vždy vyskytují na konci rýmem spjatých skupin veršů /a uvnitř těchto skupin v místech jejich nejsilnějšího vnitřního předělu/ využito k "měkkým", do ticha se rozplývajícím vyzněním. Část tohoto účinku vystihl Čapek: "Klesavá kadence ženského rýmu a jakási zamlklost těch třístopých, jakoby zlomených veršů vyvolává zřetelnou sugesci deprese.". Poznamenejme, že takové působení je možné jen proto, že třístopý jamb je tu zasazen mezi verše čtyřstopé a jeho zvuková kontura se kontrastně odráží na jejich pozadí. Čapek i Jakobson /str. 260/ také shodně spojují kombinované metrum s "věznovým monologem a jeho rámcem".

Spojení s věznem potvrzuje hned první výskyt /v.171n/ kombinace po shora probraných úvodních pasážích.⁶ Následující retrospektivní partie, týkající se věžňovy minulosti /v.196-214/, je sice psána v čistém čtyřstopém jambu, ten tu však právě - spolu s řadou gramatických a stylistických rysů - signalizuje, že umístění retrospektivy do věžňových vzpomínek tu je jen kompozičním postupem: ve skutečnosti jde o neosobní autorovo vyprávění. V textu,

- 6 -

který za retrospektivou následuje, je věžňova přímá řeč jen v kratičkém úryvku necelých čtyř veršů /Ach - ona, ona! Anjel můj! atd., v.241-4/ spojena s čtyřstopým jambem. Jinak je kombinace čtyř- a třístopého jambu jejím jediným rozměrem. Tato kombinace postupně rozšiřuje svůj dosah i mimo rámec věžňovy přímé řeči. Nemíšený čtyřstopý jamb se v prostoru mezi vzpomínkovou pasáží a závěrem zpěvu objevuje jen /a/ v jediném rozsáhlejší úseku /patří do něho i citovaný kratičký věžňův monolog, vcelku jsou to v.241-55/, který je z poloviny věnován líčení krajiny vně vězení, /b/ v několikaveršových kontrastních vstupech s přírodními motivy a konečně /c/ v čtyřverší ohlašujícím příchod strážného /a tím i blížící se závěr zpěvu/.

Expanze kombinovaného jambu a jím neseného významu citového rozechvění z řeči věžňovy do řeči autorské je aktivním činitelem procesu zásadního významu, procesu, v němž splývají obě hlavní postavy Máje, lyrický subjekt a vězeň. Na počátku se zoufalé a vzpurné Vilémovy otázky, bolestně se zadržující v kratších verších, ostře odrážejí od autorské skoro neosobně podané retrospektivy a od přírodního líčení. K prvnímu sblížení dojde při "společném" zážitku - naslouchání zvuku lesního rohu, který je uveden zároveň v autorově i věžňově řeči. Třístopé

- 7 -

"měkké" jamby tu znějí skoro zvukomalebně; zároveň je tu v rozvinuté podobě užito návratného motivu, jenž se objevuje od prvního výskytu /v.181-6/ třístopých jambů v autorské řeči. Je to motiv smyslového - zrakového nebo sluchového - vjemu, jenž se šíří, "rozestírá", a tím zároveň slábne, zaniká, "umírá". V následujících pasážích se autorovo účastné za- ujetí osudem Vilémovým prosazuje - opět ve verších rytmovaných kombinovaným čtyř a třístopým jambem - tak, že se motivy předmětného přírodního světa, dříve traktované jako nezávislé na individuálním osudu člověka, přeměňují v citově exponované jeho symboly: objevuje se motiv padající kapky a ještě předtím je přírodní útvar v autorské řeči pojat zcela z perspektivy věžňovy: ...širý dol / co hrob daleký zívá.

Pro proces splývání autorského subjektu s postavou věžňovou je příznačné, že právě citovaný rým třístopých jambů z autorské řeči /zívá atd./ se stane páteří vrcholné tirády věžňova monologu /v.325-346; Čapek mluví o "de profundis odsouzencově"/: rým na -ívá, vždy slovesný a vždy na konci věty, se tu vrací šestkrát, naposled opět v autorské rámuující řeči.⁷

Tak se tedy kombinované metrum podílí na základním procesu, který probíhá v 2. zpěvu Máje, na sbližování lyrického subjektu básně a jejího epického

- 8 -

hrdiny. Je to především tato kombinace, co do neosobního tónu tlumočeného čtyřstopým jambem vnáší motiv společně - společně lyrickým já a jeho postavou - prožívaného dojetí a bolesti. V pasáží uzavírající osamocené přemítání vězňovo, kde s nepatrnou výjimkou opět zní jen vypravěčova řeč, se opět vynořuje sémantika třístopého jambu jako nositele motivu vjemu, který tím, že se šíří, zároveň hyne /v.356-79/. Výlučnost čtyřstopého jambu ve scéně se strážcem na konci zpěvu naznačuje, že věžňova řeč už není exponována, rozplývá se v nevyslovitelnou, takže její obsah může být sdělen jen nepřímo, prostřednictvím zkušenosti strážcovy. Autorská řeč se vrací do stylu objektivního sdělení, v němž lyrický subjekt vystupuje stejně neosobně, jak to v 1. zpěvu patřilo - týmž metrem v zpřítomňované - přírodní kráse.

Stejným čtyřstopým jambem - toliko tentokrát výlučně mužským - je psáno celé 1. intermezzo. Téma napětí mezi krásnou přírodou a trpícím člověkem tu však vstupuje do nového stadia, spěje k snovému nebo snad pohádkovému vyrovnání. Přírodní bytosti domlouvající přípravu lidského pohřebního rituálu berou s láskou v ochranu zavrženou bytost lidskou. Ale to je právě jen pohádka nebo - vězňův? -

- 9 -

sen v hodinách mezi půlnocí a ránem.

Třetí zpěv je po stránce metrické nejpe-
střejším oddílem Máje. K oběma "krátkým" jambic-
kým rozměrům se tu připojují a převahu získávají
i obě metra "dlouhá", šestistopý a pětistopý jamb.
Kontrast čtyřstopého a šestistopého jambu se na za-
čátku zpěvu jeví jako kontrast dvojího pohledu na
krajinu. Kraj líčený v alexandrínu je jakousi ob-
řadností /"drozdů slavný žalm"/ otevřen k následu-
jícím dějům lidským, zobrazeným týmž veršem. A zá-
roveň je pojat věcněji, všestranněji "prozaičtěji",
než jak je to s přírodou v samém zahájení zpěvu,
kde je užito čtyřstopého jambu: zde jde pouze o
transpozici známé krajiny z noci do jitra.⁸

V alexandrínu jsou dále epické pasáže lí-
čící děj pomalý a zároveň plný napětí, cestu vězně
sledovaného ustrnulým zástupem na první pahorek
s kaplí. Pomalý a zároveň výrazný rytmus alexandrí-
nu se tu uplatňuje nejen onomatopoicky /rytmus po-
hřebního kroku/, nýbrž i citovým odstínem obřadné
"slavnostní tragiky" /Čapek/. Značná délka verše
přináší s sebou vždy jistý patos a šíří, zároveň
však znamená i méně výraznou intervenci požadavků
metrického uspořádání do rytmického slovníku /čím

- 10 -

delší verš, tím méně je nutno vyloučit slov a slovních kombinací, jejichž užití by vedlo k porušení metrické osnovy/; v případě alexandrínu s přesnou céсурou to druhé však neplatí, neboť céсуra nutí k stejně náročné stylizaci slovního výběru, jako by šlo o verš velice krátký /třístopý/. Alexandrín je tedy v češtině také "obtížným", umělým, exkluzivním rozměrem /podrobněji viz Červenka 1966b a 1971/.

