

## Literární dílo jako pretext: pokus o dekompozici a rekompozici

**Keywords:** literary text, pretext, posttext, interpretation, decomposition, aesthetic value

**Klíčová slova:** literární text, pretext, posttext, interpretace, dekompozice, estetická hodnota

### Abstract

In the following study, we perceive the literary text as a pretext for a decomposition analysis, while the new text modified by us (posttext) sheds an interpretive light on the examined verbal object in the ontological and axiological sense. Decomposition helps to analyze the way of construction and being of the original verbal artefact, as well as to highlight the functions it performs. In the first part we show the values of the poem *Let (Flight)* from the collection *Pokosená hlina (Mowed Clay, 1999)* by the contemporary Slovak writer Jozef Leikert on grounds of word-order decomposition strategies. In the second part we analyse the finished "recomposition", or rather a verbal adaptation of a canonized poetic text of Czech literature (a poem by Ondřej Koupil called *Květen*, 2020) and its interpretive possibilities with respect to the pretext, i.e. the poem *Máj (May, 1836)* by Karel Hynek Mácha.

V následující studii vnímáme literární text jako pretext k dekompoziční analýze, přičemž nový, resp. námi upravený text (posttext) vrhá interpretační světlo na zkoumaný slovesný objekt ve smyslu ontologickém i axiologickém. Dekompozice pomáhá jednak analyzovat způsob výstavby a bytí původního slovesného artefaktu, rovněž zvyrazňuje funkce, které plní. V první části ukazujeme hodnoty básně *Let* ze sbírky *Pokosená hlina* (1999) současného slovenského spisovatele Jozefa Leikerta na pozadí slovosledných dekompozičních strategií, v druhé části pak analyzujeme už hotovou „rekompozici“, resp. slovesnou adaptaci kanonizovaného básnického textu české literatury (poéma Ondřeje Koupila nazvaná *Květen*, 2020) a její interpretační možnosti vzhledem k pretextu, tedy k poemě *Máj* (1836) Karla Hynka Máchy.

## Úvod

V literární vědě panuje přesvědčení, že literární text by měl být nejdůležitějším, byť ne jediným, jak ukazují např. výzkumy paratextuality (Genette 1997) i adaptační intermediality (Hutcheonová 2012, Timko 2020, Žilka 2015), východiskem i konečným cílem interpretace; označme ji jako komplexně estetickou. V čtenářské a intencionální praxi, tedy školní, knihovnické, muzejní, obecně historiografické, dokonce i ekonomicko-sociologické etc., se ovšem často setkáváme s jiným než uceleně estetickým přístupem. Slovesný text se spíše stává médiem (Mikulášek 2021), prostředkem a nástrojem fixace a reprezentace, sdělování určitých „mimoliterárních“ obsahů, čistě předmětných informací např. životopisné povahy, nebo nějak příznakových diskursů (náboženské, politické, filozofické aj. povahy). Stává se také prostředkem přímého a nepřímého ovlivňování, manipulace, persvaze, jistě i zábavy; četba přináší napětí, úlevu, relaxaci, oddych.

Umělecká literatura jako slovesný útvar takto „medializuje“ informace o skutečnosti historické i aktuálně vnímané, jeví se být „aplikovaným“ a „konkretizovaným“ individualizovaným obrazem: statickou i rozpothybovanou slovesnou kvazi fotografií, slovesnou kvazi dokumentární „filmovou“ sekvencí (vypravěčem „převyprávěnou“), slovesným kvazi přepisem magnetofonového či jiného záznamu (např. monologu, rozhovoru), někdy dokonce bez onoho „kvazi“, „jakoby“, a to v naivním čtení. Tento ilustrativní rozměr je často doprovázen (nakladatelskými i autorskými) reklamními výroky o autenticitě, pravdivosti, autobiografičnosti, resp. prožitosti zachyceného, tematizovaného; čtenář pak vidí text např. jako množinu atraktivních informací o autorovi a jeho životě, o zemi, do níž je příběh zasazen, apod. Text se někdy stává východiskem téměř detektivního pátrání, jež směřuje mimo text. Ten jako by nesl nějaký další, tajemný a skrytý smysl, např. aby zmátl cenzuru, ale ten domněle neunikne „pozornému čtenáři“. Text se stává nosičem a médiem, resp. východiskem a „branou“ tu k poznání autorovy psychiky a mentálního ustrojení, tu se stává zrcadlem ekonomických, politických, historických a jiných

zákonů a dějů v něm zachycených, nebo jen naznačených. Jako zrcadlo, nástroj přímé a doslovné ilustrace je např. vnímáno líčení poválečné inflace v Německu v románu E. M. Remarquea *Černý obelisk* (*Der schwarze Obelisk*)<sup>1</sup>. Mohli bychom však jmenovat četná odkazování filozofů, ekonomů i politologů na literární, divadelní, filmová a jiná umělecká díla, ba i citace i parafráze podobné povahy – literatura se jeví jako zdroj mimoliterárních informací, resp. jako jejich velmi působivá ilustrace.

Podobně pragmaticky se přistupuje k médiu v jeho instrumentální hodnotě výchovné a mravní, resp. ideologické.<sup>2</sup> Oceňuje se pozitivně, do jaké míry text jako celek i jeho jednotlivé části naplňují určitý obraz vědomé skutečnosti např. historické nebo genderové (jako jeho příklad, hyperbola, exemplifikace), jak konvenuje představám čtenáře o hodnotově morálním a nemorálním (hrdinském a zločinném), o ideově uvědomělém a neuvědomělém (progresivním a konzervativním), o zbožném a bezbožném apod. Rovněž samotný autor může vnímat své dílo jako médium a tomuto pragmatickému aspektu přizpůsobovat

---

<sup>1</sup> Mezi mnohými uveďme jen jeden: Publicista Radovan Novotný v článku *Den, kdy se peníze staly bezcennými* v internetové revui „Měsíc“ (2010, 15.01.) uvádí: „Situaci německé hyperinflationy, ke které došlo po první světové válce, barvitě líčí německý spisovatel Erich Maria Remarque (1898–1970) ve svém románu *Černý obelisk*. Německá vláda se tehdy vyvoláním hyperinflationy zbavovala domácích dluhů, a to na úkor lidí, kteří chudli. Autor románu, i když přímo vládu neoznačuje jako viníka, to popisuje těmito slovy [...]“ (<https://www.mesec.cz/clanky/den-kdy-se-penize-staly-bezcennymi>).

<sup>2</sup> Pojmem *ideologie* zde míníme soubor idejí ukotvených dnes pojmy jako jsou „stabilita, konkurence, prosperita, mír, svoboda, individualismus, spravedlnost, kooperace, vláda práva, péče o duši, kolektivismus, lidská práva“ etc., akceptovaných zcela nebo částečně nebo neakcentovaných, chápaných však jako klíčové hodnoty zcela odlišně rozrůzněnými kulturami a civilizacemi (velmi zkratkovitě napsáno: čínskou, dnes konfuciánsko-tengovskou, západní, tedy liberálně křesťanskou, ruskou, s ozvuky byzantského, rovněž tak arabsko/perskou, dnes muslimskou, dále buddhistickou atd.). Nechceme přímo aktualizovat pojem *falešné vědomí* (srov. Marxovo „das falsche Bewusstsein“) asociované s nějakou třídou a jejím vědomím (o sobě a pro sebe), s etnikem a jeho (sebe)prezentací, s genderem nebo s tzv. rasou, s koloniálními a postkoloniálními předsudky apod. (srov. Ritsert 2020).

obsah i formu svého slovesného artefaktu – svým textem chce cosi ilustrovat, ovlivňovat projektované čtenáře, zvláště pak v pragmatické (mravoučné, věroučné) slovesnosti a v populární beletrii (zde s neklamně zábavnou, relaxační funkcí).

