

Vyslovi-li se jméno Jaroslav Seifert, vybaví se básník lásky, domova i stesku vzpomínky, básník důvěrných intimních chvil i obav a nadějí národa, básník Prahy i synovské něhy, lyrik, jenž svým uměním vtěsňat intenzivní citění ve veršovou melodii se stal umělcem vsutku národním. Nepochybně především v těchto verších je Seifert Seifertem, básníkem, jak ho zná a uctívá většina čtenářů. Ač však verše tohoto typu zabírají nejrozsáhlejší časový úsek básnickovy tvorby a i co do počtu sbírek přísluší jim prvenství, není to přece jen Seifert celý. V básnickově tvůrčím vývoji se můžeme setkat s nejméně čtyřmi poetikami, jež — navzájem odlišné — vytvářejí ve svém souhrnu básnickovu osobitost, specifičnost jeho tvorby.

Proletářský básník

Seifertovy básnické začátky jsou spjaty se zrodem proletářské poezie, která jako výraz sociálních nadějí a revolučního ideálu dělnických mas rozhodným způsobem vtrhla po první světové válce do českého básnictví. Ale právě proto, že byla otázkou sociálního přesvědčení, projevem společenské diference, znamenala především nové sociální vidění světa a nikoli vyhraněnou poetiku, vyznačující se určitými jednotnými a sjednocujícími básnickými principy, jak tomu bylo např. později v poetismu. Skládala se z individuálních koncepcí jednotlivých autorů, byla etapou, do níž autoři vstupovali již se svou vlastní poetikou, zformovanou jejich předcházející tvorbou, a kterou v tomto stadiu jen přizpůsobovali novým tematickým potřebám. To platí jak o autorech starších, jako byl Hora nebo Neumann, tak o nejmladší básnické generaci, Seifertovi, Wolkrovi, Bieblovi. Seifertova proletářská poezie má například takovouto tvárnost:

Mám okno,
v něm pluje jarní den
jak lodička na řece s růžovým praporem,
mám psa,
ten má lidské oči,
mám modrý notýsek
a v něm
třiatřicet krásných dívčích jmen,
mám ostrý kapesní nůž a pistoli,
v kravatě jehlici s rubínem,

mám milenku tančící na jarním trávníku
(večer s ní chodívám za hřbitov do polí,
a protože je kadeřnice,
voní jí ruce, tváře a vlasy,
jako by místo do peřin v kytici růží včera ulehla si)
a ještě, abych nezapomněl,
mám prázdnou škatulku od krému,
za oknem smutný, vyschlý kořenáč,
v kabátě květinu
a v duši pláč.

A dále závěr:

Jistě si řekne mnohý:
Tohle by pro mne věru málo bylo,
a jestliže to tobě stačí,
mně by to nestačilo.
Ó, ano, já bych byl přec také radši,
kdybych měl víc,
však já jsem moudrý chudý:
Já totiž zvidám v drahách hvězd
a věřím v Komunistický manifest,
věřím, že přijde jednou den,
kdy i já budu spokojen,
věřím, že i já budu jednou pánem
a vysoko, vysoko, vysoko nad Prahou
poletím aeroplánem.

I když tyto dva úryvky z básně Chudý nejsou básnickovou osobní konfesí, i když v tomto výčtu majetku chudého i v onom prostém, nic nezastírajícím, naprosto nepokrytěckém vyznání básník objektivoval situaci jednoho z tisíců proletářských chlapců, byli bychom špatnými čtenáři Seifertovy prvotiny, kdybychom v ní současně nenalezali kus spontánního citění a myšlení samotného lyrika. Ale byli bychom neméně špatnými čtenáři Města v slzách (1921), kdybychom setrvali jen u tohoto zjištění. Neboť v tomto prostém přiznání tužeb a ideálů se zároveň skrývá určitý, velmi účinný básnický postup, který vytvořil osobitost Seifertovy proletářské poezie a odlišil ji od ostatních protagonistů tohoto básnického proudu. Není tedy tato poezie jen spontánním vyjádřením toho, co prostému chlapci přinesla tužba na mysl a slina na jazyk. V této jednoduchosti je i vědomé úsilí tvárné, a nebojme se užít i slova autostylizace. Může se ovšem zdát, že bezprostřednost a auto-

stylizace nejsou příliš dohromady. Avšak právě v proudu naivní spontánnosti nachází básník dosud netušený a zcela nový zdroj poetična, zdroj ozvláštňující jeho tvorbu natolik, že tomuto proudu neklade žádné zábrany, že ho plně uvolňuje. Dělá to ovšem s vědomým tvůrčím úsilím, se záměrem, který skýtá tolik básnických možností, že se postupně stává nástrojem básníkovy autostylizace.