Citovaná cizí řeč /výkřiky v davu/ je na těchto místech odlišena čtyřstopým a sedmistopým jambem /v.532-4/.

Ve třetím zpěvu zřetelněji než v druhém se hranice mezi různými typy verše kryjí s hranicemi tematických celků i s graficky vyznačenými odstavci. Nové líčení přírody /v.560-595/ plné citací z 1. zpěvu i z právě uvedených partií zpěvu třetího tvoří samostatnou pasáž v kombinaci čtyř- a třístopého jambu; tohoto rozměru je užito v přesně stejné úloze jako ve zpěvu předchozím, neboť i zde běží o věznův pohled pronikající i do vidění autorského a také o lítostivé elegické vyznění vět v rozplývavých kratších verších s ženskou klauzulí a slovesnými rýmy. Také zde tvoří tyto rýmy řetězce, jednak z opakovaných samohlásek zír - sbírá - objímá - dřímá, jednak z mnohonásobného

- 11 -

rýmu na -íží, tj. níží - zhlíží - tíží - nepřiblíží.

Třístopých jambů mezi čtyřstopými /které se tentokrát v této kombinaci objevují i s ženskou klauzulí/ je relativně méně než v analogických partiích

2. zpěvu, jsou tu i čistě čtyřstopá čtyřverší.

Odsouzencův velký monolog, příchod na popravní místo, akt popravy a opakování věžnova pozdravu zemi v autorské řeči /se znepokojivými významovými posuny/, to vše je vysloveno v pětistopém jambu.⁹ Je to jediná delší pasáž zaujímaná tímto rozměrem v celém Máji. Rozsáhlý, ale nečleněný, plynulý verš, blízký patosu, ale ve své intonační pružnosti subjektivně citově odstíněný, epicky široký, ale nebrzdící předem /jednou provždy danou pomalostí alexandrínu/ zobrazení akce prudké a dramatické: tak lze asi opsat stylově příznačné rysy pětistopého jambu v tomto kontextu. Důležité je tu především prostupování autorské a reproduované řeči; na půdě pětistopého jambu se znovu sešel part lyrického subjektu díla a part postavy. V tom smyslu je tento rozměr funkční obdobou - a jako "dlouhé" metrum protikladem - kombinace čtyř- a třístopého jambu z druhého zpěvu - tam figurovala kombinace jako zkrácená varianta čtyřstopého jambu, zde je jamb pětistopý zkrácenou, dynamičtější variantou alexandrínu.

- 12 -

Lze říci, že v této chvíli máme vše potřebné k odvození sémantického systému jambických meter v Máji. Formulaci si ponecháme na závěr studie.

Konec zpěvu opět patří rituální vážnosti alexandrínu; přitom ve vyprávění /v.642-651/ jsou mužská i ženská zakončení, v líčení kraje a v metaforické elegii nad dětinským časem zemřelých už jen zakončení mužská. Mužské jamby jsou v obou půlverších absolutně symetrické. Samostatnost a rytmická paralelnost těchto půlveršů se uplatňuje v sekvenci slavných metafor - do každého verše jsou umístěny dvě z nich a zvýrazňují se i obdoby v jejich syntaktické stavbě.

Závěrečný refrén, čtyřverší o hrdliččině hlasu, je opět ve čtyřstopém jambu a tedy v kontrastu s předchozím alexandrínem. Opakování vět i rytmu z 1. zpěvu jen naléhavěji přivádí na mysl distanci mezi východiskem básně, tedy okouzlením májovou přírodou a láskou, a situací zmařených životních možností na konci 3. zpěvu.

Čtyřstopý ženský trochej 2. intermezza je výmluvným dokladem pro Jakobsonovu sémantizaci tohoto metra v Máchových textech vůbec jako nositele významu rezignace, monotónního vyznívání a zániku. S jistou neshledností se odhodláváme vyslovit ještě jeden nápad,

myšlenku o možné afinitě mezi tímto intermezem a básní dedikační, neboť ta je také psána v čtyřstopém trocheji. Společné pro ně a také pro 1. intermezzo je to, že ve všech se nějaký kolektiv /stejně pojmenovaný: "sbor" vlastenců, "sbor" duchů a soubor hlasů přírodních bytostí, "sbor" loupežníků/ s pozitivním citovým zaujetím vyjadřuje o adresátu, resp. hrdinovi básně. 1. intermezzo už svým metrem se řadí k zpěvům první poloviny Máje a rozvíjí i jejich tematiku vysněným výjevem laskavého přijetí nebohého člověka soucítící přírodou. Ve vstupní básni a 2. intermezzu se vyostřuje kontrast dvou oslavných postojů - k úspěšnému vlastenci a k vydědenci propadlému záhubě.¹⁰

Tyto paralely mezi dedikací a 2. intermezem jsou však spíše vnějškové. Hlavní podobnost obou těchto oddílů básně je dána shodou metrického schématu, které je v celé české poezii této doby nejvíce mnohofunkční; přitom je nutno ještě vzít v úvahu, že i zde stojí strofická dedikace proti nestrofickému intermezzu. Hlavní významové a ideové návaznosti 2. intermezza směřují k 2. zpěvu.¹¹ Skalnatý exteriér přírodní je tu zpodoběn s užitím stejných slov a obrazných představ jako vězení Vilémovo.

- 14 -

Také příroda je předvedena jako žalář svírající subjekt nelítostnými klenbami a stěnami.

Ze 4. zpěvu spolu s postavou vězně mizí i kratší subjektivizované varianty a zůstává krajním zjednodušením obnažený protiklad dvou hlavních meter - alexandrínu a čtyřstopého jambu. Druhý z nich - nemluvě o závěrečném refrénu - je už jen vložkou v textu převážně rytmovaném šestistopým jambem; opakuje rozsáhlou pasáž z 1. zpěvu a připojuje k ní verše, které v tragicko-ironickém a lítostivém tónu demonstrují pád snu o účasti člověka v erotickém rozpuku jarní přírody. Elegie alexandrínu spolu s bolestnými prožitky, které se s ní spojily už ve 3. zpěvu, získává převahu, která právě pro opakování čtyřstopé pasáže je zřejmější, než kdyby byl alexandrínem složen bez odchylek celý zpěv. Sémantika šestistopého jambu je obohacena o motiv bezoddyšně letícího času; v úvodních pasážích se na jeho vyjádření zřetelně podílí dvojdielnost alexandrínu s přesahy větných celků a jejich ukončováním v césuře /stupňovaný kontrast přetržitosti a plynulosti/. Také zde je krajina - v protikladu k obrazům složeným v čtyřstopém jambu - zobrazena s mnohostranností /je zcela zavržena výlučná převaha erotického aspektu/ a s prozaickou vážností. Příznačné je vytváření samostatných celků z veršů mužských /úvodní

- 15 -

vyprávění; opakovaný řetěz metafor a závěr/ a ženských /trojí líčení krajiny, přičemž první z nich ve v.745-8 přechází ve věcné vyprávění/. Převaha alexandrínu se váže i s vědomím nereálnosti snu o návratu formulovaného v předchozím zpěvu v monologu pětistopého jambu: symbol poutníka spějícího stále dál nese přes svou poetičnost krutě reálný význam nenávratnosti prezentovaný už v úvodní pasáži zpěvu. Týž smysl má i soubor metafor označujících v sérii dvojitých negací nedostupnost toho, co bylo ztraceno navždy.

