

Zdeněk Pešat

Nová poetika

Na rozdíl od skupinových hnutí a proudů dvacátých let vstupuje česká poezie do třicátých let ve znamení výrazné individualizace, diferenciacie poetik jednotlivých autorů. V rámci této individualizace však probíhá i proces opačný, v němž dochází k jistému omezujícímu vymezení tematických okruhů poezie i její funkce. Často se toto vymezení dokládalo už tituly sbírek z přelomu desetiletí: Panychida (tedy "slavnost za mrtvé") Viléma Závady, Kohout plaší smrt Františka Halase, Triumf smrti Vladimíra Holana, Pokušení smrti Jana Zahradníčka, Dvě minuty ticha (tedy opět pocta vzdávaná mrtvým) Josefa Hory. I u autorů, u nichž se téma smrti nevyskytuje v titulu, ocitá se ve středu jejich pozornosti. Vztahuje se to i na dosavadní poetisty, K. Biebla v Novém Ikarovi a V. Nezvala v Historii šesti prázdných domů ze sbírky Pět prstů. Obě stránky procesu, individualizace a atomizace poetik i zužující vymezení tematiky dostaly nové podněty s vypuknutím světové hospodářské krize, která se nevyhnula ani Československu. Depersonalizace lidského jedinice proměňovaného na neužitečnou pracovní sílu, o níž nemá nikdo zájem, a vyostření sociálního napětí v zemi vyvolalo mimořádnou mimoliterární politickou aktivitu kulturních pracovníků, provázenou však krajní skepsí vůči možnostem básnické tvorby podílet se na společenském dění ve chvílích, které vyžadují okamžité a nezprostředkované účinné přispění. A tak výsledkem pochyb o moci poezie se stal jednak pokračující příliv tragických motivů a jednak obzvat k hermetické poezii, soustředěné k problematice básnického tvaru. Jako kdyby poezie chtěla tvářit v tvář lidskému utrpení o to tvrdšíněji zdůraznit věčné konstanty lidství, které

po staletí provázejí básnickou tvorbu, jsou si dobře vědoma, že obrat k jakékoli formě pouhých agitačních veršů není řešením. Avšak sám pocit rozdvojení společenské a básnické činnosti nenesli básníci lehce. Z touhy zrušit je a prolomit vlastní samotu se ve sbírce *Dvě minuty ticha* zpovídá Josef Hora, mučivě prožívá dilema ve sbírce *Tvář* a zejména v korespondenci se svou budoucí ženou František Halas. Pohotověji je vyřešil Seifert rozdělením své poezie na nitěrně laděné verše sbírek *Jablko z klína* a *Ruce Venušiny* a na pravidelně otiskované příležitostné aktuální verše v *Ranních novinách* a *Právu lidu*. O něco podobného se později pokusil i Vítězslav Nezval, když svou surrealistickou poezii provázel anonymními, na krizi reagujícími villonskými baladami Roberta Davida. Jakkoli se toto vychýlení od světa k duchovnímu životu jevílo současníkům hlavně jako reakce na tvorbu začátku dvacátých let, která tuto problematiku více či méně přehlížela, z odstupů času se rýsuje čím dál tím více jako předehra nové sdělnosti poezie, která se zrodila s nástupem fašismu, ohrožením republiky a nacistické okupace země. Neboť právě básníci, kteří na začátku třicátých let prošli obdobím pochyb i nevíry, kteří se prožili nicotou světa a protrpěli se skepsí, i ti, kteří se uzavřeli do intimity své duchovní ulity, dokázali najít v časech zkoušky pravá slova. Poezie Halasova, Holanova, Horova a s nimi i Seifertova o tom vydala stvrzující svědectví.

Interval čtyř let, jenž dělí *Poštovního holuba* od Seifertova nového díla *Jablko z klína* (1933) byl naplněn intenzivní prací na nové poetice. Nedochozí však k žádným překotným změnám, jen ve vyhraněný tvar krystaliz-

zuje to, co nazrávalo už v předcházející sbírce: básníkovo senzualistické východisko podstupuje znovu konfrontaci s časem a výsledkem jsou osobně motivované nostalgické pocity, jež tvoří výslovně nebo skrytě hlavní tematickou osnovu sbírky, jinak plně uzavřenou do intimního světa citového prožívání lidských vztahů. A jen v názvu do něho zaléhá, vlastně jen ve vstupní básni, v Písni na vrbovou píšťalu, i ohlas okolního dění:

Už na nás prší z jehněd pel
a na kře letí jaro horempádem,
zpod křídel kvočny vyletěl
houf kuřat, pípajících hladem.