Jaké jsou však znaky tohoto principu? V tematické výstavbě navítá a v tvárné oblasti primitivismus. V básni Chudý najdeme jejich stopy takřka všude. V úvodním výřtu věcí, z nichž se skládají radosti chudého, jež tvoří jakousi nejintimnější osnovu, základ jeho světového názoru, ale stejně i v motivaci tohoto názoru, v naivní představě o smyslu a cíli sociální revoluce. (V básni Slavný den ze sbírky Samá láska [1923] Seifert ještě stupňuje tento přímočaře hédonistický ideál spojovaný se sociální revolucí: „... a protože v železnou logiku dějin pevnou chováme důvěru, / věříme, že i my si jednou přihneme z lahví líkér“, a jinde: „my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím, / k večeri telecí s nádivkou anebo na paprice“.) Nelze pochybovat, že takto rozvinutý představový svět musel při doslovném chápání těchto a podobných veršů provokovat, a nejen měšťáckého čtenáře. Ve skutečnosti však v tomto naivním hédonismu spočívá jeden z podstatných rysů Seifertovy poetičnosti.

Primitivismus ve výstavbě básně je rovněž očividný. Počíná nepravidelně se rýmujícím veršem (rýmy jsou prostě jen tam, kde jsou hned po ruce), pokračuje řadou konvenčních rýmů, jednou i asonancí (den — praporem — o něco později právě asonance se stane záměrným a bohatě využívaným prvkem v české poezii a přestane být něčím v básni pejorativním, neumělým), přičemž např. hned dvě rýmové dvojice jsou založeny na stejném slově (den—praporem; den—spokojen). K podobným zjištěním dojdeme, konfrontujeme-li dva sousední rýmující se verše, a to jak po stránce významové, tak rytmické: „Já totiž zvidám v drahách hvězd / a věřím v Komunistický manifest“, stejně jako když se přemístíme do oblasti obraznosti: „Mám okno, / v něm pluje jarní den / jak lodička na řece s růžovým praporem.“ Přirovnání jarního dne k plující lodičce, jež v představě vyvolává spojení okna a plující lodičky, nás zavádí do světa naivních malířů. Ten obraz je velice dobře možné představit si vizuálně, jak jej vytvořil naivní malíř, až do toho růžového praporku. Ne náhodou, neboť naivní malířství právě tehdy díky francouzskému celníkovi Rousseauovi došlo světových úspěchů, výrazným způsobem ovlivnilo vývoj tehdejšího evropského malířství. Nevyhnuło se ani Praze a zasáhlo mladé výtvarníky, sdružující se tehdy v Devětsilu (Mužika, Hoffmeister, Piskač, Mrkvička aj.). Seifert tedy nebyl sám, kdo tehdy podlehł kouzlu naivního umění, ostatně nebyl jím sám ani jako básník. V méně vyhraněné podobě najdeme toto směřování i v rané poezii Seifertova gymnasijsního kolegy

Františka Němce, velmi výrazně pak u Josefa Friče, básníka improvizátora, který se odhodlal souhlasit s vydáním svých veršů z dvacátých let až v roce 1936. Seifert byl ovšem první a jediný, kdo možností, jež skýtalo naivní umění, využil k osobitě podobě proletářské poezie.

Tato Seifertova inspirace nebyla ovšem zprostředkována pouze uznávaným už evropským uměním. Měla i své domácí podhoubí. Rozmarně o tom básník vypráví v knížce Hvězdy nad rajsou zahradou, když vzpomíná malíře Barnabáše, který jednou barvou maloval najednou hned deset Oldřichů a Božen, Ctiradů a Šárek nebo i madon. Tento řemeslník nebyl ovšem umělcem, nebyl ani naivním malířem. Nicméně v dětském obdivu k jeho výtvorům, jejichž prodejem se Seifertův otec kdysi živil, můžeme nalézat souvislost s rázem rané Seifertovy poezie, a to v tom, že svět naivního umění se stal plně básníkovým světem, že ho přijal bez výhrad a zábran, připraven na svých zkušenostmi z lidového prostředí malířů Barnabášů. Proto se také tato básnická autostylizace jeví jako naprosto bezprostřední, spontánní a samozřejmá.

Seifert byl první a jediný, kdo možností naivního umění využil pro svéráznou podobu české proletářské poezie. Mohlo by se ovšem zdát, že také Jiří Wolker dospíval ke své proletářské poezii přes tuto vlnu naivismu. A nepochybně svědomitý literární historik by našel řadu souvislostí zejména v onom citově vypjatém, zdůvěrnujícím vztahu k věcem, který má Seifert s Wolkrem společný:

V žaláři,
kde slunce nikdy nezáří,
je stůl
a ten je chudý jak záhon, kde žádné nevzrostlo kvítí,
smutný jak klec, když ptáček ulétnul;
jen bochník chleba na něm jako slunce svítí
a číše smutek upíjí.

Na tento stůl vsadili semeno bolesti,
když už ji v srdcích nemohli unést,
a z něho vyrostla květina podobná lilii,
měla však rudý květ,
který byl smutný jak lidské neštěstí
a krásný jako svět.