II

Sledovali jsme, jak se na metrické výstavbě Máje - kromě nepravidelných veršů - podílí pět metrických útvarů, z nichž alespoň tři i po kvantitativní stránce jsou prakticky rovnoprávné. Náš popis nadto demonstroval, že jen úvodní báseň a obě intermezza jsou metricky homogenní; ve zpěvech Máje se střídají různá metra, a to nikoli podle nějakého předem daného nebo jednoduše odvoditelného pravidla, ale ve shodě se svobodným rozhodnutím básníkovým, jehož motivaci je teprve nutno s jistým úsilím hledat.

Tento způsob je v byronské povídce, v romantickém lyricko-epickém "eposu" něčím ojedinělým;

- 16 -

v rámci tohoto žánru postupoval Mácha - aspoň pokud jde o využití a kombinaci veršových rozměrů - novými a nezávislými cestami.

Byronovy poémy i jejich Máchovi dostupné německé překlady jsou rytmicky jednotné: oba zpěvy Larry a všechny tři zpěvy Korsára jsou v pětistopém jambu, Vězeň Chillonský a Džaur užívají výlučně jambu čtyřstopého; jisté nevýrazné proměny směřující k rytmické diferenciaci nacházíme v Nevěstě z Abydu a v Dobytí Korintu; Childe Haroldova pouť a Don Juan jsou v celé rozloze psány v pravidelné tradiční strofě /Spencerově a v oktávě/.¹² Polymetrie se tu uplatňuje jen v ojedinělých vložených písních, což je postup, jehož Mácha užil ještě v Mníchu /píseň dívky k harfě v "čísle předposledním"/, ale v Máji zcela vypustil ze svého repertoáru.¹³ V rámci Byronova v podstatě ještě klasicistického přístupu k verši se sémantika metra uplatňuje opačně než v Máji: je zakotvena právě v neproměnlivosti verše, který je součástí souboru složek vyznačujících identitu básnického subjektu, stabilitu a nezávislost jeho postoje ve všech peripetiích děje, zvratech osudu hrdinů a jejich prožitků, variacích tónu mluvy, přesunech od jedné řečové formy k druhé /např. od líčení k reflexi/ atd. Tím vším - a vyznačují to i jiné stylové projevy distance - zůstává subjekt básně

- 17 -

nezastižen ve své podstatě. Verš vyznačuje jeho nadřazenost. Není vyloučeno, že z tohoto byronovského stanoviska by se proteovská proměnlivost verše v Máji jevila jako jakési barbarství.

Máchovi vzdálena zůstala i polymetrie skladby Moorovy /Lalla Rookh jsou rozsáhlé veršované příběhy v prozaickém rámci sdělované vždy nějakou postavou, přičemž změnu metra přináší jen uvedení nového vyprávění/ a Scottovy /čistě formálně motivované střídání čtyř a pětistopého jambu a řada vložených písní v Panně jezerní/.

Pozornost je třeba věnovat možným antecendentům polymetrie Máje v romantických poémách polských. Małczewského Maria /srv. Menšík 1925a, s řadou postřehů k poetice obou skladeb, ale s nepřesvědčivými pokusy uvést do souvislosti Máchův alexandrín s rytmičnými variacemi Małczewského třináctislabičnicku/ je v podstatě monometrická skladba s dvěma vloženými písněmi a jedním vloženým vyprávěním v odlišném metru a sloce. Monometrický půdorys /jedenáctislabičnicku/ nacházíme v podstatě i v básních S. Goszczyńskiego Zamek Kaniowski a Sobótka; v druhé z nich je monometrie rozrušena daleko větším množstvím vložených písní než v Marii, v první kromě méně četných písní a expresivně stylizovaných "hlasů" je navíc rétorická vložka o kráse Ukrajiny,

- 18 -

složená - jako samostatný číslovaný oddíl metricky jednotný - v slavnostnějším třináctislabičnicku. To je celkem ojedinělý případ, že proměna veršového typu není vázána na změnu mluvčího nebo jednající osoby.¹⁴ Totéž platí o Garczyńského poémě Wacława dzieje, kde také k vyčlenění jednotlivých oddílů je na dvou místech využito odchylky od základního metra; také zde je vydělený oddíl už metricky jednotný. Další variace metra jsou i zde průhledně motivovány proměnami zobrazené reality /vložená píseň; srv. Menšík 1937/.

Blíže Máji než uvedená díla jsou co do využití polymetrie dvě rané básně J. Słowackého Lambro a Żmija; v obou dochází ke krátkým přesunům k metru jinému, než je metrum základní /např. přechody k rozměru 6+6 na pozadí symetrického desetislabičnicku v 3. a 4. zpěvu Żmije/. Ani zde však není ani na okamžik pochyb o tom, který verš je základním a zcela dominantním rozměrem pro celou poému.¹⁵ Totéž konečně platí i pro mladistvé Máchovi známé skladby Mickiewiczowy /o Mickiewiczově vlivu na Máchu viz Menšík 1927 a Heidenreich 1930/ Grażyna a Konrad Wallenrod. Motivací pro jednotlivé odchylky od základního rozměru je tu vložená píseň, vložené vyprávění /"hexametr" proslulé Pověsti Wajdeloty/, umístění pasáže v epilogu celé skladby /Grażyna/ atd.

Existuje však Mickiewiczova skladba, která co do metrické variability předchází *Máj* a mohla ho pravděpodobně v tomto směru ovlivnit. Jsou to *Dziady*. Střídání různých rozměrů sylabických a různých strof patří k podstatným rysům tohoto veledíla Mickiewiczova; je patrně v souvislosti s různými soudobými formami hudebního dramatu /viz Pszczołowska 1963/. Přitom však běží o dílo zcela jiného žánru než *Máj* - není to byronská poéma, nýbrž básnické drama.¹⁶ Pro nás v daném okamžiku není důležité, zda šlo o drama určené jevišti; rozhodující je skutečnost, že uvedený žánr využívá konvencí dramatického textu eliminuje autorskou řeč /autorské poznámky atd./ stojí mimo metricky normovaný text a nadto představují strukturně oddělený paralelní "druhý" text díla./ Oblastí, do které míří změny veršových rozměrů a jejich sémantika a v níž hledají svou motivaci, je v první řadě zobrazený fiktivní svět a zejména jednající postavy /včetně různých "hlasů", "sborů duchů" apod./, dále kompoziční celky jako výstup, dějství aj. Teprve jejich prostřednictvím má na výběr meter vliv subjekt díla jako úběžník všech významotvorných sil a východisko všech, koneckonců všech voleb a rozhodnutí týkajících se básnického tvaru. I když tento subjekt díla a jen on vytváří různé symetrické vztahy, "ozvěny", paralelismy a kontrasty v rozmístění veršo-

- 20 -

vých útvarů, nemůže tak činit, aniž by zároveň nezasahoval do fiktivního světa díla, zvláště do charakterů a psychického dění svých postav.

