

Zdeněk Pešat

Seifertovo Jablko z klína

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/ V. Závady, Kohout plaší smrt F. Halase, Triumf smrti V. Holana, Pokušení smrti J. Zahradníčka, Dvě minuty ticha /tedy opět pocta vzdávaná mrtvým/ J. Hory. I u autorů, u nichž téma smrti se 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 nevy^{nu}šla ani Československu. Depersonalizace lidského jedince, 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 pokračující příliv tragických motivů nebo obrat k hermetické poezii, soustředěné k problematice básnického tvaru. Jako kdyby krize zaskočila poezii, a to nejen tu, která dříve vyznávala všecky

krásy světa a jako kdyby teprve nyní došla uskutečnění, ovšem za zcela jiných okolností, než jaké měl na mysli ve dvacátých letech K.Teige, jeho tehdy nikdy důsledně nerealizovaná teorie o rozdělení kompetence mezi konstruktivismus a poetismus.

Toto rozdvojení společenské a básnické činorodosti nenesli básníci lehce. Z touhy zrušit je a prolomit vlastní samotu se ve sbírce Dvě minuty ticha zpovídá J.Hora, mučivě dilema prožívá ve sbírce Tvář a zejména v korespondenci se svou budoucí ženou F.Halas. Pohotověji je vyřešil J.Seifert rozdělením své poezie na niterně laděné verše sbírek Jablko z klína a Ruce Venušiny a na pravidelně otiskované příležitostné verše v Právu lidu a v Ranních novinách, z nichž část vytvořila sbírky Zpíváno do rotačky a Jaro, sbohem. Podobně si o něco později počínal i V.Nezval, když svou surrealistickou poezii provázel anonymními, na krizi reagujícími sociálními villonskými baladami Roberta Davida. Jakkoli se toto vychýlení od světa k duchovnímu životu současníkům jevilo hlavně jako reakce na tvorbu dvacátých let, která tuto problematiku více či méně přehlížela, z odstupu času se rysuje též jako předehra nové sdělnosti poezie, její umělecká průprava na osudové chvíle, které ji čekaly s nástupem fašismu, ohrožení republiky a nacistické okupace země. Neboť právě básníci, kteří na začátku třicátých let prošli obdobím pochyb a nevíry, kteří si prožili nicotu světa a protrpěli se skepsí, i ti, kteří se uzavřeli do intimity svého duchovního vakua, dokázali najít v krizových časech rozhodná 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, původně se mělo jmenovat Smrtelná neděle/, byl naplněn intenzivní prací na nové poetice.

Nedochází však k žádným překotným změnám, jen ve vyhraněný tvar krystalizuje to, co nazrávalo už v předcházející sbírce: básní- kovo sensualistické 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 lid- ských vztahů. A jen v náznaku 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 se živit sny a nadějemi.

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

V bezvětrí 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 ulicích⁴ Ninive.

Vytknutí obou krajních pólů 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 zabarvený stesk z vědomí pomíjivosti provází sensualistické zaujetí pro již neosobní neustálý pohyb a změnu, pro proměny věcí. Stačí jen nepatrný konkrétní podnět, třeba odraz ve vodě, aby básník rozehrál na půl fantastčně snovou, na půl 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 /Vosková svíce/. Dívčí polibek se jednou změní už jen ve "vitr na mých rtech / a marně tentokrát / budu chtít rukou zachytit / nehmotný jeho šat" /Stokrát nic/. Poražená socha anděla stačí k evokaci představy mrtvé helikoptéry i ptáka "divokého chmýřá" /Padlý 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 uvnitř tohoto spění. Ostatně ve sbírce jsou i verše, a to jedny z vrcholných, v nichž dochází i k protichůdnému pohybu, kdy stárí zaujaté krásou přestává pociťovat svou tíhu:

Stáří jde teskně o holi,
hůl se však změní 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 života, ~~žž~~ metamorfózách sice fantaskních, přesto ryze konkrétních, včetně přímého a obrazného významu slova sních:

Chlapec se změnil v bílý keř,
keř ve spícího pastýře,
jemný vlas v struny na lyře,
sních ve sních, 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 jsou "chvilíčku lyra, chvilku hřeben a pod.

Téměř každá báseň sbírky má svůj prvotní konkrétní smyslový impuls a přesto soudobá kritika psala o lyrice "netělesného nadlehčení", "odmocnění od vší tíže" i že básník "chytá do svého křehkého náručí věci nehmatatelné a nezachytitelné, odrazy a stíny, sny a šereň, chvěje tesklivých světél a vábení rozplývající se

tvář".^{1/} Podobně, i když méně obrazně, to zaznívalo i v jiných posu-
sudcích. Kritika tedy zdůrazňovala významovou neurčitost, splý-
vání významů i mimořádnou nadlehčenost, s jakou je toho dosaho-
váno. Neměla přitom na mysli několik náběhů k spiritualistické
poezii /Stín, Zas jiných snů/, ale celkový princip výstavby básně.
K jeho bližšímu objasnění nestačí zřetel k významové složce veršů,
neboť je to výsledek šťastné souhry hned několika činitelů. Mo-
tivy pohybu a změny jsou jedny z nich, v sémantické rovině ovšem
nejvýznamnější.