[Prosinec 1920, sb. Město v slzách]

Avšak zároveň by musel konstatovat výrazné rozdíly, které začínají přece jen odlišnou literární inspirací a končí až u významové stránky díla. Neboť tam, kde se u Wolkra objevuje

chlapecká prostota, je u Seiferta záměrný naivismus a primitivismus. Zatímco u Wolkra dominantu tvoří metaforičnost, Seifert tíhne spíš k přímým pojmenováním a mnohem větší důraz klade na veršovou melodii nebo naopak na rétorický přednes; kde je u Wolkra křesťanská pokora, najdeme u Seiferta naopak silácká gesta stupňovaná pocitem všemocnosti dělnického kolektivu, s nímž se básník ztotožnil a čerpá z něho sílu. Srovnejme, jak rozdílné jsou dvě básně shodou okolností zasvěcené pokoře: u Wolkra: „Stanu se menším a ještě menším, / až budu nejmenším na celém světě...“, a naproti tomu Seifertova Báseň nejpokornější:

Na hoře vysoké a klonící se k městu
 stoje s rukama rozpjatýma,
 jsem prorok, který ukazuje cestu
 a chudým věští slavný zítřek jejich,
 jsem mudrc, který radí v beznadějích,
 v své ruce drže květ, jež nikdy neuvadne,
 jsem ten, jenž v revoluci střelí první,
 jsem ale také ten, jenž první padne
 a který první přiklekne, by zavázal raněným rány,
 zázračný jako bůh
 a mocný jako bůh,
 jsem víc,
 jsem ještě mnohem víc,
 a přece nejsem nic,
 než milosti zástupů pokorně odevzdaný
 básník
 Jaroslav Seifert.

Podobně nadnesené verše najdeme i v Samé lásce. V baladě Verše o lásce, vraždě a šibenici se takto autor jediné sbírky vyznává z lásky k Jičínu a ze svých ideálů:

Kdyby ve městě většinu měli soudruzi komunisté,
 požádal bych slavnou městskou radu,
 aby, až umřu, pomník mi postavili jistě
 někde na konci Lipové aleje u Libosadu;
 na vysokém podstavci z bílého mramoru
 rozkročen stál bych a v ruce držel lyru,
 abych se mohl dívat na město i k hvězdám nahoru.

Ne, to není titánské sebezbožnění, byť prostřednictvím dějinné perspektivy sociální revoluce, nýbrž pouze zveličeni, které se

trochu bezděčně a do jisté míry i záměrně svou bizarní komičností zvrací ve svůj opak a zároveň ovšem ukazuje na další výrazný rys Seifertův v údobí proletářské poezie, na nadsázku, hyperbolu. Hyperbolu často křiklavou, bombastickou, ale kouzelně poetickou svou naivitou. Z toho rodu je vždy, ať se v básni vyskytne jako demonstrace síly kolektivu: „Kdybychom chtěli a plivli na slunce, / zhasne“, nebo jako výraz intimně citového zaujetí:

... jsem sice malý a na pohled se nezdám,
 má láska však je veliká až k stříbrným hvězdám,
 má láska je mocnější než všechny světové státy,
 strašnější než všechna vojska s děly
 a její sílu nejde porovnat
 se silou elektrických motorů, a ty přece kdyby chtěly,
 vesmír i s hvězdami mohly by rozbourati celý.

/Sloky milostné, sb. Samá láska/

Hyperbola tedy vydatně podporuje základní poetický ráz Seifertovy poezie. Právě tak bychom mohli dále poukazovat na travestii náboženských motivů („Uzenářské výklady svítily jako oltáře v kostele / při bohoslužbě ranní, / na jejich stupních bych vydržel klečet nejdéle...“), nebo alespoň na jejich paradoxní zesvětštlé užití, zejména proměnou smyslu obecně známých citátů a jejich spojením s revolucí („Sláva, sláva, na výsostech Bohu / a na zemi lidem revoluce“). Na básnické využití kramářské písně, zejména jejího sentimentu, na zálibu v bizarnosti (figury z výkladních skříní provedou revoluci a zahanbí lidi v jejich váhavosti), v paradoxech. Není pochyb, že všemi těmito prostředky Seifert dosáhl stylové jednoty své proletářské poezie, která tolik překvapila u mladého, začínajícího básníka a které se také dostalo významného uznání z pera předních tehdejších kritiků v čele s F. X. Šaldou.

P o e t i s m u s

Poetismus objevil české novodobé poezii jednu z jejích dosud skrytých funkcí: chápal poezii jako hru, jako prostředek spontánního emočního působení, jako zdroj lyrična. Tento nový lyrismus nemohl být vzdálen Seifertovi z období proletářské poezie, jeho hédonismu, spontánnosti, poetickému naivismu, smyslu pro bizarnost, nadsázku, paradox. Naopak uvolnil tyto stránky Seifertovy poezie z jejich dosavadní závislosti na jednotícím tématu a podřídil je jedinému úsilí, snaze o lyrický účín:

Fotografický aparát na křehkém stativu,
kamzík s jediným velikým okem.

Já nejsem střelec, já se bojím,
stokrát raněný láskou.

Z pramene dívčích vlasů napije se milenc,
vždyť jsou to jenom početilosti, jenom láska.
Řeka nás cestou potichu provází,
kytara píseň.

Smrk rozražený bleskem, rozstřílené okno katedrál.
Neděste se však, moje přítelkyně,
jako baterie děl v hlubokém míru
odpočívá země pod horami.

Kdybych věděl, jaká slova mne napadnou,
až napadne sníh!
To jenom dřevorubec zatnul do ticha sekeru
a z hlubiny lesa ozvou se pohádky.