Co jsme řekli o iniciativě Dziadů, platí ještě zřetelněji pro další básnickou skladbu, o níž bylo právem uvažováno jako o jednom z podnětů mj. i metrické kompozice Máchova Máje - pro Goethova Fausta /viz Grebeníčková 1982; v tomto článku a v příznačné souvislosti s Faustem byla polymetrie Máje poprvé po létech učiněna předmětem vědecké úvahy/. Ještě výrazněji ve Faustu než v Dziadech mohl Mácha pozorovat techniku mnohonásobného "přesmyknutí" rytmu v rámci jediné scény a naopak opakování stejných nebo podobných útvarů mezi různými i odlehlými scénami s cílem naznačit nebo spíš konstituovat příbuznosti mezi příslušnými úseky textu.

Zdá se tedy, že z nadhledu lze Máchovo místo v proměnách polymetrie opsat asi tak, že autor Máje převzal princip rytmické variability z básnického knižního dramatu¹⁷ a přenesl ho do byronské lyricko-epické povídky veršem. Pro obě složky, veršovou organizaci i žánr, to ovšem znamenalo závažné strukturní změny. Ve srovnání s dramatem byla volba metra vymaňena ze své závislosti na zobrazení vnějšího světa a

- 21 -

postav a stala se jedním z přímých nástrojů konstituce básnického subjektu; v Máji se to projevuje např. nepředpověditelností, aktuálně se neustále proměňující podobou rýmových a strofických schémat, jejich sepětím s okamžitými potřebami vyjádření. Na druhé straně sám básnický subjekt - a to je zásah do podstaty žánru lyricko-epické povídky - ztrácí jednoho z činitelů zajišťujících vnější trvale přítomné vyjádření jeho jednoty, integritu navzdory všem změnám, jeho oddělenost od postav, děje, stylistických proměn textu. Hranice mezi nejvyšší významovou vrstvou díla, tj. jeho subjektem, a jeho ostatními vrstvami se oslabují; báseň se mění spolu se svým ústředním mluvčím a mluvčí se mění spolu s básní. Proces rozrušení výlučné nadvlády jediného hlasu, jediného provždy stabilizovaného mluvčího /"jednohlasí", jak by to nazval Bachtin/, polyfonizace básnického subjektu, na které má romantismus a jeho pokračovatelé tak vynikající podíl, si v případě Máchově proráží cestu i do relativně uzavřené oblasti veršové stavby a jmenovitě metrické kompozice. Je logické, že se přitom užívá podnětů právě z dramatu, které dává předpoklady k "mnohohlasému" pojetí už ze své žánrové podstaty.¹⁸

III

Užití různých veršových typů v téže skladbě má za následek aktivizaci sémantické stránky veršů, a to zejména tehdy, když proměny metra nejsou navěšeny na změny tématu. Stává se zřejmým, že veršová organizace neznamena prostě protiklad prézy, "veršovanost" /tj. "poetičnost", vyšší styl apod./ a že verš se účastní na významové výstavbě díla ještě jinak, než jako zdroj potenciálních sémantických posunů vyplývajících z konfrontací mezi rytmiickým a jazykovým členěním textu /Tynjanov 1924/. Obou těchto účinků verše by bylo totiž dosaženo, i kdyby metrum zůstalo v celém textu stále stejné. Proč bylo právě na tomto místě užito právě tohoto metra - tato otázka se stává úkolem, předloženým vnímateli díla k řešení, byť by to nebylo řešení analyticky vyčleněné z celkového dojmu, racionální nebo i jen uvědomované. Veršové tvary a jejich proměny vystupují jako zdroj možnosti bezděčné sémantizace, podobně jako kompoziční, eufonické nebo jiné struktury, které působí, aniž by si je vnímatel vědomě izoloval. Pochopení básně nebylo dovedeno do konce, pokud těchto možností sémantizace nebylo nějak využito k obohacení vnímatelova zážitku z díla: v takovém případě totiž jistý soubor očividně záměrných prvků /potenciálních označujících/

zůstal vně významové výstavby díla.

Identifikace, či snad lépe konstituce významů specifického znaku /nositelem významu je tu uplatnění určité metrické normy v konkrétním úseku textu/ se v případě čtenářské a také - mutatis mutandis - vědecké interpretace pohybuje různými cestami. Nejspolehlivější postup vychází z dosavadních užití příslušného metra, jež je nadáno už před vstupem do díla nějakými literárními asociacemi, spojilo se s některým žánrem, komunikačním okruhem, postavením v sociální stratifikaci literatury apod. V případě Máje - s výjimkou čtyřstopého trocheje, který však byl v dosavadní obrozenské poezii maximálně víceúčelový a tedy významově neurčitý - s tímto postupem mnoho nepořídíme, neboť veršové útvary zde užívané byly v tradici málo zakotveny.¹⁹ Mácha nevyužíval tradice, ale spíše ji svým Májem - pro první léta nikoli úspěšně - zakládal. Souvislost mezi moderní subjektivní lyrikou i subjektivizovanou epikou a jambem se stala kanonickou až v generaci Hálkově a Nerudově a ovšem aspoň zpočátku s vědomým odkazem k Máji.²⁰

Pro Máj sám znamenalo převážné užití málo se dotud vyskytujících nebo jen z cizích literatur známých meter ještě větší pravděpodobnost konkretizace jako díla exkluzivního, ezoterického, experimentálního-

ho, cizáckého. Tento pocit mohl být za tehdejšího stavu znalostí jen u výjimečných jednotlivců korigován povědomím o jejich užití v jiných literaturách slovan-
ských /zejména ruské/; o asociacích na polskou poezii lze v případě výběru meter - při naprosto odlišné prozodické základně - těžko uvažovat.

Nepřítomnost pozitivních sémantických příznaků metra, které by byly dány literární tradicí, se projevila ve významové mnohoznačnosti Máchova verše. Mechanicky ustálené významové asociace opřené o předchozí užití veršových tvarů dávají možnost, aby tyto tvary po stránce sémantické hrály v díle relativně samostatnou a vyhraněnou úlohu: příslušné významy vyvstávají jaksí z veršové formy samé, nezávisle na kontextu, v kterém se právě nachází; spojení významu a formy je tu podobného typu, jako spojení významu slova s jeho zněním. Naproti tomu jiné způsoby sémantizace se bez spolupůsobení kontextu neobejdou. Mám přitom na mysli především takové významy, které se k metru přimykají na základě "podobnosti" mezi zvukovým tvarem verše a jistými procesy, tvary, typy pohybu apod. ve světě označovaných předmětů a prožitků. Právě na základě těchto ikonických /v širokém slova smyslu/ rysů rytmických útvarů hovořili o významu meter v Máji Čapek a Jakobson²¹ a v jejich stopách často i tato studie. K tako-

- 25 -

vé sémantizaci však dochází zpravidla až na základě "druhotných", "zpětných" motivací; teprve když současně vystupující jiné složky textu, např. významy slov a vět a přítomnost určitých tematických celků, k tomu dají popud, může se z mnoha potenciálně přítomných ikonických významů trochejské sestupnosti aktualizovat zrovna význam monotónie, rezignace nebo zá-
 níku, o kterém hovoří Jakobson. Současně vystupující složky jinak významově zaměřené uvolní z potenciálních ikonických významů trocheje něco zcela jiného /např. zdůraznění rytmičnosti, pravidelnosti, prudkosti pohybu a věci od toho odvozené/. Stávají se pak tedy významy nesené volbou metrických útvarů ještě spíš než jinde pouhým epifenomenem, zesílením a zdvojením významů složek jiných, a těm je v tom ponechána iniciativa.