### K pojmu *slovesná dekompozice*

Možnosti a meze „mediálního“ přístupu k literatuře jistě nevyčerpává pouhá užitná recepce, ono „používání“ literatury k nejrůznějším, např. reklamním účelům. Text se také může stát základem pro jiné texty, samozřejmě v intertextovém a intermediálním navazování: označme tyto vazby za adaptační v nejširším smyslu slova, resp. pojmu. Vztahy literatury a filmu, literatury a televize, literatury a rozhlasu jsou dobrým příkladem adaptačního navazování. Existuje však ještě jedna možnost, jak vnímat literaturu coby médium, jistě s respektem k jeho literární příznakovosti, a tou je analyticko-kreativní slovesná práce s textem jako artefaktem daným přímo a bez paratextu, jeho dekompozice a rekompozice, tedy různé textové variace, v různých motivických a narativních přeskupováních, „překladech“ apod. Částečně tato intelektuálně analytická i intuitivně tvůrčí práce čerpá z impulsů tzv. tvůrčího psaní<sup>3</sup> (Brayfieldová 2007; Bublanová, Selzerová 2021; Jech, Angiolillo 2009; Fišer 2012 ad.), resp. pracuje s tvorbou variant fikčního textu literárního nebo scénaristického, protože vyžaduje jistou míru obrazotvornosti, jazykové a jiné kreativity, fantazie, intuice, jistě předpokládá také značnou míru (cíle)vědomého historického a jiného poznávání.

---

<sup>3</sup> Teoretické pomůcky „tvůrčího psaní“ v českém kulturním prostoru nejčastěji přinášejí „teoreticky ukotvené strategie, metody i praktická cvičení pro psaní různých textů, kterými se lze zmocňovat jak vlastních pocitů a poznatků, tak také smyslu a hodnot zašifrovaných v textech druhých“ (Fišer 2012). Stává se mj. důležitou složkou arteterapie, terapie slovesným uměním, jak o tom svědčí 16 ročníků literární soutěže psychiatrických léčeben v České a Slovenské republice, soutěže nazvané *Kouzelný klíč*.

Pojmem *dekompozice* v této studii míníme záměrné vytváření funkčních fikčních variant textu, přičemž původní text chápeme jako pretext<sup>4</sup> k nim. Současně můžeme formulovat hypotézu: pokud z pre-textu „povstává“ naší intencí více variací bez zásadního posunu ve slovesné hodnotě díla, má dílo blízko k médiu, jež vedle estetické informace poskytuje, zprostředkovává informace věcné povahy, chce bavit, popř. emocionálně i jinak ovlivňovat čtenáře. V opačném případě, tedy pokud utvořené variace text „rozbíjejí“ a umělecky a noeticky jej neobohacují, nejednou jej spíše ochuzují a trivializují, potom je hodnota pre-textu skutečným hodnotovým invariantem možných jiných fikčních přístupů a modelovaných slovesných světů.

Obě hypotézy mají axiologické důsledky: pokud se ukáže jistá, třeba jen podmíněná, platnost tohoto přístupu, napomůže nám prokázat, do jaké míry je slovesný text – jeho funkční jazyk i jeho tematická stavba – originální, jedinečný, nezastupitelný, jeho elementy nepřemístitelné a do jaké míry je takto slovesně nepříznakový, polyfunkční, do jaké míry jsou jeho elementy nahraditelné, variovatelné – a s jakými estetickými důsledky.<sup>5</sup>

Dekompozice se může projevit jen jako mechanické přeskupení částí slovesného materiálu, přemístění a nahrazení jeho některých elementů (např. jen slovosledné záměny na materiálu veršů Jozefa Leikerta). Dekompozice je přirozeně také součástí slovesné adaptace, tzv. rekompozice (v podstatě slovesné adaptace, zde rekompozice Mácho-

---

<sup>4</sup> Pojmy pretext a posttext užíváme v částečné návaznosti na výzkumy tzv. nitranské školy literární komunikace, a to jako pojmy souvztažné, neoddělitelné: pretext je v zásadě umělecký text podrobovaný jakékoli esteticky či jinak intencionální dekonstrukci, jako posttext v naší studii vystupuje slovesný objekt záměrnou dekompozicí vzniklý, přirozeně na pre-textu závislý, z původního uměleckého artefaktu racionálními akty odvozený. Posttext zde tedy nevystupuje jako samostatné umělecké dílo, představuje „světlo vrhané na originál“.

<sup>5</sup> Dekompozice rovněž představuje svého druhu pokus o de-fragmentaci „nezavršeného“ textu (Snigireva, Podčiněnov 2014), resp. pokus o interpretaci jeho „rozpohybování“. Současně nesmíme zapomínat na skutečnost, že každý text je jistá „jednota v mnohosti“ a pouhá možnost jeho „rozpohybování“ sama o sobě nic neříká o jeho umělecké hodnotě.

va *Máje* Ondřejem Koupilem). Tyto de- a re-kompozice se stávají současně re-interpretací a de-konstrukcí<sup>6</sup> pre-textu s cílem ukázat základy bytí textu, jeho výstavbu, též jeho hodnoty, zejména slovesně estetické, relativní neopakovatelnost slovesného gesta a jeho významové bohatství.

Literární historie nám poskytuje sdostatek příkladů tvůrčí autorské práce, práce s vlastními texty z řad spisovatelů, kteří vytvářejí různé variace/varianty textu, ovšem zpravidla jen jednu jeho podobu, z editorského pohledu „text poslední ruky“, povýší na hotový, finální, z autorského pohledu nejzralejší text<sup>7</sup>. Avšak i některé autorské korektury, resp. zásahy provedené v jejich rámci (známé jsou korektury Honoré de Balzaca, jimiž vznikala kvazi „nová díla“) jsou rovněž takovým příkladem autorského poměru k pre-textu, příkladem hledání nejvhodnější podoby, optimálního „invariantu“.

Podněty k autorským úpravám ještě před editací může dát i první čtenář coby laik, nebo i profesionální literární kritik, ovšem ovlivňující autora, nebo nakladatelský či časopisecký lektor, jenž má výhrady k textu, který by mělo nakladatelství publikovat. Ti všichni mohou vidět pretext možného, samozřejmě lepšího textu. Ale i profesionální kritik, literární teoretik či historik může v analyzovaném a už publikovaném díle, třeba jen nakrátko, spatřit pretext jiného „možného textu“.

V naší studii postupujeme touto cestou a ukážeme si, jak se tato „dekompoziční práce s textem“ může stát jedním z pragmatických

---

<sup>6</sup> Ovšem zde bez přímé a vědomé vazby na filozofii a praxi tzv. dekonstruktivismu jako uměleckého směru.