Sbohem, Krakonoši, je to tak smutné,
Tvým botám ujíždíme čarodějným krajem.
A naše autobusy voní Paříží
jak sněženky jarem.

Báseň Krkonoše ze sbírky Slavík zpívá špatně (1926) vyvolává při zběžném čtení zdání, že nemá naprosto žádnou vnitřní souvislost. Skládá se z jednotlivých, navzájem oddělených představ, které mají velice uvolněný vztah k titulu básně i k námětu. Od jedné představy k druhé existují přeskoky, které se zdají být zpravidla bez významu. Ve skutečnosti však mezi nimi můžeme hledat motivickou souvislost asociativní, která právě v poetismu přišla velice ke cti. Mohli bychom z těchto asociací sestavit nepřetržitý řetěz, v němž jedna představa vybavuje druhou: fotografický aparát na stativu — kamzík (kamzík — lov) lov — strach ze zranění (zranění — láskou) atd.

Tento asociativní princip se stává základním prostředkem výstavby básně, organizátorem jejího vnitřního řádu. Na jedné straně podstatně uvolňuje souvislost tematickou a myšlenkovou, ale zároveň upevňuje souvztažnost emotivní. Jednotlivé asociace krouží vlastně stále kolem jednoho tematického bodu, navozeného už titulem — kolem horské přírody: v první sloce tuto funkci plní kamzík a lov a ani v druhé strofě vztah k přírodě neochabuje, i když báseň přechází do zdánlivě odtažitě intimní

roviny: je tu obsažen v homonymním významu slova pramen a ve čtvrtém verši v přímém pojmenování provázející řeky. Ve třetí sloce je tento vztah vyvolán obrazem smrku rozraženého bleskem a země odpočívající pod horami atd. Tyto představy nejsou víc než jednotlivé, navzájem oddělené dotyky s daným tematickým okruhem, a přece jsou s to vytvořit jednotnou náladu básně.

Pozoruhodný je však sám princip asociace v Seifertově poetistickém období. Zastavme se hned u vstupního přirovnání fotografického aparátu na křehkém stativu ke kamzíkovi s jediným velikým okem. Jeho účim záleží v tom, že se tu na základě ryze vnější podobnosti, k níž je třeba notné dávky fantazie, střetávají značně vzdálené oblasti: nespoutaná příroda a vymoženost moderní techniky. Avšak tato vzdálenost je zároveň zkracována skutečností, že člověk si právě prostřednictvím tohoto přístroje přibližuje a uchovává v paměti své přírodní dojmy. Ještě zajímavější je jiný příklad ze čtvrté a páté strofy: Čtvrtou sloku uvádí povzdech naznačující obtížnost tvorby. Z této roviny se však okamžitě přenášíme zpátky k ústřednímu tematickému bodu do světa pohádek, kde kontrastně jde všechno snadno — stačí, aby dřevorubec zatnul do ticha sekeru a z hlubiny lesa ozvou se pohádky. Ale svět pohádek v daném prostředí ihned asociuje pána krkonošské přírody Krakonoše, jehož bájná říše však v dané chvíli, kdy se lidé opájejí světem moderních zárazků, už tolik neláká. Proto „naše autobusy voní Paříží / jak sněženky jarem“.

Dva příklady asociativní metody Seifertovy snad sdostatek naznačily, jak Seifert v poetistickém období a v souladu s obecnými tendencemi poetismu uvolnil vnitřní proud básnické fantazie, nastolil asociativní princip jako základní pro výstavbu básně a z volného spojení vzájemně nesouvislých, vzdálených představ vytěžil maximum lyričnosti.

Báseň založená na vzájemně propojených asociacích není ovšem jediný způsob výstavby Seifertovy poetistické poezie. Někdy se v ní můžeme setkat se souřadným kladením rozmanitých jevů a představ, mezi nimiž skutečně stěží najdeme souvislost:

Do hvězdy uhodil blesk a přší
hladiny vod napjaté bubny vířily
revoluce v Rusku dobytí Bastily
a básník Majakovskij mrtev jest.

/Žhavé ovoce, sb. Na vlnách TSF, 1925/

Ale i zde, byť jen z pouhé konfrontace vzájemně nesouměřitelných a nesouvztažných jevů, vzniká určitá lyrická situace, jejíž funkcí je vytvořit představu bohatství života, popřípadě napětí jeho protikladných pólů.

Jedním z nejpodstatnějších rysů Seifertova poetismu je zesílení obrazného rázu veršů, zesílení, které můžeme charakterizovat jako sklon k anekdotičnosti. I v básni Krkonoše můžeme najít tuto tendenci, a to jak v jednotlivých přírovnáních (aparát — kamzík) a obrazech (dřevorubec — pohádky), tak zejména v pointě, která v kontrastu k celkové přírodní náladě básně vyznává najednou Paříž, prostředí moderní civilizace a kultury. Zdá se, že anekdotičnost metaforiky říká o vnitřní výstavbě těchto poetistických veršů více než výčet jednotlivých způsobů obrazové výstavby. A to nejen proto, že řadu básní ve sbírce Na vlnách TSF tvoří prostě anekdota („Slečno slečno vy se mračíte / že po celý den vám přšlo / co by měla říkat tamhle ta malá jepice / které přšlo po celý život?“), ale i proto — jak jsme už trochu naznačili —, že sám poetistický princip asociativnosti je u Seiferta podstatně ovlivněn zálibou v paradoxech, bizarních spojeních, anekdotických prvcích. Tak např. v básni Zloděj a hodiny těží básník anekdotičnost z homonymity slov kohoutek a vedení:

Kohoutek někdy kokrhá a někdy spouští
kdož chtěli svádět byli svedeni
A jako svého času vedl Mojžíš židy pouští
my máme elektrické vedení . . .