Význam metra, jako "druhotný" tímto způsobem jednou aktualizován, může však hrát i samostatnou úlohu, přenášeje takto získaný význam i do dalších partií textu. Zjištění této sémantické úlohy verše se ovšem stává možným teprve za jistých podmínek; vedle "paradigmatických" vztahů veršových tvarů, tj. vztahů k současně vystupujícím a potenciálně souznačným prvkům jiných rovin a vrstev bás-

- 26 -

nického díla si při této orientaci musíme všímat i vztahů "syntagmatických", tj. těch, které veršový útvar v určitém místě textu navazuje k předchozím a následujícím prvkům téže vrstvy díla, tedy opět k veršovým útvarům a jejich potenciálním významům. Abychom si k těmto způsobům sémantizace otevřeli cestu, sledovali jsme i v předchozím popisu rozložení meter v Máji tak, jak za sebou skutečně lineárně nastupují, sousedí, kontrastují, opakují, připomínají se.²²

Použití rozličných meter v určitém pořadí a sousedství se stává i faktem kompozičním. Bez ohledu na tematické a podobné předěly /např. graficky vyznačené odstavce/ se úsek textu psaný týmž metrem stává kompozičním celkem, který potenciálně zaujímá vztah protikladu nebo korespondence k celkům jiným. Kvantitativní přírůstek veršů jedné formy a ústup veršů formy jiné signalizuje posun v hierarchii významových komplexů, obecné procesy přeskupování v tematické i ideové rovině díla. Atd., atd. - polymetrie se stává jakousi příležitostí, nabízí složité a dynamické struktury v rámci označujícího, které vnímatel může a má vyplnit strukturami specifických významů veršových forem a jejich konfigurací a využít k přeskupení, propojení, novému zhodnocení významových komplexů ustavených na základě ostatních

složek díla.

Představa o útvarech daných členěním básně podle užitých meter nám vyvstala už v průběhu popisu Máje; pokusíme se na závěr o její obecnou, ne už jen deskriptivní formulaci. V jejím rámci se musíme vyjádřit ještě k jedné otázce z oblasti struktury a kompozice Máchovy poémy. Viděli jsme, že Máj je tak neobvykle četně prostoupen přesuny od jednoho veršového typu k druhému, každý jeho zpěv je více nebo méně roztržtý na řadu rytmicky samostatných pasáží; máme v tom spatřovat jeden z projevů tzv. mozaikovitě, montážní významové výstavby, při níž text je sestavován z řady relativně uzavřených a v jistém smyslu i samostatných střípků nejrozličnějšího původu?

Náš dosavadní výklad snad ukázal, a závěr to ještě zdůrazní, že členění zpěvů Máje na různě rytmované úseky nechápeme jako pouhou roztržtost. Bylo by však omylem /bohužel v polemikách o Máchu dost běžným/, kdyby původní Mukařovského teze /1938/ o "montážním" charakteru Máchovy významové výstavby byla chápána takto zjednodušeně. Uvolnění soudržnosti a relativní samostatnost prvků u Máchy jsou Mukařovskému východiskem pro vyšší, integrující

- 28 -

stadium významového dění: "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." /str. 254; podobně viz str. 290, 293, 309n/. V tomto smyslu se k Mukařovského původní tezi - a s důrazem na druhý stupeň významového dění na proces "nové" integrace osamostatněných prvků - hlásí i tato naše analýza.²³

Jak jsme ukázali, uplatňuje se ve stavbě Máje elementární protiklad mezi "krátkými" a "dlouhými" verši. Krátké verše vyznačují text lyričtější, emocionálnější, jednostrannější, verše dlouhé pak texty poklidnější, vážnější, v záběru reality mnohostrannější. První dva zpěvy Máje využívají pouze krátkých veršů, ve zpěvech třetím a čtvrtém mají převahu rozměry dlouhé, zatímco krátké verše se tu objevují jako reminiscence na předchozí části. Toto základní členění na polovinu sepsanou v krátkých verších a na polovinu převážně ve verších dlouhých je závislé na tema-

I + II x III + IV

tickém rozdělení básně, která staví prvé tři zpěvy proti zpěvu závěrečnému: závěrečný zpěv se koná v ji-

ném čase²⁴ a místo epických postav vstupuje na scénu "sám" básník, tj. lyrický subjekt díla. Členění podle metrických útvarů se naopak shoduje s tím, co je indikováno opakováním metaforického řetězce v 3. a 4. zpěvu /elegie nad neodvratně ztracenou krásou a harmonií/ a snad i jinými, komplexnějšími stránkami básně, jako je tragická rezignovaná nálada, všestrannost zobrazení aj.

Krátký a dlouhý verš reprezentuje v Máji příslušné základní metrum, to jest čtyřstopý a šestistopý jamb a jeho "varianty", jakoby od základního metra odvozené; varianty jsou obě kratší než metra základní. Je to kombinace čtyř a třístopého jambu na straně metra krátkých a pětistopý jamb na straně rozměrů dlouhých. Obě tyto varianty jsou spjaty se subjektivizací a pronášenou přímou řečí /i když se na ni neomezují/, s prolínáním lyrického subjektu díla a hrdiny básně; přinášejí i svůj odstín v zobrazení předmětné reality - motiv šířícího se a tím zanikajícího smyslového vjemu v případě prvního z nich, významy dramaticky prudkého průběhu událostí při líčení poprav v případě pětistopého jambu.

	základní	subjektivizované
dlouhé rozměry	šestistopý jamb	pětistopý jamb
krátké rozměry	čtyřstopý jamb	kombinace čtyř a třístopého jambu

- 30 -

Ve shodě se svou závislostí na postavě vězně objevují se zkrácené varianty jen ve zpěvech, kde i vězeň je na scéně; jejich výskyt tedy staví "vnitřní" zpěvy básně /jako metricky komplikované/ proti zpěvům vnějším /jako metricky prostým/:

$$\begin{array}{ccc} \text{I} & + & \text{IV} \\ x & & x \\ & \text{II} + \text{III} & \end{array}$$

K těmto zřetelným základním schémátům se připojují vztahy mezi ostatními částmi básně, o kterých jsme už mluvili výše. První intermezzo zřetelně patří k první dvojici zpěvů, úvodní báseň a druhé intermezzo jako trochejské tvoří - alespoň po metrické stránce - samostatnou dvojici.

