

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA BOHEMISTIKY
Studijní obor: Česká filologie

ONDŘEJ NÁDVORNÍK

SEIFERTOVA PÍSEŇ O VIKTORCE JAKO PROBLÉM
LITERÁRNĚHISTORICKÝ a TEXTOLOGICKÝ

SEIFERT'S *SONG ABOUT VIKTORKA* AS A LITERARY HISTORICAL AND
TEXTOLOGICAL PROBLEM

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Olomouc 2007

Vedoucí diplomové práce:
Doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Prohlašuji, že jsem práci o rozsahu (242 472 znaků včetně mezer) vypracoval samostatně a uvedl v ní všechny použité a citované prameny.

Poezie svoluje s námi hovořit pod jedinou sice, ale neúprosnou
podmínkou, že ji totiž milujeme. Neříkám to jen tak do větru:
Bez lásky nelze nic. Ani umřít nelze *bez lásky*.
VLADIMÍR HOLAN

Jedno slovo hledá druhé, aby
se milovala. To je báseň.
VLADIMÍR HOLAN

Obsah:

Úvod.....	s. 5
Tradice je a žije.....	s. 7
Stylistika textových variant v Seifertově Písni o Viktorce a její vliv na kompoziční výstavbu díla.....	s. 37
Použitá literatura.....	s. 119

ÚVOD

Prvotním impulzem, který mě motivoval k napsání této práce, bylo kritické vydání básnické skladby Jaroslava Seiferta *Píseň o Viktorce*, které v rámci zamýšleného edičního projektu šestnáctisvazkového *Díla Jaroslava Seiferta*, jenž si vzalo na starost pražské nakladatelství Akropolis, pořídila Marie Jirásková. Díky jejímu obětavému počínu byl tedy vytvořen předpoklad pro vznik jedné z jejích částí.

Další část této práce, která zde představuje jakousi vstupní kapitolu, byla původně koncipována poněkud úžeji a sevřeněji. V souvislosti s *Písní o Viktorce* bylo jejím cílem poukázat na inspirační vliv osobnosti a díla Boženy Němcové na Seifertovu tvorbu. Avšak při hlubším uvažování o této umělecké spřízněnosti vyšlo najevo, že Seifertovo dílo je velmi silně spjata s českou literární a vůbec kulturní tradicí. Tento prostý fakt nemohl zůstat bez povšimnutí. A to už z toho důvodu, že o této problematice nebylo dosud, pokud vím, soustavně pojednáno. Rozhodl jsem se tedy svůj původní záměr přehodnotit, ovšem za cenu ošidného rizika, že se od základního tématu budu tu více, tu méně vzdalovat. Snad to ale nakonec bylo ku prospěchu věci. Ostatně jsem přesvědčen, že skladbu *Píseň o Viktorce* je nutno vidět a chápat právě v takto širokém kontextu, tj. posuzovat ji pod zorným úhlem intertextuality.

Tímto způsobem vznikly dvě relativně samostatné studie: literárněhistorická a textologická.

Náplní textologické studie je zase analýza textových variant v *Písní o Viktorce*. Zde mi byly vítanou oporou a často i určitým odrazovým můstkem především statě Miroslava Červenky. Hojně jsem však čerpal i z prací dalších předních českých strukturalistů, ba i ruských formalistů. Podařilo se mi tak mimo jiné prokázat, že jejich výzkumy v oblasti básnického jazyka dosud neztratily na aktuálnosti, že jsou i nadále podnětným přínosem. V tomto ohledu si nejvíc cením objevů a poznatků Jana Mukařovského, jež bez nadsázky pokládám za nadčasové.

Hlavní účel této textologické studie nejlépe vystihují následující slova Romana Jakobsona z jeho známé stati *Lingvistika a poetika*.

„Zdroje básnivosti skryté v morfologické a syntaktické struktuře jazyka, krátce řečeno poezie gramatiky a její literární produkt, gramatika poezie, jsou jen zřídka známy kritikům a většinou zanedbávány lingvisty; mistrně jich však využívají tvůrčí spisovatelé.“

Dalo by se říci, že má textologická studie je vlastně reakcí na tuto Jakobsonovu břitkou poznámku. Nezávisle na něm jsem si totiž předsevzal, že se prostřednictvím textových variant a jejich analýzy pokusím dopátrat oněch „zdrojů básnivosti“, zakletých v jazykovém systému, neboť právě ony jsou často tou hlavní imanentní příčinou textového vývoje. Zda se mi to podařilo, si netroufám posoudit. V každém případě mě Jakobsonův lingvistický přístup inspiroval natolik, že se stal metodickým vodítkem při mém textologickém rozboru.

TRADICE JE A ŽIJE

Je zřejmé, že *Píseň o Viktorce* vyrůstá nejen z ingenia Jaroslava Seiferta, nýbrž také a nepochybně z tradice. Je součástí dědictví či odkazu, jež Seifert přirozeně a vděčně přijal. Tento básník je z mála těch – zvláště jde-li o jeho generační druhy – kteří se vracejí do minulosti a v ní nalézají impulsy k vlastní tvorbě. Sám říká: „Tradice, to není věc, která může upadnouti v nepaměť, již by bylo možno zpřetrhati nebo odvrhnouti. Je, žije, i když se o ní nemluví, i když se zvláště nezdůrazňuje. Tento náš návrat k básníkům minulého století i k spisovatelům starším není tedy ‚návratem k tradici,‘ jak se běžně říká. Je jen spontánním uvědoměním její existence a radostným přitakáním její síle.“¹ Jinde píše: „Generace přehlížející své vztahy k duchovnímu světu a dílům starších generací, ohlíží se nejdříve po hlasech, které rezonují s její atmosférou. Tudy také vede nejbezpečnější cesta tradice, máme-li na mysli její souvislý tok.“²

Když pak psal Jiří Opelík doslov k Halasově a Holanově reedici antologie lidové poezie *Láska a smrt* z roku 1938, „poukázal na jeden z podstatných znaků, jež odlišuje českou literaturu dvacátých let od její tvárnosti v letech třicátých. Zatímco ve dvacátých letech literatura potřebovala být stále jednou nohou v budoucnosti, v následujícím desetiletí pocítovala nezbytnost utkvívát jednou nohou v minulosti.“³ Opelík píše: „Co začátkem dvacátých let zakládalo naději do budoucna, bylo koncem třicátých let smrtelně ohroženo a muselo být jištěno klady prověřenými časem; kde se zprvu hnala do výše smělá konstrukce, tam pak převládalo rozšiřování a zpevňování jejích základů.“⁴ A tak zatímco na počátku let dvacátých proletářský básník Seifert, když apostrofuje svou rodnou zem, volí verš ze staré Pickovy písně, již koncem let třicátých, ve sbírce *Zhasněte světla* (1938) píše tento někdejší přívrženec a příslušník avantgardy verše o Písních otroka Svatopluka Čecha – „a přece to není jedna z paradoxních hříček, se kterými si ranější Seifert tak rád pohrával.“⁵

Upjal-li se žižkovský rodák především ku Praze, pak zřejmě pro to, co právě ona tradičně představovala.

Říká se, že Seifert zvláště koncem třicátých let byl básníkem domova, dědic české země po staletí

¹ *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*. Vyd.: M. Jirásková a H. Klínková. Praha 2001, s. 88

² Doslov pořadatelův. In: *Básně Vítězslava Háška*. Praha: Družstevní práce, 1940, str. 233

³ PEŠAT, Z.: *Jaroslav Seifert*. Praha 1991, s. 152

⁴ Viz *Láska a smrt*. Uspoř.: F. Halas a Vl. Holan. 3. vyd. K vyd. přípr.: J. Opelík. Praha 1984, s. 229-230

⁵ Viz PEŠAT, Z.: *Jaroslav Seifert*, op. cit., s. 152

– horizontálně pro její nevyslovitelnou krásu a půvab a vertikálně pro její heroickou minulost od Kosmy po Masaryka. „Byla odevždy první scénou téměř všech velikých událostí v této zemi, tragických i slavnostně radostných. Od něžně pohádkových i pohádkově siláckých pověstí, od věštecky vztažených rukou kněžniných až po všední i sváteční skutečnost našeho dneška byla Praha místem, kde plameny šlehalý nejvýše a nejjasněji. Byla vždy pokladnicí všeho národního bohatství. Ale byla i nezrušitelnou pečetí našich svobod. Byla často vším.“⁶

Vyjádril to nesčetněkrát spanilými verši, procházejícími vlastně celým jeho básnickým dílem. A v druhé polovině třicátých let do posledního svého dechu nepřestával jí slavit a neustále se k ní vracet – do daleké její minulosti i na práh naší současnosti. V jednotlivých básních po různu zařazovaných do sbírek a potom i celými sbírkami knižními od *Osmi dnů* (1937), *Zhasněte světla* (1938), *Světlem oděnou* (1940), *Kamenným mostem* (1944) přes *Přilbu hlíny* (1945) k *Praze* (1964), k *Halleyově kometě* (1967) až po *Býti básníkem* (1983).

Prizmatem Prahy, hranolem rozkládajícím jeho vnitřní, niterné vidění do různých stran, poznával město románské, gotické, renesanční, barokní, katedrálu sv. Víta, chrám sv. Mikuláše, Karlův most, novorenesanční a novoromantické, Národní divadlo, Muzeum, Rudolfinum, i moderní od domu Gočárova U Černé matky Boží po Tančící dům...

Ale také dva její velké básníky 19. století, rodáky pražské Karla Hynka Máchu a Jana Nerudu. O Máchovi píše: „Kdo se na jaře zadívá do mladistvě spanilé Máchovy tváře na Petříně, zaslechne možná šepot jeho kovových rtů. Je možno se přítí, zda je to povzdech, který platí rozkvetlé kytici, či zda je to ševel úžasu nad velkolepostí města, které je na dosah a které musil spatřiti dříve, než se naklonil nad své pero... Vždyť je to nejvznešenější a přitom i nejlíbeznější obraz, který město ze svého očí nabízí uprostřed zeleně, uprostřed kvítí a uprostřed bílých a modrých nebes...“⁷ A pak je tu druhý, kterého „milujeme, Jan Neruda, který nezanechal až na několik méně významných veršů ani jedinou báseň zcela zasvěcenou jen a jen svému rodišti. Ale je to jen proto, že jeho dílo, poezie i próza, jsou tak provanuty synovskou přichylností k tomuto městu a tak prostoupeny jeho nenapodobitelnou atmosférou, že jsou okamžiky i místa, kdy splývají dvě tváře: tvář básníková i tvář města.“⁸ A ovšem Seifert sám.

Nicméně právě Máchou více než stopadesát let mrtvým počínaje a našimi nejmladšími konče, „není v české poezii téměř ani jediného, který by nebyl stržen, uchvácen, povznášen a zajat

⁶ Srov. *Verše o Praze*. Vybral a uspořádal J. Seifert. Praha 1962, str. 7

⁷ *Ibid.*, str. 8

⁸ *Ibid.*, str. 9-10

neuchopitelným kouzlem tohoto města.“⁹ Vrchlický, Čech, Sládek, Sova, Toman, Neumann, Hora, Halas, Nezval, Závada, Hrubín a další a mladší...

Knížata a králové, svatý Václav, Přemysl Otakar I., svatá Anežka, Přemysl Otakar II. a Moravské pole, Otec vlasti a císař Karel IV., Václav IV., Jan Hus, husité a Jan Žižka, Jiří Poděbradský, Bílá hora, Palacký, Masaryk, Patočka a prostí, obyčejní Pražané na barikádách v květnu 1945 – toť nositelé té tradice národní a dědici jejího odkazu do Listopadu 1989. Ty bere Seifert ve svou ochranu, z nich vyrostla jeho mámivá poezie.

Praha barokní a s ní skvost malostranského sv. Mikuláše. I ta v letech ohrožení a s ní třeba i Karlův most představuje kus české monumentality historické a nepochybně i odkaz z nejcennějších.¹⁰ Seifert si to uvědomuje ve chvíli, kdy se otevřely brány výstavy, na níž Umělecká beseda r. 1938 prezentovala památky pražského baroka.

Ostatně téhož roku vychází ve Vyšehradě epochální dílo Josefa Vašici – *České literární baroko*. Nemohlo uniknout Seifertově pozornosti v souvislosti s výstavou Umělecké besedy. A vněm právě Vašicova slova o „záblescích z temna“, zejména objevná studie o jezuitovi Bedřichu Bridelovi (1619-1680) a původní české práci „Co Bůh? Člověk?“. Tady Vašica zdůrazňuje, že „zkoumáme-li blíže slovesný odkaz Bridelův, objeví se nám dosti patrně ta nijak nepřekvapující skutečnost, že látkově i formálně pevně tkví ve starší básnické tradici... Dovedl dát svému slovu zářivost a kouzlo, které je ostře odlišují od všech soudobých výplodů. Jeho nejvlastnějším

⁹ Ibid., str. 9

¹⁰ Tematiku Prahy v díle Seifertově exponoval v konceptu svého kvalifikujícího návrhu na nominaci J. Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu na rok 1954 Albert Pražák. Reagoval tím na výzvu Nobelova výboru o nominování kandidáta, jež mu byla zaslána v listopadu 1953. V tomto svém odůvodnění mimo jiné píše: „Architektonika Prahy byl mu [Seifertovi] tu motiv nejvznešenější. Praha připadala mu věčným městem záře a světla (Světlem oděná, 1940). Hrad, Hradčany, sv. Vít, Belveder, Vltava, Karlův most byly mu vítané opěrné body, k nimž se stále vracel. Stejně i Petřín, Praha s Petřína, seminářská zahrada, staroměstský orloj. Kouzlo polohy, architektonika přírody, vidiny a stopy drahých lidí činily mu tu Prahu drahou a jedinečnou. Působila na něj až fyzicky mocně... Praha byla mu prosvětlena a proteplena i nejdrahoccennějšími postavami těch, kdo v ní žili a tvořili: na nárožích viděl Vrchlického, jeho mroží vous a prst zažloutlý nikotinem, na Karlově mostě Špálu, na smíchovských svazích Arbese, na Kampě Dobrovského, na Žofíně Nerudu, na Bertramce Mozarta, nad Bezdězem Máchu, Prahu osídloval si podobami těch, kdo k duchu a srdci českého člověka nejtklivěji hovořili. Oživoval ji tradicí, a tím čtenáře důvěrně uchycoval. Knihy Petřín (1952) a Kamenný most (1947) jsou tu nejtypičtější. Tímto zintimňováním osoby nebo předmětu dosahoval Seifert tklivé účinnosti, např. knihou Vějíř Boženy Němcové (1940) ženské a umělecké kouzlo spisovatelky ukryl do krajkoví vějíře a učinil ji silivým zdrojem víry a naděje v chvílích nejosudnějších. Stejně zaleskla se Němcová v účinné zbroji v zbásněné Písní o Viktorce (1950). Podobně promítl ryzí českost Alšových kreseb do svého básnického přetlumočení knihou Šel malíř chudě do světa (1952). Odvodil je z domácího prostředí a jako přeněžný hlas země a domova... Seifertovo dílo má líbezné domácí kouzlo.“
Své dobrozdání uzavírá Pražák těmito slovy: „Seifert všestranným vývojem a porozuměním pro národ a jeho umění jeví se dnes jako český básník typický“ (viz JIRÁSKOVÁ, M.: K první nominaci Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu. In: *Soudobé dějiny*, roč. 1/1994, č. 6, s. 761-762). Detto in: *Vlastivědný sborník Kralupska*. Roč. 3/1996, č. 1, s. 4-19.

oborem byla reflexivní lyrika, dnes kladně hodnocena i od předních zástupců české literární vědy¹¹. A je tu Michna, Rosa a plejáda dalších. A lidová píseň jako „nejspanilejší odkaz baroka“ (V. Jirát)! Nejen na okraj poznamenal Šalda, jak barokizuje na přelomu dvacátých a třicátých let mladá česká poezie – Halas, Závada, Holan a Zahradníček. A snad ne náhodou slyšíme ty tóny i v Seifertově Poštovním holubu.

V roce 1969 napsal Seifert s přesvědčivostí sobě vlastní: „Veliký národ z kteréhokoliv světadílu mohl by snad žít i delší čas bez kultury. Snad ano. Žádný to ještě nezkoušel. Ale jistě by to nevydržel ve zdraví. Ale národ malý, jako je národ náš, nemůže se obejít a přežít bez svých vědců, básníků, malířů a hudebníků. Potřebuje je nezbytně k uhájení své existence a práva na svůj život a na svou svobodu. V historii našeho národa jsme to již jednou poznali. Když byli z této země vyhnáni její nejlepší lidé, myslitelé i básníci a téměř všechna inteligence umlčena, nezbylo opuštěnému lidu nic lepšího, chtěl-li se radovati ve svém nejvlastnějším životě a zachránit i svůj jazyk, než aby zrodil si umělce nové, skromné, anonymní, ale za to nesčetné. A porobená země ozvala se vzápětí tisícerou písní a jeho chudá stavení a jeho kraj proměnily se v malá, ale nevšední výtvarná díla.“¹²

Co se zachovalo v Čechách, na Moravě a ve Slezsku z lidové písně či poezie, z lidových pohádek, z lidové malby či z lidové architektury, většinou vznikalo v době baroka – uchováno pak ve sbírkách Erbenových, Němcové, Kuldy a zvláště v přebohatých sběrech Sušilových, Janáčkových a Bartošových. A Seifertův vztah k lidové písni byl bezpochyby stejně hluboký a silný jako vztah Halasův či Holanův.¹³ Ostatně byl to Jaroslav Seifert, kdo k prvnímu *Českému zpěvníku* Karla Plicky napsal úvodní slovo a v *Práci* recenzoval jeho *Český rok*. Stejně tak prokázal Seifert svůj intimní vztah k vzácnému dědictví nejen českému, ale i světovému, když kryl

¹¹ VAŠICA, J.: *České literární baroko*. 2. vyd. Praha 1995, str. 46

¹² *S. Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*, cit. dílo, s. 113

¹³ O tomto vztahu s průkaznou svrchovaností vypovídá právě Seifertova poezie, jež byla povětšinou skládána ve znamení kantilény. Ostatně sám básník potvrzuje svou odedávnu přichylnost k hudbě ve svých vzpomínkách: „Se žižkovskými chlupci sedával jsem na schůdkách hospod. Tenkrát se ještě v hostincích náruživě zpívalo. Někdy už i odpoledně a pozdě do noci. Zaujat, zvědavě a lačně naslouchal jsem sentimentálním písním o lásce i odrhovačkám s pepickou tematikou... Kvečeru vyhledala mě vždy matka a poněkud rozhorleně odvedla do blízkého kostela svatého Prokopa na májovou či jinou večerní pobožnost. A tak z pivního pachu hospod octl jsem se téměř naráz ve vůni květin a kadidla a dával jsem se ochotně a rád unášet vroucí sladkou melodií barokních písní. (...) Kdybych chtěl mluvit o sobě, snad bych se přiznal k těmto dvěma tak disparátním zdrojům inspiračním. Jak říkali kdysi kritikové: k odrhovačkám a kostelním písním barokním“ (*Všecky krásy světa*. Vyd. M. Jirásková. 2. přepr. vyd., celkově 4. vyd. Praha: Eminent, 1999, s. 182-183)

svým jménem Pavla Eisnera, editora antologie *Láska v písních celého světa* (1940). Letmo se o tom zmiňuje ve své knize vzpomínek.¹⁴

V r. 1943 uspořádal Jaroslav Seifert výbor českých pohádek skoro povinně, když se už předtím dal uchvátit lidovou kulturou, především lidovou písní a poté zcela logicky pohádkou. Výbor vyšel s obrázky Karla Svobinského celkem třikrát – naposled r. 1948 – pod názvem *Kouzelná lucerna*, odvozeném z úvodní básně téhož názvu:

V lucerně tančí bludička,
vydechnout bojí se slouha,
pokud zář padá na víčka,
v srdci se tetelí touha

po kráse, která zmizí ti,
když zhasne pohádka z mládí.
Každý z nás může si chytiti
bludičku na kapradí.

Uvítal jej dopisem z 29.12.1943 Vladimír Holan, který píše: „*Milý Jaroslave – za ty pohádky Ti srdečně děkuju, vyzvednu si je, až někdy půjdu k Palivcovi. Pohádky! Člověk cejtí, jak jsou v něm ještě nedotknuté krajiny, někdy, když se stmívá... ale hned dostává strach před bělochem.. Pozdravující V. Holan.*“¹⁵ Ten Holan, tak ezoterický, nepřístupný nezasvěceným, jehož *Láska a smrt* z června 1938, koncipovaná spolu s Františkem Halasem, je určována „ryze osobními zálibami“. Vidění, metafora, gestace, atmosféra, která „svými nekonečně dojímavými kouzly, svěžestí a bezprostředností sugeruje, že se všechno právě narodilo.“¹⁶ Přitom si ovšem Holan uvědomuje – a to platí pro celou ústní slovesnost, nejen pro lidovou píseň, ale i pohádky – že je to „starobylost a minulost. Neopakovatelná minulost... Jakou zázračnou atmosférou dovedli tenkrát obestřít a rozvést několik prostých motivů života! Jaké variability byla schopna jejich naivní imaginace! Jaký nadbytek touhy a úžasu to asi byl, že po staletích zbylo ještě i na nás!

¹⁴ Tamtéž, str. 417-418

¹⁵ *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*, op. cit., str. 87

¹⁶ *Srv. Láska a smrt*, op. cit, str. 18

Jaké zemětřesení nebes, a tedy: jaká poezie!“¹⁷ Hovoří-li Holan o starobylosti či minulosti, nikterak ovšem nemá na mysli starožitný relikv zcela nepoužitelný – chápe naopak eminentně lidovou ústní slovesnost jako živý organismus. A Halas k tomu dodává: Je vhodný čas v současné mobilizaci všech sil volaných k záchraně národa, aby byly přibrány a vrácena jim funkce. Najdou se jistě mezi nimi zaklinadla působivější než řeči všelikých rádců a vůdců.“ Organizovat jejich vzkříšení v celé slávě – toť příkaz doby a národní katastrofy na konci třicátých let, domnívá se František Halas.¹⁸

A o vzkříšení jde i Jaroslavu Seifertovi. Vydává *Kouzelnou lucernu*, výbor českých pohádek, tři roky poté, co vyšla *Láska a smrt*. Výbor Seifertův je ovšem poněkud nesourodý: básník sám nepodal ani v případném doslovu, ani jinde, zprávu o tom, jak při výběru postupoval a co bylo jeho záměrem. Cílem bylo nicméně úsilí podobné Halasovi i Holanovi – v hektické době, na prahu války mobilizoval i on síly skryté v minulosti, aby připomenul nejen starobylost jistě jejich části, ale i jejich nosnost tradiční a přijal je jako bohaté dědictví či odkaz stále živý.

Seifertův výbor bychom mohli rozdělit zhruba do dvou skupin. Cenná jako odkaz i jako akutní utenzilie jeví se v této chvíli především lidová slovesnost z úst pamětlivého vypravěče, v době klasického zájmu o ni v první půli 19. století ať už potom jakkoli stylizovaná sběratelem v typický, podle obecných znaků a estetických norem sestavený tvar. Sem nepochybně patří *Národní české pohádky a pověsti* Jakuba Malého (1811-1885) z r. 1838 (Seifert reprodukuje Štěstí hloupého Honzy). Třeba podotknout, že Malý je autorem první novočeské sbírky národních pohádek, ač se ovšem jinak věnoval politické publicistice, kritice, jazykovědě, představitel Jungmannovy školy a zastánce národního směru v literatuře. Předešel Němcovou i Erbena a texty pořizoval vlastním sběrem v terénu, i když je podroboval značným úpravám. Podobně postupoval i K. J. Erben (1811-1870) ve svých *Národních českých pohádkách*, v letech 1840-1844, jejich knižní soubor se však už neuskutečnil (Seifert otiskuje Jabloňovou pannu) – většinou těžil z vypravěčů chodských a také zásahy do jejich projevů oproti Malému jsou spíše střídme ve snaze co nejužěji se k nim přiblížit. Erbenovy *České pohádky* vydal V. Tille v r. 1905.