Základní 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 dozrává
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 zákoni-
tost: čím je verš kratší, tím vyšší je jeho významová koncen-
trace, ale také o to jsou větší mezery mezi jednotlivými význa-
my a tím neurčitěji a nadlehčeněji působí celá báseň. Současně
ve spojení se zpovědním charakterem veršů, často formou konfron-
tující vzpomínky na dětství a jinošství prožité uprostřed praž-
ské scenérie, nabývá tento projev vedle přirozenosti i intimní
ráz, důvěrně oslovující čtenáře a zmirňující dosah naléhajícího
času.

Tento mluvní základ je výrazně členěn metrickou osnovou jam-
bického verše s pestrými variantami jeho začátků, někdy i dak-
tylskými. Pravidelnost tohoto verše se stává podkladem pro roze-
hrání rytmicky odlišujících veršové intonace, která tím, že se
často kryje s intonací větnou a že vyvolává vždy ve dvojici

veršů až zautomatizované 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, podřizující se tomuto intonačnímu rozčlenění verše, jeho zvukové splývavosti.

Třetím činitelem je Seifertův návrat k simultanéitě 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 osiřelost 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 zastření a zneurčitění celé skladby:

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

123456789 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 díky.
Nemá zač.

A v básni Půlnoc je tato oscilace dvojího simultanního dění zakomponována do střídajících se dvojic veršů čtyřveršové 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.

Jak tváře 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 veršů. A teprve v poslední sloce se oba motivy setkají, aby se obojí dění 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 ~~smově~~ neurčité atmosféře básní. K tomu přistupuje i básníková obraznost. Z poetistického údobí ~~se~~ uchovávala smysl pro výraznost a přestože její úloha je ve sbírce oslabena, má svůj nepřehlédnutelný podíl na proměnlivosti věcí a jevů a jejich významové neurčitosti. Toho rodu jsou v citované básni zejména oxymóra máchovského ~~ra~~ řazení /"nástroj beze strun, / na který hraje 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 *Minčino* ~~z~~ zátíší /~~prv~~ původně v *Právu lidu* Elegie/ se objeví najednou jediné obrazné, logicky nespojitě pojmenování " a slza krvácí jak do heboučkových fáčů".

Výčet tematických, metaforických, rytmiických a intonačních složek, jejichž souhra umožňuje ~~asle~~ aslespůň 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 přihlédnutí k básníkově překladatelství. Neboť krystalizace této poetiky spadá do období intenzivního tlumočení Verlainovy lyriky v letech 1929-33, k němuž podnět dal F.X.Šalda. Šalda také na tuto souvztažnost ve své kritice *Jablka z klína* upozornil, ale zároveň vyzdvihl básníkovu svébytnou cestu k nové poetice: "Mnohému se naučil jistě

Seifert při překládání Verlainea; ale přesto zůstává pravda, že si prošlapal za s v ý c h podmínek a ze s v ý c h předpokladů, po s v é m, z jiné, málo známé strany, cosi jako přístup k poezii pure."^{2/} Tedy čistá poezie. Bylo-li na začátku pojednání o Jablku z klína řečeno, že téma rezignace s nádechem tragiky je v básni Bezvětššíspíše jen gesto a že ve sbírce je více než rezišgnující spění ke smrti podstatný smysl pro proměny věcí, pro pohyb a změnu, byla to jen část pravdy. Celá spočívá v tom, že celková nostalgie sbírky z uplývajícího času je rovněž vyvažována jinými složkami, zvláště dominantním postavením rytmu a intonace, v jejichž splývavosti jako by se rozpouštěla všechny osudové tíže, jako by vtělováním ve vyhraněný čistý básnický tvar se jeho autor osvobozoval od její trýznivé životní naléhavosti.

Jablkem z klína Seifertova poezie pokračuje ve sbližování s tvorbou J. Hory ze sbírek Tvůj hlas a Tonoucí stíny. Projevuje se to úsilím o čistý, leč předmětně inspirovaný a subjektivním zřením přetavený 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 objektivního světa ústí nezřídka v abstrakci, specifčnost 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 "odmocňování od vší tíže", tedy řečeno se Šaldou "po svém" a "z jiné a málo známé strany".

Poznámky.

1/ P. Fraenkl: J. 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.