Bože, ať i to nejmenší z nich
zrníčko najde na tvé jarní zemi!
To jenom člověk v dobách zlých
může živit sny a nadějemi.

Od těchto snů a nadějí dospívá sbírka v závěrečné básni Bezvětří až k hořké bezvýchodnosti "za živa pohřbeného":

V bezvětří starých ran,
v krajkoví ctnostné špíny,
pod křídlem líných vran,
jež slétly do roviny,

žiji sny tesklivé:
mrtvý se dívá z hlíny
do světa na živé
a na tančící stíny

v ulicích Ninive.

Vytknutí obou krajních polů sbírky před závorku však nevystihuje pravdivě její směřování, neboť na ni nedoléhá tíha životní rezignace s nádechem tragiky tak, jak by se mohlo zdát z jejího závěru a jak se v této době projevuje v knížkách jiných autorů. V závěrečné básni jde spíše o gesto, o zvýraznění pointy celé sbírky než o tragičnost samu; ostatně obdobný kompoziční postup lze nalézt i v Poštovním holubovi, kde také na začátku se cosi překrásného končí, ale také počíná, a na konci se lyrický subjekt připodobňuje k holubům, umírajícím na orloji. Závažnějším znakem sbírky je spíše to, že osobně zbarvený stesk nad pomíječností provází senzualistické zaujetí pro již neosobní neustálý pohyb a změnu, pro proměny věcí. Stačí jen nepatrný konkrétní podnět, třeba odraz ve vodě, aby básník rozehrál napůl fantaskně snovou, napůl reálnou hru imaginace, popírající výchozí a navozující novou představu jevu až k jeho zániku (Obraz ve vodě). Obyčejná svíce se prostřednictvím personifikace důsledně rozvedené v celé básni proměňuje od sestřičky medu při svém vzniku až v milenku mrtvého ve svém konečném poslání (Vošková svíce). Dívčí polibek se jednou změní už jen ve "vítr na mých rtech (a marně tentokrát) budu chtít lukou zachytit nehmatatelný jeho šat" (Stokrát nic). Poražená socha anděla stačí k evokaci představy mrtvé helikoptéry i "ptáka divokého chmýří" (Poražený anděl). Všechny tyto verše ústí v motiv zániku nebo alespoň v pocit uplývání života. Nicméně to, co jim dodává jejich vnitřní energii, není ono spění ke konci, ale dynamika dění uvnitř tohoto spění. Ostatně ve sbírce jsou i verše, a to jedny

z vrcholných, v nichž dochází i k protichůdnému pohybu,
kdy stáří zaujaté krásou přestává pociťovat svou tíhu:

Stáří jde teskně o holi,
hůl se však změnil v cokoli
tou věčně fantastickou hrou,
třeba i v křídla anděla,
která se k letu otevrou
bez bolesti a bez těla.

Báseň Proměny je věnována F. X. Šaldovi a je cele
osnována na metamorfózách, symbolizujících tok lidského
života, metamorfózách sice fantaskních, přesto ryze
konkrétních, včetně přímého a obrazného významu slova
sníh:

Chlapec se změnil v bílý keř,
keř ve spícího pastýře,
jemný vlas v struny na lyže,
sníh ve sníh, jenž pad na kadeř.

I nepostižitelná krása tu nabývá s pomocí personifikace
konkrétní podoby:

krása má nohy spanilé,
obuté v měkké sandály.

V tom koloběhu proměny
zakleta bývá do ženy

Motivy změny a pohybu se pak uplatňují i v detailech. Tak v básni Rozhovor se objevuje "proudící vzduch", v básni Dešť jisker "rozprouděné tmy" a v básni Ruce pět prstů na ruce je "chvilíčku lyra, chvílku hřeben" apod.

Téměř každá báseň sbírky má svůj prvotní konkrétní smyslový impuls a přesto soudobá kritika psala o lyrice "netělesného nadlehčení", "odmocnění od vší tíže", jež "chytá do svého křehkého náručí věci nehmatatelné a nezachytitelné, odrazy a stíny, sny a šeření, chvěje tesknivých světél a vábení rozplývajících se tvarů.¹ Podobně i když méně obrazně, to zaznívalo i v jiných posudcích. Kritika tedy zdůrazňovala významovou neurčitost, splývání významů i mimořádnou nadlehčenost, s jakou je toho dosahováno. Neměla přitom na mysli několik náběhů k spiritualistické poezii (Stín, Zas jiných dnů), ale celkový princip výstavby básně. K jeho bližšímu objasnění nestačí jen zřetel k významové složce veršů, neboť je to výsledek šťastné souhry hned několika činitelů. Motivy pohybu a změny jsou jen jedny z nich, v sémantické rovině ovšem nejvýznamnější.