Božena Němcová (1820-1862) pak ve svých *Národních báchorkách a pověstech* (1845-1847) a později v *Slovenských pohádkách a pověstech* (1857-58), vytěžených z českého severovýchodu a z Chodska, resp. ze sběrů slovenských zapisovačů, „neusiluje ani tak o národopisnou

¹⁷ Vladimír Holan tamtéž, str. 220

¹⁸ František Halas tamtéž, str. 218

dokumentárnost“, spíše jí jde o to, aby pohádka byla „dílem krásné literatury“, jakkoli ovšem do svého slovního projevu s úsporností vnáší celé bloky dějové, digrese motivů lidového podání a prvky dialektologické (Seifert zařazuje báchorku O Pánu Bohu /o Ježíšově putování po světě s apoštolem Petrem/ a pohádku Čertův švagr).

Prvním ze sběratelů moravských byl Matěj Mikšíček (1815-1892), manžel Veroniky Vrbíkové, přítelkyně Boženy Němcové. Mikšíček vydal nejprve z cizích pramenů *Sbírku pověstí moravských a slezských*, pro nepřesnosti a nikoli dostačující úroveň kritizován V. B. Nebeským a později V. Tillem. Teprve *Národní báchorky, pohádky a povídky lidu moravského* – vycházející porůznu od r. 1843 do smrti i posmrtně, vyprávěné úsporným a prostým stylem po vzoru lidové mluvy s příznačnými dialektickými idiomy – došly uznání a staly se předpolím pozdějšího úsilí B. M. Kuldy (z Mikšíčka tiskne Seifert Ospalého Janka, Kuldu nezná).

Přihádali bychom sem povahou stavby a zpracování tradiční pohádky V. B. Třebízského (1849-1884) – z jeho *Národních pohádek a pověstí* (1886) zařazuje Seifert Divotvorný ubrousek. A také J. F. Hrušku (1865-1937) a J. Š. Baara (1869-1925), kteří ovšem pohádku vyprávějí výhradně chodským nářečím. Oba soustavně pracovali v terénu a poznávali zblízka dosud „neporušený folklórní život a tradici folklóru na Chodsku“. Hruška vydává své bajky a pohádky od počátku 20. století v několika svazcích, výběry z nich vycházejí i posmrtně. Stejně tak i Baar, soustředivší své sbírání ústní slovesnosti do dvou svazků (*Naše pohádky* – 1921, *Chodské povídky a pohádky* – 1922), z nichž *Chodské pohádky* vycházely ještě v r. 1957 a 1976. Jakkoli po léta důvěrně znali prostředí i mluvu svých vypravěčů a přiblížili se tak postupům a systémům vědecké folkloristiky a z toho faktu vyvodili určité pozitivní důsledky, přece jen (podobně jako jejich předchůdci, i když v míře co nejmenší), podíleli se na konečném tvaru úpravami a stylizacemi folklórního materiálu a stále ještě jako by se pohybovali na rozhraní folklóru a literatury krásné.¹⁹

Když J. Š. Kubín (1864-1865) psal své pohádky, pokoušel se zužitkovat všechny typické atributy klasických českých pohádek. Řada jeho pohádkových knih, jichž je bezpočet, se rodila během více než pětaticetileté práce sběratelské v Kladsku, v Podkrkonoší, ale také na Hlučínsku – poté, co se seznámil se zakladatelem české vědecké folkloristiky J. Polívkou (1858-1933) a osvojil si metodiku právě nastolené nauky. Tehdy, v desátých letech 20. století dochází k prudkému zlomu ve způsobech, jak lidovou slovesnost sbírat, zapisovat a přinést z exploatovaného regionu, jak

¹⁹ Srov. příslušná hesla zatím pětisvazkového *Lexikonu české literatury*, Praha: Academia 1985-2000; odtud pocházejí i všechny shora uvedené citace.

pracovat s vypravěči a s vydobytým materiálem, jak postihovat prostředí a atmosféru, v níž slovesnost žila. A jak zúročit toto bohatství ve vlastní pohádkové tvorbě (Seifert tiskne Dvě Mariánky). Kubín nebyl sám; vedle něho vyrůstal vědecky i Václav Tille (1867-1937) úměrně se sběrem i s řadou studií folkloristických a ovšem také s vlastními pohádkami vydávanými po pseudonymem Václav Říha (u Seiferta Kovář Paška). Tito tři, Kubín rozsáhlým a dlouholetým sběrem, Polívka a Tille svými Soupisy, na Moravě pak především Frank Wollman (1888-1969), křísili povědomí o jednom z nejcennějších odkazů. Přitom nelze přehlédnout sběratelské úsilí na Těšínsku: Karel Dvořáček (1911-1945) tu položil základy nejen svými sběry v terénu, ale i svými teoretickými studii²⁰ a tvorbou pohádek (*Stará píseň*, vydaná posthumně A. Sivkem r. 1967, soubor lašských pohádek *Boží země* z r. 1941, *Pohádky čarovné země* z r. 1969 a *Pohádky z hor* z r. 1980 – vesměs v podstatě znovu rozšířená *Boží země* pod „laickým“, cenzurou přípustným názvem). Svým úsilím tak podnítil i rozsáhlé sběry po druhé světové válce.²¹ Seifert přináší Dvořáčkovu pohádku *Jak došel horal štěstí*.

Až dosud šlo o ústní slovesnost, vytěženou z venkovského prostředí a z úst lidových vypravěčů, ovšem různým způsobem a ve větší či menší míře adaptovanou. Teprve na přelomu 19. a 20. století objevují se pak zápisy povahy „syrové“, nedotčené rukou sběratele, slohově neupravované a nestylizované, jakkoli i z nich poté těží pohádkáři typu J. Š. Kubína, V. Říhy či K. Dvořáčka. Je nepochybné, že právě tato klasická hmota ústního podání, i když kultivovaná, představuje vůbec ono dědictví či odkaz do budoucna tak, jako lidová píseň nejen pro Halase a Holana, ale i pro Seiferta. Přičemž i v tomto případě, jde-li především o pohádku magickou, kouzelnou, fantastickou jako umělecké dílo, lze přes všechny archaické látky považovat její původ za barokní, za relikv doba, z níž těžíme i bohatství písňové tvorby; i ta ovšem má svou minulost a permanentní, nepřetržité trvání v minulosti předbarokní a tak do nekonečna až ke svému vzniku – např. z magických obřadů...

Co uchvátilo Erbena, Němcovou, Kuldu, byl jazyk, byť v různých podobách dialektů. Při němčících městech jazyk venkovského lidu: jadrný, malebný, metaforický, pružný a plodný. A potom ovšem síla slova v pohádce neohraničitelná! Odtud především čerpá právě Němcová, kladoucí fundamenty české prózy. Podstata světla v pohádce je kouzelná, magická, fantastická, iracionální, burcující lidskou představivost – jde o faktory kreativity a nepopisnosti, aktivity

²⁰ Srov. DVOŘÁČEK, K.: O funkci těšínských „bojek“. In: *Slezský sborník*, roč. 47/1949, str. 200-216

²¹ Srov. SATKE, A.: *Hlučinský pohádkář Josef Smolka: pohádky, povídky a vyprávění Josefa Smolky*. Ostrava 1958, 264 s. ; týž: *Pohádky, povídky a humorky ze Slezska*. Ostrava 1984, 324 s.

plně tvůrčí. Příznačné pro pohádku jsou hyperbolizace a personifikace tam, kde jde o skrytou sílu věcí a jevů, o znaky nadpřirozenosti. Imaginativní moc výrazu vede v pohádce až k mystickému transcendentnu: kouzelná hůl, sedmimílové boty, hrneček, mlýnek, ubrousek, čarodějná kouzla, zvěř hovořící lidskou řečí, prostě nekonečná řada proměnlivých fenoménů způsobujících divy a zázraky s neuvěřitelnou samozřejmostí.

Až je tu konečně *genius* lidu, jeho sny, myšlení, moudrost a víra: ve vítězství dobra, ve spravedlnost, mravnost, lidskost a odtud pak často mistrně komponovaná fabule – atributy vsutku nezevšednělé.

To vše jako mohutný arzenál prostředků, jako opulentní odkaz a dědictví uchopované už od první půle 19. století, stává se vděčným a stále sílícím impulzem umělecké tvorby.

Ke klasickým lidovým pohádkám přidal Seifert několik pohádek umělých a moderních. Z velké části jsou založeny na tradici, využívají starobylých formálních i obsahových elementů a v podstatě je imitují (Tilschová, Mahen, Martínek a Schulz – ten ovšem se značným vlastním úsilím a vypravěčsky vsutku zdatně), jiné pak vnášejí do skeletů autentických prvky moderního, civilizovaného světa (Čapek, Vančura spíše v povídce než pohádce). Kdo klasickou pohádku deformuje, je Marie Majerová, která do ní násilně promítá ideologickou šablonu třídně rozděleného světa.

Seifert sám se především k pověstem a legendám vracel sporadicky v některých svých básnických sbírkách. Tak už v r. 1933 píše *Píseň o Panně Marii a víně*, až z r. 1942 je pak *Malá romance o Ctiradovi a Šárce*, *Malá romance o knížeti Oldřichovi a Boženě* a o svatém Václavu, *Romance o králi Václavi IV.* z r. 1949, *Prsten Třeboňské madoně* či *Frenštátská romance tříkrálová* z r. 1952 a konečně *Prsten krále Přemysla Otakara I.* z r. 1983.

V jednom ze svých rozhovorů řekl Seifert o „básnících nejvzácnějších“: „Když se ohlížím nazpět, mohu říci bezpečně tři jména: Neruda, Toman a Hora. Četl jsem jejich básně s rozechvěním a ne bez užitku... První účinné přátelství básníka jsem však poznal, když jsem se setkal s Neumannem. Imponoval nám svým civilním postojem k životu a umění. Nebylo v něm v té době již nic literáckého. Jako básník byl upřímný a jako člověk rozkošný... Jeho mládí bylo pro nás obestřeno již legendou. A jeho laskavost si nás podmaňovala.“²²

²² *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*, op. cit., s. 82

Jako pětadvacetiletý, v době, kdy mu vychází již čtvrtá knížka, reaguje Seifert na výzvu nakladatele Ot. Štorcha-Mariena, aby napsal něco o sobě, článkem, v němž mimo jiné říká: „Chtěl bych psát krásné verše. Věčně mne okouzlují Toman. Myslím, že Neruda a Toman jsou nejlepšími a nejčestějšími básníky.“²³ Karlu Tomanovi později dedikoval *Jaro, sbohem!*

Ve sbírce *Ruka a plamen* (1948) a v příležitostných novinových článcích pak vzpomíná dalších – Tyla, Havlíčka i s jeho trnovou korunou, Březiny v *Posmrtných rozhovorech*²⁴, Bezruč, jehož kárá za úpravy Slezských písní²⁵, Josefa Čapka, „měl jsem rád i Šrámka“²⁶... Stejně tak ovšem lnul i k českému výtvarnému umění: miloval Mánesa nejen za orloj na staroměstské radnici, měl rád Kubu, Švabinského, Špálu, Zrzavého, Kremličku, Tichého a ze svých nejbližších Toyen²⁷, Šímu a Štýrského, stejně jako generační druhy básnické: Vančuru, Biebla, Wolkera, Nezvala, Píšu, Halase, Holana, Závadu, Zahradníčka...

Zvlášť účinným potvrzením těchto vztahů k českému kulturnímu dědictví jsou pak dvě básnické sbírky – verše k obrázkům Mikoláše Alše (*Šel malíř chudě do světa*, 1949) a k nesmrtelným dílům Josefa Lady (*Chlapec a hvězdy*, 1956). Za povšimnutí pak stojí jistě i to, že tu Seifert narazil, jak u Alše, tak Lady, na úkaz pořád proň vyzývavý – totiž na motivy pohádkové: na Starý mlýn s vodníkem ve sbírce alšovské, na hada s korunou z diamantů (Píseň o květech), na víly a lesní panny (Noc, Tanec víl, Rozhovor, Píseň o ranním hledání hub), hned tři vodníky (Vodník, Vodník a havran, Starý vodník), dokonce na Popelku (Vánoční koleda) ve sbírce ladovské. V Babiččině truhle (Aleš) na Barunku, a tedy na Boženu Němcovou,²⁸ V Měsíční noci (Lada) na „básníka z Miletína“ čili K. J. Erbena – tyto obsese, samozřejmě nikoli chorobné, nicméně neodbytné, nutkavé a utkvělé představy prostupují více či méně každou básnickou sbírkou Jaroslava Seiferta od počátku do konce jeho tvůrčí kariéry – ustavičné básnickovy návraty ke klasikům, k předchůdcům a permanentní jeho podíl na dědictví i odkazech klasifikují jej jako

²³ Jaroslav Seifert o sobě. In: *Rozpravy Aventina*. Roč. 2/1926-1927, č. 4, s. 38

²⁴ Viz *Rozpravy Aventina*. Roč. 5/1929-1930, č. 13-14, s. 148-149

²⁵ *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*, op. cit., str. 80

²⁶ SEIFERT, J.: *Všecky krásy světa*, op. cit., str. 248; vit též s. 366-369

²⁷ Viz Slečna Toyen, *ibid.*, str. 151 n.

²⁸ Srov.: „Už v této alšovské knížce čteme také verše o ‚babiččině truhle‘, o tajemství, které se skrývalo na jejím dně: ‚ta příští krása Barunčina‘ a spolu ‚slzy, které, když pak psala, Barunka hořce vyplakala‘. Nuže, již v těchto verších, již v té konfrontaci dívčí Barunky s její budoucností, hloub pak v paradoxním spojení krásy a hoře je vlastně anticipován námět a předznamenáno ladění další Seifertovy knihy, *P í s n ě o V i k t o r c e*“ (PÍŠA, A. M.: Doslov. In: Jaroslav Seifert, *Dílo IV (1937-1956)*. 2. rozšířené vydání. Praha: Čs. spisovatel, 1959, str. 226).

jednoho z nejvytrvalejších představitelů dotykové styčnosti, soudržnosti, spřízněnosti, splývání a kontinuity v procesu korelací uvnitř literatury a literární historie.

Od počátku podivné, často vrtkavé a někdy rozporné přátelství pojilo Seiferta s S. K. Neumannem. Seifert za leccos tehdy byl Neumannovi vděčen. Poté co ztroskotal ještě před maturitou na gymnáziu, našel Seifert zaměstnání díky Neumannovi. Neumann se také zasadil o vydání *Města v slzách* (1921), – jemu samému dedikovaného – i když už tehdy označil Seifertovy idylické verše v této jeho první básnické sbírce za „zkrvené tendenci“.²⁹ Docházelo k přátelským, ale i ostře polemickým střetům po vydání *Samé lásky* (1923) – kvůli doslovu Karla Teigehe³⁰. Neumann měl výhrady, zvláště když v r. 1928 vydali Hora a Seifert pověstný už provokativní výbor z Neumannovy poezie v Družstevní práci. Později (1955) o tom Seifert napsal: „Před dvaceti sedmi lety, když roku 1928 vyšel výbor z Neumannovy poezie, vytýkal básník v přátelském dohovoru pořadatelům, že dali v něm vyniknouti spíše kvietistické notě a nezdůraznili dost jeho revoluční Rudé zpěvy, které pokládal již tehdy za sbírku dovršující jeho básnickou cestu a politický vývoj.“³¹

Skutečně byl to výbor mimořádný, kladoucí důraz na Neumannovu poezii přírodní, milostnou a jen lehce reflexivní. Hora to konečně ve svém předslouvu zdůrazňuje, i když se nevyhýbá připomínkám o Neumannově básnické tvorbě politické, „zkrvené“ zas někdy naopak tendencemi erotickými.

Byl to záměr s cílem ne smělým, ale prostě příslušným, uctivým a vážným, respektujícím holou pravdu. Vycházel ovšem také ze situace, do které se oba, Hora i Seifert, dostali v druhé půli dvacátých let: oba se odvrátili od proletářské poezie, prošli poetismem (v Horově sbírce *Itálie* zanechal ovšem jen plytké stopy) a propracovali se — Hora obrozením své smyslovosti, zvratem k předmětnosti bez prvků didaxe a rétoriky, posvěcením metafory a vůbec tropů i figur, „objevem“ plynutí, změny, prostoru a času, Seifert inklinací (elementárně řečeno s A. M. Píšou) k „čisté poezii“ v *Jablku s klína* a v *Rukou Venušiných* (po *Poštovním holubu*), ořesení ztrátou tzv. revoluční víry, podle Šaldy „uhlířské“ — k vlastnímu vnitřnímu světu, aniž se ovšem ocitli mimo realitu a dění kolem nich. Tak vlastně, na těchto základech formovali z toho

²⁹ Viz *Dílo Jaroslava Seiferta. Sv. 12. Řídí Jiří Brabec*. K vyd. přípr.: J. Brabec. Praha: Akropolis, 2004, str. 41; dtto str. 57

³⁰ Srov. S. K. Neumann: *K otázce umění třídného a proletářského*. Proletkult 21. 3. – 9.5. 1922; podepsáno Jos. Votoček

³¹ Viz SEIFERT J.: Doslov pořadatelův. In: S. K. Neumann, *Básně*. Praha 1955, str. 407

nejtrvanlivějšího, nejhotovějšího a dotvořili odkaz S. K. Neumanna, který předložili sobě i dědicům jako nadčasový korpus už v r. 1928.

Ukáže se, že Neumann se mýlil, jestliže protestoval. O tom, co z jeho poezie „zbylo“, bude ještě řeč.

V r. 1955 vydává Seifert, už ovšem bez Josefa Hory, nový, podstatně obsáhlejší výbor z poezie S. K. Neumanna. V doslovu k němu pokračuje: „Přehlízíme-li dnes ukončené dílo básníkovy, nemůžeme nevidět, že Rudé zpěvy znamenají v jeho tvorbě rozhodný, i když logicky samozřejmý krok. Ve všech jeho sbírkách pozdějších, ať již to byly básnicky závažné sbírky lyriky milostné, či sbírky lyriky politické a meditativní i lyriky přírodní, které vznikaly v dobách předmnichovské krize a v šerých dnech německé okupace, vášnivě strohá a revolučně výmluvná nota Rudých zpěvů vrací se, někdy poněkud obohacena, jindy opět ztišena, ale vždy stejně naléhavá, ve vši pozdější tvorbě, ať již básník, prudce zasažen citem milostným, sklání se nad ženskou krásou, či klesá, vždy věrný milenec krás přírodních, do klína země.“³² Nicméně je třeba si uvědomit, že píšeme rok 1955! Panuje diktát utopické ideologie, vládne tzv. ideová odtažitost, frázovitost, schematismus, dominuje kulturní politika KSČ a s ní i umělecká mátožnost a esenciální vyprázdněnost Ždanovovského socialistického realismu. A tak je i Seifert nucen řadit do svého nového výboru poezii politickou, nadto koryfeje nedotknutelného, ba přímo komunistického světce. Při bližším ohledání je však evidentní, co Seifert nadále preferuje. Poezie politická tvoří podstatně menší, řekl bych nejohraničenější část výboru: jako v r. 1928 převažuje masa poezie kvietistické noty. Seifert ji ani na okamžik do pozadí nestaví, naopak se mu podařilo ji trvale zviditelnit.

Máme-li v závěru pohovořit o Neumannově odkazu, jak je fixuje Seifert roku 1955, zvláště když je evidentní, že jeho politická poezie je dnes nestravitelná, zdá se, že se od r. 1928 v podstatě nic nezměnilo.

Jak už bylo řečeno, Seifert se s Neumannem názorově rozešel na přelomu dvacátých a třicátých let. Přesto nedefinovatelný vztah trval až do Neumannovy smrti v roce 1947. Dokonce ani Neumann, který neztrácel Seiferta z dohledu, na něho nikdy nesočil. Ve svých pamětech píše Lída Špačková: „Neumann nerad mluvil o svých citech. Zнала jsem jeho ostýchavost a nevím, co mě to posedlo, že jsem prostě musila vědět, kterého z mladších básníků má nejraději. A já jsem začala vyjmenovávat jednoho po druhém. Neumann stále mlčel. Konečně jsem vyslovila jméno

³² Loc. cit.

Jaroslava Seiferta. A Neumann rychle přikývl a prudce zabafal z lulky... U Seiferta omlouval všecko, i to, když Seifert odbočil z cesty. Jarka za to prostě nemohl, to ti druzí. Nikdy nepřestal sledovat jeho tvorbu a jednou si dopáleně ulevil: Je to uličník! Napíše si básničku na Panenku Marii – a ona je hezká!!³³

Seifert vlastnil všech jedenačtyřicet čísel Poetických besed.³⁴ Dlouho chybějící 5. svazek, Nerudovy *Prosté motivy*, získal náhodou z rukou dívky, která se k němu zatoulala se svými verši. Tak Poetické besedy zkompletoval. „Z Nerudovy poezie jsou mi obzvláště milé. Je v nich mnoho překrásných čísel,“ praví Seifert o této nejintimnější Nerudově básnické sbírce.³⁵ Ze svého obdivu k němu se vyznal hned několikrát: „Sedím v okně kavárny Slávie a pozoruji oba chodníky Národní třídy... Chodíval tu i Jan Neruda... Býval to krásný muž, na jehož tváři spočinulo patrně zamilovaně nejedno ženské oko. Kdyby tu šel však dnes, pod jeho kroky drnčela by okna v ulici. Ano, to určitě! (...) Snad nikdo nebude se přít, že tento významný náš básník je i největším básníkem Prahy. V jeho básnickém díle nenaleznete však, až na nepatrné výjimky, básně s tímto tématem. A přece téměř celým jeho dílem vane vzduch tohoto města. Neruda je miloval a tímto městem žil. A tak do dneška jsou Malá Strana a Hradčany plny kouzla básníkovy osobnosti... Neruda odtamtud nikdy neodešel. Potkáváte ho všude, na každém rohu. Na jaře i v zimě, v létě i v tesklivých dnech městského podzimu.“³⁶ Jinde zas píše: „Často musím myslet na Jana Nerudu. Básník Prostých motivů a Zpěvů pátečních dovedl do svých veršů vložit tolik lásky a nadšení a tolik umění, že tento náboj ... přenesl tyto verše svěží téměř přes celé století.“³⁷

A Josef Palivec, když píše o „poezii stále budoucí“, nezapomene poznamenat, jak „se mnozí dovolávali Nerudy a namáhali se mu podobat. Jeden jediný má v pořádku nerudovský rodokmen. Je to Jaroslav Seifert. Ne, že by napodoboval. Má to prostě v krvi.“³⁸ V *Jaru, sbohem* (1942) je *Obraz v zrcadle*, ve sbírce *Ruka a plamen* (1948) *Vzpomínka na Nerudu*, v *Morovém sloupu* (1981) znějí *Zpěvy páteční* a v *Deštníku z Piccadilly* (1981) potkávají se cize a mlčky Jan Neruda s Karolinou Světlou... O co nejhlubších vztazích Jaroslava Seiferta k Janu Nerudovi mohli bychom naopak uvažovat do nekonečna..

³³ ŠPAČKOVÁ, L.: *Takový byl*. Praha 1948, str. 51-52

³⁴ Tuto knižnici založil a v letech 1883-1890 redigoval Jan Neruda.

³⁵ Viz *Všecky krásy světa*, op. cit., s. 107 n.

³⁶ Tamtéž, s. 141

³⁷ Tamtéž, s. 395

³⁸ *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*, op. cit., s. 91

V r. 1939 a 1940 vycházejí Seifertem uspořádané a upravené *Básně Jana Nerudy*. Seifert doprovodil svůj výbor v Panoramě (časopise, který v letech 1940-1941 redigoval) krátkým esejem *Kouzlo osobnosti Nerudovy...*³⁹ Že vyšel bezprostředně dvakrát po sobě, v době více než napjaté, to dokumentuje nepochybně potřebu, jakou tehdy český čtenář pocíťoval.