Tento princip se pak vztahuje jak na vyloženě hravé verše básníka raného poetistického období, tak na řadu motivů ze sbírek Slavík zpívá špatně (1926) a Poštovní holub (1929), kde se už ozývají náznaky nové poetiky. V básni U matky boží iverské např. básník konfrontuje zcela protikladné, odlehle jevy: lidový bazar v prostředí monumentálního Kremlu, podprsenku a brnění Jeanne d'Arc:

Pak je tu něco k zasmání,
je to tak rozkošné a bílé,
hedvábné podprsenky pro dámy
jsou navlečeny na dlouhém bidle.

Zed' Kremlu ponurá a krvavá
posupně mlčí vzadu,
hned vedle ní se prodává
ta hračka pro parádu.

Však já vím, já už vím,
na Jeanne d'Arc vzpomněl jsem si,
jak kráčí do boje s krunýřem stříbrným
a meč a krása její hlavu věncí.

Ty podprsenky jsou také brnění
pro dívčí ňadra a srdce.
Brnění lásky, než je prolomí
milencovy ruce.

V tomto bizarním zrovnoprávnění nesouřadných jevů, v jejich položení do jedné roviny existuje notná dávka continuity, návazání na proletářskou poezii, kde zejména poetická naivita, bizarnost a paradox tvořily dominantu Seifertovy básnické struktury. V pozdním poetismu se však již básník přestal spoléhat na spontánní účín této naivity samy o sobě. Ostatně nešlo také stále opakovat jeden tvůrčí postup. Naivní pohled přestává být základním stavebním principem, působí pouze jako jedna ze složek nové básnickovy lyriky, v níž do popředí vystupuje práce s básnickým pojmenováním a s jeho specifickým sklonem k anekdotičnosti. Zároveň s tím ve sbírkách Slavík zpívá špatně a Poštovní holub začíná převažovat nad naivitou cílevědomá práce tvárná, přetvářející a kultivující básníkův raný primitivismus, zachovávající přitom plně svěžest jeho básnického vidění:

Kdybich tě viděl nahou na dně vany
s koleny v těsném semknutí,
tvé břicho by se podobalo psaní
uprostřed s černou pečeti.

Nebo v jiné básni opět ze sbírky Poštovní holub:

Komíny bez masa a bez kostí,
prázdné nohavice visí z věčnosti,
jsou to nohavice smrti
a měsíc do nich svítí.

Švy mého těla jednou prasknou,
žárovky se rozsvítí a zhasnou,
duše dá sbohem této zemi,
zvedajíc se jak plynojemy.

Hodiny jdou cestou jednotvárnou,
stůj oko: měsíc nad plynárnou.
Jak dětské balonky, naplněné plynem,
nafouknem se a zhyne.

V úryvcích z básní *U matky boží iverské*, *Mezi řádky*, *Měsíc nad plynárnou* se výrazně ozvala zvuková a rytmická složka, utvářející melodičnost příznačnou pro Seifertovo nové tvůrčí období. V poetistickém období ještě nepřevládla; rovnoprávně vedle ní stál nepravidelný, nerýmovaný volný verš. Počínaje sbírkami *Jablko s klína* (1933) a *Ruce Venušiny* (1936) až k poezii poválečné nabývá však v Seifertově tvorbě vrch rytmicky pravidelný, stroficky členěný verš, v němž převládá písňová intonace, která svou výrazností překrývá všechno ostatní. Průvodním jevem této tendence je jednak oslabení metaforičnosti a návrat k přímým pojmenováním prvního období, jednak zájem o všední životní detail, který však ztrácí v básni svůj samostatný význam a působí především svým druhotným významem zprostředkovaným již melodií. Vše v této poezii jako by procházelo filtrem melodie, jejím působením ztrácí svou určitost a jednoznačnost, dalo by se říci, že se významově rozmývá a podřizuje se intonaci sugerovanému tónu „měkké vroucnosti“, o němž už kdysi řekl v jiných souvislostech Zdeněk Nejedlý, že jsme si zvykli pokládat ho za tón český:

Cikán mívá černé oči,
chodí nocí zlou,
a kde nespí hodné dítě,
vezme si je ve své sítě,
houpy hou.

Pak je veze ve svém voze
v dálku nocí zlou,
špatně se mu v noci spinká,
bez maminky, bez tatínka,
houpy hou.

Na kozlíku starý cikán,
koně letí tmou
přes bláto a přes kamení,
v povětrí se čerti žení,
houpy hou.

Žáby spustí na močálu
smutnou píseň svou,
netopýři sametoví
probudí na věži sovy,
houpy hou.