Kromě stavebných vztahů bezprostředně účastných na základním tematickém a ideovém rozvržení básně má polymetrie v Máji ještě další kompoziční účinky projevující se v navazování vztahů mezi jednotlivými "místy" básně, v konkrétní "textuře" /povrchové úpravě/ jednotlivých zpěvů atd. I tento typ nasazení veršových forem má ovšem ve svém účinu důsledky pro podobu básně jako celku. Máme tu na mysli to, co kdysi F.V. Krejčí /1907/ nazval hudební kompozicí a opsal paralelami se symfonií, operní arií apod. Jde tu jednak o kontrastní střídání veršových forem, braných tu a este-

- 31 -

tický prožívaných především jako útvary zvukové, a pak o opakování, příněmž je v novém kontextu znovu exponován /citací, parafrází, narážkou/ už dříve se v básni objevivší rytmický materiál. V tomto smyslu by Krejčího poukaz k symfonii, tj. k sonátové formě, mohl být východiskem úvah o responzi rytmických "témat" /v hudebním smyslu/ Máje podle "čistě hudebních", relativně samostatných kompozičních principů. Dříve už užitá "téma" se ovšem objevuje v novém kontextu vždy jako připomínka zkušenosti, citové polohy, skrze kterou jsme s básníkem už prošli a izolace čistě hudebního sledu rytmů je těžko představitelná. Na konkrétní případy jsme upozorňovali: jsou to zejména žensky zakončené čtyřstopé jamby mezi kombinovanými krátkými metry druhého zpěvu, čtyřstopé jamby /mužské i ženské/ připomínající erotickou krajinu 1. zpěvu vedle alexandrínu zpěvu 3. a 4., kombinovaný tří a čtyřstopý jamb obnovující subjektivizovanou elegickou melodii vězňova stesku v 3. zpěvu; zvláštní postavení má variace závěrečného čtyřverší 1. zpěvu /čtyřstopé jamby o hrdliččině hlasu s následující apostrofou postavy/ na konci 3. a 4. zpěvu /viz Jakobson 1960/.

Právě tento případ refrénu zpěvů ukazuje zvlášť názorně, co platí i pro všechny uvedené pří-

- 32 -

padý ostatní: "ryze" hudební účinky těchto opakování nikterak nelze izolovat od účinků jiných, sémanticky více vyostřených.²⁵

Tak v uvedeném refrénu závěrečná náhrada jmen jednotlivých zemřelých hrdinů výčtem jmen /včetně jména autorova/ sugeruje ideu nevyhnutelnosti, bezvýjimečnosti, kolektivního sdílení smrti, zatímco v předchozích výskytech refrénu převládal významový odstín soucitu s individuálním tragickým osudem. A začlenění čtyřstopého jambu s tématem úchvatných krás přírody do nových kontextů v následujících zpěvech přivolává výchozí polohu Máje také proto, aby demonstrovalo myšlenkový pohyb, k němuž mezitím v básni došlo. Zejména to platí o obnaženém střetnutí obou základních meter skladby, čtyřstopého jambu a alexandrínu, ve 4. zpěvu, kde i rytmický kontrast demonstruje, jak tragická trpkost lidského osudu prostoupeného nenávratností odsouvá výchozí okouzlení do světa krásných snů.

Významového dosahu ostatních opakování metrických útvarů jsme se dotkli už v průběhu popisu.

- 1 Není nepravděpodobné, že v počátečních stadiích práce měl Mácha v úmyslu napsat čtyřstopým jambem celou báseň nebo její podstatnou část. Alespoň v Náčrtu Máje /Spisy III,28/ je takto psán i výjev Miládky návštěvy na popravišti, který musel být zamýšlen spíše pro některou ze závěrečných partií. I v Náčrtu je však krátká pasáž v jiném metru, a to v čtyřstopém trocheji /Však jen zdá se ledem býti atd./.
- 2 Necháme-li stranou závěrečné scény /od příjezdu člunu, o nich viz dále v textu/, představují takovou variantu krátké úseky s výlučně ženským zakončením veršů /v.15-19, 49-54, 67-70, 77-80/. V nich ve všech nejsou exponovány nové motivy, ale rozváděny motivy už uvedené, tedy v průběhu básně jsou to jakési prodlevy; prakticky se tu setkáme jednak s tématem mystického splynutí symbolizovaného odrazem hvězd v jezeře a v dívčiných slzách /na význam tohoto motivu pro zduchování smyslového obrazu jarní přírody upozornila Grebeníčková 1982/, jednak s líčením trvalých rysů zjevu Jarmilina. V tomto dvojím tematickém sepětí veršů s ženským zakončením lze snad spatřovat záměr lyrického subjektu naznačit osudovou vazbu mezi Vilémovou milenkou a mysticky rozjiskřeným jezerem. Motiv jezera bývá vyznačen převahou dvojslabičných klauzulí veršových i v následujících zpěvech, alespoň pokud jde o místa psaná čtyřstopým jambem; snad se tu uplatňuje větší "lehkost" nepřízvučně zakončených veršů, zvukově pro tu chvíli asociovaná s hrou vlnek na hladině. Poukažme zejména k trojímu kontrastnímu nasazení ženských čtyřstopých jambů na začátku 2. zpěvu,

uprostřed a před jeho závěrečnou scénou /v.152-3, 253-4 a zejména 347-351/, např.: A lehounce si vlnky hrají / jezerní dálkou pode věží atd. - Dalším prostředkem stylových variací v rámci a na půdě téhož čtyřstopého jambu a tentokrát dokonce jen jeho mužské varianty, je podle Jakobsona /c.d., str. 232/ protiklad jednoslabičné a tříslabičné realizace veršové klauzule: verše s přízvukově nerealizovaným posledním iktem /s tříslabičnou klauzulí/ jsou soustředěny k zobrazení Jarmily /zejm. v.37-48/ a do dialogu přírodních hlasů v prvním intermezzu.

- 3 Tyto verše lze zčásti vyložit jako odvozené od základního rozměru, který prosvítá jejich rytmicky neurčitým půdorysem. Až na konec pasáže jsou to verše v zásadě čtyřiktové; od pravidelného jambu je v řadě případů odlišuje jediná slabika navíc, která mění dvojslabičný jambický úsek ve "stopu" daktylskou, např. "Hanebně zemře, poklid mu dán". Jindy je však vzdálenost od východiska značná, verše se prodlužují až na rozsah 11 slabik atd.
- 4 Tak o ní mluví Menšík /1925b/ ve snaze přiblížit metrickou kompozici Máje polským vzorům Máchovým, jimiž se Menšíkovy cenné studie zabývají.
- 5 Jednotvárná shoda slovních celků a "stop", o kterou se tu Jakobson opírá, na tomto místě nepřevládá, nacházíme tu naopak nápadný kontrast mezi přísně stopovými mužskými trocheji a verši s ženským zakončením, které - kromě prvního - se od stopovosti různým způsobem odchylují. V jiné souvislosti o tom ostatně hovoří sám Jakobson /1938, pozn. 39/.