První a druhé vydání *Básní* se od sebe neliší ani písmenkem. Jako Neruda ignoruje Seifert Hřbitovní kvítí (1858). A jako Neruda zařadil i Seifert do druhé Knihy veršů Lístky Hřbitovního kvítí (čtyři básně z prvotiny). Ke třem Kniham veršů z r. 1868 a potom 1873 (výpravných, lyrických a smíšených, časových i příležitostných) je pak Seifert dosti přísný: z šedesáti čtyř jich pojal toliko třicet – tedy méně než polovinu. Podobně postupoval v případě Písní kosmických (1878) – z osmatřiceti básní jich aproboval toliko sedmnáct. Je pak příznačné, že k Prostým motivům (1883), jež miloval, byl vcelku benevolentní – z padesáti básní vynechal toliko sedmnáct. K této své editorské praxi poznamenal Seifert v doslovu: „Čas, který učinil toto dílo obzvláště milým českému srdci, spolurozhodoval často i tam, kde bychom chtěli míti sudidlem jen a jen nejvyšší hodnotu básnickou. Snad je mi dobře rozuměno: nechci říci, že v básnickém díle Nerudově, zvláště v jeho pěti hlavních sbírkách, byla místa, která by nevyznívala básnicky, či snad zněla hluše: jde jen o stupeň hodnot, který jsem si předsevzal učiniti měřítkem, pořádaje výbor z díla již dávno kanonizovaného. Chtěl jsem v nenásilné zkratce tohoto výboru zachytiti básnickou tvář českého genia, a jestliže jsem pomíjel některá z čísel, tedy snad jen ta, která nepřidávala již více k monumentálnímu obrysu i k složité kresbě vnitřní.“⁴⁰

Seifert nicméně v úplnosti přetiskuje Balady a romance (1883) – výbor z těchto skvostů české poezie byl by neúnosně riskantní. Činí tak i v případě Letních vzpomínek (Malostranský feuilleton) z r. 1889 a také, jak je sám přesvědčen, i v případě Zpěvů pátečních (1896 v uspořádání Jaroslava Vrchlického)

Pokud jde o Zpěvy páteční, dály se v průběhu let pokusy o novou jejich kompozici (St. Souček – 1921, Fr. Tichý – 1935, M. Novotný – 1937, K. Polák – 1938), ale Felix Vodička, vydavatel druhého svazku *Básní Jana Nerudy* v Knižovně klasiků (1956), nenásleduje příkladu jmenovaných editorů, neboť „Zpěvy páteční v edici z r. 1896 a v uspořádání Vrchlického se staly

³⁹ Odkazují zejména na *Všecky krásy světa*, kam Seifert pojal i některé ze svých časopiseckých esejů – také o J. Nerudovi.

⁴⁰ Viz Doslov vydavatelův. In: *Básně Jana Nerudy*. Praha: Družstevní práce, 1940, str. 309

pevnou součástí naší literární tradice, takže nepokládám za účelné rušit nebo měnit tento celek bez vážných důvodů. Ostatně uspořádání veršů v tomto celku není špatné.“⁴¹

Jenom poznamenáváme, že stanovisko takto konzervativní zaujímal Felix Vodička i v jiných případech (např. ve sporu o dílo K. H. Máchy či P. Bezruče, kdy mu byl oponentem nikoli bez vážných argumentů Oldřich Králík – ale jde o případy vzdálené naší problematice a nebudeme je tedy na tomto místě komentovat).

Třeba ovšem říci, že Jaroslav Seifert v r. 1939 postoj Vodičkův znát nemohl. Byl mu naopak blízký postoj Karla Poláka. V pokusech o revizi Vrchlického kompozice Zpěvů pátečních pokračoval, když v doslovu píše: „K uspořádání závěrečné sbírky Zpěvů pátečních dovoluji si jen stručně připomenouti: nebylo nesporné přijmouti názor znalců, že posmrtná edice Zpěvů, kterou uspořádal Jaroslav Vrchlický, neodpovídá patrně původní koncepci Nerudově. Změnil jsem sled jednotlivých čísel, ponechávaje však prvotní počet Vrchlického. Ve vsí skromnosti jen dodávám, že nově objevené básně páteční Staroměstská věž a Ku vzkříšení, nepovažoval jsem básnicky za tak závažné, abych je připojil k dřívějšímu torzu. Nesouhlasím však s názorem těch znalců díla Nerudova, kteří se domnívají, že básník rozhodl se patrně svůj poslední cyklus uzavřít do tří oddílů, které by mohly býti označeny jako oddíl vánoční, velikonoční a svatodušní. Je totiž dosti nepravděpodobné, že by básník invenčně tak bohatý, jako byl Jan Neruda, po svých Prostých motivech, které rozčlenil do čtyř cyklů nadepsaných podle ročních počasí, rozdělil svou příští sbírku téměř mechanicky stejnou metodou do tří údobí roku církevního. Zařadil jsem na první (podtrhnul O. N.) místo básně vánoční a dvě čísla inspirovaná symboly Velikonoc. Poté následují tři zpěvy, v nichž básník zpovídá se ze své lásky k vlasti. Třetí z nich, básně *Láska* (zvýraznil J. S.) považuji za jednu z nejkrásnějších básní Nerudových a českých vůbec. Cyklus pak uzavřel jsem čtyřmi zbylými, z nichž *Moje barva červená a bílá* a *Jen dál* svým patosem nedovolují přemýšlet o svém zařazení... Uspořádání toto vyplynulo ovšem jen z pocitu oddaného čtenáře, bez jiných aspirací. Bylo mi jen radostným zadostiučiněním, že téměř k stejnému výsledku dospěl nepřímo ve své studii o Zpěvech pátečních dr. Karel Polák, znalec poezie Nerudovy a autor doslovu k tomuto výboru.“⁴²

Do Zpěvů pátečních nově komponovaných zařadil tedy Seifert celkem deset básní – týž počet jako Vrchlický ve svém uspořádání r. 1896! Ve skutečnosti uvádí však první i druhé vydání

⁴¹ Viz VODIČKA, F.: Doslov. In: J. Neruda: *Básně II*, Praha 1956, str. 386-387

⁴² Doslov vydavatelův, op. cit., s. 310-311

výboru na str. 259-274 toliko devět čísel stejně jako v Obsahu na str. 319. Chybí báseň Matka sedmibolestná, zařazená Vrchlickým i Seifertem jako třetí. O tomto faux pas buď neměl básník ponětí, nebo naopak o nepřítomnosti Matky sedmibolestné dobře věděl. A rozhodl se mlčky demonstrovat nepochybný zásah protektorátní cenzury ve víře, že čtenář pochopí. Uveďme, že první vydání výboru vyšlo v listopadu 1939, druhé pak v září 1940, tedy v době, kdy protektorátní cenzura fungovala ve svém zvráceném střehu zdaleka ještě nikoli jako později, když se dařilo obcházet ji mnoha způsoby. Nedošlo-li k vyřazení leckteré jiné básně, stejně pro cenzuru zralé, je to s podivem; leč každá cenzura nejenže bývá úzkoprsá, ale přímo hloupá – i ta čerstvě protektorátní! Že by došlo k nedopatření ze strany samotného Seiferta, či snad v redakci Družstevní práce, vylučujeme.

„Nikoliv bez ostychu přibližuje se pořadatel výboru k básnickému dílu, které se již dávno stalo posvátným vlastnictvím národa a v němž každá strofa i každý verš, ba snad i každé slovo mají své místo a svou nenahraditelnou cenu. Tím spíše, jde-li o básníka tak českého, jako je Jan Neruda,“ pravil Seifert úvodem ve svém doslovu.⁴³

Nic pak už není třeba dodávat k závěru tohoto pojednání: Seifert stal se dědicem Nerudovým rád a právem.

Ve výše zmíněném rozhovoru s Josefem Heydukem⁴⁴ o „básnících nejvzácnějších“ jmenoval Seifert Nerudu, Tomana a Horu: „Svět poezie mi však otvíral Hálek. Ale to jsem byl ještě dítě,“ dodal zároveň. V pamětech vzpomíná na svého kralupského dědečka, který mu „byl tím, čím Boženě Němcové byla její babička. Kéž bych mohl lidem dát tolik krásy, kolik mi jí dal on... Toho Třebízského nejdříve. Pak Hálek z blízkého Dolínku a na konec lásku k poezii“⁴⁵ V *Mamince* (1955) veršuje Seifert o Hálkově rodném domku. A v posledním odstavci Doslovu k prvnímu vydání výboru z Hálkovy poezie (listopad 1940) čteme: „Básníkovo rodiště u Odolené Vody bylo jen na skok mému dětství. Jeho rodná světnice s bustou, uschlými věnci a knihovnou a posléze i Hálkovy básně byly mi prvním zjevením ze světa poezie. Pocit vděčnosti mě sice nezavazoval, ale věrně provázal při této práci.“

Práci nad výborem si Seifert nijak nekomplikoval, jakkoli zůstal věren své náročnosti. Včele stojí Večerní písně (1859), po nich nezbytně cyklus V přírodě (1872-1874) a potom ukázky z drobné

⁴³ Ibid., s. 309

⁴⁴ *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*, op. cit., s. 82

⁴⁵ *Srv. Všecky krásy světa*, op. cit., 179-180

epiky pod titulem nerudovským Balady a romance, Hálkem ovšem v knize nevydané, a konečně Pohádky z naší vesnice už posmrtné z r. 1874. Tedy milostná a přírodní lyrika reflexivní v cyklu V přírodě vrcholící, v níž k nám promlouvá Hálkova spontaneita, emocionálnost, zpěvnost, harmonie, obraznost a vyznání o vznešeném údělu básníka a národního pěvce. Drobná epika v několika rovinách obsahových i stylových a Pohádky z naší vesnice – to vše stvrzuje silný Hálkův vztah k lidové písni a pohádce.

Pozice Hálkova díla (i prózy a dramatu) se v průběhu takřka století měnila. Patřil-li za svého života k favoritům a postavil na čas do stínu i Nerudu, už Durdík ještě za Hálkova života soudil jeho dílo s naprostým nepochopením. Totéž opakovalo se, vyvoláno Macharovým útokem v r. 1894 (k dvacátému výročí Hálkovy smrti). Na obranu Vítězslava Háška povstal Jaroslav Vrchlický, diskuse se zúčastnila řada tehdejších literátů (Schulz, Krásnohorská, Herben) a ovšem znovu Machar několikrát tendenčně vyhocenými stanovisky. Ačkoli šlo o součást generačních sporů, kdo mlčel, byl F. X. Šalda. Po letech ozval se Šalda jaksí dodatečně, avšak stále ještě aktuálně r. 1935 (k stému výročí Háškova narození) v Zápísníku, obsáhlou statí, jež kupodivu vlastně jen shrnuje negativa, vyslovená Durdíkem a Macharem bez pokusu o nový pohled na dílo básníka Večerních písní. Pokud neodkazujeme v poznámkách na jednotlivé stati a neuvádíme bibliografická data, činíme tak záměrně: všechny je podrobujeme nejen analýze, ale zároveň i odmítá Oldřich Králík ve studii *Zabíječi labutí*, vyšlé r. 1940 v Řádu.⁴⁶ Králík píše: „Hálek ničeho neslevil ze svého proslulého pojetí z Večerních písní, ze svého předsvědčení o božském poslání pěvce a zpěvu.“ Aby vyvrátil spekulace o přízemním realismu, konstatuje, že „u Háška každé lidské heslo vybíhá do hudby a zpěvu“. Celý svět „měří Hálek tak, že tam vtrhne olovnice zvuku... Ten je základní kategorií Háškova myšlení. A ani ten zdroj Háškova zpěvu není tak docela mělce u povrchu země... Hálek melodizuje i hrůzu... Nelze pochybovat o nosnosti jeho mýtu vševládne hudby a stejně je zřejmá básníková elementární potřeba zpěvu... Funkce hudby je rozhodující... Háškovi se mění celý kosmos v taneční síň s půvabem podivuhodně křehkým a svěžím...“ V souvislosti s Háškem mluví Králík o estetice Nezvalově. „Dnes tedy snad může Hálek svou při vyhrát. Jeho svět má básnickou ryzost a svéprávnost. Ovšem zelený absint romantiků se u něho mění na vesnickou sladkou rosolku, metafyzický Máj Máchův na štíhlou máj, symfonický orchestr na bandu šumařů, ale je v tom styl. Padla legenda o naprosté naivitě

⁴⁶ KRÁLÍK, O.: *Zabíječi labutí*. In: *Osvobozená slova*. Praha 1995, str. 245-255

tvůrčí.⁴⁷ V této souvislosti dovolává se Králík slov Mukařovského „Pojímání Hálkovy poezie jako naivního citového výlevu je od základu pochybené“ a dodává, že „Hálkovy verše představují důsledný útvar stylový.“ Svou stat' posléze uzavírá takto: „A hlavně nutno číst dnes Hála ve světle nejmladší poezie české, po Nezvalových knihách Pantomimě a Karnevalu můžeme lépe pochopit, jak se Hálkovi mění svět v taneční maškaru... Je snad pravý čas na spravedlnost pro Hála, poznat jeho skutečný, nejvlastnější svět.“⁴⁸

I když Králíkova stat' vyšla ještě než se objevil Seifertův výbor, těžko soudit, zda ji Seifert četl v přípravách na něj. Nicméně jeho výpověď v Doslovu těsně s Králíkem koresponduje: „Když jsem vyhledával v Hálkově díle to, co je nejbližší uměleckému citu dnešní doby, poznal jsem, že je to nejen pozoruhodný Hálkův smysl pro melodii české řeči, ale i neobyčejně vnímavý zrak básnický, který snadně dovedl postřehovati souvislosti obrazů a lehce vázati je spolu v nenásilném a hravém sledu. Jak by již pro toto nebyl Hálek blízký moderní poezii dnešní!“

Seifert vydal pak Hálkovy Básně ještě jednou – v r. 1955. Oproti prvnímu vydání došlo ovšem ke změnám – studii o Hálkovi už nepíše Vojtěch Jiráť, v r. 1945 předčasně zemřelý, nýbrž Bohumil Polan, podtrhující „bohatství opojného lyrismu, sílu obrazotvornosti směle vynalézavé, jedinečně tvárlivé v malebném detailu“.⁴⁹ Podobně jako Králík a posléze i Seifert zdůrazňuje také Polan, že „tato odvaha pracovat s obrazným novotvarem jako by předcházela o tolik pozdější průbojnost fantazijního myšlení za Nezvalova poetismu“.⁵⁰ Ke změnám došlo i v obsahu jednotlivých cyklů: Většinou Seifert z někdejšího prvního vydání řadu básní vyřazuje, ale zároveň je nahrazuje jinými. I tak však ve druhém vydání favorizuje Večerní písně. Je to symptomatické u lyrika Seifertova ražení: Večerní písně jsou tu bohatší o celých patnáct čísel. O celých patnáct básní však ochuzuje cyklus V přírodě. Pokud jde o balady a romance (důvěrou v ně neoplýval Seifert ani v prvním vydání), jsou rovněž chudší, i když zároveň dochází k výměnám – a to o sedm čísel, kdežto k Pohádkám z naší vesnice přibude pět básní, aniž cokoli z nich z prvního vydání vypustí. Celkem je druhé vydání o dvě básně chudší, kvantita neutrpěla, jsme však přesvědčeni, že kvalitativně vzrostlo zvláště tím, jak tu Seifert posílil čistou lyrikou Večerní písně a kvalitní, subtilní epikou Pohádky z naší vesnice.

⁴⁷ Ibid, str. 255

⁴⁸ L. c.

⁴⁹ Viz předmluva B. Polana in: V. Hálek, *Básně*. Praha 1955, str. 15

⁵⁰ L. c.

Uvážíme-li pak, do jakého kontextu Hálkova poezie vstoupila – po únoru 1948 a v polovině nejrumnějších let padesátých – je její váha a síla nepochybně ještě větší. Neboť v těchto časech, kdy poezii jako takovou zatěžuje k neúnosnosti tendenčně aktivistická koncepce pod tlakem ortodoxního marxismus, kdy estetický kánon budovatelské „poetiky“ znamenal v podstatě odvrát nejen od moderní poezie, je její postavení – podobně jako vlastní poezie Seifertovy – přímo provokativní!

Až tak daleko tedy dosáhla Hálkova poezie – do samotného ohniska doby, kdy se rozhodovalo o existenci české poezie vůbec. A plnila tu nadále jakousi rekvltivační či obrodnou funkci, tak jako ostatní klasikové, ať už o nich byla či teprve bude řeč. V tom smyslu také ji Seifert přijímá jako jedno z cenných dědictví, ať se to komu líbí či nelíbí, ať to někdo trpí či netrpí. Navíc tu plní svou roli on sám, a to nejen výborem z Háalka, ale i Písní o Viktorce, Maminkou, jsa v roce padesátém zákeřně inzultován Skálou a Sedloňem.

„Četl jsem verše Vrchlického,“ říká Seifert v *Mamince* (v básni Pavučina). „Bylo mi jedenáct let, když se matka náhle vrátila z pohřbu Jaroslava Vrchlického,“ praví jinde.⁵¹ „Byla všecka rozčílenu a měla hrubě potrhaný šat. Šťastně prodrala se na hřbitov brankou u vchodu do vyšehradského chrámu a pokoušela se pak dostat až ke schodišti Slavína, aby viděla rakev a slyšela řečníka. Lidé, kteří se za ní dostali na hřbitov, rychle však přeplňovali cesty a cestičky mezi hroby a srazili matku k zemi. Padla tváří na hrob, který sousedil s hrobem básníka Václava Bolemíra Nebeského... Také pro mne, který jsem čekal na matku doma a konečně se jí dočkal, byla tato událost otřesná a neobyčejná. Jméno Jaroslava Vrchlického nešlo mi z hlavy. V matčině vzrušení a v její příhodě bylo něco temně krásného. Vrchlický! To věru bylo něco jiného než písně, kterým jsem naslouchal, když sousedky praly na pavlači a zpívaly na celé kolo.

V té době se mne někdo zeptal, čím bych chtěl být. Řekl jsem, že básníkem. Matka, která to zaslechla, úzkostlivě vydechla: „Proboha!“

K stému výročí básníkovu narození (1953) připravuje pak Seifert obsáhlý výbor z poezie Jaroslava Vrchlického hned do dvou svazků. Měl se oč opřít: už tu byly souborné Vrchlického spisy z let 1896-1913 (J. Otto, 65 svazků), nový soubor Frídův a Voborníkův z let 1913-1928 (J. Otto, 52 sv.), probíhalo melantrišské a odeonské vydání Díla v uspořádání zprvu Pražákově a poté V. Tichého (1948-1963 – 20 sv.) – ostatně autora první moderní monografie o Vrchlickém

⁵¹ *Všecky krásy světa*, op. cit., str. 71

(1951). Ukázalo se však, že Vrchlického dílo tak rozlehlé, různorodé co do kvality, jakkoli mimořádné velikosti, aby bylo stravitelné, čtivé a živé, nezbytně vyžaduje nejen pro prostého milovníka poezie jistou selekci – už na to naráží ve svém úvodním slovu k Seifertově antologii Vítězslav Nezval. Psali v tom smyslu i jiní literární historikové a kritici⁵²; doporučují rozumně, aby se takové selekce ujal právě básník. Pokusy tu byly před Seifertem: dvousvazkový výbor za léta 1894-1902 sestavil sám Vrchlický, je tu pokus Voborníkův z r. 1915, také Arne Novákův z r. 1933 a konečně i Barevné střepty Vítězslava Tichého z r. 1949. Nezval si především slibuje, že Seifertova „citlivá antologie“ z Vrchlického díla „umožní nám je takto poznati, aby se Vrchlického jubilejní rok stal rokem jeho opětovného nalezení, opětného objevení“⁵³...

Jak si počínal. Rozlehlost díla vynutila si dva objemné svazky (800 stran textů) – Seifert byl by šťasten, kdyby tak široká antologie „dootevřela dokořán dveře, již dávno otevřené, kterými náš největší básník se vrací k českému lidu... Byly to spíše rozsáhlost jeho díla a jeho zdánlivá neproniknutelnost, které bránily, aby i toto dílo stalo se nejvlastnějším majetkem národním jako díla jiných českých básníků“.

První svazek přináší v celé šíři především Vrchlického lyriku přírodní, „neboť příroda byla jedním z velkých zdrojů inspiračních“. Nezbytně je to potom poezie intimní, milostná a rodinná, včetně té, která nese v sobě i dramata životní, mocná vzplání milostná, pohoda rodinná až do konečné náhlé katastrofy. Je tu i ukázka Vrchlického virtuozity formové, písně, sonety, rondeau, prostupující celé dílo, a závěrem pak Vrchlického poezie meditativní. Ještě i svazek druhý se k lyrice i k exkluzivním formám vrací, přistupuje pak „epika fabulovaná básnickou fantazií: romance, balady, všudypřítomné pohádky jako u Nerudy či Hála“. Jsou to pak dále ohlasy kultury antické v lyrice „neobyčejně svěží – básnický výraz jejich svou moderností dopíná se až k dnešku“. Pokud jde o často jen fragmentární „epopej lidstva“, Seifert „pominul všechny velké skladby básnické a dal přednost rozsáhlejším básním“, aby prezentoval epický charakter básníkův, přičemž měl na zřeteli „spíše kvalitu odkazu než vyčerpávající úplnost“. V oddílu závěrečném soustředil sociální lyriku (zvl. Selské balady), v níž se zračí „opravdu žhavý a upřímně zaujatý básníkův pohled na lidskou práci a pracujícího člověka“ a která ovšem „nepřevyšuje ostatní jeho tvorbu“.⁵⁴

⁵² Srv. ŠAJTAR, D.: *Poesie 1931-1934*. Opava 1995, str. 61-62

⁵³ Viz Nezvalova předmluva k prvnímu dílu *Básní Jaroslava Vrchlického*. Praha 1953, s. 8

⁵⁴ Seifert v doslovu druhého dílu *Básní Jaroslava Vrchlického*, op. cit., s. 372

Už v r. 1941 v úvodu k vydání *Meče Damoklova* v ELKu napsal František Halas obsáhlý esej o „vlastně vzdáleném Jaroslavu Vrchlickém“. Ludvík Kundera píše: „Zájem se zasekl a nová a nová četba nespočetných svazků Vrchlického lyriky vynášela nové a nové objevy... V početné literatuře o Vrchlickém nechybějí rozbory jeho vztahu k přírodě a k erotickému živlu, nemají však zdaleka takovou sevřenost a tak definitivní kontury jako Halasovy formulace.“⁵⁵

Také Nezval v úvodu k Seifertově antologii hovoří o „mimořádné velikosti“ Vrchlického díla, o díle jako o „oceánu“ a o „velikém nádherném městě v klínu české země“. O jeho „básnické životnosti“, jazyku jako o jazyku lidových písní a o jeho „bezprostředním intimním poměru“ k němu. O „zakořeněnosti v rodné zemi“, o Vrchlického pozemšťanství a živelném optimismu, o jeho lásce ke kráse a o potřebě krásy, o básníku typicky českém. „Byl básníkem naší nejlepší, nejčestější tradice a nejlepší, nejpokrokovější tradice světové, básníkem, o jehož vřelé příslušnosti k lidu, národu a jeho dějinám“⁵⁶ nelze pochybovat...

„Veliký a nejplodnější náš básník svým křídlem vzepjal se nejvýše k české obloze,“ praví Seifert,⁵⁷ už nezatížen nezvalovským rétorismem. Intimita, subjektivita, smyslovost, lyrika milostná, přírodní, reflexivní, formová virtuosita, metaforičnost, představivost, melika, zpěvnost, muzikálnost – všecka tato a jiná a jiná „technická“ vybavenost Vrchlického, nemluvě o látkách, tematicke a o širokém záběru v nich – to vše zralého Seiferta uchvátilo.

Tak je Jaroslav Vrchlický, jakkoli v první půli let padesátých a tedy v době jaksi nepříhodné, jako zjev dominantní, poté, co prošel křížovou cestou, vytyčenou generací šaldovskou, a znovu přijat Tomanem, Šrámkem, Neumannem, promován i generací seifertovskou jako dědictví jedno z nejcennějších.