Když v postýlce hodné dítě
spí až do rána,
na řasách zavřených víček
tancuje mu andělíček,
tananyňky, tananá.
[Ukolébavka, sb. Ruce Venušiny]

Seifert se tedy nestává básníkem národním a lidovým jen prostřednictvím tématu — k němuž mu zavdaly podnět osudy vlasti v době Mnichova (*Zhasněte světla*, 1938), okupace a květnové revoluce (*Příblba hlíny*, 1945), kdy pod jejich vlivem do Seifertovy poezie pronikají intenzivně procítěné motivy domova a zejména rodné Prahy (*Světlem oděná*, 1940, *Kamenný most*, 1944) a kdy se zesilují i vazby k tradicím národní kultury (*Vějíř Boženy Němcové*, 1940), které si podržují své postavení i v básnickově tvorbě poválečné (*Šel malíř chudě do světa*, 1949, *Píseň o Viktorce*, 1950) —, ale i prostřednictvím básnického tvaru.

Není to však jen intonační a rytmická osnova verše vyvolávající zdání písne, která určuje tvar Seifertovy poezie v třetí etapě jeho tvorby. Stejně podstatné jsou i funkční vztahy této dominanty k ostatním složkám podílejícím se na zrodu tvaru. O roli všedního detailu a básnické obraznosti už byla řeč. Ocítají se ve vztahu k melodii v podřízeném postavení. Existence výrazné melodie však také báseň zintimňuje. Tato vlastnost koresponduje s tematickou složkou, s převážně intimně konfesijním rázem této poezie, s viděním věci prostřednictvím vzpomínky, návratu k dětství:

To víte, chlapec z ulice,
kdypak ten skřivánka slyší.
V kapsách jsme měli udice,
v kanálech chytali myši.

Až jednou, ani nevím už,
kolik mi tenkrát bylo,
zavez mě na venkov autobus,
ach, to se mi poštětilo.

Trhal jsem v poli nejbliže
koukoly, chrpy, máky,
pak jsem je položil u kříže,
letmo se pomodliv taky.

Podobně jako melodie také vzpomínkový ráz oslabuje bezprostřední kontakt jednotlivých detailů básně a skutečnosti. Podřizuje ho básníkovu životnímu pocitu, který právě prostřednic-

tvím vzpomínky nalézá své vyjádření, pocitu melancholie z plynoucího času. Píseň o krásném létě, z níž jsme citovali tři první sloky, končí konfrontací dětství s přítomností:

Vrátil jsem se tam; od těch dob
ušlo mi přes třicet roků.
Chtěl jsem zas skočit přes příkop,
nešlo to, píchlo mě v boku.

Ale ten mák tam kvetl zas,
růžový trs zeměžluče.
Škoda, že nemoh jsem tolik krás
pobrat už do náruče.

Melodie zde nadlehčuje nostalgické zabarvení veršů a naopak nostalgie významově narušuje plynulou automatickostí melodie. Toto zjištění nelze ovšem beze zbytku vztáhnout na celé třetí období. Platí zejména pro první sbírky Jablko s klína, Ruce Venušiny a Jaro sbohem (1937). I když stopy tohoto napětí najdeme i ve sbírkách z války a zejména opět v knížkách poválečných (Maminka, 1954), přece jen jeho projevy slábnou. Zvláště ve sbírkách z války je básník nahrazuje prostředky formálními: rozmanitými variacemi strofických útvarů, náhlou proměnou rytmu a rozmanitými typy rýmů, jimiž někdy s pomocí zklamaného očekávání překonává nebezpečí veršové monotónnosti.

Konečně podobu tvaru Seifertovy poezie v tomto období utváří i vztah melodie a jazyka. Převážně konfesijní ráz těchto veršů už samým charakterem podání vede k uplatnění hovorového jazyka. V ukázkách z básně Píseň o krásném létě najdeme několik jeho projevů: hned na začátku hovorové oslovení To víte, hovorové tvary zavez a nemoh, dále kdypak, taky atd. Více nežli tyto jednotlivé příznaky se tu však exponuje celková hovorová nenucenost, plynulost jazyka. Ovšem i Seifert při takřka automaticky pravidelném rytmu je nucen obrátit se o pomoc k slovosledné inverzi, volit neplnovýznamové rýmy (nejblíže — u kříže), uchýlit se k archaismům třeba i lumírovského ražení (ne nadarmo k oblíbeným Seifertovým básníkům patřil Jaroslav Vrchlický). Avšak tyto případy mají zde funkci ojedinelých ozvláštňení na pozadí volného spádu jazyka. Tato plynulost hovorového jazyka podporuje melodii a jejím prostřednictvím také zesiluje intimně citový ráz těchto veršů. V letech pro národ osudných, v době Mnichova a okupace, právě tento důvěrný tón naplněný vztahem k domovu způsobil, že Seifertovy verše, vedle veršů Halasových a Holanových, patřily k těm, jimž se nejvíce naslouchalo.