<sup>7</sup> Text poslední „tvůrčí“ ruky samozřejmě nemusí nutně znamenat, že jde o poslední text autorem ještě korigovaný a „schválený“, o čemž svědčí různé autorské zásahy do textu *Slezských písní*. V zásadě však platí, že pokud se v pozůstalosti dochovaly různé variace básně, je většinou jen jedna z nich, zvolená autorem, pokládána za edičně nejcennější; výjimky toto pravidlo jen potvrzují. Mohou však být publikovány i různé variace básně, velmi zajímavé, např. v posmrtné edici básní Miroslava Floriany (*Archandělský happening*, 2006), v níž jsou z pozůstalosti publikovány tři „varianty“ básně, která v podobě „textu poslední ruky“ nese název *Stanice metra I. P. Pavlova* (obě varianty i konečný text na s. 21–27).

nástrojů uchopení a zdůvodnění komplexně estetické hodnoty díla a jeho složek. S textem se pracuje jako s pretextem nikoli samoúčelně, všechny posuny a „destrukce“ musejí být zdůvodněné a jasně odlišené od analyzovaného textu.

## Dekompozice básnického tvaru

Autorské pojetí literatury coby pouhého média je esteticky spíše problematické, neboť vzniklý text není řízen funkcí estetickou, což jej činí pragmatickým, užitným.<sup>8</sup> Dekompozice textu však může ukázat i skryté, esteticky cenné kvality textu, v běžné recepci neaktualizované, tedy sémantickou variabilitu danou nikoli jen jeho obohacujícími proměnami v každém čtenářském aktu, ale ukázanou i možnostmi dekompozičních aktů. „Schematická povaha“ textu a „místa nedourčenosti“ spojovaná s bytím literatury (Ingarden 1989, s. 248–256) dávají k uplatnění slovesných i jiných adaptačních strategií vítanou příležitost. V této subkapitole však dekompozicí k textu (coby pretextu) nic motivicky, tematicky ani lexikálně nepřidáváme, také textu nic „neamputujeme“, nepřesazujeme jej, nepodřizujeme jej jinému hledisku, podobnému či protikladnému stanovisku, pozici, diskursu; místo/pozice v ideologickém diskursu nebude hrát žádnou roli.

---

<sup>8</sup> Výsledkem bude trivializace textu; ten ukazuje na způsob své rétorické manipulativní výstavby, což se projevuje v jeho nemožnosti naplnit očekávání esteticky náročných čtenářů, s uměleckým textem vždy asociovaná. Pojmem triviální text ovšem nerozumíme, podobně jako v monografii *Poetika mravoučné povídky »pro dívky a přátele jejich«* (Nitra 2020), v níž navazujeme na impulsy Petra Liby (1981), Františka Mika a Antona Popoviče (1978) a dalších členů tzv. nitranské školy literární komunikace, text apriori bezcenný, ale právě funkčně uzpůsobený potřebám a očekáváním projektovaných čtenářů. V monografii jsme analyzovali morfologii uzpůsobenou interním potřebám mravouky a věrouky, školy a vychovatelů, ovšem také bohatě využívající postupy exemplifikace, přímé ostenze, „specula“, proklamativnosti, rétoričnosti, prvků persvazivnosti, jistě hyperboly etc. při tvorbě transparentního, jednoznačně daného hierarchizovaného světa (v mravoučné beletrii „hodných“ a „zlých“ hochů a dívek), světa autorit.

Základem učiníme čistě lyrickou báseň současného slovenského básníka a historika, univerzitního profesora Jozefa Leikerta, jehož rozsáhlé dílo básnické bylo přeloženo do mnoha jazyků a představuje nezpochybnovanou a nezpochybnitelnou hodnotu současné slovenské poezie, v původním jazyce i v českých překladech (např. Michal Černík, Vladimír Křivánek, Bedřich Stehno, Jana Štroblová) známou i v prostředí českém. Z prostorových důvodů se soustředíme na jednu jedinou báseň jedné sbírky, kterou v roce 1999 vydal pod názvem *Pokosená hlina*. Sbírkou jako celek představuje oproti předchozím souborům jistou spiritualizaci existenciálního lyrického gesta, neznamená však přímý ústup od de-aktualizované konkrétní předmětné obraznosti, ta má jen širší symbolické dimenze (už samotný název představuje de-aktualizaci spojení „pokosená tráva“).

Slovesná vazba tohoto Leikertova básnického textu je – i přes existenci přesahů – kvazi uvolněná, mohlo by se proto zdát, že přemístění slov do nějakých jiných, domněle syntagmaticky korektních a sémanticky (věcně) logických spojení by báseň zásadně esteticky i jinak neproměnilo. Pracujeme tedy s jakousi domněnkou, že spíše než o poezii jediné výrazové možnosti a relativně optimálního konečného invariantu lze psát o poezii nabízející četné variace, přístupné četným dekompozicím bez estetických důsledků, tedy že jde o text přístupný dalšímu utváření, jakoby nehotový, polymorfní. V básni *Let* z výboru nazvaného *Básník* (2020) čteme:

Narodili sme sa  
pre smrť,

pre ten krásny let  
listov.

Aj korene majú  
krídla,

ako človek okovy,  
aby načisto nezmúdrel.

(Leikert 2020, s. 35)

Tento text, odhlédneme-li od zásadní role přesahu a a prchavého dojmu, od toho, že vždy druhý verš je právě pointou dvojveršové strofy, má přirozenou syntax a těžší z paradoxního významového dění: „zrození pro smrt“ se sice stává vnějším významovým paradoxem, ale lexikalizovaným, jako sémantická zkratka dobře odůvodnitelná dvěma mezními okamžiky našeho bytí, tedy zrozením a smrtí. Život je bytím mezi těmito dvěma neurastenickými body našeho dočasného, paradoxu naplněného kontinua, je to jistě i „krásný let | listov“, jenže ty padají k zemi, umírají... Vlnění paradoxů je zde zřejmé a dále pokračuje: jsme ukotveni v realitě, a přece je nám dána schopnost intelektuálního „létání“; snad schopnosti, jež vystihuje jazyk (duch vane všemi směry, emotivní pocit letu, let jako úžas, také však novodobý prostředek transportu etc.). I to, co nás domněle jen svazuje, co nás pouze omezuje, čím vrůstáme do země a čím jsme spoutáni jako okovy, nás rovněž posiluje a dává nám naději, rozměr nedokonalosti (nejsme bohy, nemůžeme jimi být), když konečné zmoudření (lexikalizované syntagma, Leikertem zřejmě de-aktualizované, sugeruje význam „načisto (ne)zomrel...“) je rovno smrti. Snad jde o narážku na tragikomický osud Dona Quijota de la Mancha, postavy ze Cervantesova románu, snad postavy dramatu *Zmoudření Dona Quijota* (1913) českého spisovatele Viktora Dyka. Ztráta iluzí, tedy zmoudření, je rovna smrti nejen intelektuální... Objevuje se proto i druhá možnost čtení, jemně ironického. Tak či onak, nikdy se nestaneme skutečně moudřími, odporuje to naší přirozenosti, být „načisto moudry“ znamená nehybnost, kamenost, smrt, cosi nelidského: jistě neznamená nirvánu jako v buddhismu.

„Řeč“ lyrického subjektu je přirozeně plynoucí, syntakticky, lexikálně, pravopisně i jinak korektní, jistě respektuje zásady volného nerýmovaného verše ve tvaru čtyř dvojverší, ale pracuje i s jemnými eufonickými, hláskovými ozvuky, danými např. řadou „*sme sa-smrt'-krásny-listov*“ nebo „*korene-krídla-človek-okovy*“.