V r. 1971 vyšly v uspořádání Rudolfa Havla *Dopisy lásky*. Výběr Havlův z korespondence Boženy Němcové doprovodil Jaroslav Seifert předmluvou spíše brachylogickou, avšak vzácně hutnou, jako by chtěl na malé ploše soustředit všechny výrazné a přitom jedinečné a zcela výlučné rysy osobnosti, jakou byla Božena Němcová nejen ve svém díle, ale i ve svých dopisech,

⁵⁵ KUNDERA, L: *František Halas*, Brno 1999, str. 209

⁵⁶ Nezvalova předmluva, cit. dílo, str. 12

⁵⁷ Viz Doslov vydavatelův k prvnímu dílu *Básní*, ibid., str. 453

často nejintimnějších, nejnázornějších a myšlenkově nejbohatších.⁵⁸ Je docela možné, byla-li edice pojmenována právě *Dopisy lásky*, že tento název vymyslel sám Seifert, pro něhož je autorka Babičky přímo ztělesněním milostnosti.

Nejraději bychom zde Seifertovu předmluvu ocitovali celou. Nemáme asi přesnějšího, hlubšího, citově usedavějšího a úplnějšího portrétu „naší paní“ nad podobiznu Seifertovu. „Byli bychom jistě šťastní,“ píše básník, „kdyby v naší historii, a to nejen literární, ale i národní, provždy utkvěl obraz krásné štíhlé ženy v přiléhavém šatě pískové barvy, s bílým kloboukem na havraních, lesklých vlasech svázaných v uzel, kdyby byly tak záhy nepohasly ty temně zelené oči, které měly bolestně démonický výraz, zatímco její rty líbezně a vlídně se usmívaly a rozkošný důlek zvyšoval tento soulad ženských půvabů.

Otevřete-li poprvé svazky obsáhlé korespondence Boženy Němcové, až příliš kvapně mizí nám tento obraz krásné ženy, tak jak jej ve své známé monografii nakreslil Václav Tille. (...) Vždyť ani ty roky, kdy ženy bývají nejkrásnější, nebyly pro Němcovou dobou bez starostí, úzkostí a bez upřímného rozhořčování nad malostí a přizemností tehdejších poměrů. Zklamání, která polykala od prvních krůčků svatebních, byla jen málokdy vystřídána krátkými chvilkami bezstarostného, ale nedovoleného štěstí. Už jen pro tu jedinečnou krásu měl s ní osud zacházet vlídněji. Jaká škoda! (...)

A tak vděkuplné úsměvy mladé ženy byly záhy vystřídány výrazem ustarané matky, zklamané manželky a ne právě šťastné milenky.⁵⁹

Taková je i její korespondence. „Je to jen druhé, tmavé křídlo tohoto našeho krásného a pozemského anděla... A jsou to právě její dopisy, které dovolují nahlédnout i do neviditelných tvůrčích záchvěvů její duše. Hluboko. Až na dno. ...ze všech listů zaznívala horoucí nota lidské lásky. Nejen milostné... Zaslouchnete, jak mluví v nich do života již zasvěcená žena, matka, milenka, přítelkyně. Ozývají se v nich i horoucí tóny její lásky k této zemi, k jejímu lidu... Víc než sto let uplynulo od let, kdy sedala za svým pracovním stolem. Ale její řeč, nadlehčená vnitřní melodií a cele prozářena světlem, svědčí dodnes, jak tato autorka dovedla pracovat se svou mateřštinou mistrovsky! A to by neměla být také láska? (...)

Ale buďme ji vděční i za to, že ochotně přicházela, když ve zlých dnech nacistické okupace jsme si ji znovu a znovu přivolávali... V těch smutných tmavých dnech vracela se k nám jako zjevení:

⁵⁸ Stojí jistě za zmínku, že právě dopisy Boženy Němcové vzbudily obdiv u Franze Kafky. Dokonce o nich prohlásil, že „jsou pro svou psychologickou jasnozřivost nepřekonatelné.“

⁵⁹ NĚMCOVÁ, B.: *Dopisy lásky*. Praha 1971, s. 5-6

vysoká, štíhlá, v těsně přiléhavých šatech pískové barvy, přicházela však i ustaraná žena, plná lidské účasti, přicházela jako klesající matka milující zoufale svůj pokořený domov. Milovali jsme ji. Milujeme ji stále...“⁶⁰

Vrátila se i s vějířem⁶¹ v r. 1940 (k stodvacátému výročí svého narození) cyklem básní, naplněných čarem snů i pohádek, přísvitným lyrismem, jejichž původcem právě není nikdo menší než Jaroslav Seifert. S písňovou intonací, rytmem pravidelně časem měřeným a děleným, po vykomponovaných slokách vnitřně scelených, konkrétním průzorem a vnímavostí zjitřeného lyrického subjektu – v několika zpevněných i kompozičně zvážených rovinách znovu se tu vyjeví to, co Seifert do Boženy Němcové vkládá i z ní těží: génius lásky! Vedle Halasovy *Naší paní* Seifertův *Vějíř Boženy Němcové*.

Do díla pronikne ovšem i trpká realita doby; Seifert pak dovršuje cyklus, položený v rovinách snů i skutečného dění, evokací „spanilé bytosti“ tak, že tu „mrtvá hovoří s živými“ – básnířka prožívá spolu s pokořeným lidem tato mučednická léta a je stále přítomná jako žena statečná, zároveň plná hoře i naděje, do současných dnů.⁶²

Jelikož zevrubný a všestranný rozbor poetiky *Vějíře B. N.*, včetně příslušného literárněhistorického výkladu, podnikl už Jiří Rambousek,⁶³ je téměř zbytečné cokoli dalšího dodávat. A přece je tu jedna zvláštní zajímavost, která opět vypovídá o Seifertově vztahu k tradici. Upozorňuje nás na ni – v rámci svého nedávno pořízeného kritického vydání *Vějíře, Světlem oděné a Kamenného mostu* – textolog a editolog Jiří Flaišman:⁶⁴

„V napjatých dnech přelomu září a října roku 1938 byly z litoměřického hřbitova narychlo vyzdvíženy tělesné ostatky básníka Karla Hynka Máchy a odvezeny do Prahy k vědeckému prozkoumání. Vzhledem k tehdejší politické situaci se Mácha do Litoměřic již nevrátil a jeho druhý pohřeb se uskutečnil 7. května 1939 na Vyšehradě. Jaroslav Seifert se tohoto obřadu zúčastnil („držel u katafalku čestnou stráž“)⁶⁵ a hned dva dny na to, 9. května, zveřejnil v Národní

⁶⁰ Tamtéž, s. 6-7

⁶¹ Zdá se, že právě vějíř má pro Seiferta takřka fetišský náboj. Srov.: „Před časem vytýkal mi kritik, že se ve svých verších často vracím k vějíři. Vytýkal mi to oprávněně. Zapomněl ještě na fialky. Těch je v mých verších také přespočet. Necht' je mi odpuštěno. Vějíř a fialky byly mi od dětství osudné a já je měl rád“ (*Všecky krásy světa*, op. cit., str. 14).

⁶² Srov. *Vějíř B. N.*, Praha 1940, závěr básně

⁶³ Viz RAMBOUSEK, J.: Stylistická problematika Seifertova triptychu *Světlem oděná*. In: *Sborník prací pedagogické fakulty University UJEP v Brně. Řada jazyková a literární, č. 6: K minulosti i dnešku literatury*. Sv. 26. Brno 1969, s. 22-34

⁶⁴ Viz ediční poznámka J. Flaišmana. In: *Dílo Jaroslava Seiferta. Sv. 6. Řídí Jiří Brabec*. K vyd. přípr.: J. Flaišman. Praha: Akropolis, 2005, str. 121n. Mimo jiné se zde dozvíme, že Vějíř B. N. vyšel v roce 1940 hned třikrát.

⁶⁵ Tamtéž, s. 36

práci, deníku, jehož byl stálým redaktorem, krátkou třístrofovou báseň s názvem *Vějíř Boženy Němcové* a podtitulem *K pohřbu Karla Hynky Máchy na Vyšehradě*⁶⁶ (vyznačil J. F.) Tato báseň přináší jedno překvapení, a sice jak přirozeně vplynul do máchovského tématu motiv vějíře Boženy Němcové. O třičtvrtě roku později, kdy se tato báseň stane součástí rozsáhlé básnické skladby, budou již přímé odkazy na máchovské události odstraněny.

Báseň z *Národní práce* (9. 5) byla na jaře roku 1939 vytištěna jako neprodejný soukromý tisk bibliofilů Bedřicha Beneše Buchlovana (Uherské Hradiště) a Viléma Šmidta (Praha). Tisk vyšel s názvem *Vějíř Boženy Němcové* a podtitulem *K pohřbu Karla Hynky Máchy na Vyšehradě – máj 1939* (vyznačil J. F.) v nákladu 99 výtisků (...) Tisk upravil a čtyřmi kresbami (viněty) vyzdobil Karel Svoboda, vytiskl Karel Kryl v Kroměříži, otec básníka Karla Kryla.

⁶⁶ Báseň vyšla v *Národní práci* s drobnou tiskařskou chybou v podtitulu. Flaišman na ni upozorňuje v komentáři (ib., str. 35). My zde tuto báseň, členěnou oproti pozdějšímu knižnímu vydání do tří osmiveršových strof, uvedeme ve stejné grafické podobě, v jaké byla v dotyčném deníku uveřejněna. K následujícímu textu, tištěném kurzívou, je v záhlaví novinové stránky připojena fotografie katafalku s ostatky K. H. Máchy:

Vějíř
Boženy Němcové
(*K pohřbu Karla Hynky Máchy*
na Vyšehradě)

*Je vetchý již,
moaré vybledává,
utichl houslí zvuk
a vůně vyvály.
Je přeludem,
když se mi někdy zdává,
že krásné oči dvě
se za ním usmály.*

*Však chtěl jsem přec,
když stál jsem před Slavínem,
na desku zaklepat,
zda dole uslyšíš.
Již přichází,
je přikryt vlajky stínem,
zpěvák a tanečník,
a ty tu, krásná, spíš.*

*Přineste hned
ten vějíř, a ať dá si
tři růže voňavé
na atlasový šat.
Ach, země má,
pro opojivé krásy
tvých májů kvetoucích
je v hrobě těžko spát.*

Jaroslav Seifert

Tytěz verše vyšly spolu s několika dalšími výňatky z Vějíře ještě o rok později v časopise Panorama (roč. 18/1940, č. 2 /únor/, 31. 1., s. 25) pod společným názvem *Vějíř Boženy Němcové* a s podtitulem *Nad hrobem K. H. Máchy* (viz Dílo Jaroslava Seiferta, op. cit., s. 35).

Avšak ani první knižní vydání Vějíře nezahladilo souvislost s tímto prvním moderním českým básníkem. Na začátku třetího oddílu této skladby vyskytuje se ve dvou verších jako máchovská aluze motiv Radobýlu, což je „čedičový vrch (399 m) u Litoměřic, odkud 23. 10. 1836 K. H. Mácha zpozoroval požár litoměřického předměstí“ (viz Dílo J. S., o. c., s. 36).

„Přijdou doby, kdy budeme své verše škrtit už v lůně a kdy jako trs slziček v suchopáru vykvete jeho Viktorka a vrátí české poezii její čaromoc... Daleko budou ti usmrkanci, kteří by se rádi, kdyby se k tomu nebáli přiznat, nechali nést na křídlech velkého českého básníka, toužícím se dostat ze svých končin bez oblohy: ale píseň jen jednou jím zazpívaná bude pokaždé sterým jejich zapomenutím,“ píše František Hrubín v r. 1967.⁶⁷ To už tedy bylo dávno poté, co *Píseň o Viktorce* (vyšla v březnu 1950) napadli ve své zbabělosti Skála se Sedloněm.⁶⁸ Avšak prvotní impuls k tažení proti Seifertovi vyšel podle všeho ze samotného ÚV, jmenovitě od jeho tehdejšího představitele Rudolfa Slánského.⁶⁹ A ty doby, o nichž hovoří Hrubín, pak skutečně přišly.

Nebudeme se tu zabývat ani Skálou, ani Sedloněm.⁷⁰ Především proto, že nešlo o názor svobodných lidí, nýbrž o otrocké plnění příkazu, jemuž se ani jeden nedovedli či snad dokonce nechtěli vzepřít. Stojíce ve slepé uličce obětovali doktríně neschopné přežití jednu z největších poém hned po Máchově Máji.

(Národní práce. Roč. 1/1939, č. 126, úterý 9. 5., s. 4)

⁶⁷ Viz *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*, cit. dílo, s. 91-92

⁶⁸ SKÁLA, I.: Cizí hlas. In: *Tvorba*, roč. 19/1950, č. 12, s. 285-286; SEDLOŇ, M.: Básník a víra v člověka. In: *Tvorba*, roč. 19, č. 14, s. 330-331. Není bez zajímavosti, že na obálce tohoto čísla časopisu je recenze uvedena pod názvem „Básník a víra v nový život“.

⁶⁹ Srov. o tom práce Jiřího KNAPÍKA: Verše v nemilosti: Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950. In: *Soudobé dějiny*, roč. 5/1998, č. 1, s. 25-46; *Kdo spoutal naši kulturu: Portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov 2000, s. 100-112; *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha 2004, s. 194-203

⁷⁰ Jejich nechvalně proslulé kritiky přijdou ke slovu v následující studii, v níž se věnujeme otázce geneze a recepce Seifertovy *Písně o Viktorce*.

Seifert sám se k této věci veřejně vyslovil až po sedmnácti letech, necháme-li stranou narážku, kterou pronesl na 2. sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1956.⁷¹ Vladimír Burda se jej v rozhovoru pro Literární noviny otázal mimo jiné na jeho zkušenosti s cenzurou a dotkl se přitom i nepříznivého přijetí Viktorky: „Cenzura byla vždy většinou nevtipná a omezená,“ odpovídá Seifert. „Když vyšla Píseň o Viktorce, vyskytly se hlasy, že Viktorka je Čechie (!) a v černém myslivci že je rafinovaně schovaná KSČ. Bylo to k popukání. V tomto ovzduší se musil zrodit ‚frézismus‘, po kterém se však záhy jen zaprášilo.“⁷²

Stejně se Seifert vyjádřil už o čtyři roky dříve, a to v soukromém dopise z 12. října 1963, adresovaném spisovateli a tehdejšímu středoškolskému profesorovi Střední lesnické školy v Trutnově Jiřímu Uhlíři, díky němuž máme xerokopii tohoto dopisu – psaného vlastní rukou Seifertovou – k dispozici.⁷³ Jiří Uhlíř se na básníka obrátil dopisem, v němž ho žádal o objasnění okolností vzniku jeho děl Vějíř Boženy Němcové a Píseň o Viktorce. Ohledně druhého z nich odpověděl autor takto:

„Píseň o Viktorce - mi vyplynula pak z této první práce (míněn Vějíř B. N. – pozn. O. N.) již samozřejmě, ale napsal jsem ji až po roce 48. Tehdy na mě docházely udání, že Viktorka má být Čechie (!?) a černý myslivec komunistická strana. No blbosti!

Tehdy mě dost pomohla paní L. Špačková (žena St. K. Neumanna) která poukázala na to, že verše byly známé (? nečitelné slovo)⁷⁴ již před rokem 48 a že o nich oba dva i St. K. N. věděli.“

Tento list přináší velmi důležité, byť sporné svědectví: pokud by měla Špačková pravdu, musela by *Píseň o Viktorce* vznikat již někdy v první půli r. 1947 (Neumann zemřel v červnu téhož roku). Že by se Seifert mýlil? Anebo tu chce Špačková, zaštitěná osobností S. K. Neumanna, pomoci Seifertovi lstí – totiž antedatováním vzniku, a tedy dezaktualizací této skladby? A vzít tak

⁷¹ V tomto památném Seifertově provolání zazněl mimo jiné i tento apel: „Vyzvete (sic!) umlčené a neprávem vyloučené spisovatele, kteří jsou ovšem toho jména hodni, k spolupráci. Nečekejte, až přijdou sami a budou prosit. Sotva by přišli, neboť není hodno spisovatele, aby prosil. Dejte jim možnost, aby odpověděli dnes na útoky, na které nemohli odpovědět, když byli vylučováni z literatury, já to sám zažil!“ (*Literární noviny*, roč. 5/1956, č. 19, s. 10)

⁷² S Jaroslavem Seifertem o všeličem. In: *Literární noviny*. Roč. 16/1967, č. 23, str. 1.

⁷³ Viz UHLÍŘ, J.: Jaroslav Seifert a lesnická škola v Trutnově (1963-1966). In: *Padesát let lesnického školství v Trutnově 1945-1995: Jubilejní almanach k 140. výročí středního lesnického školství v severovýchodních Čechách (1855-1995)*. Redigoval: J. Uhlíř. Trutnov, Střední lesnická škola, 1995, s. 128-134. V tomto příspěvku je otištěn v plném rozsahu jak dopis Uhlířův, tak Seifertův plus další Seifertovy dopisy s komentáři J. Uhlíře.

⁷⁴ J. Uhlíř luští toto slovo (podle nás nesprávně) jako „rýmované“, ib., s. 130. Musíme zároveň upozornit, že Uhlířův přepis originálu Seifertova dopisu není v této publikaci do detailu přesný.

vítr z plachet Skálům a podobným?⁷⁵ Kdyby Viktorka skutečně vznikala před rokem 1948, byly by Skálovy a Sedloňovy útoky beze smyslu!

V souvislosti s oběma kritikami – pomineme-li ty sloupce najatých svědectví na jedné a deklasujících ortelů na druhé straně – bychom se nicméně měli zastavit nad tezí, vládnoucí v této době a ovšem příhodné pro ty, kdož chtěli básníka v podstatě likvidovat. Jde o tvrzení lákavé, stejně však relativní, ne-li labilní. Jde o Boženu Němcovou bojující, o tezi Julia Fučíka, jednoho ze „svatých“ na tehdejších ideologickém nebi. Příznačné je, že ji Fučík⁷⁶ opírá o jediné: o svou elokvenci. Celé své pojetí o básnířce „bojující“ opírá o osobní korespondenci často hluboce intimní, ve které se ovšem vyjadřovala i k věcem sociálním a široce společenským, v níž promlouvala o situaci prostého lidu, o osobnostech své přítomnosti, o maloměšťácké morálce, o událostech mimořádných i všedních a o postojích k nim, o svém každodenním životě, o manželství, o lásce, o mateřství, o výchově dětí, apod. Fučík se dohaduje, předpokládá, považuje za možné. Sám Seifert Němcovou ovšem neobešel, ať už v Předmluvě k *Dopisům lásky*, ať ve *Vějíři* i v *Písni o Viktorce*. Vůdčí politickou ideou, totiž právě boj o spravedlnost sociální, třebaš pod vlivem Klácelovým – řečeno zjednodušeně⁷⁷ programem Boženy Němcové, programem naopak zcela nepolitickým, skrytým v útrokách díla na rozdíl od tezí Fučíkových, bylo evidentně cosi zcela jiného: Seifert to rozpoznal intuitivně a bezpečně.

S pomocí přišel F. X. Šalda. Ten totiž ve své studii o Boženě Němcové v *Duši a díle*⁷⁸ — a potom po letech, aniž by od svého názoru z r. 1911 slovem ustoupil, v *Zápisníku*⁷⁹ (Básnický typ Boženy Němcové) — pověděl následující: „Na celém díle Boženy Němcové leží teplým odleskem fabulistický pohádkový červánek, pohádkové kouzlo a pohádkový dech a pel stvořený pro léčivou potřebu tohoto srdce zmučeného a zděšeného tvrdou a surovou skutečností. Svět

⁷⁵ Vzpomeňme na výše citovaná slova Lidy Špačkové z její knihy *Takový byl* (vyšla v roce 1948 hned dvakrát), jež vypovídají o Neumannově náklonnosti k Seifertovi a která zřejmě vešla v té době ve známost. S netajeným úmyslem se na ně odvolává Sedloň ve své recenzi: „Je nám bolestné psát takto o básníku, kterého měl osobně rád S. K. Neumann a kterému tak mnoho odpouštěl.“ (Tvorba, op. cit., s. 331) Ve svém vystoupení na 6. schůzi výboru České sekce Svazu čs. spisovatelů, konané 17. 4. 1950, připomíná tuto skutečnost i Vít. Nezval, když na obranu Seiferta říká: „Je to člověk a básník z boží milosti, kterého měl S. K. Neumann nejraději z básníků.“ V návaznosti na Nezvala reprodukoval téměř doslovně tvrzení Špačkové také Pekárek: „Seifert je ovšem z lidí, kteří se nechali jaksi vléci životem, desertoval od proletářské třídy, ale je významné, že S. K. Neumann měl ho ze všech mladších básníků nejraději.“ (viz Píseň o Viktorce Jaroslava Seiferta: Usnesení předsednictva. Připravil Jiří Staněk. In: *Tvar*, roč. 12/2001, č. 3, s. 14) Eventuální přímluva Špačkové mohla být tedy velmi účinná.

⁷⁶ Sr. FUČÍK, J.: *Božena Němcová bojující*. 8. vyd. Praha: Odeon, 1973

⁷⁷ F. M. Klácel pro B. N. psal první rozměrné české pojednání o socialismu; viz jeho *Listy přítele k přítelkyni o původu socialismu a komunismu*, knižně poprvé vydané r. 1849.

⁷⁸ Srov. *Duše a dílo*, Praha 1950, str. 74 n. - Soubor díla F. X. Šaldy. Sv. 2

⁷⁹ *Šaldův zápisník*, roč. VI, 1933/34, str. 253-261

v díle Boženy Němcové jest jiného ustrojení než svět skutečný; jiná, mravnější a volnější mechanika v něm vládne než ve světě skutečném,“ praví Šalda⁸⁰ a dokládá své poznání četnou řadou příkladů z díla básnířčina. Těžký básnířčin rmutný život, plný zápasů o přežití, se do díla nepromítl, zůstal před jeho branami. „Harmonie, harmonie, sbratření, sjednocení – tak zní a touží to z každé stránky Boženy Němcové,“ pokračuje Šalda.⁸¹ Dále pak hovoří o filantropii, o bliženecké lásce křesťanské. „Bůh Veliký, mocný – Bůh milosti setře slzu s lící utýraného člověka,“ cituje z její Pohorské vesnice. I o protestech mluví: „Nejkrásnější její díla jsou básnické protesty... lámou svým entuziasmem hranice, odplavují překážky, trhají meze, aby krev Lásky mohla volněji tepati... Kolem ní byl mráz, tma; v ní bolest, muka, zoufání. Ale srdce její zpívalo přece svůj kladný ideální protest, prostupovalo všecko, čeho nebylo ve skutečnosti: lidství, krásu, bratrství, volnost, harmonii, spravedlnost, soucit, lásku i Boha“⁸² – nikoli však boj! Analýze dosud snad nejpřesnější, jemné a přitom nadčasové podrobila *Píseň o Viktorce* Hana Šmahelová. Ta ve své studii především kriticky nahlíží na průběh mytizace Boženy Němcové a jejího díla, který započal už od poloviny 19. stol. (ještě za spisovatelčina života), zároveň však sleduje odezvu tohoto mýtu v básnických dílech Halase, Seiferta a Karla Hynka. Šmahelová píše:⁸³ „Proces, v němž se z privátního stává obecné – národní vyznačovala proměna biografických faktů a událostí ze spisovatelčina života v atributy vlasteneckého mýtu: takový význam dostal například její prostý původ, život v chudobě, politické pronásledování a utrpení, jež bylo vykládáno jako důsledek obětavé práce pro vlast. V mytologizujícím portrétu Němcové, který reprezentoval hodnoty národem ctěné, vystoupily tak do popředí zejména rysy *mučednictví* (vyznačeno autorkou). Tato ikonografie byla důležitá, protože implicitně upozorňovala na existenci nebezpečí a přítomnost *nepřítele národa*, a zároveň – explicitně – vyzdvihovala hodnotu *oběti*. Oba tyto prvky dodávaly mýtu v rámci společenské komunikace emoční a didaktickou působivost.“

Pod tímto zorným úhlem přistupuje pak i k interpretaci Seifertovy Viktorky: v jejich závěrečných pěti strofách „je načrtnut obraz ženy, která – tváří v tvář smrti – nechává za sebou minulost, a vzdaluje se přitom tiše i legendě, která by jí jinak – v duchu kulturní tradice – měla zajistit nesmrtelnost klasika. (...) Tato ‚žena – stín‘ překročila hranici mýtu a tradice, v jejichž

⁸⁰ *Duše a dílo*, op. cit., s. 76

⁸¹ Tamtéž, s. 81

⁸² Tamtéž, s. 83-84

⁸³ ŠMAHELOVÁ, H.: Česká literatura 20. století v dialogu s dílem Boženy Němcové. In: *Přednášky z 47. běhu Letní školy slovanských studií*, Praha 2004, str.168

ikonografii se tragický úděl Viktorky a mučednictví Němcové překrývá. Seifertova báseň se k tomuto zdroji hlásí, využívá ho, odkazuje k němu zřetelnou dikcí a průzračnou, takřka prvoplánovou obrazností. Zároveň však nezakrývá ambivalenci, která spočívá ve vybočení z významového horizontu kolektivních představ a kulturního kánonu. (...)