Už první zběžné prolísování sbírkami Koncert na ostrově (1965), Halleyova kometa (1967) a Odlévání zvonů (1967) přesvědčuje, že Seifert rázně přerušil kontakt s předcházející tvorbou. Neboť nit je přetržena v tom nejpříznačnějším, opuštěním pravidelného, rýmovaného verše, opuštěním melodie, místo nichž se znovu ustavuje volný verš. Tyto vlastnosti dřívější poezie jsou nyní dokonce pociťovány jako „básnická veteš metafor a rýmů“ a jako jejich protiváha se zdůrazňuje, že „život je někdy až mrazivě holý“. Nesmíme se ovšem nechat zlákat k absolutizaci výroků, pronesených v určitém kontextu básně. Nezapomeňme, že tato slova jsou vyřčena ve verších, které se váží ke krajně vypjaté situaci za květnového povstání. Na jiném místě sbírky Koncert na ostrově zaznívají slova, která ac nejsou v protikladu k předchozím, charakterizují obecněji a platněji novou situaci:

Však dobře vím,
že básník musí vždycky říci víc,
než co je ukryto ve hřmotu slov.
A to je poezie.

Nejde tedy o to, zda pravidelný rýmovaný verš, nebo verš volný, zda metafory, nebo přímá pojmenování, ale o stále hledání nových prostředků, jak se dotýkat poezie, a o nesentimentální loučení s těmi prostředky, které hrozily se zautomatizovat. Básník tedy odhodil pravidelný verš a obrátil se k verši volnému, odhodil melodii a nastolil strážlivý, prozaizující hovorový projev. Ale to všechno jsou jen na první pohled patrné vnější znaky, které samy o sobě o vnitřní proměně Seifertovy poezie říkají jen málo.

Ve sbírce Odlévání zvonů má Seifert báseň, která začíná otázkou: „Ptáte se, co dovedou ještě ženy?“ Báseň je oslavou ženství. Na muže zbyly jen zápory:

Vymyslili si válku,
bídu, zoufalství a nárek raněných.
Umějí vykovat šilená děla,
obrátit města v sutiny
a přitom vystavovat na odiv
ubohou mužskou statečnost.

Vymyslili si benzinové pumpy
a emancipaci žen.
A za polibky v jejich náručí

zkonstruovali jim zvláštní sedačku,
aby žena u stroje
mohla ještě pracovat
v posledním měsíci těhotenství.

Tak je to.

A to je vše, sbohem, adié.

Chtěli jste na mně kantilénu,
tady je!

V závěrečném, zdánlivě rozmarném, dokonce opět zpěvném čtyřverší, v této velice konkrétní polemice s těmi, kdo se nedovedli smířit s tím, že básník opouští melodii, můžeme poodhalit hlubší zdroje proměny Seifertovy poetiky. V předcházející etapě tvorby básník opěvoval (abychom užili silně archaického a střídou času sice zneváženého, ale věc přesně vystihujícího termínu z kritik 19. století) lásku, domov, své rodné město, tradice kultury, květnové povstání, opěvoval i své mládí pod matčinou ochranou, tj. zpíval pozitivní trvalé hodnoty, které v životě zbyly uprostřed zběsilého světa války. Melodií zachraňoval pro sebe a v sobě a tím i pro ostatní rovnováhu, jí vyvažoval otrěsné skutečnosti, které byly za básní a světem poezie. Nyní se však zralý, dosavadní život přehlízející a vnitřně usmířený básník otevírá i tomu, co leží za jistotami, životu v jeho celistvosti a ovšem i v jeho relativitě, v jeho rozpornosti. Ten se však stěží dá směstnat do řádu písně. Proto ta ironická pointa s kantilénou, proto ten kontrast básně a její poslední strofy.

Jakým novým způsobem však básník říká „víc, než co je ukryto ve hřmotu slov“? I zde Seifert zůstává věrný všednímu detailu. Často opět jde o dávný výjev, který vystupuje ve své konkrétnosti prostřednictvím vzpomínky a který má svůj význam v autorově životě. Tento — dalo by se říci — konkrétní základ básně dostává pak své subjektivně ozvláštňující osvětlení, a to buď prostřednictvím reflexe, která zde značně zesílila a je do značné míry básnikovo novum, nebo prostřednictvím souřadného seskupení různorodých detailů, jejich takřka popisným výčtem, a někdy i vzájemným prolnutím obou. V Odlévání zvonů pak převažuje samostatný příběh, ale postup je obdobný; i příběh dostává své osvětlení buď reflexí, nebo výběrem detailů. Konkrétní základ básně, příběh, detail, je vržen do nové, silně subjektivně zabarvené roviny, v níž je zneurčičtěn, zrelativizován a zejména zmnohovýznamněn:

Po lidské duši jsem nepátral.

Říkával jsem si: uvidíme.

Dám se překvapit.

Mluvili se však o milování,

jako by nebylo dnes nic jiného,
přiznám se, že i mé verše častokrát
slétaly z ozářených sufit
a tančily k té písni,
i když se ozývala střelba v ulicích.

Ale i ta, která v Labutím jezeře
mnohokrát tančila na špičkách,
má prsty nohou také zmrzačeny
a stárne.