- 6 Spíš než k "měkkým" vyzněním je tu třístopých veršů výjimečně užito k vyostřenému pointování několikaveršových period, např.: Ta dávno neví o mně.
- 7 Ve čtyřech případech tu navíc musíme předpokládat "dlouhou" intonační kadenci /Daneš 1957/ s přesunutím intonačního centra /"větného přízvuku"/ na předchozí jméno: se na mne věčnost dívá, toť co se nic nazývá apod. Pozvolné vyznívání, depresivní monotónie motivu zániku v prázdnotě je touto zvukovou figurou ještě stupňována.
- 8 Mezi oběma pasážemi, snad pro zmírnění rytmického kontrastu, je jedno čtyřverší v pětistopém jambu. Máchovi zde neběží o ostrý zvrat mezi čtyř a šestistopou pasáží, jak to najdeme v posledním zpěvu.
- 9 Odchylkou je dvojverší v čtyřstopém ženském jambu /v.603-4/. Motiv větříku hrajícího si s parami v blankytu ukazuje, že je to tematická i rytmická reminiscence na kontrastní motiv hry vlnek na jezeře v 2. zpěvu.
- 10 Oba jsou pojmenováni shodně substantivem označujícím sociální vztah a spojeným s týmž postponovaným zájmenem: bratr náš, pán náš.
- 11 V rozhovoru mě na to upozornil M. Otruba
- 12 V oktávách je složena i Máchou obdivně citovaná Bezauberte Rose Ernsta Schulze.

- 36 -

- 13 Pro charakteristiku kompozice Máje je vůbec zajímavé, jak důsledně se tu Mácha rozloučil s vnějškovými prostředky zamontování "dalších" textů do základního textu skladby. Intermezza jsou tu integrální součástí básně, nikoli lyrizujícím a melodramatizujícím činitelem povahy odhaleně odlišné od základního textu, jako je tomu v Marince. Odvržen byl i aparát úvodních citací /mot/, tak pečlivě propracovávaný v Cikánech. V Máji je vše integrováno do jediného autorského textu.

- 14 U Menšíka /1925b, str. 231/ je to formulováno tak, že Mácha podobně jako u jiných polských autorů našel u Goszczyńskiego náladová intermezza, písňové vložky, "rytmické a melodické změny jednotlivých částí vypravování podle obsahu", a šel dál než ti-to autoři, neboť "vytvořil Máj jako hudební skladbu o několika větách, jejichž témata, hlavní a vedlejší, se v určitém pořadí opakují". Hudební metafora zavedená F.V. Krejčím /1907/ pomáhá Menšíkovi pojmenovat rysy Máchovy metrické kompozice v rozlišení od zdánlivě podobných postupů polských romantiků, ale podobnost mezi nimi a Máchou je i tak přeceněna.

- 15 Nadto není tak zcela zřejmé, zda Mácha vůbec znal 1. a 3. svazek pařížského vydání Słowackého děl; výpisky si pořídil jen z dramát Mindowe a Marja Stuart, která vyplňují 2. svazek a jsou psána běžným třináctislabičnickem s písňovými vložkami. /Znalost všech tří svazků předpokládá Menšík 1926/

- 16 Vzdáleně obdobný literární druh se u Byrona nazýval "mystérium", a v případě skladby Heaven and Earth - ne už Caina - také hojně užíval různě rozsáhlých

- 37 -

jambických řad, avšak na stabilním pozadí blankversu.

- 17 V dialogu dramatického typu užil polymetrie J.K.Tyl v textech patřících na zcela odlišné místo dobového systému literárních druhů - ve veršovaných nesyžetových črtách zachycujících pestré prostředí a galérii postav pražských lidových zábav a slavností /Fidlovačka 1833, Masopust a Pražané ve Hvězdě 1939; viz Otruba 1981/. V textech bez vypravěče, jen s autorskými poznámkami jako v dramatu, je užito nejen vložených písní a jiných projevů monologických, charakterizovaných i příslušným typem verše; také trochej jednotlivých běžných replik je různě rozsáhlý, přičemž o první z jmenovaných črt dokonce platí, že - zhruba - čím vyšší místo postavy ve společenské hierarchii, tím delším veršem mluví. Obě pozdější črty však jsou už spíše pod vlivem verše deklamovánky, který v jediné promluvě volně mísí řádky různé délky; zde ovšem už nejde o polymetrii, neboť ta předpokládá ne splnutí veršů různé délky v jediné volné metrum, ale přesné rozlišení jednotlivých meter. - Je pravděpodobné, že jmenované Tylovy črty vědomě aplikují pro zábavné účely poučení z některých scén Fausta.

- 18 Česká poezie před Májem užívala střídání meter v rámci téhož díla velice omezeně a se zcela jinými funkcemi, než to činil Mácha.
- /a/ Jedním z žánrů příležitostné poezie byly oslavné básně, v nichž na způsob kantáty zaznívá několik hlasů rozlišených někdy i pomocí metra. Jsou tu só-

- 38 -

la, sbory atd. - Mácha se tomu přiblížil v objednané a pak odmítnuté básni Na příchod krále, obsahující přímé řeči postav, které jsou však uvedeny rámujičím veršovaným textem vypravěče, čímž se od běžného typu kantáty značně vzdálil. Jmenovaná Máchova báseň je mimochodem polymetrická, neboť v závěru jako znak stupňovaného vzrušení nastupuje místo dosavadního pětistopého trocheje trochej čtyřstopý /hudební "kóda"/. Témuž žánru se ovšem blíží i monometrická dedikační báseň v samém Máji.

/b/ Běžným a působivým postupem, jemuž vděčíme za tak vynikající díla obrozeného básnictví, jako je Kollárův Předzpěv, bylo odlišení vstupních anebo závěrečných členů díla vlastním, obvykle slavnostnějším, náročnějším metrem.

/c/ Epice a tedy snad i více do blízkosti Máje patří metrické rozlišení jednotlivých oddělených částí vícedílných balad - příklady se najdou např. v Markových /Jan z Hvězdy/ Básních z r. 1823 a četněji v pozdějších skladbách téhož autora. Na toto pojetí balady, do let třicátých vzácné, navázal Erben a později májovci.

Nutno ovšem zaznamenat, že také fragmenty Mnícha svědčí o tom, že první a nedokončená Máchova poéma měla být polymetrickou skladbou. Zdá se, že základní tu byl protiklad čtyř- a pětistopého trocheje. Ale je tu i "číslo předposlední", první uchvacující Máchův řetězec mužských alexandrínů s přesnou césurou, užitých už - jako v Máji - v tragickém a elegickém závěru skladby. Ať jakkoli fascinován Larou, už ve své první byronovské skladbě si Mácha ve využití meter počínal zcela samostatně. K metrické pes-

trosti Mnícha mohlo ovšem přispět i to, že básně vznikala po částech, přičemž některé oddíly byly možná původně tvořeny bez ohledu na celek, do něhož je autor začlenil až později.