Základním činitelem je mluvní projev většiny básní. Dodává jim plynulost tak samozřejmou, že vlastně nepoutá k sobě vůbec pozornost. Je to proto, že i nyní jako kdysi Seifertova věta zabírá rozlohu celé strofy, ale ta je menšího rozsahu, zpravidla čtyřveršová a také verš v ní je kratší, takže sama věta doznává výrazného zjednodušení (výjimku tvoří dvě básně apostrofického rázu, Střevíce a Píseň o panně Marii a o víně), což je jeden z předpokladů přirozeného toku řeči. Platí tu osobitá

zákonitost: čím je verš kratší, tím vyšší je jeho významová koncentrace, ale také o to jsou větší významové přeskoky mezi jednotlivými verši, a tím neurčitěji a nadlehčeněji působí celá báseň. Současně ve spojení se zpovědním charakterem veršů, často formou konfrontující vzpomínky na dětství a jinošství prožité uprostřed pražské scenerie, získává tento projev vedle přirozenosti i intimní ráz, důvěrně oslovující čtenáře.

Tento mluvní základ je výrazně členěn metrickou osnovou jambického verše s pestrými variantami jeho začátků, nejčastěji daktylskými. Právě tento daktyl způsobuje větší plynulost verše, umožňuje totiž vyhnout se slovním druhům, jež jsou v rozporu s jazykovou pravděpodobností. Pravidelnost verše se stává zároveň podkladem pro rozehrání rytmicky odlišující veršové intonace, která tím, že se často kryje s intonací větnou a, že vyvolává vždy ve dvojici veršů až z automatizované střídání, často s pomocí přesahu, vzestupného a sestupného spádu verše i paralelní intonační výstavbu celých strof, vytváří zvukově výrazný celek písňového rázu, zdroj Seifertovy melodičnosti, která dále přispívá k zintimnění této poezie. Ale také celek, v němž se oslabuje významová stránka slova, která se podřizuje tomuto intonačnímu rozčlenění verše, jeho zvukové splývavosti.

Třetím činitelem je Seifertův návrat k simultaneitě dění. Nikoli však v dřívějším smyslu jako ztráty

jednotícího tématu, ale jako jeho věrný průvodce, dostatečně výrazný na to, aby oslabil jeho logickou návaznost a znejistil jeho významovou určitost, ale zároveň ne natolik, aby narušil významové jádro básně, aby ji proměnil v skladbu polytematickou. Tu také dochází ke konfrontaci předmětného vidění s pocity lyrického subjektu a jejich vzájemná oscilace se stává pojistkou vzácné rovnováhy mezi konkrétností věcí a jevů v básni a nejednoznačností jejího smyslu. Ve vyhraněné podobě dochází k tomu ve verších Dešť jisker, jež mají své věcné tematické jádro ve vzpomínkové prostřední části básně, zatímco obě sloky obklopující vzpomínku se podílejí na jeho zastřešení a zneurčitění celé skladby:

Dešť jisker padá do obilí,
 ach, dlouho si tu nepobyly,
 spí město v rozprouděných tmách,
 a v nocích, v které osud sved mě,
 někdo se na mne díval ve tmě,
 měl jsem strach.

Za světlem svatojánských broučků,
 běhal jsem kdysi v kruhu kloučků,
 šlapaje bramborovou nať.
 A hebký dotek dívčích pletí
 nedovolil mi pomýšletí
 na závrať.

Oklamanému do třetice
 směje se hvězda poběhlice,
 po jeho stopách chodil pláč.
 Buď sbohem, město ukrutníků,
 někdo mi šeptá slova díků.
 Nemá zač.

A v básni Půlnoc je tato oscilace dvojího simultánního
 dění zakomponována do střídajících se dvojic veršů čtyř-
 veršové strofy:

Ciferník, přítel lun,
 nad střechou domu zhas,
 šly mimo tanečnice
 a neviděly nás.

Jak nástroj beze strun,
 na který hraje čas.
 A vešly do vichřice
 všem větrům na pospas.

Jako tvář mrtvého,
 již věnčí dlouhý vlas.
 Ve světle okenice
 se zachvěl útlý pas.