Zatímco explicitně vyjádřená paralela mezi láskou Viktorky a osudem Němcové v první části závěrečné básně pouze reprodukuje jeden z toposů ‚mučednictví‘ kulturního mýtu, potom nenápadná žena – stín stvrzuje směřování skladby za tento horizont, k výpovědi o tom, jak se láska i žal posléze rozplývají v nicotě smrti.

Z tohoto hlediska představuje *Píseň o Viktorce* velice výraznou emancipaci od obvyklých interpretací. Seifertovi se tak podařilo dát dílu i příběhu o životě Němcové rozměr *symbolu, který v obrazu lásky spojuje věčnou ambivalenci života a smrti.*⁸⁴

U Seiferta navíc, jak jsme rozpoznali ve Vějíři, láska vítězí i nad smrtí...

Seifert byl jeden z mála našich básníků, který žil a tvořil v těsném sepětí s minulostí národní, uměleckou i literární – s tradicí. Přijal ona dědictví a odkazy pokorně jako hřivnu, již dále pěstoval a rozmnožoval. Hluboce zakotven v posvátné půdě, uhranut bohatými dějinami české země a Prahou – jejich nositelkou a tvůrkyní, obracel se s úsilím nesrovnatelným s jinými k plodům té dramatické historie a obětoval jim nejen svůj čas, ale i vlastní tvůrčí síly, aby tak vyrostl nejen v jejich nositele, nýbrž i v jejich tvůrce. Ať už to byla bohatá ústní slovesnost lidová, píseň či pohádka, pověst, legenda, ať tvůrčí rozmach velkých českých umělců a básníků starou naší lyrikou i epikou a filozofií duchovní či světskou počínaje, tu vždy především lyrikou milostnou, jejímž je osudovým i okázalým představitelem už tím, jak je mu žena velikým tajemstvím i zázrakem – ke všem těm hodnotám se přimyká a vyrůstá z nich, dopracovává se v lyrika světové pověsti. Také proto stal se zvěčněným, trvalým fenoménem vši českosti, tím, čím byla a jsou monumenta historica stále živá a životodárná – spjatý s minulostí, stejně jako s přítomným časem.

V těchto souvislostech, jak jsme je sledovali proti Juliu Fučíkovi a se souhlasem Šaldovým, ukázal se pro něho odkaz Boženy Němcové nejinspirativnějším a nejplodnějším. Seifert je nepochybně básníkem lásky nejen milostné, jako byla Božena Němcová její básníčkou stejně. Vždy totiž byl tu zároveň i její přesah. A to do lásky nejrozlehlejší, všeobjímající přes všechny

⁸⁴ Tamtéž, str. 172 - 173

překážky, vesmírné, monumentální a metafyzické. Do té vlastní, v Písni o Viktorce právě nalezené, objevené a glorifikované.

STYLISTIKA TEXTOVÝCH VARIANT V SEIFERTOVĚ PÍSNĚ O VIKTORCE A JEJÍ VLIV NA KOMPOZIČNÍ VÝSTAVBU DÍLA

Vznik této studie úzce souvisí s kritickým vydáním Seifertových spisů, které v roce 2001, u příležitosti stého výročí básníkovy narození, zahájilo pražské nakladatelství Akropolis. Velkoryse pojatý ediční projekt, rozvržený do šestnácti svazků, nese název *Dílo Jaroslava Seiferta* a řídí jej literární historik Jiří Brabec.

Hned následujícího roku vyšel jako třetí v pořadí 7. svazek tohoto souboru, který kromě sbírky *Ruka a plamen* obsahuje *tři verze Písně o Viktorce* označené jako „knižní vydání“, „rukopisné znění“ a „pracovní verze“.

Můžeme se tak díky této náročné vydavatelské práci blíže seznámit s textovým vývojem celé skladby.

Naše studie ovšem předkládá pouze zlomek dotyčného textového materiálu. Nicméně si od toho slibujeme, že se nám prostřednictvím několika výmluvných textových variant a jejich pokud možno všestranného zhodnocení podaří lépe proniknout k poetice tohoto Seifertova díla a potažmo i k určité idiosynkrazii jeho tvůrčího (uměleckého) počínání. V jistém smyslu se tak ztotožňujeme s názorem Miroslava Červenky, který textologii „v jejím mimopraktickém využití“ pokládá za součást poetiky, „ale součást s výrazně vytyčenými hranicemi“.⁸⁵ (Od autorových idiosynkratických projevů však Červenka jednoznačně abstrahuje.)

Protože se budeme pohybovat na poli textologie, ocitáme se zároveň v dosahu lingvistiky a literární vědy. „Vznik textologie jako vědní disciplíny vyplývá právě z toho, že považujeme text za východisko čtenářského zážitku i literárněvědného bádání,“ praví výstižně Eduard Petru.⁸⁶

V tomto pojednání se pokusíme oba aspekty propojit. Dostatečným zážitkem bude pro nás již to, že se zde staneme svědky textového tvůrčího procesu.

Teoretické zázemí naší studie představuje právě to pojetí textologie, jaké ve svých pracích přináší literární vědec a matematický lingvista Pavel Vašák, zejména pak v knize *Textologie: teorie a ediční praxe*. „Jejím metodologickým východiskem,“ píše v úvodu „je teorie systémů, rozpracovaná z obecných formulací do oblasti literárněteoretické a literárněhistorické.“⁸⁷

⁸⁵ Viz ČERVENKA, M.: *Textologie a semiotika*. In: *Obléhání zevnitř*. Praha 1996, s. 218

⁸⁶ PETRŮ, E.: *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc 2000, s. 129

⁸⁷ VAŠÁK, P. a kol.: *Textologie: teorie a ediční praxe*. Praha 1993, s. 12

Vašák tedy konkrétně uvažuje takto: „Autor vytváří uměleckou výpověď o světě (obecně formulováno). K jejímu materiálnímu, objektivnímu bytí je však nezbytný text díla, a k textu díla vede textový tvůrčí proces.“⁸⁸ Ten je „systémem s cílovým chováním (cílový systém): cílem je dílo. Aby cíl byl dosažen, musí textový proces projít dvěma podetapami“⁸⁹ (fázemi). Tyto fáze nelépe postihneme pomocí schématu literární (umělecké) komunikace *autor – text díla – příjemce (společnost)*.

„Ve fázi autor – text díla vzniká text díla, lze proto mluvit o *genezi*, ve fázi text díla – společnost probíhá proces změny textu díla v dílo, lze mluvit o *receptci* (zvýrazněno P. V.). Spojovacím pojmem geneze i receptce je text díla, neboť ukončuje proces geneze a je počátkem procesu receptce. Chceme-li vymezit základní pojem textologie, tj. text díla, je nezbytné se věnovat právě procesu autor – text díla, též zvaném textový (tvůrčí) proces.“⁹⁰

Toto zúžení textového procesu na etapu vzniku textu díla vyvolává vzhledem k výše řečenému jistou diskrepanci. Vašák to ovšem dále upřesňuje a zdůvodňuje:

„Označujeme-li za cíl textového procesu text díla a zároveň dílo, resp. genezi textu a jeho receptci (společenskou realizaci), není v tom žádný rozpor. Mezi textem díla a dílem existuje vzájemný vztah podmíněnosti: text díla působí v systému ‚dílo‘, zároveň ‚dílo‘ předpokládá existenci textu nesoucího sdělovanou informaci.“⁹¹

V rovině autor – text díla – příjemce (společnost) Vašák dále textový proces modelově rozčleňuje na tři fáze:

„a) *autokomunikační*, při které vznikají textové prameny určené ‚pouze pro autora‘ (texty pracovní, náčrty, varianty). Posloupnost autokomunikačních textů, s nimiž autor nemá širší komunikační záměr, je ukončena *autografem* textu díla (vyznačil P. V.), se kterým autor již chce vstoupit do komunikačního systému dané společnosti. Autograf je tedy relativně konečnou textovou fixací, výsledkem práce na textu díla.“⁹² Je jím zahájena fáze další, tj.

b) *komunikační nevěřejná*, „při které je takový text předložen percipientům různého druhu, např. pracovníkům nakladatelství a redakcí, lektorům, cenzorům, ale i kolegům a přátelům, aj.“⁹³

⁸⁸ Ibid., s. 20

⁸⁹ Ibid., s. 31; viz též str. 27

⁹⁰ Ibid., str. 20

⁹¹ Ibid., str. 31

⁹² Ibid., str. 70; detto str. 57

⁹³ Viz VAŠÁK, P.: *Metody určování autorství*. Praha 1980, str. 23

Konečným stadiem je fáze „(c) *komunikační veřejná*, při které už text (např. v podobě tisku, opisu, aj.) vstupuje do komunikačního systému dané společnosti. Po této fázi se text procesem recepce mění v dílo.“⁹⁴

Právě těmito třemi fázím textového procesu odpovídají uvedené tři verze Písně o Viktorce. V této studii se tedy opíráme o tři textové prameny: o dva rukopisy (dále jen R1, R2) a o první knižní vydání (dále 1. vyd.)

V souladu s kritickou edicí představuje autograf R1 *pracovní verzi*, autograf R2 *rukopisné znění* a 1. vyd. *knižní vydání*.

Co se týče R1, přesná doba jeho vzniku není jasná (viz citovaný Seifertův dopis J. Uhlíři v předešlé kapitole). Lze jen předpokládat, že „vznikl patrně v prvních měsících roku 1949.“⁹⁵

V komentáři k tomuto rukopisu se dočteme: „Básníkův rukopis, bez titulu, obsahuje 33 paginovaných listů a 4 nestránkované listy A4 s textem psaným po jedné straně. Vzhledem k dvojímu druhu papíru a dvojí barvě inkoustu a k několika přiloženým listům, které už jsou spíše čistopisné, můžeme soudit, že autograf je složen z několika pracovních rukopisů.“⁹⁶ Z Vašákova pohledu by se tedy nejspíš jednalo o „posloupnost autokomunikačních textů“. Tento autograf „má oproti pozdějšímu knižnímu vydání částečně odlišnou organizaci strof i veršů, ale člení už text do sedmi oddílů“⁹⁷, ve kterých „je naznačeno členění po třech básních.“⁹⁸

Ve srovnání s druhým rukopisem se v něm vyskytuje poměrně „velké množství autorských úprav, z nichž mnohé jsou nezřetelné“.⁹⁹ Právě z tohoto důvodu jsme uvedení některých textových změn museli předem vyloučit.

Jelikož nevycházíme z originálu tohoto textového pramene, nýbrž jsme odkázáni na způsob jeho přepisu ve výše jmenované publikaci, vztahuje se na nás i toto důležité upozornění, jež stojí v komentáři:¹⁰⁰ „Protože často není možné v textu rozlišit diakritická znaménka (autor jednak tečky, čárky, háčky vynechává, jednak je spojuje s následující hláskou), doplňujeme v některých případech kvantitu a měkkost hlásek. Interpunkci nedoplňujeme a chybná přepsání neopravujeme. Grafická naznačení nedešifrovatelného významu v přepisu neuvádíme, přesuny

⁹⁴ *Textologie*, cit. dílo, str. 71; detto str. 57. Srov. též VAŠÁK, P.: *Autor, text a společnost*. Praha: Academia 1986, s. 43-44

⁹⁵ Viz ediční poznámka Marie Jiráskové. In: *Dílo Jaroslava Seiferta*. Sv. 7. Řídí J. Brabec. Edičně připravily: M. Chlábková a M. Jirásková. Praha 2002, str. 217

⁹⁶ Tamtéž, str. 212

⁹⁷ Tamtéž, str. 217

⁹⁸ Tamtéž, str. 212

⁹⁹ Tamtéž

¹⁰⁰ Tamtéž

strof a veršů respektujeme. Je evidentní, že rukopis nebyl určen k opisu další osobou.“ To opět potvrzuje, že zde skutečně máme zaznamenanu autokomunikační fázi textového procesu, při které vznikají texty, které „jsou určeny ‚pouze pro autora‘, jejich příjemcem je sám autor“¹⁰¹, takže emitent je v podstatě totožný s percipientem.

„Básnické skladbě *Píseň o Viktorce* (vyznačeno M. J.) J. Seifert už v rukopisu stanovil typografickou podobu (členění, postavení intermezz, použití kurzivy; až na druhé, osmé, dvanácté vydání je vždy dodržena). Tato autorova představa je doložena v dalším dochovaném rukopisu:

Druhý nám známý autograf¹⁰² R2 je čistopis, který básník věnoval manželce malíře Václava Pavlíka, paní Miluši Pavlíkové. Jeho dedikace zní takto:¹⁰³

„Milušce Pavlíkové

s pěkným pozdravením k Vánocům 1949 posílám tento necensurovaný rukopis. Často jsem na ni vzpomínal, když jsem ti verše psal.

Jar. Seifert

Vánoce 1949“

Na titulním listě je však vepsána datace „Březen – duben 49“, „nejspíše tedy datum vzniku tohoto tvaru básně.“¹⁰⁴ Autograf obsahuje 49 stran „na listech formátu A4; text je psán po jedné straně listu modrým inkoustem. Je to úplný text skladby, jak ji básník napsal před úpravou pro knižní vydání.“¹⁰⁵

„Rukopis už je rozčleněn tak, jak skladbu známe z následných knižních vydání.“¹⁰⁶ Mimo jiné obsahuje též „autorovy pokyny pro typografickou úpravu textu. Tyto poznámky, psané červenou pastelkou, se týkají velikosti a typu písma, případně umístění veršů na stránce. Podle jednoho z těchto pokynů má být text na počátku každého oddílu (označeného římskou číslicí I-VII) tištěn ‚základním písmem‘, kromě oddílu IV, který má být vytištěn ‚z kursivy ve velikosti základního

¹⁰¹ VAŠÁK, P.: *Metody určování autorství*, op. cit., s. 21

¹⁰² Viz *Dílo Jaroslava Seiferta*, op. cit., s. 217

¹⁰³ Ibid., s. 159

¹⁰⁴ Ibid., s. 217

¹⁰⁵ Ibid., s. 187

¹⁰⁶ Ibid., s. 217

písma'. Počátek každého oddílu má začínat iniciálou; červeným zatržením je naznačeno, že každý oddíl (kromě IV.) má tři básně, které začínají na nové straně. Sedmiveršová intermezza mezi oddíly nazývá Jaroslav Seifert motto a přeje si je ‚zalomit jako motto dolů na stránku – z kursivy – menší než základní písmo‘.¹⁰⁷

O této skutečnosti přiléhavě reflektoval Jiří Rambousek: ‚Kniha (tj. Píseň o Viktorce – pozn. O. N.) má promyšlenou kompozici (autor trval i na rozlišení jednotlivých částí různými typy písma) a může posloužit jako jeden z důkazů, že Seifert nebyl spontánně tvořící *poeta natus* (zvýraznil J. R.), nýbrž básník vzdělaný a racionální. Je to ovšem racionalita moderního básníka 20. století: ratio v sobě skrývá i city a obraznost.¹⁰⁸

Třetí textový pramen, 1. vydání reprezentuje v naší studii všechna dosavadní vydání knižní. Jeho znění volíme jako výchozí text především proto, že chceme ukázat text díla v té podobě, v jaké poprvé vstoupil do literárního a společenského kontextu, neboť kromě geneze této skladby bude našim zájmem i její recepce. *Píseň o Viktorce* vyšla k 130. výročí narození Boženy Němcové v nakladatelství Československý spisovatel v Praze v březnu 1950 jako 94. svazek edice České básně, kterou řídil Ladislav Fikar.

‚Pokud jde o textovou podobu‘ všech jejích dalších knižních edic, ‚je už, kromě drobných změn, ... od prvního vydání konzervována.¹⁰⁹ Tyto změny jsou pro náš cíl celkem zanedbatelné, proto k nim nepřihlížíme.

Jak jsme již avizovali v titulu, v popředí našeho zájmu bude kromě jiného též stylistická analýza. V této věci jsou nám teoretickou oporou dvě Červenkovy studie: *Stylistický příspěvek k teorii variant* (1966) a původně německá *Textologie a semiotika* (1971). Mezi oběma pracemi je přímá genealogická souvislost, neboť některé pasáže prvně jmenované studie byly přejaty do studie následující, kde došlo k jejich rozvedení a zpřesnění. Mohli bychom je tedy oprávněně považovat za loci communes, za jakýsi projev topiky v odborné literatuře. Vzhledem k neveliké, a přece významné formulační rozrůzněnosti, která je pokaždé jinak pregnantní, považujeme za vhodné uchýlit se zde k jejich paralelním citacím.

V první studii Červenka píše: ‚Společenství stylistiky a textologie je dáno tím, že se obě zabývají výběrem jazykových prostředků. Stylistika bývá často definována v termínech volby mezi

¹⁰⁷ Ibid., s. 187-188

¹⁰⁸ Viz RAMBOUSEK, J.: Vydávání Seifertových spisů pokračuje. In: *Tvar*, roč. 13/ 2002, č. 14, s. 21

¹⁰⁹ *Dílo Jaroslava Seiferta*, op. cit., s. 218

několika možnostmi pojmenování. Varianta v textologii pak není nic jiného než revize výběru už učiněného, opakovaná volba, substituce. Lze snad říci, že ze dvou určujících souvislostí každého jazykového znaku (mluvím o znaku, který je zapojen do konkrétní promluvy), kombinace a selekce, jsme ve stylistice a textologii blíže druhé z nich.¹¹⁰

Ve studii pozdější, v jedné z jejich statí nazvané „Paradigmatická osa“, se zase dočteme toto: „Varianta není nic jiného než revize jednou už provedeného výběru z určitého souboru znaků, použitelných v dané pozici. Pomyslíme-li na Saussorovo učení o vztahu kombinace a selekce jako dvou faktorů, které určují souvislosti každého užitého jazykového znaku, stane se informační hodnota takové substituce (revidovaného výběru) zřejmou. Kombinační začlenění znaku do lineárně probíhající řeči je dáno in praesentia, jako koexistence elementů jediné, reálně existující řady. Souvislost na ose selekce naproti tomu spojuje elementy in absentia, jako členy potenciálního paradigmatu v paměti. Tato potencialita je ovšem něco daleko nesnadněji uchopitelného, než jak je to se souvislostí reálně přítomných znaků na ose kombinatoriky. Tím více to platí o jazykových výtvorech estetické provenience, kde nejde o pouhý výběr z vymezeného okruhu významově blízkých synonym, nýbrž o pojmenovací akt, při němž jsou aktualizovány celé rozsáhlé oblasti jazykových prostředků. A tady se ukazuje závažnost textových variant: dávají nám příležitost zachytit další členy vertikální řady, mezi nimiž se vybíralo, poskytují nám poukaz k tomu, co bylo při aktu výběru potenciálně přítomno.“¹¹¹

Tyto popsané skutečnosti je potřeba upřesnit. Předně bychom měli uvést na pravou míru, že „učení o vztahu kombinace a selekce“ nepochází od Ferdinanda de Saussura, nýbrž od Romana Jakobsona, který se však na tohoto „otce či Koperníka moderní lingvistiky“ odvolává. Podle Jakobsona tedy „každý jazykový znak předpokládá dva způsoby uspořádání“, respektive dva typy jazykových operací: kombinaci a selekci, přičemž kombinace spolu s kontextuací, tj. vytvářením kontextu, a selekce společně se substitucí jsou „dvě stránky téže operace“.¹¹²

De Saussure¹¹³ obdobně rozeznává dva druhy vztahů, jež „jsou pro život jazyka nepostradatelné“: vztah syntagmatický, který odpovídá Jakobsonově kombinaci a vztah asociativní, který je

¹¹⁰ ČERVENKA, M.: Stylistický příspěvek k teorii variant. In: *Česká literatura*. Roč. 14/1966, č. 1, s. 45-46

¹¹¹ ČERVENKA, M.: Textologie a semiotika. In: *Obléhání zevnitř*, op. cit., s. 224-225

¹¹² Viz JAKOBSON, R.: Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch. In: *Poetická funkce*. Vybral a uspořádal M. Červenka. Jinočany: H & H, 1995, s. 58-59

¹¹³ SAUSSURE, F. de: *Kurs obecné lingvistiky*. Přel.: František Čermák. 2. vyd. Praha: Academia 1996, str. 150

souhlasný se selekcí.¹¹⁴ Zvláště tvorba asociativních vztahů, tak jak ji chápe de Saussure, je pro hledání zcela určitých rýmových dvojic podmínkou naprosto nezbytnou.

Čelný představitel strukturalistické kodaňské školy (tzv. Kodaňského lingvistického kroužku), Luis Hjelmslev, přišel r. 1936 s návrhem, „ve snaze odstranit psychologismus termínu *asociativní*, užívat místo něj termín *paradigmatický* (vyznačil F. Č.) ... Jeho návrh se přes určité námitky ujal (de Saussurově záměru a podstatě jevu však vyhovuje jen zčásti) a běžně se dnes užívá, a to obecně pro všechny jazykové roviny.“¹¹⁵

Na vysvětlenou ještě dodejme, že kromě korelátních pojmů *syntagmatické a paradigmatické vztahy*, popřípadě *syntagmatika a paradigmatika*, se často též operuje s pojmy *syntagmatická osa* či *rovina* neboli *osa kombinace* (tj. lineární, horizontální) a *paradigmatická osa* či *rovina* neboli *osa selekce* (tj. vertikální).¹¹⁶

Podívejme se nyní blíže na problém paradigmatu. Bylo řečeno, že se vztahuje na všechny jazykové roviny (plány). Tedy „paradigmatem“¹¹⁷ (popř. substituční třídou) se rozumí třída jazykových jednotek téže roviny, jež mají ekvivalentní funkci na stejném místě v kontextu.“ Jinými slovy: „paradigmatem se rozumí taková třída, u jejíchž členů je možno provést operaci vzájemného zastupování (náhrady, substitute)“.¹¹⁸

Širší pohled na tuto otázku nalezneme u Miroslava Červenky. V uměleckých textech, kde dominuje estetická funkce, tvoří podle něj paradigma jednak funkce mimoestetické, jednak nadindividuální funkční styly. Výběr mezi členy těchto dvou paradigmat má sémiotickou povahu.¹¹⁹

¹¹⁴ Srov.: „Syntagmatický vztah je vztah *in praesentia*; spočívá na dvou nebo více termínech, které jsou v určité faktické řadě přítomny zároveň. Asociativní vztah naopak sjednocuje ve virtuální mnemonickou řadu termíny *in absentia*“ (tamtéž, str. 151n). Opozice faktická kontra virtuální řada je nejvýraznější právě v případě textových variant, protože, jak říká Červenka, „obecně je vždy náhoda, které varianty vznikajícího díla byly zaznamenány a které vystoupily jen v autorových myšlenkách a jsou pro nás navždy ztraceny“ (Textologie a semiotika, op. cit., str. 219).

¹¹⁵ Viz pozn. překl. F. Čermáka. In: SAUSSURE, F. de: *Kurs obecné lingvistiky*, op. cit., s. 415; srov. též De Maurovu poznámku č. 248 na straně 414.