Báseň nabízí, při ponechání týchž slov a slovesných gramatických tvarů, přeskupení do mnoha variací, daných minimálně už valenční si-

lou slovesa, a tyto variace vysunují tu či onu stránku textu jako sémantickou dominantu. Vytvoříme modelově tři varianty.

Nejdříve si přepíšeme text do prozaické podoby:

Narodili sme sa pre smrt', pre ten krásny let listov. Aj korene majú krídla, ako človek okovy, aby načisto nezmúdrel.

Vznikl námi dekomponovaný text, který si označme jako *Let 1*, tedy nesporně prozaický i básnický, báseň v próze, s lyrickým a symbolickým podložím, její interpunkce v zásadě zřetelně odděluje samostatné promluvové segmenty, rozložení slabik v úsecích oddělených interpunkcí činí 8 – 7 – 8 – 7 – 8, nezměněna zůstala hlásková eufonie, což budí dojem nějakého záměrného paralelismu nebo prvků prosimetra. První věta se jeví jako významově nejzřetelnější, život má začátek i konec (smrt je opět de-aktualizovaným „narozněním pro život“), smrt je zkratkou připodobňována ke krásnému letu listů. Druhá část je sofistikovanější, čteme ji jako symbolickou, nebo spíše parabolickou existenciální informaci. Motivy narození, krásného letu a křídel tíhnou k optimistickému pólu, motivy smrti, kořenů a okovů pak omezují naši lidskou, jistě intelektuální existenci.<sup>9</sup>

Významové dění je podřízeno prozaickému principu, text se stává jen jaksi ozvláštěným sdělením: první věta je přímým, byť eliptickým sdělením, navazující věty sugerují výpověď tajnou, řeč-hádanku a šifru, také prorockou, s kazatelskou a snad i karatelskou dikcí. Báseň ztrácí svoji relativní mnohovýznamovost a skrytou dramatickosti, čteme ji jako sdělení-hádanku, kterou vyhledávají milovníci záhad, šifer. Zachována zůstala schopnost významové zkratky a obraznosti; ta se stává slovesně přístupnější, jeví se jako metaforické sdělení o relativně jednoznačně uchopitelných paradoxech bytí člověka, už už racionálně dešifrovatelných.

<sup>9</sup> Pokud bychom měli jít ještě dále „za text“, můžeme tušit, že i to je v něm skrytě ambivalentní: dílem jsou ony „okovy“ přirozené, zvláště v křesťanský duchovním kontextu „ukotvení letu ducha“, dílem nepřirozené, člověku je přece dáno pnutí k poznání veškerenstva, dokonce pýcha vyrovnat se Bohu. Oba póly jsou dobře sladitelné.

V druhé dekompoziční variaci textu, kterou si označíme jako *Let 2*, se vracíme k veršovému členění, opět do čtyř dvojveršových strof:

Narodili sme sa  
pre ten krásny

let listov  
pre smrť.

Aj krídla majú  
korene,

okovy ako človek,  
aby načisto nezmúdrel.

Polaritou básně se stává velmi silné tajemné napětí mezi optimistickým a tragickým, stálým a nestálým, dynamickým a statickým, omezeným a neomezeným, motiv zmoudření je opět ambivalentní. Na první pohled je však text podstatně čtenářsky náročnější, nejen oproti *Letu 1*, ale i vzhledem k pretextu. Klade větší recepční nároky, je nutné se k němu několikrát vracet, a přesto nám do jisté míry významově uniká; jako kdyby se k nám básník otáčel zády: po narození pro krásný „let listov“ následuje let listů „pre smrť“; zřetelný je tak hiát mezi oběma významy. Též „korene“ se ocitají v bezprostřední blízkosti „okovov“, můžeme číst i „korene ako okovy“, nebo dokonce „korene, [tedy] okovy“. Jisté významové znejasnění a zamlžení – křídla mají kořeny, křídla mají okovy – je doprovázeno vystupňovanými paradoxy, v nichž do popředí vystupují „těžké“ metafory. Text neztratil charakter básně, naše „artificializace“ ji však esteticky a významově znejasňuje, zatemňuje, problematizuje.

Ve třetí variaci, kterou označíme jako *Let 3*, budeme číst text jakoby pozpátku, ale opět nikoli zcela proti základnímu obecnému smyslu (přítomnému už v invariantu). Poté jen upravíme pravopis:

Aby načisto nezmúdrel,  
má človek okovy.

Krídla  
aj korene

listov  
pre ten krásny let.

Pre smrť  
narodili sme sa.

Paradoxní polarita (křídla, listy, krásný let – okovy, kořeny, smrt) je zde výraznou, dominantní osou básně. Zachováno zůstává členění do čtyř dvojveršových strof, mění se však pointa básně, již se tak stává „zrození pro smrt“ (doslovné čtení předchozích veršů je jen přípravou pro tento paradox). Text je dynamický, sugeruje pohyb, „křídla“, dokonce i „korene listov“ jsou nástroje onoho „krásného letu“ ke smrti. Pohyby vzhůru (let) a dolů (padání), nemožnost pohybu (vnoření, pouta), život a smrt se prostupují, okovy moudrosti a „korene listov“ vytvářejí symbolickou a vpravdě vícevýznamovou polaritu.

I tento text vyžaduje pozorné a opakované čtení. Je totiž přetíženo substantivy, jež se ocitají v těsné blízkosti: okovy-křídla-korene-listy s přímou vazbou na spojení *človek má okovy* a vazbou tušenou na spojení *má krídla, má korene*, resp. *korene listov*. Text je nejméně plynulý, souvislý, nejméně logicky navazující, rovněž nejméně eufonický, jistě spíše „roztrhaný“, nepřirozený ve smyslu přehlednosti i přirozené věcné návaznosti. Máme dojem, že nejvíce „klopýtá“.

Podle teorie zdůrazňující báseň jako pevnou a nerozložitelnou stavbu, v níž má vše koncem konců jen jediné optimální místo, podle teorie stavějící na nerozložitelné těsnosti a bez-variantnosti umělecké estetické výpovědi, je dekompoziční práce nesmyslná, dokonce znásilňující text a tento degradující na „slovesnou hmotu“. Když si slova vymění místa, vše by se mělo zborstit: v důsledku „motýlího efektu“ není možná žádná úprava, ani vložení slova na jiné místo, natož pak vložení jiných slov, překlad či slovesná a jiná adaptace. Je však zřejmé, že Leikertova báseň tyto variace, přesmyčky, nové skladební dvojice nebo jen obměny do jisté míry umožňuje, aniž by báseň přestala být, samozřejmě umělecky, ještě smysluplným básnickým sdělením. Aristotelovská jednota v mnohosti se zde projevuje dosti zřetelně, a přesto se ukazuje cosi zásadního.

Srovnání tří verzí textu s oním publikovaným, s textem „poslední tvůrčí ruky“<sup>10</sup>, prozrazuje jistou specifiku Leikertovy poezie v období vzniku básně a celé sbírky *Pokosená hlina*, resp. její poetiky. Jak ukazuje prozaizace básně (*Let 1*), Leikertův volný verš je blízký próze přirozeným rytmem, větou melodií, syntaxí; dekomponovaný text však postrádá strukturně důležitý prvek, a to přesah. Veršovaný pre-  
text stěžejí vznikl jen jako náhodně rozložená (do čtyř dvojverší) báseň v próze. Dvě variace básně (*Let 2* a *Let 3*) pak pretext silně „zatěžují“ mnoha elipsami, víceznačností, polyvazebností, postrádají plynulost, eufonii a jemné, smysluplné paradoxní vlnění původní básně.