- 19 Příznačné je to, že v Máji nebylo využito pětistopého trocheje, pro obrození hlavního metra vysokého stylu; bohatě se uplatňuje ještě v Mníchu a v Máchově lyrice.
- 20 Dálo se tak za stálého odporu nebo aspoň pochybností tradičně orientované kritiky, přičemž se zdůrazňovala nevhodnost jambu pro češtinu a jambická norma se formulovala velice striktně, v rozporu s básnickou praxí. Nejvlastnější Máchův přínos, přesně césurovaný alexandrín, se přitom neuplatnil a až do symbolismu byl převážně překladovým veršem.
- 21 Jakobson bere v počet i vzájemné působení mezi metrickou normou^{a)} jazykovým systémem.
- 22 Je přitom nutno překonávat metodologický návyk vyplývající z přednostního pojetí poetiky jako gramatiky literární kompetence, pro niž konkrétní text je jen jedním ze zdrojů materiálu pro zjišťování systémových /paradigmatických/ souvislostí. Při rozboru, který postupuje podle syntagmatické osy, se předmětem stávají vztahy platné pro jediný text, ustavené ad hoc a bez nároku na zobecnění. Právě polymetrické skladby s výlučným, singulárním sémantickým využitím jednotlivých členů poměrně úzkých repertoárů metrických tvarů nelze analyzovat bez uplatnění tohoto textového hlediska.

- 40 -

Nadindividuálních významů meter je možno se dobrat až na základě zobecnění z těchto výzkumů.

- 23 Mukařovský sám napomohl nedůvěře ke své myšlence, a to - nehledě na nikoli nejlépe volenou terminologii, ovlivněnou snad i současnými surrealistickými experimenty - zejména tím, že ve svém rozboru se konkrétně zabýval spíše vzájemnou izolací než novou integrací sémantických prvků. Nešlo pochopitelně o lapsus, ale o metodologickou zásadu zřejmou i z našeho citátu: nová integrace spadá na vrub čtenářův. Ale i když ponecháme stranou otázku, zda také vědecká analýza nemůže aspoň ve sféře možného sledovat hlavní osy a principy, podle nichž vnímatelova konstituce estetického objektu i za těchto mimořádných podmínek probíhá, vždy zůstává úkol zkoumat nově povstale struktury na straně nositele významu - tedy ještě "před" tím, než k nim, k jejich uspořádanosti, byla vnímatelským aktem přiřazeny nějaké významy.
- 24 Děj Máje probíhá v přesném časovém navazování částí, bez překrývání a také bez vypuštění jediného časového úseku od výjevu Jarmilina až po konec 2. intermezza. Mezi tímto dějem a událostmi 4. zpěvu mine sedm let a další léta uvnitř tohoto zpěvu. Pozoruhodné je, že ani žádný z mezičasů neuplyne bez povšimnutí a zaznamenání - až po poslední řádky básně, které se dějí ve fiktivním čase totožném s časem vzniku básně /podle explicitního autorova sdělení/ a otvírajícím se do vyprázdněné budoucnosti.
- 25 Tím nemíníme, že ony "hudební" účinky samy o sobě a ve své "ryzosti" nemají důsledky pro sémantiku celé básně. Působí pravděpodobně ve směru podobného

- 41 -

zastření ostrých sémantických obrysů a vybavení akcesorických významů makrotextových celků, jaké shledal Mukařovský mezi důsledky eufonických konstrukcí pro jednotky mikrotextové /významy slov a vět; viz Mukařovský 1929/. To není v rozporu s upozorněním na sémantická vyostření, o nichž právě hovoříme v textu. Také eufonické struktury Máje byly analyzovány jako zdroj obsahově velice vyhraněných sémantických účinků /Jakobson 1960/. Struktury tohoto typu fungují tak či onak podle vnímatelského /a badatelského/ postoje, který k nim zaujímáme, a není vyloučen postoj, který je otevřen oběma těmto typům sémantizace zároveň.

- Daněš F. 1957 Intonace a věta ve spisovné češtině, Praha: MÚJAV
- Grbenišková B. 1982 Měcha, Stanislav Kostka Nejedlý, Slovia 51, 143-58
- Heidenreich J. 1936 Vliv hicklegicidů na českou literaturu předobrozenou, Praha: Státní ústav
- Jakobson R. 1938 K popisu Měchy varle in Terap a tajemství Měchy stla /ed. J. Mukařovský/, Praha: Borový, str. 207-78
- 1960 Měchy varle a hrálčičná klasa in Slovenná umění a vztahy k slovu /ed. K. Červinka/, Praha: Čes. spisovatel, 1969, str. 245-69
- Krajčí F. V. 1907 Karel Hynek Měcha. Kniha a česká lidanka, Praha: Grunwald a Svoboda
- Vaněk J. 1929a Měchovská "Měcha" a Měchovská, Storník proci ... Janu Měcha-

Citace

- Čapek K. 1936 Máchovy kantilény, Slovo a slovesnost 2,69n
- Červenka M. 1966 O semantyce czeskiego aleksandrynu in Wiersz i poezja /ed. J.Trzynadlowski/, Wrocław: Ossolineum, str. 21-32
- 1971 Die Umgestaltungen des tschechischen Alexandriners, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 1,207-23
- Daneš F. 1957 Intonace a věta ve spisové češtině, Praha: NČSAV
- Grebeníčková R. 1982 Mácha, čtenář Goethova Fausta, Slavia 51,143-58
- Heidenreich J. 1930 Vliv Mickiewiczův na českou literaturu předbřeznovou, Praha: Slovanský ústav
- Jakobson R. 1938 K popisu Máchova verše in Torzo a tajemství Máchova díla /ed.J. Mukařovský/, Praha: Borový, str. 207-78
- 1960 Máchův verš o hrdliččíně hlasu in Slovesné umění a umělecké slovo /ed. M.Červenka/, Praha: Čs. spisovatel, 1969, str. 245-65
- Krejčí F.V. 1907 Karel Hynek Mácha. Kniha o českém básníku, Praha: Grosman a Svoboda
- Menšík J. 1925a Małczewského "Marie" a Máchův Máj, Sborník prací ...Janu Mácha-

- 43 -

lovi k 70. narozeninám /ed.J.Horák
a M. Hýsek/, Praha: Klub moderních
filologů, str. 75-101

1925b Severyn Goszczyński a K.H.Mácha,
ČNM 99,124n, 231n

1926 J.Słowacki a K.H.Mácha, LF 53,
124-46, 247-65

1927 Mickiewicz a Mácha, ČMF 13,229-49
a 14

1937 St. Garczyński a K.H.Mácha, in Karel
Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas
/ed. A.Novák/, Praha: Družstevní
práce, str. 61-76

Mukařovský J. 1929 Máchův Máj. Studie estetická in Ka-
pitoly z české poetiky 3, 1948,
Praha: Svoboda, str. 7-202

1938 Genetika smyslu v Máchově poezii,
tamt.str. 239-310

Otruba M. 1981 Časopis jako dialog in J.K.Tyl,
Spisy sv. 11, Praha: Odeon, str. 803-
823

Pszczołowska L. 1963 Wiersz "Dziadów" i "Kordiana" na
tle wiersza dramatu epoki in Z.Kopc-
zyńska-L.Pszczołowska, O wierszu ro-
mantycznym, Warszawa: PIW, str. 113-
237

Tynjanov J. 1924 Problema stichotvornoga jazyka, Le-
ningrad: Priboj

Mácha citován podle Spisů KHM, sv.I, 1959 /ed. K.Janský/
a sv. III, 1972 /ed. K.Janský, K.Dvořák a R.Skřeček/