I v těchto sbírkách na sebe narážejí různorodé jevy a z těchto srážek vzniká napětí, které není příliš vzdáleno paradoxním situacím, jak je básník vytvářel kdysi v poetismu. Ale smyslem tu nyní není jako dříve moment překvapení ze hry představ, nýbrž životní poznání dobývané z konfrontace vzpomínky na dávnou událost, výjev nebo jen detail s básnickovou dnešní zralou životní zkušeností. Tento osnovný zřetel také zmírňuje ostrost srážek různorodých představ, způsobuje, že sám význam sdělení jednoznačně převažuje a vlastně potlačuje možnost efektních gest, která by se mohla stále nabízet v podobě automatického samorozvíjení dramatických srážek různých skutečností, z paradoxních situací. Zvláště zřetelně tento postup zmírňování napětí vystupuje v závěru básně, v pointě. Ač je její příchod zpravidla signalizován celou stavbou básně, je málokdy tak výrazná jako v již citované básni o ženách a mužích. Častěji je stylizována tlumeněji tak, aby ostentativně nevybočovala z celku a aby příliš markantně nenarušovala intimní ladění většiny veršů. Zpravidla je v ní také uložena reflexe, která dává básním subjektivní akcent a ozvláštňující osvětlení. V této funkci vystupuje pointa zvláště v závěru sbírek, kde do holých maxim shrnuje myšlenkový okruh sbírky, stává se závěrečným krédem. Pozoruhodná je vzájemná svázanost všech tří závěrů, mířících z různých stran k elementárním otázkám lidské existence. V Koncertu na ostrově:

Vždyť život je jen vzlyk,

a jiný život není

a pod tím rozstříleným praporem

je krásy dost.

V Halleyově kometě:

Ale přízejně si,

že ani toto štěstí

nestojí za to dlouhé bloudění,

kdy člověk chodí od smutku k bolesti,
od neštěstí k žalu
a říká tomu život.

A v Odlévání zvonů:

Vždyť ve svém životě nemáme nic
než vlastní tělo.

Někdy je sice těžké přespříliš,
však koneckonců je to jediné,
co člověk vůbec má.

Vše ostatní jsou kalné preludy
a mihotání stínů.

Vnitřní vyrovnání, životní harmonie uložená v těchto suše věčných verších je o to vzácnější, že ji básník vytěžil nikoliv v uzavřenosti do intimního světa dávno již ustálených jistot, ale právě ve chvíli, kdy tyto jistoty vystavil prověrce protikladného, často spalujícího proudění života.

*

Rozpětí, jehož Seifertova poezie od prvotiny až po poslední verše dosáhla, je značné. V jejích proměnách je uložen pohyb doby, změny literatury i zrání autora samého. Vzájemná souhra těchto sil by nám dala ucelený obraz básníkova vývoje. Avšak prvním předpokladem porozumění tomuto vývoji je porozumět básníkovi v každém okamžiku, kdy svým dílem předstupuje před své čtenáře. Čtyři kapitoly z vývoje Jaroslava Seiferta představují pokus o čtyři dotyky s básnickovou poetikou v těch chvílích, kdy se právě zřetelně vyhraňovala.

Problematika

Dílo Františka Halase tvoří neodmyslitelnou součást moderní české poezie. Zrcadlí se v něm jak rozpornost světa, zmitaného po první světové válce prudkými společenskými otřesy, tak básnickovy rozpory nejosobnější. Pro jejich odhalení je příznačná báseň *Je čas* ze sbírky *Tvář*:

Tiše a přísně semkněte rty své
spotřebována téměř je už víra naše
a šalba krásy stranou světa zve

Sladkým vysílením mrou všechna slova
v tomto věku který se nerozhoduje
utráceli jsme život v nich vždy znova

Kěž zřítí se již dolů s rachotem
žal zástupů až k hvězdám navršený
a zasype rod smutných k němuž patřil jsem

Odrazila se tu hned několikrát typická problematika Halasovy poezie. Především se v ní v náznaku ozývá základní Halasův rozpor mezi revoluční sociální vírou, kterou vyznával a nikdy nezradil a která v něm zrála už vlastně od kolébky v dělnickém rodinném prostředí, a mezi otázkami smyslu lidské existence, které ho jako jedince pronásledují a které si Halas přináší jako dědictví onoho poválečného chaosu a koneckonců i hořkých sociálních zážitků z doby mládí. Toto osobní zaujetí otázkami smyslu života, je-li důsledně materialisticky pochopeno, nemusí se ovšem ocitat v protikladu k problematické společnosti a jejích zápasů. U Halase také nemá metafyzický nebo mystický ráz. Ničemně sám Halas toto zaujetí cítil jako rozpor se svou politickou příslušností, a to zejména proto, že dělnické hnutí, k němuž se hlásil, bylo svou revoluční perspektivou činnorodé a optimistické, zatímco básníkovo zahledění do otázek lidské existence a jejího smyslu v mnoha chvílích spotřebovávalo celou jeho básnickou aktivitu, zpasivňovalo jeho osobnost a vrhalo ji do stavů mučivých pochyb, skepse a deziluze. Tu se také někde rodí Halasův tragický životní pocit, který ho ostře odlišuje od jeho básnických druhů V. Nezvala, J. Seiferta, K. Biebla, s jejichž poetistickými snahami byly v polovině dvacátých let spjaty básnickovy začátky, a sblízuje ho s pozdější vlnou mladé české lyriky „duchovněji“ orientovanou, k níž pat-