¹¹⁶ Srov. *Slovník literární teorie*. 2. rozšíř. vyd. Praha 1984, s. 263; *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 551-552; *Úvod do literární vědy*. Uspořádali: M. Pechlivanost, S. Rieger, W. Struck a M. Weitz. Přel.: M. Petříček. Praha: Herman & synové, 1999, s. 41; JAKOBSON R.: *Poetická funkce*, op. cit., s. 82

¹¹⁷ ČEJKA, M.: *Česká lexikologie a lexikografie*. Brno: Masarykova univ., 1992, s. 32

¹¹⁸ Tamtéž, s. 7

¹¹⁹ ČERVENKA, M.: Individuální styl a významová stavba literárního díla. In: *Styl a význam* (Studie o básnících). Praha 1991, s. 253

„Obdobný sémiotický charakter výběru z paradigmatu,“ říká dále Červenka, „má při nadvládě estetické funkce koneckonců i volba předmětu (prožitku, události, ideje), o němž se v díle vypovídá. Neznamená to pochopitelně absolutní libovůli individua ve vztahu ke ‚skutečnosti‘; máme na mysli pouze tolik, že individuum má možnost svobodného výběru témat, která jsou mu v daných podmínkách k dispozici, a i když se zdá, že volí ‚přímo‘ ze skutečnosti, vždy je tu prostředníkem mezi ním a realitou sféra ‚tematiky‘, skutečnosti v dosavadních nebo programovaných znakových projevech (uměleckých i mimouměleckých) už sémiotizované.“¹²⁰ Z toho plyne, že „v umění je reference součástí kódu“¹²¹, respektive je „zprostředkována kódy, složenými z kulturně a historicky konstituovaných segmentů zkušenosti.“¹²²

Úhrnem řečeno: „jednotlivé prvky tématu i samo téma jako celek je konstituováno sérií výběrů z paradigmat. I zcela nový průboj ve směru ke skutečnosti je akcí vůči paradigmatu, aktem sémiotickým.“¹²³ Do významové výstavby díla „může vstoupit jen skutečnost nějak už lidmi a jejich kulturou artikulovaná. Neznamená to nutnost opakování, vždyť z daných pojmenování a prostředků usouvztažňujících lze také vytvořit zcela novou výpověď. Jde jen o to určit, kde – při absolutní nadvládě estetické funkce, kterou pokládáme spíše za krajní případ –, ve které významové vrstvě uměleckého díla skutečně tuto novost hledat.“¹²⁴

Vraťme se teď ještě jednou k Červenkovým textologickým studiím. V již citované pasáži jsme se dozvěděli, že v jazykových útvarech esteticky orientovaných jde především o pojmenovací akt. „Z umělecké specifičnosti literárního díla ovšem vyplývá, že pojmenovaná ‚věc‘ neexistuje jako nehybný objekt mimo dílo: sama se v postupující promluvě teprve vytváří. Při změnách textu neběží tedy o stále vhodnější, výstižnější (nebo naopak nevhodnější) pojmenování téže věci, jako je tomu při hledání správného slova v běžné komunikaci, nýbrž o *proměny míněné ‚věci‘* – nejde pochopitelně jen o materiální objekty – *samé*“ (zdůraznil O. N.).¹²⁵

¹²⁰ Tamtéž s. 254

¹²¹ Loc. cit.

¹²² Tamtéž, s. 257

¹²³ Ibid., s. 256

¹²⁴ Ibid., s. 257

¹²⁵ ČERVENKA, M.: Stylistický příspěvek k teorii variant. In: *Česká literatura*, op. cit., s. 46. Stejnou pasáž nalezneme též ve studii *Textologie a semiotika* na straně 225. Zde ji uvádíme jednak pro srovnání, jednak i proto, že ji považujeme za zvlášť důležitou: „Z umělecké specifičnosti literárního díla vyplývá, že pojmenovaná ‚věc‘ neexistuje jako nehybný a přesně vymezený objekt vně díla: míněná ‚věc‘ se tu sama vytváří teprve v postupujícím procesu řeči. Při změnách textu neběží tudíž o stále trefnější, výstižnější (nebo případně nevýstižnější) pojmenování téže věci, jak je tomu v případě hledání vhodného slova v běžné komunikaci, nýbrž o proměny oné míněné ‚věci‘ samé.“

Tato teze je pro nás relevantní. Záhy uvidíme, že její platnost si lze na jednotlivých textových variantách snadno a spolehlivě ověřit.

Musíme se tu však ještě vyjádřit k samému fundamentu děl umělecké slovesnosti, o němž už byla řeč – k estetické funkci. „Básnické dílo (tj. literární dílo umělecké – pozn. O. N.) je definováno jako jazykové sdělení, jehož estetická funkce je jeho dominantou.“¹²⁶ Tuto dominantu „můžeme definovat jako směrodatnou složku uměleckého díla, která ovládá, určuje a transformuje ostatní složky.“¹²⁷ Červenka to dokonce formuluje tak, že „jen na základě transformací, jímž jsou v silovém poli estetické funkce podrobovány podněty přicházející ze sfér funkcí mimoestetických, je možná dynamika stylového vývoje v umění.“¹²⁸

Podle vžitě a dostatečně známé definice estetická funkce „přivozuje soustředění pozornosti na jazykový znak sám – a je tak pravým opakem skutečného zaměření na cíl, jímž je v jazyce sdělení.“¹²⁹

Tento protiklad uměleckého stylu vůči jiným funkčním stylům pregnantně postihl právě Jan Mukařovský:

„Řeč básnická má jinou funkci než řeč sdělovací: řeč sdělovací obrací naší pozornost k tomu, *co* se vyjadřuje, řeč básnická ji upoutává k tomu, *jak* se vyjadřuje (zvýraznil J. M.). Řeč básnická přenáší tedy těžiště naší pozornosti: dává nám prožívat sám *akt vyjadřování, mluvení* (...) Básnická řeč je zaměřena na samoúčelné prožívání aktu vyjadřování.“¹³⁰

Uvedený princip je vpravdě nadčasový, neboť nadále platí, že v umělecké literatuře, zejména však v poezii a v lyrizované próze, nás nejvíc uchvacuje a největší požitek nám skýtá právě to, jakým způsobem je něco vyjádřeno, těší nás, že si autor pro svou niternou výpověď zvolil zrovna taková a ne jiná slova.

Odtud také pramení afinita mezi pojmenováním emocionálním a básnickým, jež mají zvláště v poetickém stylu takřka rovnoprávné postavení. Oba tyto druhy pojmenování totiž akcentují – na rozdíl od pojmenování odborného – „moment výběru a stavějí tak do středu pozornosti sám

¹²⁶ JAKOBSON, R: Dominanta. In: *Poetická funkce*, op. cit., s. 39

¹²⁷ Ibid., s. 37

¹²⁸ ČERVENKA, M.: Individuální styl a významová stavba literárního díla. In: *Styl a význam*, op. cit., s. 261

¹²⁹ MUKAŘOVSKÝ, J.: O jazyce básnickém. In: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. 2. doplněné vyd., Praha 1948, s. 80

¹³⁰ MUKAŘOVSKÝ, J.: O současné poetice. In: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 106

pojmenovací akt, prováděný subjektem“.¹³¹ „Vliv subjektu-původce na výběr pojmenování“¹³² je tedy v obou případech dosti silný.

S tím vším je pak spojena snaha po aktualizaci, která v uměleckých komunikátech (znovu dodejme, že především v těch poetických) dosahuje „intenzity maximální, tj. takové, že zatlačuje do pozadí sdělení jakožto účel vyjádření a stává se samoúčelnou; neděje se zde proto, aby sloužila sdělení, nýbrž proto, aby stavěla do popředí sám akt vyjádření, mluvení.“¹³³

„Ať se díváme jakkoliv na základní funkci básnictví, je nepochybné, že básnictví propůjčuje jistou autonomii jazykovému znaku,“ poznamenává jinde Mukařovský.¹³⁴ I Jakobson shodně hovoří o „svězákonosti slova“ v poezii, přičemž dodává svou proslulou větou, že „to co zdůrazňujeme, není separatismus umění, nýbrž autonomnost estetické funkce.“¹³⁵

Vedle pojmu estetická funkce užívá Jakobson paralelně pojem poetická funkce či básnickost. A v čem se tato básnickost podle něj projevuje? „V tom, že slovo je pocitováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty.“¹³⁶

Jakobsonovi do jisté míry přizvukuje jeho soukmenovec a spolu s ním i jeden ze zakladatelů Moskevského lingvistického kroužku Grigorij Vinokur, který říká, že „básnická tvorba je prací na slově, avšak nikoliv už na slově jako pouhém znaku, nýbrž jako na věci (zvýraznil G. V.), která má svou vlastní stavbu, jejíž prvky jsou v každé nové básnické promluvě znovu váženy a přeskupovány. (...) Hraniční čáru mezi básnickými jevy a ostatními jevy stylistickými je tedy třeba hledat v pojmu slova jakožto věci. Vezměme kteroukoli stylistickou konstrukci kromě básnické – žádná z nich není určena intencí, která by chápala slovo jako *specifický předmět* (zvýraznil G. V.) a nikoli jako pouhou formu.“¹³⁷

¹³¹ MUKAŘOVSKÝ, J.: Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka. In: *Kapitoly z české poetiky I*, op. cit., str. 161

¹³² L. c.

¹³³ MUKAŘOVSKÝ, J.: Jazyk spisovný a jazyk básnický. In: *Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., s. 119

¹³⁴ MUKAŘOVSKÝ, J.: Lingvistika a poetika. In: *Studie z poetiky*. Praha 1982, s. 8

¹³⁵ JAKOBSON, R.: Co je poezie? In: *Poetická funkce*, op. cit., s. 31

¹³⁶ L. c.

¹³⁷ VINOKUR, G.: Poetika, lingvistika, sociologie (Metodologická poznámka). In: *Poetika, rytmus, verš*. Sestavil Jurij M. Lotman. Uvedený článek přeložil Vladimír Svatoň. Praha 1968, s. 138-139

Slovo či jazyk se tedy v uměleckých textech stává nikoli prostředkem, nýbrž cílem. Tento teoretický poznatek čerpá svou pravdivostní hodnotu přímo z praxe: například Holanova poezie nebo próza Vančurova jsou toho očividným důkazem.

Ovšem, jak upozorňuje Mukařovský, „přímým objektem naší pozornosti“ se jazyk stává nejenom v umělecké tvorbě, ale i v případě lingvistiky, jazykové politiky, jazykové pedagogiky a jazykové kritiky, jedním slovem jazykové kultury.¹³⁸

„Slovo chápané jako věc,“ pokračuje dále Vinokur, „plní totiž funkci, jež slovu jako znaku nepřísluší. Někteří badatelé nazývají tuto funkci estetickou. Budu raději opatrnější – ať to je prostě funkce *básnická* (zvýraznil G. V.): slovo může plnit básnickou funkci, aniž by současně vzbuzovalo jakékoliv emoce, třeba estetické.“

Není jasné, které badatele měl Vinokur na mysli, zato je jasné, že standardní definice estetické funkce, alespoň tak jak ji vymezuje Mukařovský, mu buď nebyla známa, anebo ji nepochopil. Přesto se však jeho pojetí funkce básnické v zásadě nijak neodchyluje od českých strukturalistů:

„Funkce básnická seznamuje vnímající subjekt se samotnou strukturou řeči, demonstruje prvky, z nichž je tato struktura složena, a obohacuje lidské povědomí znalostmi nového předmětu – slova. Básnická funkce nás prostřednictvím slova informuje o tom, co je to samo slovo, zatímco prostřednictvím ostatních funkcí jazyka poznáváme vždycky předměty, jejichž existence se od slova *byťstně liší*; ostatní funkce nás informují prostřednictvím slova o něčem jiném.“¹³⁹

Zároveň ale dodává, že i když slovo nabude básnické funkce, nejsou mu upřeny jeho funkce ostatní (např. funkce komunikativní). „Slovo v kontextu básnického jazyka nepřestává být praktickým slovem – pouze je tak říkajíc podáno ‚s jinou omáčkou‘.“¹⁴⁰

Později Roman Jakobson podal ve své známé stati *Lingvistika a poetika* přesnější definici poetické (básnické) funkce: „Zaměření (Einstellung) na sdělení jako takové, koncentrace na sdělení pro ně samo, je poetická (poetic) funkce jazyka.“¹⁴¹

Na závěr našeho přehledu této otázky uveďme ještě stanovisko Miroslava Červenky, který postuluje tzv. metapromluvové významy stylů, o nichž říká, že jsou „integrujícím článkem významu komunikátu jako celku. Základním a výchozím stupněm v hierarchii implikovaných výpovědí, na jejímž vrcholu je výpověď o postavení člověka v univerzu, je výpověď komunikátu

¹³⁸ Viz MUKAŘOVSKÝ J.: *Lingvistika a poetika*. In: *Studie z poetiky*, op. cit., s. 8-9

¹³⁹ Ibid., str. 139-140

¹⁴⁰ Ibid., poznámka č. 1, s. 139

¹⁴¹ JAKOBSON, R.: *Poetická funkce*, op. cit., s. 81

o sobě samém. V tom vidím smysl definice estetické (nebo ‚poetické‘) funkce u ruských formalistů a pražské školy v termínech jako ‚zaměření na výraz sám‘ apod. Na metapromluvové významy se v případě úplné dominance estetické funkce převádějí všechny typy významů účastníci se na výstavbě díla.“¹⁴²

Považovali jsme za nutné a účelné připomenout zde všechny tyto známé skutečnosti, abychom se zřetelem k nim zdůraznili, že textové varianty je třeba posuzovat citlivě a opatrně.

Obraťme nyní svou pozornost zpět k textologii, konkrétně ke dvěma odlišným názorovým základnám.

Červenka ze svého sémiotického pohledu vymezuje dva existenční způsoby literárního textu, jež záležejí v tzv. *aktu zveřejnění*. Ten je „přelomovým momentem v dějinách textu, bodem, v němž jeden způsob existence textu končí a druhý začíná.“¹⁴³ Literární text před aktem zveřejnění je „soukromou záležitostí“, kdežto po aktu zveřejnění se z něj už stává text literárního díla, tedy „kulturně společenský fakt“.¹⁴⁴ Oba tyto způsoby zároveň korespondují s Červenkovou dichotomií *osoba × osobnost*, jíž Červenka navazuje na Mukařovského: zatímco *osoba* značí reálnou, psychofyzickou osobu autora, *osobnost* naproti tomu představuje čistě sémiotický konstrukt, „který je přiřazen textu jako jeho hypotetický původce – jako možný subjekt aktů volby, na jejichž podkladě dílo povstalo.“¹⁴⁵ O tomto subjektu „není známo nic jiného, než co vypovídá sám výtvar.“¹⁴⁶

První způsob existence textu se v důsledku svého soukromého ražení váže k psychofyzické osobě autorově, do druhého se naopak promítá „osobnost“¹⁴⁷, která je „součástí objektivní struktury samého díla.“¹⁴⁸

Červenkovu dichotomii necháme prozatím stranou; ta bude předmětem naší kritiky až při konečném resumé.

Na základě aktu zveřejnění, tvořícího předěl mezi dvěma existenčními mody textu, rozlišuje Červenka i dva typy textových variant: jsou to jednak „varianty provázející vznik první verze díla“, tj. „před ustavením první zveřejněné nebo ke zveřejnění určené jeho verze“ (v našem

¹⁴² ČERVENKA, M.: Individuální styl a významová stavba literárního díla, op. cit., s. 256

¹⁴³ ČERVENKA, M.: Textologie a semiotika. In: *Obléhání zevnitř*, op. cit., s. 216

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 215

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 216. Srov.: Individuální styl a významová stavba literárního díla, op. cit., s. 256 a 258-259; Stylistický příspěvek k teorii variant, op. cit., s. 48

¹⁴⁶ Individuální styl a významová stavba literárního díla, op. cit., s. 259

¹⁴⁷ Pojem *osobnost* dává Červenka pokaždé do uvozovek.

¹⁴⁸ ČERVENKA, M.: Stylistika Halasových variant. In: *Struktura a smysl literárního díla*. Praha: Čs. spisovatel, 1966, str. 162

případě by se jednalo o R1), jednak „varianty ukončených verzí“¹⁴⁹ (v našem případě R2 a I. vyd.). O prvním druhu variant Červenka soudí, že „nejdou součástí uzavřené struktury, vnitřní představa autora díla v nich není přehodnocena v jednotnou významovou intenci, takže vypovídají především o psychofyzické osobě autorově, nikoli o ‚osobnosti‘ jako významovém komplexu, jenž je dán až s ukončeným dílem. Tím nechci říci, že uvedený typ variant nemá význam pro stylistickou analýzu jednotlivého díla: přinejmenším nás upozorňuje na citlivé body díla, na ta místa v jeho stavbě, která byla vytvářena se zvláště velkými obtížemi nebo s mimořádnou koncentrací.“¹⁵⁰ „Je docela možné, že podněty odtud vzešlé ukážou na důležitost nebo prostě zajímavost těchto míst i z hlediska imanentní strukturní výstavby díla.“¹⁵¹

Teprve ukončené verze téhož díla jsou pro Červenku „nepochybnými literárními fakty, jež se samostatně začleňují do literárního procesu a čtenářsky působí (nebo jsou určeny působit) nezávisle na svém autorovi.“¹⁵² Jedině v takovýchto verzích registrujeme přítomnost oné „osobnosti“, díky níž všechny složky struktury díla drží takřkájak pohromadě v jakési dynamické rovnováze.

Jinak se na celou věc dívá Pavel Vašák. I když lze říci, že Červenková diferenciací dvou existenčních způsobů textu zhruba odpovídá Vašákovým třem fázím textového procesu (tedy především jeho první a druhé fázi), v otázce jednotlivých verzí díla či spíše různých druhů textových variant se už znatelně rozcházejí. Zajímavé ovšem je, že se oba při svých odlišných argumentech dovolávají stejné vědecké autority, a to Borise Tomaševského.

Červenka ve své časopisecké studii říká, že „kterákoli ukončená verze díla je pro Tomaševského samostatným literárním faktem.“¹⁵³ (Neuvádí sice pramen, ale podle všeho jde o jeho knížku *Spisovatel a kniha.*)

Vašák zase na podporu svého mínění uvádí citát Tomaševského (s odkazem na almanach *Literaturnaja mysl*, Peterburg 1923, s. 171-186),¹⁵⁴ který je poněkud v rozporu s tím, co soudí Červenka. Srovnej: „*Každé stadium básnické tvorby je samo o sobě básnickým faktem. Každá redakce básně vyjadřuje tvůrčí úsilí básníka. Existence různých oprav, z různého období (lépe změn), svědčí o umělecké proměně básníka. (...) Věda potřebuje všechny redakce a všechny fáze*

¹⁴⁹ ČERVENKA, M.: *Textologie a semiotika*, op. cit., str. 219

¹⁵⁰ Tamtéž

¹⁵¹ ČERVENKA, M.: *Stylistický příspěvek k teorii variant*, op. cit., s. 48

¹⁵² Týž, *Textologie a semiotika*, op. cit., 220

¹⁵³ Týž, *Stylistický příspěvek k teorii variant*, op. cit., s. 48

¹⁵⁴ Viz *Textologie: teorie a ediční praxe*, op. cit., s. 35

tvorby“ (zvýraznil P. V.). Tomaševskij tu nikde nepožaduje kritérium ukončenosti či celistvosti textové verze díla, ba spíše naopak.

Vašák z těchto slov Tomaševského vyvozuje, že není „principiální rozdíl mezi pracovními texty ... a textem tzv. konečným z hlediska geneze textu díla. Text, v jisté fázi konečný, se totiž může kdykoli stát textem pracovním, východiskem k další fázi tvorby. Stejně tak ovšem text tzv. pracovní se může stát i textem konečným: autor může původní koncepci opustit z důvodů uměleckých, osobních, aj., ale i fyzických, stejně tak se může znovu vrátit k textu tzv. konečnému.“¹⁵⁵

Proto „každý textový pramen podílející se na vzniku textu díla je chápán jako text pracovní“, neboť je „součástí celku, kterým je proces vytváření textu díla.“¹⁵⁶

Z předchozího rovněž vyplývá, že textový proces je *potenciálně neukončený*¹⁵⁷, což je dáno především časem. Čas je v textologii zákonitostí natolik ústřední, že ji Vašák v důsledku toho považuje dokonce za historickou disciplínu.¹⁵⁸

Z hlediska textu rozlišuje tedy Vašák¹⁵⁹ celkem dva časové aspekty:

„a) *vnější čas*, kterým rozumíme konkrétní společenskou situaci, za níž každý textový pramen vznikal; b) *vnitřní čas* (vyznačil P. V.), kterým rozumíme průběh jednotlivých etap procesu vedoucího od záměru k tvaru. Zatímco vnější čas plyne souvisle, bez možnosti návratu, vnitřní čas tuto vlastnost nemá. V procesu vedoucím od záměru k tvaru je nutno vždy počítat s možností návratu k časově i textově dřívější etapě, povýšené tvůrčím úsilím na jiný kvalitativní stupeň. Rozpor mezi záměrem, „textem v hlavě“ na jedné straně a dosaženým stavem textové fixace (dosavadní textové prameny) na straně druhé je základním zdrojem textového pohybu, tj. jeho potenciální neukončenosti.“

Právě v této vzájemné souvislosti všech fází textového procesu, ve vzájemné souvislosti textových pramenů, znění, verzí a variant nalézají Vašák oprávněnost svého systémového chápání textologie.¹⁶⁰ Textový proces podle něj „není lineárním“¹⁶¹ sledem na sebe časově navazujících

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 35-36

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 38

¹⁵⁷ L. c.

¹⁵⁸ Viz VAŠÁK, P.: *Metody určování autorství*, op. cit., s. 19-20

¹⁵⁹ Textologie, op. cit., s. 38; srov. též *Autor, text a společnost*, op. cit., s. 40-41

¹⁶⁰ Ibid., s. 39

¹⁶¹ Lineární časovou dimenzi literárního díla uznává naopak Červenka (viz Stylistický příspěvek k teorii variant, op. cit., s. 48

závislých textových pramenů, ale *systemem vzájemně souvisejících a působících prvků*¹⁶² (zdůraznil P. V.), odpovídajících cílové funkci systému: vzniku textu díla. (...) Tato funkce však musí mít svého nositele.¹⁶³ Tímto nositelem, který uvádí ve vztah jednotlivé prvky textového procesu, je sám autor. „Není to nikdo jiný než autor, který se kdykoliv může vrátit ke kterékoliv fázi své tvůrčí literární (ale i jiné) práce, znovu ji zhodnotit a využít (vnitřní čas textu). Když autor opustí po prvním náčrtu básně určitý verš, motiv, apod., může se k němu v definitivní verzi vrátit. V tom je právě smysl tvrzení, že všechny textové prameny, všechny fáze tvorby spolu souvisejí, tvoří propojený celek – systém. Proto každý textový pramen, každá fáze tvorby v sobě obsahuje práci předchozí.“¹⁶⁴

Tolik jsme tedy chtěli říci úvodem. Jeho obsáhlost napovídá, že tento úvod chtěl být zároveň i jakýmsi předběžným nahlédnutím do problematiky textologie. Proto jsme se namnoze nevyhnuli četným citacím, jimž jsme v zájmu přesnosti vyjádření a v obavách před možným zkreslením dávali přednost před vágními parafrázemi.

Dříve než však přikročíme k vlastnímu předmětu našeho zkoumání, rádi bychom ještě krátce upozornili na některá obecná zjištění či přímo pravidla, která se týkají textových variant. Ve svých textologických studiích je zformuloval Miroslav Červenka:

- 1) „Pozice v textu, na níž jednou došlo k změně, má k dalším proměnám větší sklon než pozice jiné.“¹⁶⁵
- 2) „Při textových změnách je ve veršované řeči náhrada jednoho pojmenování jiným pojmenováním vázána normou rytmu a případně i rýmu, takže např. dvojslabičné slovo se nahrazuje zase dvojslabičným atd. Nedodržení tohoto požadavku musí vést k přepracování širšího úseku textu (bez další motivace).“¹⁶⁶
- 3) „Pro mnoho variant ve verších je příznačné, že se snaží slova v rýmových pozicích ponechat beze změny.“¹⁶⁷

¹⁶² Tímto prvkem může být v textologii de facto cokoli: „proměna jazykové formulace určitého verše“, motiv, téma, textový pramen, textová varianta, apod. Záleží jen na našem rozhodnutí, co budeme za prvek považovat (viz Textologie, op. cit., 23-24).