Všechny dekompoziční variace (vlastně pseudoverze) Leikertova textu vytvářejí do jisté míry smysluplnou báseň, všechny tři mají jeden „leikertovský invariant“, ale ten nabízí v ucelené podobě právě báseň *Let* ve sbírce publikovaná. Lze snad prokázat, že tato podoba ze všech představených dekomponovaných variací nejlépe<sup>11</sup> vystihuje zvláštnosti básnickova volného verše tohoto období: v něm se snoubily intelektuální paradoxy a protikladné pohyby lidské existence s jejich konkrétní, jemně spirituální symbolickou prezentací a stylem, jenž evokuje prvky souvislé, přirozené větné výstavby a řeči, snad až kvazi rozmlouvání, veršovými přesahy však nikoli prozaizovaného, ba prozaického.

## Rekompozice a hodnota pretextu

Pojmem *dekompozice pretextu* rozumíme tvůrčí, současně však analytickou slovesnou práci s textem, jenž není podrobován zkoumání standardními postupy literárněvědnými, ale postupy operujícími s textem jako s jakousi látkou pro tvořivou, současně však racionálně ukotvenou interpretační práci. Pretext – nějak pozměněn, dotvořen, ba částečně přetvořen – je následně konfrontován s originálem, a to s jed-

<sup>10</sup> Citujeme proto z nejnovějšího (reprezentativního), autorem korigovaného výboru nazvaného prostě *Básník*.

<sup>11</sup> Samozřejmě může být „překonána“ novým autorským přepisem, text se tak může stát pretextem a výzvou pro stále tvůrčího autora.

noznačným cílem. Smyslem není vytvořit nové slovesné dílo, nějakou intermediální adaptací, nový artefakt na intertextuální bázi, cíle takové práce jsou v zásadě badatelské a studijní: kontrastivním srovnáním různých variací lze poměrně názorně demonstrovat vybrané literární jevy, např. autorskou poetiku originálu a strategii autorského výběru slovesného materiálu.

Pojem *rekompozice*<sup>12</sup>, který jen s výhradami přebíráme z podtitulu dalšího díla, má jiný obsah: lze ji snad chápat jako „přepis“, „přestavbu“ nebo „překlad do současného jazyka“ (Příbil-Flaišman), má blízko k překladu z jednoho jazykového systému do druhého, nejlépe však jako „přebásnění“<sup>13</sup>. Výchozí text nesmí být neznámý; to by „neroznoval – znovu se neozýval – v rekonponovaném [...] pracuje tu estetika shody a rozdílu“ (Koupil 2020, s. 108).<sup>14</sup>

Je jistě otázka, v jakém poměru se má taková rekompozice k adaptaci, ale snad ji můžeme chápat široce jako jednu z adaptačních strategií (Hutcheonová 2012, Timko 2020, Žilka 2015). Adaptace je dnes běžnou formou kontaktu různých uměleckých druhů a žánrů a nikoho

<sup>12</sup> Tato kapitola studie představuje rozšířenou podobu úvahy publikované v časopise „Literatura – Umění – Kultura“ (Mikulášek 2020a), včleněnou do nových terminologických souvislostí.

<sup>13</sup> Dalšími formami kontaktu může být zkrácené prozaické převyprávění pretextu, jakkoli prozaické úpravy klasických děl světového písemnictví, např. Homérovy a Vergiliovy epy nebo středověké hrdinské zpěvy jsou mezitextovými adaptacemi (např. z dílny Vojtěcha Zamarovského ad.), nebo digesty. Jde o formy slovesných adaptací s estetickými (adaptace pro potřeby dětí a mládeže) i mimoestetickými funkcemi (jistě v případě digestu pro jazykovou výuku). V naší studii přebíráme pojem rekompozice s vědomím, že je zavádějící – ovšem i náš pojem dekompozice neznamená jen jinou kompozici pretextu.

<sup>14</sup> Autor v rozhovoru s Martinem Valáškem pro časopis „Souvislosti“ nazvaném *Jako když se hodí kamínek* uvádí, že pojem rekompozice pro něj znamená „spíš překlad textu než jeho úprava, protože mi záleží na identitě nebo řízeném posunu smyslu původního a výsledného textu. U úpravy nebo modernizace bych se bál posunů smyslu neodhadnutelným směrem“. Její smysl vidí v tom, že „má samozřejmě vyvolávat jistou libost vyplývající z porovnání textu původního a rekonponovaného; a ten původní tedy musí být čtoucím známý“ (Valášek 2019).

nepřekvapí, když je určité literární dílo adaptováno pro potřeby jeviště, filmu, opery, muzikálu, nebo dokonce comicsu. V širším smyslu slova je za adaptaci pokládána dokonce jakákoliv forma zpracování předlohy, „práce s látkou“ (Mikulášek 2020b, s. 2). Tedy od překladu díla až po jeho převyprávění a předvedení, od obdivu k látce až po polemiku s ní, travestii a parodii. Od adaptace mezitextové, mezižánrové až po tu intermediální. „Původní“ text je v adaptovaném díle vždy přítomný v přetvořené podobě v závislosti na tom, zda jde o přepis „věrný“, nebo jen „volný“, jakkoliv oba typy jsou jistě jen mezní, málokdy se projevují v čisté podobě.

Klasické dílo české literatury, tedy *Máj* Karla Hynka Máchy, lákalo a láká k různým formám adaptací, na jejichž výčet ani analýzu zde není prostor. Za nejzdařilejší, ovšem z úzkého hlediska, tedy schopnosti nového artefaktu zprostředkovat bohatství originálu, pokládáme rozhlasovou stereofonní inscenaci, kterou v roce 1986 připravil a nastudoval režisér Josef Melč.<sup>15</sup>

Poéma coby rekompozice (rovněž posttext) poémy Máchovy nese titul *Květen* a už sémantický posun názvu dává tušit záměr „překladu“: je jím jisté jazykové zcivilnění, snad i zaktuálnění známého textu. V českém kulturním prostředí jsou dobře známy konotační významy slova-metafory *máj*, lexikalizovaného poetismu s máchovským významem „lásky čas“, ale i politickým, a to „svátek práce“. Naopak lexém *květen* se stává slohově i jinak neutrálním, civilním výrazem pro pátý měsíc v křesťanském kalendářním roce. Její podtitul pak vymezuje žánr<sup>16</sup>, tedy *Rekompozice Máchova Máje*. Máchův text je publikován v kritické edici paralelně s oním přebásněným, rekomponovaným, což podstatně usnadňuje komparaci obou textů. Pro naše záměry je výhodou fakt, že se této práci ujal bohemista a pojal ji „jako disciplinovanou práci“ (Koupil 2020, s. 108) s nedeklarovaným zámě-

<sup>15</sup> Je „věrná“, resp. odhaluje v díle leccos, co by při tiché četbě nemuselo být aktualizováno, nejen díky hudbě a zpěvu, ale i recitačnímu a hereckému umění Radovana Lukavského, Vladimíra Ráže, Josefa Somra, Viktora Preisse a Ladislava Freje.