Vždy lže cos krásného
 tvým očím vlastní hlas.
 Šly mimo tanečnice
 a neviděly nás.

Zatímco motiv zhaslého ciferníku v následujících dvou strofách vyvolává skrze přirovnání obrazný komentář lyrického subjektu vždy v první dvojici veršů, motiv tanečnic se rozvíjí v druhé dvojici čtyřverší. A teprve v poslední sloce se oba motivy setkají, aby se obojí ~~snění~~ vyjevilo jako jakési přeludné snění. I když básně simultánního typu netvoří ve sbírce většinu, právě ony rozhodným způsobem přispěly k zachycení věcí "nehmatatelných" a "nezachytitelných", k oné snově neurčité atmosféře básní.

K tomu přistupuje i básníková obraznost. Z poetistického období si uchovala smysl pro výraznost a přestože její úloha je ve sbírce oslabena, má svůj nepřehlédnutelný podíl na proměnlivosti věcí a jevů a na jejich významové neurčitosti. Toho rodu jsou v citované básni zejména oxymóra máchovského ražení ("nástroj beze strun, / na který hřeje čas;" "lže cos krásného / tvým očím vlastní hlas"), ale na principu katachréze budovaná obraznost je vůbec podstatným rysem sbírky. I v tak ryze nemetaforické básni, jako je Maminčino zátiší (v Právu lidu z 18. 9. 1932 jako, Elegie) se objeví najednou jedině obrazné, logicky nespojitě pojmenování "a slza krvácí jak do heboučkových fáčů".

Výčet tematických, metaforických, rytmických a intonačních složek, jejichž souhra umožňuje alespoň částečně dešifrovat obrazné charakteristiky Seifertovy nové poetiky, jak je vyslovila dobová kritika, by asi

nebyl dostatečný bez poukazu na jeden z jejích podstatných zdrojů, bez přihlídnutí k básníkově překladatešství. Neboť krystalizace této poetiky spadá do období Seifertova intenzivního tlumočení Verlainovy lyriky v letech 1929-33, k němuž dal podnět F. X. Šalda. Šalda také na tuto souvztažnost ve své kritice Jablka z klína upozornil, ale zároveň vyzdvihl Seifertovu svébytnou cestu k nové poetice: "Mnohému se naučil jistě Seifert při překládání Verlaina; ale přesto zůstává pravda, že si prošlapal ze svých podmínek a ze svých předpokladů, po svém, z jiné, málo známé strany, cosi jako přístup k poésie pure."² Tedy čistá poezie. Bylo-li na začátku pojednání o Jablku z klína řečeno, že téma rezignace s nádechem tragiky je v básni Bezvětrí spíše jen gesto a že ve sbírce je více podstatný smysl pro proměny věcí, pro pohyb a změnu než rezignující spění ke smrti, byla to jen část pravdy. Celá spočívá v tom, že celková nostalgia sbírky z uplývajícího času je ~~vyvažována~~ vyvažována jinými složkami, zvláště dominantním postavením melodie, v jejím plynutí jako by se rozpouštěla všechna osudová tíže, jako by se vtělováním ve vyhraněný básnický tvar jeho autor osvobozoval od její trýznivé životní naléhavosti.

Jablkem z klína Seifertova poezie pokračuje v ve sblížování s tvorbou Josefa Hory ze sbírek Tvůj hlas a Tonoucí stíny. Projevuje se to úsilím o čistý, leč předmětně inspirovaný a subjektivním zřením pretavený tvar, tíhnutím k písňovosti i prací s motivy plynoucího času. A v básni Slzy v očích i pojetím perspektivy, kdy

jediný záblesk naděje do budoucnosti vkládá Seifert podobně jako Hora ve skladbě Deset let do dětí. Jestliže však u Hory subjektivní nazírání světa ústí nezřídka v abstrakci, specifičnost Seifertových veršů záleží v tom, že si uchovávají smyslovou konkrétnost, a to nejen jako u Hory ve svém východisku, ale i při jeho ztvárnění, v průběhu "odmocnění od vší tíže", tedy řečeno se Šaldou "po svém" a "z jiné a málo známé strany".

Poznámky

- 1) P. Fraenkl, Jaroslav Seifert, Jablko z klína, Rozpravy Aventina 9, 1933/34, s. 506
- 2) F.X.Šalda, Pohled na naši nejnovější produkci lyrickou, Šaldův zápisník 6, 1933/34, s. 20.