¹⁶³ Tamtéž s. 42

¹⁶⁴ Loc. cit.

¹⁶⁵ SMETÁČEK V.: Růst Halasova Ladění ve světle rukopisů. In: *Literární archiv* 7/1972, s. 210-211. Skutečným autorem studie je však M. Červenka.

¹⁶⁶ ČERVENKA, M.: Textologie a semiotika. In: *Obléhání zevnitř*, op. cit., s. 225-226

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 226

Nyní se již konečně dostáváme k vlastnímu tématu, k Seifertově Písni o Viktorce. Jednotlivé textové varianty básnické skladby jsou zde vyjádřeny chronologicky. Způsob jejich grafického zobrazení jsme vesměs převzali od Miroslava Červenky, konkrétně z jeho stati *Růst Halasova Ladění ve světle rukopisů*, uveřejněné pod krycím jménem Vladimír Smetáček (in: Literární archiv 7/1972, s. 181-230).

Jak už bylo řečeno výše, básnická skladba *Píseň o Viktorce* je rozvržena do sedmi zpěvů, z nichž každý (kromě IV.) obsahuje po třech básních. Začneme rozbořem zpěvu prvního:

R1, R2 , 1. vyd. 1. Noc byla tenkrát bezmála

R1 2. a říčka byla rozvodněna .

R2, 1. vyd. a Úpa byla rozvodněna. .

R1 3. volal jsem do tmy jejich jména

opr R1 šeptal

R2, 1. vyd. Volal jsem do tmy jejich jména,

R1 4. dvě jména krásná zoufalá.

R2, 1. vyd. dvě krásná jména, zoufalá.

To, co dominuje této úvodní strofě prvního zpěvu, je dílčí téma prostředí, jež představuje jednu z hlavních součástí fikčního světa.

Ve druhém verši provedl Seifert záměnu obecného jména *říčka* ve prospěch vlastního jména zeměpisného, přesněji hydronyma (*Úpa*) a vymezil tak zcela konkrétní geografický prostor (dnešní Babiččino údolí na Českoskalicku), jenž je osudně spjat nejen s titulní postavou tohoto Seifertova díla, ale také se samotnou Boženou Němcovou. V této souvislosti je nanejvýš vhodné podotknout, že právě na zmíněném vodním toku se nachází onen splav, který je nejen jedním z pověstných atributů Viktorky, ale i příznačnou motivickou stafáží jejího příběhu.

Ačkoli to nemusí být na první pohled zjevné, sledovaná textová změna vyvolala, kromě svého prostorového určení, umožněného přechodem z individuální nespécifické reference k referenci

specifické, též větší dramatickou spádnost rozvíjejícího se děje, která je podepřena i veršem následujícím. Lexikální význam slova *říčka*, třebaže si plně uchovává svou pojmovou hodnotu, nelze totiž oprostít od deminutivního expresivního příznaku, který jej trvale provází a charakterizuje a který v daném kontextu výrazně snižuje, respektive oslabuje význam motivu rozvodněného vodního živlu. Teprve v důsledku této jediné opravy – nahrazení apelativa anoikonymem – nabývá motiv rozvodnění potřebné dramatickosti, jež dotváří a vykresluje celkové dějové napětí i atmosféru lyrické situace.

Nejinak tomu je i v případě třetího verše, kde Seifert váhal mezi dvěma výrazy s opačným významem *volat* × *šeptat*. Tato opozita vstupují do vztahu graduální (polární) antonymie, neboť „vyjadřují krajní, popřípadě mezní hodnoty jisté vlastnosti na stupnici od maxima (+) do minima (-), proto jsou v jazyce spjata s různými operacemi stupňování.“¹⁶⁸ Oba členy tohoto opozitního páru tedy představují póly stupnice, jejíž součástí je alespoň jeden přechodový stupeň: *volat* – *mluvit hlasitě (nahlas)* – *šeptat*.

Na této skutečnosti si můžeme zcela uvědomit často velmi těsnou souvislost, ba přímo významovou prostupnost lexikální a tematické jednotky. Nejdříve je však třeba říci, že motiv *první osoby*, který znamená „přímé vstoupení vypravovatele“¹⁶⁹ do básně jakožto osoby jednající“, je v tomto verši takřka příkladným motivem dynamickým, neboť „typickou formou dynamických motivů jsou činy postav, jejich jednání.“¹⁷⁰ Není proto jistě žádnou nahodilostí, je-li takový motiv prezentován slovesem v určitém tvaru, tedy právě takovým slovním druhem, který označuje „dynamicky pojatý příznak substance.“¹⁷¹ Motiv jako tematický útvar je tak přímo vázán na své jazykové vyjádření, což rovněž potvrzuje již výše naznačená souvislost sémantická. K tomuto bodu se ještě později vrátíme.

Seifert tím, že se nakonec přiklonil k výchozí variantě, k verbu dicendi, jež značí maximální stupeň určité vlastnosti (v tomto případě by šlo o zvukovou charakteristiku mluveného projevu), podpořil jednak dynamický charakter tohoto motivu, jednak zintenzívnil a prohloubil počáteční dějový spád a s ním i napětí.

Na druhé straně nelze vyloučit, že tato slovesná responze byla motivována celkovou organizací hláskové instrumentace tohoto strofického útvaru, na níž se značnou měrou podílejí i rýmující se

¹⁶⁸ ČEJKA, M.: *Česká lexikologie a lexikografie*, op.cit., s. 29

¹⁶⁹ MUKAŘOVSKÝ, J.: Máchův máj. Estetická studie. In: *Kapitoly z české poetiky III*, Praha 1948, s. 154

¹⁷⁰ TOMAŠEVSKIJ, B.V.: *Teorie literatury*. Přel.: Renáta a Karel Štindlovi. Praha 1970, s. 130

¹⁷¹ KOMÁREK, M.: *Příspěvky k české morfologii*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica 41, Praha 1978, s. 21

jednotky. Sotva lze totiž přehlednout nápadnou koncentraci všech sonorních souhlásek v těchto verších, konkrétně likvid (l, r) a nazál (m, n, ň), případně ještě aproximanty j. Není to sice příliš překvapující údaj, uvážíme-li celkově vysokou frekvenci sonor v češtině i jejich vysokou spojitelnost s ostatními hláskami, nicméně jsou to právě ty hlásky, o nichž můžeme obecně říci, že spolu s vokály vydatně napomáhají eufonickému ladění verše. Dozajista jsou k této úloze předurčeny svou zvláštní akustickou stavbou, neboť kromě šumového komponentu obsahují i komponent tónový. Představují tak pomezí jev mezi konsonanty a vokály. Z toho přirozeně vyplývá, že je to právě tónová struktura vokálů a sonor, jež je tím rozhodujícím eufonickým činitelem, který se významně uplatnil i v této sloce, kde obě tyto napolo zvukově spřízněné hlásky vytvářejí hned několik skupin:

Noc byLa tENkrát bEzMÁLA
a Úpa byLA rozvodNĚNA
voLAL JsEM do tMy JEjich JMÉNA
dvě krÁsNÁ JMÉNA, zoufALÁ

Proto soudíme, že zřejmě i pod tlakem této hláskové instrumentace ustoupilo sloveso „šeptat“ slovesu „volat“, které svým způsobem dovršilo hláskovou konfiguraci *la*, k níž vlastně už byly položeny základy, a to jak prvními dvěma verši, tak zejména rýmovou dvojicí *bezmála – zoufalá*. Tím jaksi mimoděk zpečetíme známý poznatek, že rým vedle své primární rytmické funkce zastává i funkci eufonickou; rýmy jsou zde plnohodnotnými spoluhrači hláskové instrumentace, přímočaře ji rozvíjejí.

Na základě Červenkovy hutné studie můžeme dokonce určit, o jaký typ instrumentace se jedná. Podle našeho mínění je to *zvuková iradiace* klíčového slova. Červenka ji blíže charakterizuje takto: „Významově závažné slovo může nacházet hláskové korespondence v jiných, polohou blízkých slovech, a tak svým zněním – a jeho prostřednictvím i svým významem – zabarvovat užší kontext.“ K tomu následně dodává, že „týž postup byl předtím popsán u Mukařovského a ještě dříve u Grammonta, který hovoří o ‚trvání na‘ určitém slově, jehož hlásky se opakují ve

slovech okolních¹⁷². Obezřetně však varuje, že stanovení takového klíčového slova, resp. postup, který k němu vede, může být často velmi nespolehlivý a sporný.

My se o to přesto pokusíme. Domníváme se totiž, že oním klíčovým slovem, které, jak říká Červenka, nakazilo celý kontext, je v našem případě slovo *jméno* či *jména*, jejichž hlásky je možné vysledovat nejen v této, ale i v dalších slokách prvního zpěvu. Pro tento předpoklad máme dvojí zdůvodnění: tematické a stylistické. Co se tematického pojetí týče, je třeba vést v patrnosti, že u dvou vstupních básní prvního zpěvu je slovo *jméno* zároveň jejich hlavním motivem¹⁷³. Tento fakt bude později ještě doložen a několikrát připomenut. Patrně ze stylistických příčin je pak toto slovo na některých místech vynecháváno. Například počáteční verše dvou bezprostředně následujících strof obsahují ve všech knižních vydáních tyto anaforické elipsy: „Té, která byla raněna / a sežehnuta bleskem krásy...“ — „Té, která, krásná nad jiné, / neměla strach z té čaromoci...“ Pro obě dvě je příznačné vypuštění celé dominující věty s přísudkovým verbem *dicendi* i jeho objektovým komplementem: Volal jsem jméno té, která byla raněna a sežehnuta bleskem krásy...

U strofy, jejíž elipticky konstruovaný verš jsme uvedli jako první, byla tato výpustka pravděpodobně podnícena tou skutečností, že se slovo *jméno* objevuje v jejím posledním verši. Jinak je přítomno skrytě (mimoto i v naší paměti) a jeho zvuková i sémantická potence projevuje se především v odpovídajícím hláskovém složení jednotlivých veršů.

Pro nás je pak v této souvislosti zvláště pozoruhodný výklad Jana Mukařovského, na nějž nás Červenka odkazuje:

„Mnohdy mívá opakování hlásky také za úkol vyzvednouti významově jisté slovo, které má pro daný kontext zvláštní důležitost. Děje se to tak, že hláska (po případě celá skupina hlásek) charakteristická pro toto slovo se několikrát opakuje buď po onom slově, nebo i před ním. V prvním případě působí zvukové, avšak zároveň i významové doznívání, v druhém připravuje na jeho objevení.“¹⁷⁴

Jak se lze přesvědčit, tento obojí možný způsob se promítl i do našeho výše znázorněného schématu. Příslušné hlásky plurálního tvaru zmíněného klíčového slova „jsou rozsety

¹⁷² ČERVENKA, M.: Hlásková instrumentace. In: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002, s. 44

¹⁷³ Srov. konstatování J. Mukařovského z jeho obsáhlé stati O jazyce básnickém: „...viděli jsme již (při úvaze o básnickém obrazu), že i jazykový, slovní význam může být tematizován, a naopak může mnohdy motiv, jednotka obsahová, dojít vyjádření jediným slovem, a tak splývat se slovním významem“ (*Kapitoly z české poetiky I.*, op. cit., s. 120).

¹⁷⁴ MUKAŘOVSKÝ, J.: Máchův máj. Estetická studie. In: *Kapitoly z české poetiky III.*, op. cit., s. 88

v mikrokontextu, který danému slovu předchází¹⁷⁵, a to jak ve verši, ve kterém se toto slovo vyskytne poprvé, tak i v předešlém dvojverší. Co se týká druhého efektu, nejde v tomto případě ani tak o dozvuk jako přímo o ozvěnu. Tento echový dojem je posílen těsně navazujícím opakováním motivu jména v závěrečném verši této strofy. Jeho účelem je tedy sugerování ozvěny vypravěčova volání.

Poznamenejme předběžně, že vypravěč je zde zároveň jednou z fikčních postav, od jejíž účasti na dění ve fikčním světě není možné jakkoli odhlédnout. Tímto narativním aspektem se ještě budeme podrobněji zabývat.

Závěrečný verš pak přináší první kulminační vlnu dějového i lyrického napětí, a to nejen díky hláskové instrumentaci, nýbrž i působivě provedené syntaktické stavbě.

Vzhledem k verši bezprostředně předcházejícímu je tento verš osamostatněnou částí a představuje tak z hlediska skladby parcelovanou, popř. kompletovanou konstrukci.¹⁷⁶

Parcelaci čili syntaktickému procesu vyčleňování náleží, zvláště ve větě, funkce zdůraznění, funkcí kompletace neboli syntaktického procesu přičleňování je zase obsahové doplnění zpravidla neúplné informace.

Rovnoběžnost obou principů ukazuje, že přechod mezi oběma syntaktickými procesy je v zásadě difuzní a proměnlivý. Principiální rozdíl mezi nimi se většinou postihuje, zejména z hlediska psaného a mluveného textu, protikladem záměrnosti (parcelace) a spontánnosti (kompletace). Lze tak říci, že k jejich prolnutí došlo i v tomto verši, ale s poukázáním k právě vymezenému rozdílu a k tomu, co ještě bude řečeno níže, bychom v zájmu přesnějšího uvažování měli hovořit raději o parcelaci. Vlivem textových proměn tohoto verše setkáváme se dokonce s dvojitým způsobem její realizace. Pokusíme se uvedenou skutečnost vyložit.

Parcelovaná konstrukce je útvar sestávající ze dvou prvků: bázevého komponentu a podmíněného komponentu.

V první variantě obsažené v R1 je podmíněným komponentem (parcelátem) celá výpověď *dvě jména krásná zoufalá*. Strukturálně totiž podléhá předešlému bázevému komponentu *volal jsem do tmy jejich jména*. V opraveném znění tento parcelát zastává vůči následujícímu parcelátu, který je připojen nesplývavě (tj. čárkou), funkci bázevého komponentu: *dvě krásná jména, zoufalá*.

¹⁷⁵ ČERVENKA, M.: cit. dílo, str. 44

¹⁷⁶ Viz NEKVAPIL, J.: Syntaktické procesy vyčleňování (parcelace) a přičleňování (kompletace). In: DANĚŠ, F. – GREPL, M. – HLAVSA, Z.: *Mluvnice češtiny III. Skladba*, Praha 1987, s. 679-685

I na této krátce rozvedené gramatické skutečnosti se můžeme přesvědčit o těsné vazbě mezi lexikální jednotkou a motivem. Parcelace, vyčleňování, je syntaktický proces, „jímž podavatel textu (zejména umělecký tvůrce) zvýrazňuje části vět (souvětí) v textu. Pro tento proces (na rozdíl od kompletace či dodatečného připojování větných členů – pozn. O. N.) je charakteristická záměrnost činnosti podavatele textu.“¹⁷⁷

Oba dva syntaktické procesy staví v podstatě na roveň též Jelínek¹⁷⁸, když v pasáži věnované stylistické úloze parcelace mimo jiné říká: „V pásmu vypravěče má osamostatňování větných členů funkci obsahově doplňovací nebo emocionální a zároveň aktualizací.“

Máme za to, že toto tvrzení je zároveň argumentací, která výmluvně ospravedlňuje užití parcelace v Seifertově verši nejenom po stránce stylistické, ale i tematické. Parcelace tu totiž svým emotivním nábojem slouží k navození tajemně rozechvělé nálady, již je celý první zpěv takřka hmatatelně obestřen. O tom však budeme hovořit dále.

Vzájemně podpůrné spolupůsobení dvou tak různorodých jevů, jako je hlásková instrumentace a parcelace, se vskutku nemíjí účinkem. Oba tyto rozdílné prostředky, z nichž jeden operuje na fonologické (segmentální) rovině a druhý na rovině syntaktické, významově zostřují motiv j m é n a, stvrzují jeho tematickou nosnost a společně se podílí i na vytváření zmíněného echového dojmu.

Dalším nikoli zanedbatelným faktorem syntaktické stavby tohoto verše je jeho slovosledné uspořádání, které má v původním znění (R1) podobu postponovaného postupně rozvíjejícího přívlastku. V R2 a v 1. vyd. se slovosledná inverze týká již jen toho výrazu, kterého je zapotřebí k vytvoření kýžené rýmové dvojice (*bezmála – zoufalá*), u níž tak došlo k jejímu obapolnému zdůraznění, zvláště po stránce sémantické.

Toto zdůraznění by však bylo sotva možné, kdyby i uvnitř verše nenastal proces parcelace. V předchozí variantě není mezi oběma adjektivy žádný předěl, který by umožnil věnovat každému z nich zvláštní pozornost. Významový kontrast obou přívlastků, jeho gradace, vyniká náležitě teprve jejich odlišným postavením: antepozice versus postpozice. Vyčlenění, osamostatnění adjektiva *zoufalá* v důsledku parcelace i jeho postponované postavení za účelem rýmu navíc objasňuje a dostatečně upozorňuje na jeho tropický význam. V daném kontextu vystupuje toto adjektivum ve funkci básnického přívlastku. Jedná se konkrétně o metonymické

¹⁷⁷ Tamtéž, str. 679

¹⁷⁸ Viz KARLÍK, P. – NEKULA, M. – RUSÍNOVÁ, Z.: *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995, s. 753-754

epiteton, jímž se hned od počátku naznačuje vnitřní souvislost, kontiguita obou stěžejních postav (tj. Viktorky, Boženy Němcové) s jejich obdobným životním údělem. A není náhodou, že právě toto epiteton uzavírá obkročné rýmové schéma strofické pasáže, jíž se celý zpěv počíná a jímž vrcholí její lyrické a dramatické napětí. Tímto epitetem se už do značné míry nepokrytě předznamenává baladičnost celé epické písně, její tragické zakončení.

Ze všeho, co bylo doposud řečeno, můžeme již nyní indukovat obecný závěr:

Textové změny se v principu vyznačují jednolitou interakční provázaností a součinností. To jednoduše znamená, že každá, byť domněle nepatrná textová změna, zasahuje svými důsledky nejen bezprostřední, nýbrž mnohdy i vzdálenější kontext, který je jejím prostřednictvím všemožně modifikován. A stejně neodmyslitelný je rovněž fakt, že každý, i drobnější zásah do textu uměleckého díla má nevyhnutelný dopad (i když třeba jen sekundárně) na jeho kompoziční výstavbu. V právě probraném případě jsme například poznali, že každá jednotlivá změna má svůj svébytný podíl na vzrůstající tendenci dějového i lyrického napětí, tedy v obecném smyslu na individuální syžetové podání fabulačního základu.

Doufáme, že se nám již touto zevrubnou analýzou textových variant úvodní strofy básnické skladby podařilo prokázat jejich syntetické vyústění a podpořit tak Vašákovu pojetí systémovosti textového procesu. O tom, zda tato předběžná konstatování vskutku platí, se budeme průběžně přesvědčovat.

Dříve než přistoupíme k dalšímu rozboru, musíme se vyslovit ještě k jedné podle našeho názoru zásadní věci. Několikrát jsme zde poukázali na úzkou vazbu mezi jazykovými a tematickými jednotkami. Tato vazba je vskutku natolik recipocitní, že můžeme bez obav hovořit o jejich symbióze. Mukařovský, o jehož obsažné citace se nyní opřeme, nejednou připomínal, že přechod od jazykových prvků k tematickým je plynulý, že „v básnickém díle¹⁷⁹ jakéhokoli druhu není přesná hranice a v jistém smyslu podstatný rozdíl mezi jazykem a tématem.“ Tyto své teze pregnantně odůvodňoval výlučným postavením jazyka, jakého se mu dostává v umělecké slovesnosti, kde je nejenom materiálem, ale i kooperativním, svrchovaně tvůrčím činitelem. O této podstatné věci promluvíme v závěru našeho pojednání.

„Lze proto říci,“ poznamenává jinde Mukařovský, „že všude v básnictví – jakéhokoli druhu a směru – je jazyk závažnou složkou celku, a to složkou významu základního, ježto všechny složky ostatní procházejí jeho médiem.“ Úhrnem řečeno: „vše, co je v básnickém díle, musilo projít

¹⁷⁹ MUKAŘOVSKÝ, J.: Jazyk spisovný a jazyk básnický. In: *Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., s. 122 - 123

mediem jazykovým.¹⁸⁰ A to se nesporně týká i prvků tematických, které „vstupují do díla toliko prostřednictvím řeči. A třebaže lze leckdy (např. v románě) rozbírat tematickou stavbu díla bez ohledu na jazyk, je v mnohých případech (např. v lyrických básních) tematická stavba úzce souvislá s prvky jazykovými.“¹⁸¹ Za pravdu tak musíme dát Mukařovskému i v tom, že lyrická báseň¹⁸² „sama svou podstatou souvisí s jazykem mnohem úže než próza.“

Již jsme dostatečně předeslali, že motiv *j m é n a* je vůdčím motivem prvního zpěvu. Je to však zároveň i motiv dynamický, protože je hybnou silou, katalyzátorem děje, jehož napětí vzbuzuje a udržuje. Této dynamičnosti nabývá prostřednictvím svého svazku s motivem *p r v- n í o s o b y*, který je vyjadřován slovesem mluvení. Oba tyto motivy – jak jsme rovněž nastínili – jsou v některých případech elidovány. Svědčí o tom, jak vzápětí ukážeme, rozdílný vývoj jednotlivých strof v různých textových pramenech, v nichž je motiv jména někdy manifestován, jindy zastřen, přičemž motiv první osoby (prezentovaný verbem dicendi) se zpravidla vypouští úplně.

Uvedené motivy, ač je mezi nimi zjevné významové i kompoziční sepjetí, je záhodno klasifikovat jako dvě samostatné tematické jednotky, a to vzhledem k jejich odlišnému působení. Zatímco motiv *j m é n a* zaujímá ústřední postavení výlučně v prvním zpěvu, kde účinkuje jako motiv vázaný, tj. relevantní z hlediska fabulačního, motiv *p r v n í o s o b y* musí i nadále plnit své narativní poslání.

Motiv *j m é n a* je rozvíjen hned několika slokami, včetně té, která bezprostředně následuje po sloce, již jsme se právě podrobně zabývali. Tato strofa, zejména její variantnost, je pro nás důležitá hlavně tím, že se s ní můžeme setkat výhradně a pouze v rukopisných verzích. V knižních edicích se nevyskytuje. Podívejme se tedy nejprve na tu její tvářnost, která je fixována v prvním autografu:

Jméno té líbeznější z nich
té z obrazů a ze zrcadla
básnířky která měla ňadra	básnířky, jejíž dívčí ňadra	...
bělejší nežli padlý sníh	bělejší byla nežli padlý sníh	byla prý bílá jako sníh
(R1)	(1. opr R1)	(2. opr R1)

¹⁸⁰ Viz Poznámky k sociologii básnického jazyka. In: *Kapitoly z české poetiky I*, op. cit., str. 224

¹⁸¹ Srv. O současné poetice. In: *Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., str. 104

¹⁸² Ibid., str. 177

Jednotlicím rysem těchto variant je dílem poměrně automatizované vyjádření, dílem společný moment komparace, přičemž oba tyto principy se vzájemně překrývají. O prvně jmenovaném principu průkazněji svědčí zejména druhé dva verše ještě neopravené strofy, mezi nimiž registrujeme (tak tomu ostatně je i v dalších případech) syntaktický přesah, vyjadřující obecný význam přináležitosti stylisticky bezpříznakovou vedlejší větou vztahnou se statickým (stavovým) predikátorem *mít* a hypotaktickou spojkou *kerá*. V obměněném znění je však tento významový vztah v důsledku transformace vyjádřen nevětně, a sice posesivním relativem *jejíž*, které se – oproti předešlému výrazu – vyznačuje spíše knižním stylovým odstínem stejně jako tvaroslovná dubleta spojky čtvrtého verše *nežli*.