<sup>16</sup> Autor svoji metodu vysvětluje v doslovu nazvaném *Poznamenání a výklad rekomponovaného Máje* (s. 107–111).

rem vytvořit relativně nové umělecké dílo (jak jsme uvedli výše, dekompozice takové ambice primárně nemá), jež ovšem důvod svého bytí vyjevuje jen v konfrontaci s pretextem. Dá se a priori předpokládat, že Koupilem rekomponovaný básnický text nebude mít hodnotu originálu, ovšem nový „umělý“ text vrhá světlo na ten původní a nutí čtenáře srovnávat – a zjišťovat neopakovatelnost pretextu, jeho sémantické bohatství, obrazotvornost etc.<sup>17</sup>

„Kontrastivní edice“ tedy čtenáře vede ke stálé konfrontaci „nového“ s původním textem, přičemž „rekomponista“ chtěl nechtě vstupuje do fiktivní básnické soutěže s „největším českým básníkem všech dob“, jehož „hořčičné semeno“ zasáhlo do tkáně české poezie podobně jako Shakespearova dramata do vývoje světového písemnictví.

Koupilovi o básnickou soutěž jistě nešlo, resp. ani jít nemohlo. Kdyby podrobně převyprávěl děj a prozaicky konkretizoval okolnosti příběhu, jeho postavy (jejich úvahy, pocity, nálady) a předmětné pozadí, stala by se jeho básnická povídka snad studenty vítanou „alternativou“ originálu (jistě recepčně utilitárnější). Kdyby napsal např. básnickou povídku ze současnosti volně *Májem* a jeho poetikou inspirovanou, v níž by Vilémův a Jarmilínův příběh, barevnost a hudebnost veršů rezonovaly v podtextu nebo prosvítaly jako palimpsest přes šed' každodennosti, jen málokdo by protestoval a psal o znesvěcení. Kdyby napsal scénář nového filmu nebo rozhlasové hry, dokonce i comicsu, mělo by to podobnou platnost. Takto však každé srovnání, k němuž je čtenář de facto nucen, ukazuje rozdíl mezi genialitou Máchovou – a „průměrným, jen mechanickým veršováním“ (Mikulášek 2020b, s. 2). Rozdíl je příliš zjevný.

Autor rekompozice se nechová k *Máji* jen jako překladatel do tzv. moderní češtiny, jenž by tlumočil z básnické češtiny „obrozenecké“ do „postmoderní“; základem je mu bazální, doslovný význam pretextového obrazu, a současně životní zkušenosti v čisté pragmatických

<sup>17</sup> To však umožní i dekompozice – lze předpokládat, že jakékoli naše „úpravy“ Máchova básnického textu by znamenaly extrémní destrukci mimořádně koncentrovaného tvaru a byly by hodnoceny jako ediční „vražda“.



souvislostech. V něčem se to podobá tzv. školním výkladům smyslu, explikaci textu, resp. významu. Píše-li kupř. Mácha:

V rozlehlých rovinách spí bledé lůny svit,  
kolem hor temno je, v jezeru hvězdný kmit,  
(*Máj*, Koupil 2020, s. 54),

je denotát jasný a Koupilem také prezentovaný:

Na nebi svítí měsíc jasně  
na vrchy hor, dál nedosáhne.  
(*Květen*, Koupil 2020, s. 55)

Jistě, měsíc jasně svítí – pleonasmus „na nebi” byl vložen proto, aby verš byl devítislabičný; na druhou stranu je vcelku jedno, zda bude svítit „na nebi”, nebo „v temnotě” nebo „unaven”. Všechny konotační, doprovodné, ale esteticky zásadní máchovské významy tento „překlad” (i dekompozice, jež nás napadají) ignoruje, snad je neschopen je jinak vyjádřit nebo jinak evokovat. Spánek onoho tichého měsíčního paprsku, kontrast bledého a temného, kontrast pohybu hvězdných záblesků a klidu a ticha noci, evokaci širokého, rozlehlého prostoru, to všechno vyjadřuje Mácha v pouhých dvou verších; v Koupilových verších nic z toho nenalezneme. Je nám dáno pouze několik doslovných, přímých významů: měsíc jasně osvětluje vrchy/vrcholky hor, jeho světlo je omezené a neosvětluje nic dalšího. Takto vzniká látka pro diskursivní čtení – označme jej jako denotátové. V četných hodinách literární výchovy na středních školách je základem temato-logické explikace textu.

Slovesná estetická hodnota rekompozice<sup>18</sup> jako posttextu je ve srovnání s pretextem redukována, trivializovaná ve výše uvedeném významu. Srovnajme si jen „notoricky” známou expozici prvního

---

<sup>18</sup> V naší studii užíváme pojem rekompozice, jak je užit O. Koupilem; jak se ukazuje, jde spíše o adaptaci, reformulaci, o „denotátové přebásnění”, snad i o veršované převyprávění akcentující především předmětné a epické prvky Máchova *Máje* na úkor jiných jeho vrstev, k nimž ovšem cestu neklestí: rekompozice má být „polní cesta k četbě básnickova *Máje*” (Koupil 2020, s. 111). Rekompozice však

zpěvu s expozicí *Května*. A jakkoliv jsou ony verše všeobecně známy, ocitujme si je:

Byl pozdní večer – první máj –  
večerní máj – byl lásky čas.  
Hrdliččin zval ku lásce hlas,  
kde borový zaváněl háj.  
O lásce šeptal tichý mech;  
květoucí strom lhal lásky žel,  
svou lásku slavík růži pěl,  
růžinu jevil vonný vzdech.  
(*Máj*, Koupil 2020, s. 10)

Jediná změna hlásky, postpozice shodného přívlastku, dekompoziční slovosledné změny, to vše by tento artefakt esteticky ochudilo, zmrzačilo a odcizilo. Srov. např. námi dokomponované verše:

mech tichý o lásce šeptal  
žel lásky lhal strom květoucí  
pěl růži slavík lásku svou,

kteří upomenou na vkusné, leč průměrné obrozenecké „veršovní umění pro potěchu čtenářů vyložené...”

V Koupilově rekompozici čteme:

Bylo dost pozdě, květen zrovna  
začínal, lásku připomněla  
hrdlička, která se ozvala  
z borovic – hlas se nesl z okna.  
Člověk měl pocit, že i mech tam  
šeptá o lásce. Kvet strom bíle  
a v růži slavík provinile  
do srdce trn si bodl zdeptán.  
(*Květen*, Koupil 2020, s. 11)

---

velmi dobře a přímo exemplárně ukazuje, podobně jako dekompozice lyriky Jozefa Leikerta, původní estetické hodnoty pretextu. Je možné, že srovnáním obou básnických textů v hodinách literární výchovy bychom uměleckou genialitu Máchovu zřetelněji vyložili – a to v jednoznačně pragmatické situaci.

Nejen text ukázky, ale celá poéma *Květen* je psána pravidelným devítislabičným veršem pravidelně, tedy obkročmo rýmovaným. Jde jistě o verš normovaný, „vázaný“, jež bychom hypoteticky mohli převést do vět zapsaných in continuo, srov.

Bylo dost pozdě, květen zrovna začínal, lásku připomněla hrdlička, která se ozvala z borovic – hlas se nesl z okna. Člověk měl pocit, že i mech tam šeptá o lásce. Kvet strom bíle a v růži slavík provinile do srdce trn si bodl zdeptán (*Dekompoziční posun*, A.M.).

Je však nutné zdůraznit, že tato naše pseudoprozaická dekompozice problematizuje už rýmové shody, které v ní téměř zanikají, podobně jako významové přesahy, místy i dojem dvou poloveršů, do nichž se verš kvazi strukturně rozpadá. V Koupilově rekompozici hrají oba elementy, rým i přesah, estetickou roli.

Do textu vstupuje obecně české slovo *kvet* místo *kvetl*, což je jistě zdůvodněno poměry slabičnými. Důležitější je však ono denotátové čtení, předmětná epická doslovnost – dělo se na začátku května – hlas hrdličky se ozval z borovicového lesa (a z okna?) – člověk měl pocit, že šeptá (?) o lásce – strom kvetl bíle etc. Motiv slavíka milujícího a zraňovaného růží-trny je běžnou alegorií milostné poezie, jakýmsi topos, jenž této rekompozici vtiskuje vnějškově poetický ráz (slavík-srdce-trn-zdeptán).

Vokalická hudebnost, sugesce zpěvavé harmonie, jásavá atmosféra prvního májového večera jsou nahrazeny doslovností<sup>19</sup> „výkladu“, resp. „přepisu“: máme k dispozici přímé informace o tom, že se toto děje večer a právě začátkem května (ale to neznamená, že právě prv-

<sup>19</sup> Přímého vysvětlení se nám dostává nikoli v knize, ale v již připomínaném rozhovoru s M. Valáškem pro revui „Souvlosti“ (2019, s. 4). Když Koupil na otázku, co během „rekomponování“ zjistil, odpovídá, že jednak to, jak velkou roli hraje „slovní prezentace barev“, jednak „syntaktická zašmodrchanost mnoha míst“. To druhé, míněno zřetelně jako nedostatek, „asi milosrdně zakrývají rýmování, poetická slova a silné obrazy“. Nezbyvá než opakovat to, co jsem už napsal jinde: pokud hodnotíme Máchovy divukrásné dramatické elipsy, funkční porušování dobové i dnešní jazykové normy a směle inverze výrazem „zašmodrchanost mnoha míst“, jestliže oxymoron (stal se součástí identity české poezie) „mrtvé milenky cit“ v nás

ního května), hrdlička vydává zvuky (konvenčně) spojované s láskou, její „hlas“, pokud je přisuzován hrdličce, se ozývá z borovic, a současně se nese z nějakého okna. A to vše je psáno pravidelným veršem s hojnými přesahy, které akcentují slova jako *zrovna*, *připomněla*, *se ozvala*, resp. syntagmata *zrovna začínal*, *připomněla hrdlička*, *se ozvala z borovic*. Verš nelibozvučný jako by se jen z formálních důvodů (nutnost mechanicky dodržet devítislabičné metrum) lámal, halasovsky „klopýtal“ (jako v jedné z našich dekompozic Leikertovy lyrické básně), což je jistě na úkor Máchovy melodičnosti a dalších kvalit, které mu byly „amputovány“, ovšem nové estetické informace, jako náhradu těch eliminovaných, nepřináší.

Ondřej Koupil se jistě bude bránit, že mu o soutěž nešlo, a bude do jisté míry v právu, ovšem nabízí se otázka, zda „libost“ nepocítí čtenář nikoli z přímého srovnávání originálu a rekompozice (v překladu slovo latinského původu znamená „znovu-složení“), ale z opětovného a poučeného, Koupilem vyprovokovaného čtení Máchova *Máje* – jde o báseň, kterou je možné číst mnohokrát a stále se otevírá novým a novým kontextům.<sup>20</sup> Pocítí radost ze čtení, které při konfrontaci s „překladem“ obrací pozornost k tomu, co při běžném čtení může zůstat opomenuto nebo částečně potlačeno ve prospěch „doslovných významů“. V Koupilově *Květnu* je vše typicky máchovské, vše niterně, hluboce dramatické, existenčně dramatické eliminováno ve prospěch denotátu, jasnosti, doslovnosti, též však pravidelnosti a uměření. Máchova eufonie a hudebnost se zcela vytratily, zmizely bez náhrady, což je s podivem, píše-li autor v doslovu, že se inspiroval pojmem skladatele Maxe Richtera, který „Vivaldiho *Čtvero ročních období*“ uměl nejen „přearanžovat, ale přepsat podle sebe“ (Koupil 2020, s. 107). Zachována zůstala jen látka, resp. zachycení před-

vyvolává představu „vdovce, který někde najde zapomenutou cedulku, kterou ale opravdu psala, ještě nedávno, manželka: »V šest před kinem. Těším se!«“ (Mikulášek 2020b, s. 2), prozrazujeme krajně zjednodušenou konkretizaci nejen pro potřeby utilitárně zaměřeného recipienta.

<sup>20</sup> To však platí pro adaptace, které vytvářejí novou skutečnost podle pravidel toho či onoho uměleckého druhu.

mětného smyslu výpovědi, jisté ekvivalenty tedy našla dějová a předmětně-situační stránka poémy a sytá barevnost, byť na stejně důležité, ba důležitější barevné nuance se už nedostalo. A to – snad nejcennější na *Máji*, jeho „hudba slov“, zůstalo zcela eliminováno, ona sugesce zvuků i hlásková melodie, už před téměř sto lety (1928) zevrubně analyzovaná estetikem Janem Mukařovským. Opakovat jeho analýzy a detailní závěry nepokládáme v naší studii za potřebné, jsou sdostatek známy.

Co tedy přidala posttextová rekompozice k Máchovu textu jako pretextu? Jistě názvy čtyř zpěvů (první je *Abendschatten / Večerní stíny*, druhý *Nacht / Noc*, třetí autor nazval *Morgenland / Země úsvitu* a konečně čtvrtý *Nachleben / Další život*, intermezza coby „mezihry“ nesou charakteristiky *noc a vigilie* a *noc a panychida*). Rekomponista patrně zdůrazňoval domnělé nebo skutečné německé souvislosti vzniku poémy. Nelze nevidět obrozenecké německo-české a česko-německé „vlivy“ a paralely jazykové, kulturní i filozofické; připomeňme však, že Mácha byl jen průměrným spisovatelem německého jazyka, z jehož literatury a slovesnosti rovněž čerpal inspiraci, o čemž svědčí Máchovy *Versuche* a *Ostatní německé básně* (Mácha 1959, s. 283–325) i jejich analýzy (Eisner 1956), zato se stal geniálním tvůrcem moderní básnické češtiny.

V jednom jediném svazku a v přímé konfrontaci dvou poetik se ukazuje, co tvoří určité dílo geniálním uměleckým artefaktem – a co řemeslnou, slušně odvedenou slovesnou prací. Axiologickému srovnávání by se O. Koupil jistě bránil, ale právě ono má nesporně pozitivní efekt. Umožní čtenářům poezie, např. studentům středních i vysokých škol, „pocítit libost“ z veršů právě v konfrontaci „geniálního“

---

<sup>21</sup> V rámci tvůrčí práce s textem by jistě bylo možné „znovu komponovat“ báseň *Máj*, jak by ji „mohli napsat“ Jan Slavomír Tomíček, Josef Kajetán Tyl nebo Josef Krasoslav Chmelenský, tyto hypotetické „ohlasy“ (rekompozice) pak konfrontovat s originální básní. Podobně jako v případě parodie, travestie (nebo dokonce využití ohlasové techniky kupř. ozvláštňené palinodicky) bychom jistě psali o nějaké formě slovesné adaptace.

a „průměrného“<sup>21</sup>. V tomto smyslu tedy lze i umělecky málo úspěšný pokus doporučit při práci s texty v hodinách literární výchovy nebo též v seminářích bohemistických.<sup>22</sup>

## Závěr

Dekompoziční a rekompoziční postupy v naší studii ukázané nebo jen naznačené mohou mít důsledky nejen literárněvědné<sup>23</sup>, např. poe-

---

<sup>22</sup> Současně můžeme formulovat hypotézu, kterou by bylo potřeba ověřit: rekonponovaný text i při nesporném zploštění a trivializaci pretextu může být utilitárnímu, jazykově i jinak málo vybavenému mladému čtenáři přístupnější, svoji doslovností pochopitelnější, ba „libější“ než text Máchův, který jeho zkušenostní, jazykově kulturní horizont překračuje a jeví se jako nesrozumitelný, ba dokonce jako „staročeský“. Z ankety provedené ve čtyřech třídách SOŠ na Smíchově (Drtinova 3), kde autor studie rovněž působí, vyplynulo, že většina studentů (cca 3 čtvrtiny) dávala přednost autentickému *Máji* před jeho rekonponovanou podobou.

<sup>23</sup> Současně ony dekompoziční postupy mohou ovlivňovat i literárně výchovnou praxi, podobně jako prvky tvůrčího psaní. Zdánlivě „čistá“ a „samoúčelná“ literární věda se zde přímo dotýká i školní teorie a praxe. Stačí jen naznačit změnu vypravěče epického díla, ať již v podobě čistě formální (jde tedy o banální záměnu např. er-formy ich-formou nebo střídání er-formy s prvky tzv. du-formy), nebo zásadnější, velmi náročnou, tedy změnu hlediska hodnocení (jde např. o identifikaci vypravěče s jiným konceptem, dokonce s hlediskem zcela protikladným tomu, jež dominuje v pretextu). Podobné efekty můžeme zaznamenat se změnou – projektované – třídní, rasové, genderové či nacionální identity postav (jde např. o záměnu židovské sebe-identity za hetero-identitu autora i postav, resp. vnímání díla jako židovského, domněle skrytě řešícího židovská témata). Zásadní důsledky může mít rovněž změna jazykového stylu a kompozice epického díla, už pouhý primitivní „přepis“ textu obecnou češtinou, nebo podstatně složitější pokusy o adaptaci a přepsání určité slovesné sekvence vědomou tvůrčí nápodobou poetiky a hlediska (*point of view*) jiného spisovatele (Bertolta Brechta, Bohumila Hrabala, Jamese Joyce, Franze Kafky, Milana Kundery, Romaina Rollanda etc.). Tomu všemu se v naší studii už věnovat nemůžeme, ale jako složky možných dekompozičních/rekompozičních aktů přispívají nejen v podmínkách vysokoškolského semináře k pochopení specifčnosti uměleckého slovesného díla, jež nechce být pouhým médiem (zábavy, informací, přesvědčivé manipulace), ale manifestuje se jako svébytná, tvarově i tematicky intencionální danost, významové dění v literární komunikaci, jako nezastupitelný umělecký artefakt.

tologické, axiologické, komparatistické. Rozpohybovaný pretext v tomto kontextu ukazuje způsob výstavby pretextu i významové dění, jež je umění vlastní.

V první části studie jsme formulovali hypotézu, že pokud námi utvořené variace esteticky hodnotný text umělecky ani noeticky neobohacují, nejednou jej spíše ochuzují a trivializují, potom můžeme analyzovanou podobu pretextu vnímat jako „optimální“, jeho estetickou hodnotu jako nezpochybnitelnou. Text se jeví jako optimální funkční stavba a jediný akceptovatelný hodnotový invariant možných dekompozičních fikčních přístupů. Zdá se nám, že se tato hypotéza, ověřovaná některými dekompozičními akty, podobně tzv. rekompozicí provedenou jiným autorem, jednoznačně potvrdila.

#### Literatura

- Brayfieldová Celia, 2007, *Jak napsat bestseller: tajemství úspěšného psaní*, Praha: Olympia.
- Bublanová Alžběta, Selzerová Andrea, 2021, *Cvičebnice tvůrčího psaní: i Shakespeare nějak začal...*, Praha: Grada.
- Eisner Pavel, 1956, *Okusy Ignaze Máchy*, Praha: Československý spisovatel.
- Fišer Zbyněk a kol., 2012, *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání*, Brno: Masarykova univerzita. Online: <https://munispace.muni.cz/book?id=873>.
- Genette Gerard, 1997, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Holland Robin W., 2013, *Deeper writing: quick writes and mentor texts to illuminate new possibilities*, Los Angeles: Corwin Press. Online: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=1211760>.
- Hutcheonová Linda, 2012, *Teória adaptácie*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Ingarden Roman, 1989, *Umělecké dílo literární*, Praha: Odeon.
- Jech Pavel, Angiolillo Mary, 2009, *The seven minute screenplay*, Praha: Akademie múzických umění.
- Koupil Ondřej, 2020, *Květen. Rekompozice Máchova »Máje«*, Praha: Akropolis.
- Leikert Jozef, 2020, *Básnik* [Básně vybral a ilustroval Peter Pollág], Bratislava: Slovak PEN Centre.
- Liba Peter, 1981, *Kontexty populárnej literatúry*, Bratislava: Tatran.

- Mácha Karel Hynek, 1959, *Básně a dramatické zlomky*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Miko František, Popovič Anton, 1978, *Tvorba a recepcia: estetická komunikácia a metakomunikácia*, Bratislava: Tatran.
- Mikulášek Alexej, 2020a, *Poetika mravoučné povídky »pro dívky a přátele jejich«*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
- Mikulášek Alexej, 2020b, *Skromné poznamenání (místo recenze)*, „Literatura – Umění – Kultura“ 7, č. 39, s. 2.
- Mikulášek Alexej, 2021, *Umělecká slovesná fikce jako médium: polemická úvaha nad možnostmi a mezemi interpretace*, „Bohemistika“ 21, č. 2, s. 143–168.
- Mukařovský Jan, 1936, *Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova básnického díla k Máchovu*, „Slovo a slovesnost“ 2, č. 1, s. 33–43.
- Mukařovský Jan, 1928, *Máchův »Máj«: estetická studie*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Popovič Anton a kol., 1981, *Interpretácia umeleckého textu*, Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Přibíl Marek, Flaišman Jiří, 2020, *Májové rozpaky*. „Kanon“. Online: <http://i-kanon.cz/2020/05/07/majove-rozpaky>. Publikováno 7. května 2020.
- Ritser Jürgen, 2020, *Wissen, Wahrheit und das falsche Bewusstsein*, Weinheim: Beltz Juventa.
- Snigireva T. A., Podčiněnov A.W. (red.), 2014, *Fenomen nezavěšeného*, Jekaterinburg [Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. (ред.), 2014, *Феномен незавершеного*, Екатеринбург: Издательство Уральского университета].
- Timko Štefan (ed.), 2020, *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
- Valášek Martin, 2019, *»Jako když se hodí kamínek«. S Ondřejem Koupilem o rekompozici Máchova »Máje«*, „Souvislosti“ 32, č. 4. Online: <http://souvislosti.cz/clanek.php?id=2483>.
- Žilka Tibor, 2015, *Od intertextuality k intermedialite*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.