Jestliže jsme jako druhý určující princip uvedli komparaci, pak jedině s vědomím širokého pojmového významu, jež tento termín obnáší a který následující víceméně odlišné jevy poněkud nivelizuje. První dvě varianty třetího a čtvrtého verše se totiž účastní komparativní srovnávací konstrukce, jejímž neopominutelným členem je adjektivum ve tvaru druhého stupně vyjadřující větší míru vlastnosti než jakou má srovnávaný etalon. V uvedeném případě zastává roli etalonu substantivum *snih*. Právě okolnost srovnání s etalonem vedla k tomu, že se stupňování adjektiv a adverbii někdy nazývá komparace.¹⁸³ Termín komparace je ovšem v lingvistice vyčleněn také pro to, čemu se běžně říká přirovnání. A oba tyto odlišné, a přece blízké fenomény utkaly se v posledních dvou verších analyzované strofy.

Sloveso utkaly nemusíme v tomto kontextu chápat příliš obrazně. Jedna z klíčových definic stylu v podstatě vychází z předpokladu, že jazykové prostředky v rámci výběrového slohotvorného procesu mezi sebou soupeří, takže se dokonce hovoří o tzv. výrazové konkurenci¹⁸⁴.

Tyto různorodé jazykové jevy odhalují ještě jinou pozoruhodnou skutečnost. Upozorňují nás na to, že tentýž stav věcí, přesněji táž denotativní situace či mikrosituace, může být zobrazena několika různými propozicemi.¹⁸⁵

Všechny tyto tři variantní věty, na nichž se závěrečné dvojverší strofy zakládá, pojí stejná mimojazyková mikrosituace, týž obsahový základ, tj. srovnání něčeho s něčím. Pouze dvě propozice se navíc odlišují přítomností sémantického příznaku „stupňování míry vlastnosti.“

¹⁸³ Viz KARLÍK, P. a HLADKÁ, Z.: heslo Stupňování. In: *Encyklopedický slovník češtiny*, op. cit., str. 445-447

¹⁸⁴ Viz JELÍNEK, M.: Pojem stylu, Pojem konkurenční množiny. In: *Příruční mluvnice češtiny*, op. cit., s. 701 a 731-734. Srov. též heslo Konkurence výrazová od téhož autora v Encyklopedickém slovníku češtiny, s. 223-224

¹⁸⁵ Sr. úvodní část Z. Hlavsy k *Mluvnici češtiny III.*, cit. dílo, str. 9-12. Viz též GREPL, M. – KARLÍK, P.: *Skladba češtiny*. Olomouc 1998, s. 26

Povšechně lze říci, že volba mezi několika možnými propozicemi je jednou z hlavních linií textového vývoje.

Obzvláště pádné svědectví výrazové automatizace přinášejí proměny čtvrtého verše. V něm zpočátku vystupuje syntagma *padlý sníh*, které se běžně vyskytuje jako součást lexikalizovaného frazému. A přesně toto frazeologické spojení Seifert nakonec uplatnil hned v následující textové obměně v podobě ustáleného přirovnání *bílá jako sníh*. Zmechanizovanost zmíněného přirovnání navíc dotvrzuje i ten fakt, že slovo sníh jako takové již konvenčně vytváří kolokační (syntagmatickou) asociaci se slovem bílý, a to do té míry, že se stalo jakýmsi zobecněným modelem, prototypem bělosti či šedivosti. Oba lexémy tak pojí nejvýše přirozená kompatibilita.

V tomto ohledu, tedy z hlediska kolokability, je ještě třeba zmínit, že kvalitativní adjektivum bílý, které zde představuje *tercium comparationis* usouvztažňující komparandum (ňadra) s komparatem (sníh), může v jiném kontextu obě tato substantiva rozvíjet jako jejich stálý básnický přívlastek. Jinými slovy, z hlediska tropiky plní tento atribut ve spojení s určovanými substantivy (bílý sníh, bílá ňadra) funkci epiteta *constans*, které je velmi oblíbeným a velmi častým prostředkem lidové lyriky.

Není pochyb o tom, že za výsledným zněním textových oprav v R1 stojí též pečlivá snaha po zachování shodného počtu slabik jednotlivých veršů. Z tohoto důvodu bylo substantivum ve třetím verši významově obohaceno o relační adjektivum (dívčí ňadra) a původní komparativní vazba nahrazena přirovnáním. Nutno uvést jako závažnou skutečnost, že právě *izosylabismus*, úsilí zachovat shodnou délku veršů, je u Seiferta striktně dodržovaným pravidlem!

Přesvědčili jsme se tedy, že textové změny této strofy pouze tak či onak modifikují zavedená obrazná kliše. Pohlédneme-li nyní na její podobu ve druhém, čistopisném autografu,

Jméno té líbeznější z nich,
té z obrazů, té ze zrcadla,
jež vidělo ta dívčí ňadra
něžná a bílá jako sníh.

(R2)

záhy zjistíme, že je v ní naopak nemálo průrazná aktualizací tendence. Příčinu tohoto ozvláštňení osvětluje z jedné strany personifikace abstraktního substantiva (v tomto kontextu do

značné míry konkretizovaného), z druhé strany pozměněné přirovnání, podobající se parcelované konstrukci. Nemá sice vlastní predikátové sloveso (relátor),¹⁸⁶ zato je ale rozšířeno o další tertium comparationis, které jej, ve srovnání s původní verzí, alespoň částečně oživuje, takže nakonec přece jen působí překvapivým dojmem. Podílí se na něm i fakt, že adjektivum *něžná* vytváří společně se svým nadřazeným substantivem *ňadra* aliterační hláskovou konfiguraci, která je nadto zvukově i sémanticky podepřena jedním ze členů rýmové dvojice, substantivem *sníh*.

Pokus o disautomatizaci jazykových prostředků zároveň podstatně zvýraznil implicitní průběh vyjádření, který je pro tuto citovanou verzi nejvíce charakteristický. Následkem metaforického posunutí významu totiž došlo vedle toho k zamlžení referentu nebo chcete-li předmětu řeči.¹⁸⁷

Tuto povšechně nastíněnou okolnost pokusíme se nyní objasnit o něco zřetelněji.

Ve všech předešlých textových opravách třetího verše jmenované strofy zůstal předmět řeči zachován, dokonce se tu výslovně uvádí (*básnířky*). V rámci endoforické koreference na něj odkazuje a tím jej identifikuje antecedentní ukazovací zájmeno (*té*), které tak plní preparativní¹⁸⁸, respektive kataforickou funkci.

Přestože v textovém znění R2 je frekvence demonstrativ nepatrně vyšší, a přestože se jedná o deiktické výrazy určitě identifikující (definita),¹⁸⁹ nejsme s to z dané souvislosti jednoznačně vyrozumět, ke kterému referentu (Božena Němcová, Viktorka?) vlastně ukazují, ke komu se vztahují. Tímto zjištěním lze celkem uspokojivě vysvětlit, proč především tato stylizace vykazuje svůj implicitní ráz. Čtenář (recipient) je totiž z velké části nucen spoléhat se na své osobité inferenční schopnosti a trpělivě vyčkávat, co nového přinese postupující kontext. Pohotovost k inferencím je ale v případě uměleckého textu (zvláště lyrického) požadavek veskrze oprávněný, ba přímo samozřejmý.

Jak jsme již stačili upozornit, sloka, jejímiž variantami jsme se právě obírali, má oporu jedině v rukopisných pramenech, v nichž se objevuje jako druhá v pořadí. Naproti tomu ve všech knižních vydáních je její místo postoupeno jiné sloce, totiž té, které v obou rukopisech shodně náleží až místo třetí. Zjednodušeně a přesněji řečeno: následující sloku již nalezneme ve všech

¹⁸⁶ Viz ČEJKA, M.: *Česká lexikologie a lexikografie*, op. cit., s. 34-35

¹⁸⁷ Termín *předmět řeči* užíváme zde v tom smyslu, jaký mu dal František Daneš: ten jím rozumí „cokoli, čeho se jazykový projev týká, co má jeho autor na mysli a v řeči uvádí, pojmenovává (popř. k čemu odkazuje).“ – viz *Mluvnice češtiny III.*, op. cit., str. 694

¹⁸⁸ S termínem preparativní funkce operuje ve svých bádáních František Trávníček – viz *Mluvnice spisovné češtiny II*, Praha 1949, s. 523

¹⁸⁹ viz KOMÁREK, M.: *Příspěvky k české morfologii*, op. cit., s. 49

zkoumaných verzích, jen s tím rozdílem, že zatímco v obou autografech zaujímá třetí místo, v knižních edicích je jí trvale přisouzeno místo druhé.

Vskutku drobné textové změny této strofy jsou však ve srovnání s předchozími mnohem méně pronikavé, ba téměř zanedbatelné, takže její textový vývoj má již od svého počátku charakter spíše stagnující, sloka tudíž tíhne k větší stabilitě:

Té, která byla raněna
a zežehnuta bleskem krásy
a která věčně vplétala si
krvavé trní do jména

(R1)

Té, která byla raněna
a sežehnuta bleskem krásy
básnířky, která vplétala si
krvavé trní do jména.

(R2, 1. vyd.)

Nehledě k tomu nám ale tyto změny opakovaně potvrzují výchozí tezi, že všechny textové prameny, všechny vývojové fáze textového procesu spolu systémově souvisejí. Znovu se tu totiž setkáváme s oním předmětem řeči, který byl poprvé uveden ve třetím verši druhé strofy R1 (*básnířky*) a který byl, jak vidíme, tomuto verši nakonec natrvalo přiřčen. A stejně jako předtím, také na tento postcedent je kataforicky odkázáno příslušným identifikátorem, tj. ukazovacím zájmenem. Sluší se dodat, že ačkoli jde o referenční výraz vyjádřený apelativem, a nikoli vlastním jménem (jako tomu je u titulní postavy díla), přesto je jeho reference (identifikace) specifická, určitá. Je to dáno tím, že tento individuální způsob reference je již dostatečně signalizován dříve uvedeným ukazovacím zájmenem. Díky tomu tak všichni víme (ovšem za nevyhnutelného předpokladu, že se dostatečně zaktivizují naše inferenční schopnosti), že řečenou básnířkou nemůže být nikdo jiný než Božena Němcová.

Využitím této antonomázie docílil Seifert přinejmenším dvou zjevných výsledků: nahrazením relativního zájmena koreferenčním substantivním výrazem přispěl nejen k odstranění mírně rušivého účinku, jež v R1 vyvolává jeho dvojí opakování spolu s anaforickým opakováním souřadící spojky, ale hlavně tímto zásahem znatelně omezil živelnou implicitnost promluvy, které bychom jinak byli opět vystaveni (viz výše). Kdyby totiž autor trval na své původní verzi, byli bychom stále na těch samých pochybách a stále bychom nevěděli (pokud by to ovšem nevyplývalo z následného kontextu!), o kom se vlastně mluví, či jméno vypravěč volá. Zcela

mylně bychom pak možná soudili (na základě intertextovosti), že výše uvedený motiv ničícího blesku poukazuje k osobě Viktorky, kterou tento přírodní úkaz připravil o život. Není v tom ale nic jiného než autorův důvtip, který tímto metaforizovaným motivem, vyjádřeným jako záměna concretum pro abstracto (*blesk krásy*), opětovně vyzdvihuje několikrát proklamovanou paralelu Viktorky a Boženy Němcové.

Zároveň pocítujeme u tohoto obrazného motivu určité disonantní pozadí vyvolané konfrontací krásy se zákazonosnou přírodní silou. Jeho posláním je vystihnout tu skutečnost, že oslňující krása (byly to možná právě konotační významy slova blesk jako oslepující záře, třpytnost, lesk, apod., které zřejmě inspirovaly básníka ke vzniku této metafory) nemusí být vždycky výsadou a předností, ale mnohdy i darem danajským, stigmatem bolestného zatracení.

Téma zhoubného vlivu krásy,¹⁹⁰ v této strofě jen naznačené, doznívá v plném souzvuku ve sloce následující, na jejíž vývoj se nyní zaměříme:

Té která krásná na jiné
věděla dobře o své moci
vždyť každá každá bez pomoci
svou vlastní krásou zahyne

(R1)

Té, která krásná nad jiné,
neměla strach z té čaromoci,
ač věděla, že bez pomoci
svou vlastní krásou zahyne.

(R2, 1. vyd.)

¹⁹⁰ Právě toto téma bylo výslovně proti mysli Michalu Sedloňovi, který ve své recenzi *Písně o Viktorce* říká: „Seifertova Viktorka je naprosto osamělá, izolovaná bytost. Autor zbavil její osud slunečného pozadí a udělal její konec bezútěšným, což je úplný protiklad Viktorky B. Němcové. A nejen to: On dokonce připodobnil osud Viktorky k osudu Boženy Němcové; udělal z šilené děvčice duchovní sourozenku B. Němcové. Obě jsou podle Seiferta stíženy tímž hořkým osudem, jejich vlastní krása se jim stává osudnou. To je onen konvenční názor, vyjádřený u Seiferta obrazem ‚sežehnutá bleskem krásy‘, který už nebezpečně připomíná ‚Nočního motýla‘, nejsentimentálnější okupační kýč, kde ‚láska je radost i prokletí‘.“ (Tvorba, roč. 19/1950, s. 330). Sedloň ve své recenzi v podstatě jen navazuje na dříve otištěnou kritiku Ivana Skály, jehož mylné a překrucované vývody dále rozvíjí a doplňuje. Rovněž Skálovi nebylo po chuti, že „Božena Němcová, slunečná básnička našeho lidu, byla ‚básničkou, která vplétala si krvavé trní do jména‘, která svou vlastní krásou zahyne“ právě jen v nízkém, vulgárním podání maloměstáka.“ Seifert se tak údajně dopustil nejhrubší urážky této spisovatelky, protože „ze slunečného díla básničky, milující lid a milované lidem, vytrhl chmurný příběh a zfalšoval jej, proměňuje jasné písmo Boženy Němcové v muří nohy svých veršů o Viktorce“ (Tvorba, roč. 19/1950, s. 286). Tyto citace zajisté není třeba jakkoli komentovat, avšak z jejich porovnání snadno vzejde, že Skálova kritika byla Sedloňovi spolehlivou šablonou, a to nejen po stránce ideové, ale i po stránce stylizační. Můžeme například vypožorovat, že Sedloň si od Skály vypůjčil epiteton „slunečný“, které se ve Skálově recenzi objevuje hned pětkrát, z toho dvakrát je ho užito v superlativním tvaru. Skála totiž všude tam, kde mluví o Němcové a jejím díle, jakož i o soudobých poměrech, přechází v přepjatý panegyrický patos, který jakoby chtěl být protiváhou Seifertových „nihilistických“ veršů.

Tuto sloku rovněž přinášejí všechny uvedené textové prameny. Vzhledem k charakteru pracovního náčrtu R1, o němž jsme hovořili v úvodní části této práce, lze se domnívat, že správná podoba předložky počátečního verše měla být rovněž „nad“.

Porovnáním textových proměn druhého verše obou strof znovu dospějeme k dříve konstatované výrazové konkurenci automatizace a aktualizace. V souhlase s Mukařovským a ve spojitosti s uvedenými změnami mohli bychom tento protiklad chápat stejně přiléhavě jako postoj sdělovací (mimoestetický) vůči postoji estetickému, přičemž musíme mít na zřeteli, že oba tyto postoje¹⁹¹ jsou z valné části stěží rozlišitelné.

Proto je celkem na místě tvrdit, že v opraveném verši má větší převahu funkce estetická, kdežto v původním znění je dominantní úloha přiznána více funkci sdělovací, věcně informativní. Avšak ani za tohoto stavu nelze uplatnit žádné striktní měřítko, a to předně z toho důvodu, že „nadvláda estetické funkce v básnickém jazyce není výlučná: je v něm stálý spor a stálé napětí mezi samoučelností a sdělením“¹⁹² a za druhé tato nadvláda „záleží na rozdíl od jazyka sdělovacího v estetické relevanci promluvy jako celku.“¹⁹³

V tomto směru ještě připomeňme jiný Mukařovského výrok, který se týká jednoho z aspektů estetična, a sice tzv. estetična nenormovaného, jež je právě představováno „čistou, nespoutanou“ estetickou funkcí, která má silně individuální, jedinečný ráz. Nenormované estetično – tvořící spolu s estetičnem normovaným „dialektickou antinomií, jež je současně spíná i rozlučuje“¹⁹⁴ – zabraňuje „automatisaci pojmenování vyvolávající v život pojmenování stále nová i pro věci již pojmenované – odtud také blízký vztah mezi estetičnem nenormovaným a slovem jakožto jazykovým prvkem dodávajícím pro pojmenování materiál.“¹⁹⁵

Estetická funkce se v tom verši, kde jsme zjistili její nadvládu, upíná k básnickému slovu *čaromoc*, čímž zároveň zjednává jeho výrazovou aktualizaci. Současně ji však při tomto pojmenovacím aktu doprovází též funkce expresivní či emotivní.

O expresivním účinku stylisticky příznakových výrazů, jakými poetismy bezesporu jsou, nejednotně vypovídají Hrabák a Bečka. První z nich považuje poetismy a některé další jazykové prostředky za způsob afektivního pojmenování, jehož účastným vykonavatelem je sám mluvčí, druhý pak, v souvislosti s poetismy, hovoří o funkčním citovém zabarvení slov jako o jejich

¹⁹¹ Viz MUKAŘOVSKÝ, J.: *Kapitoly z české poetiky I*, op. cit., s. 43-44

¹⁹² Tamtéž, str. 82

¹⁹³ Tamtéž, str. 73

¹⁹⁴ Tamtéž, str. 71

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 70

inherentní vlastnosti, přitom se ale oba dva¹⁹⁶ v zásadě shodnou na tom, že jde o slova už jistým způsobem vyprofilovaná.

Daleko citelnější expresivní účín nicméně skýtá první verze této strofy v R1, což je podmíněno přítomností básnické figury ve třetím verši, intenzifikující figury zvané epizeuxis. Její umocňující význam netkví v tomto případě ani tak v bezprostředním opakování zájmenného výrazu – třebaže opakování zakládající stylistickou podstatu dotyčné figury vůbec není zanedbatelné – jako spíše v jeho sémantickém určení, kterým je obecná kvantifikace. Právě zevšeobecňující sémantický příznak dodává této figuře tón palčivého vznícení, jenž vyúsťuje až v patetickou hyperbolu.

Naproti tomu v následující verzi, kde je vzletný projev utlumen, je zase více než ve verzi předchozí zdůrazněna právě individuálnost, která tím více dává vyniknout nenormovanému estetickému, tj. estetické funkci. A tak kromě výše vylíčeného konkurenčního vztahu automatizace a aktualizace zjišťujeme zde též konkurenční boj mezi generalizovanými a specifikovanými výrazovými prostředky.

Kdybychom tento nastalý obrat a jeho průvodní efekt chtěli vyjádřit řečí poezii vlastní – což je v případě interpretace lyrických děl často plně oprávněné řešení – pak by se dalo říci, že tyto verše oprádně přidech nevyzpytatelného a šálivého tajemství ženskosti, jež může působit jako dvousečná zbraň. O tento mysteriózní náznak zrádnosti ženského půvabu je původní verze v jistém smyslu ochuzena, a to z důvodu své větší významové otevřenosti.

Navzdory všem textovým změnám zůstává ovšem nadále u posledně rozebíraných strof zachováno jejich společné téma: o š i d n ý ú d ě l ž e n s k é k r á s y. Znovu toto téma připomínáme, jelikož má své nezvratné opodstatnění v životě samotné spisovatelky, pro nás je pak o to zásadnější, že v Seifertově interpretačním pojetí právě tento tematický moment, spolu s tématem n e n a p l ň ě n é l á s k y, spisovatelku důvěrně sbližuje s její soupeřnicí a druhým já – Viktorkou. Záměrem autorovým je upozornit nás na tuto jejich lidskou sounáležitost.

Dříve jsme poznali, že textový vývoj jedné strofy máme zaznamenaný toliko v autografech, zatímco v knižních vydáních jeho stopa mizí. Nyní však shledáme, že se tato stopa nevytratila úplně. Seifert sice tuto sloku nahradil v definitivní verzi jinou slokou, zpětně ale přitom vyhodnotil její původní znění. Je zcela zřejmé, že nechtěl upustit od rýmového páru *zrcadla – ňadra*, který již jednou v obou dvou rukopisech uplatnil (viz výše) a který hodlal zužitkovat i v

¹⁹⁶ BEČKA, J. V.: *Úvod do české stylistiky*, Praha 1948, s. 41-42; HRABÁK, J.: *Poetika*, 2. přepr. vyd., Praha 1977, s. 129-130.

této konečné verzi. Tímto návratem k ranému stadiu textu se už poněkolkáté můžeme přesvědčit o vzájemném, systémovém propojení všech fází textového procesu a současně i o jeho vnitřním čase.

Je docela možné, že Seifertovi na tomto rýmu imponovala také jeho nepřesnost. Mezi oběma členy této rýmové dvojice panuje totiž zvláštní zvuková shoda, která se označuje jako rým neúplný, neboť je založena na neúplné shodě¹⁹⁷ konsonantů. Jeho podstatou je tedy asonance doprovázená shodou některé souhlásky.¹⁹⁸ V daném případě se jedná o dvojslabičnou asonanci realizovanou dokonce dvojím souzvukem týchž samohlásek, přičemž shodnými souhláskami jsou zde explozivní. V jejich těsném sousedství se pak nacházejí konsonanty plynné. Tyto hlásky jsou si natolik artikulačně a akusticky blízké, že často dochází, zvláště v lidové řeči, k jejich metatezi. A tak vzhledem k těmto společným vlastnostem – z hlediska zvukové kvality rýmu je důležité především to, že se obě hlásky (jak již bylo řečeno výše) vyznačují jak příznakem konsonantnosti, tak vokálnosti, a to v důsledku paralelní přítomnosti šumové a tónové složky – lze i u nich docela oprávněně předpokládat jistou zvukovou shodu. Vidíme tedy, že neúplnost či úplnost rýmu nemusí být vždy zcela jednoznačná a že konkrétní zvuková shoda může mít relativní platnost.

Následující strofa, která je zakotvena výlučně v knižních edicích, nemá, až na uvedenou rýmovou dvojici a kvalifikační adjektivum (*bilá*), žádný odpovídající ekvivalent v rukopisech.

Pokud jde o zmíněné kvalifikační adjektivum, o jehož kolokabilitě jsme již jednou mluvili, to vystupovalo v předešlých rukopisných verzích v úloze *tertia comparationis* jako konstitutivní prvek přirovnání. Seifert tohoto třetího členu přirovnání zpětně využil, a tak příslušné adjektivum získalo nakonec funkci jemu vlastní – funkci atributu, přesněji řečeno: básnického přívlastku čili epiteta. Jenže toto přídavné jméno není, jak vidíme, těsně přimknuto k substantivu, které rozvíjí, nýbrž představuje samostatný segment. Celý poslední verš této strofy je totiž parcelovanou jednotkou, o které, v souvislosti se syntaktickým vystavěním Seifertových veršů, již zdaleka neslyšíme poprvé. Stojí ještě za zmínku, že adjektivum, které v dřívějších verzích sloužilo jako základ srovnání, je nyní, ve funkci stálého epiteta, kontrastně postaveno ke svému antonymickému protějšku.

¹⁹⁷ MUKAŘOVSKÝ, J.: Obecné zásady a vývoj novočeského verše. In: *Studie z poetiky*, op. cit., s. 393

¹⁹⁸ HRABÁK, J.: *Úvod do teorie verše*. 6. vyd. Praha: SPN, 1986, s. 150

Jako bych volal do mládí
a stíral dech svůj se zrcadla,
abych tam spatřil její ňadra,
bílá – na černém pozadí.

(knižní vydání)

Strofa, jejíž textové varianty teď uvedeme, uzavírá první část či báseň prvního zpěvu, a to ve všech textových pramenech:

Stín (*neč. slovo*) tváří padl na její
v té době pro ni pohnutlivé
a nosí ještě jako dřívě
tu černobílou kameji.

(R1)

Stín (*neč. slovo*) na její
padá z té doby pohnutlivé

...

...

(opr R1)

Stín tváří padá na její
a jsou to lásky zimomřivé.
Ještě však nosí jako dřívě
tu černobílou kameji.

(R2, 1. vyd.)

I když nám nečitelnost slova ztěžuje náležité vyhodnocení těchto změn, můžeme i přesto vysledovat zásadní stylizační a významové přetvoření, k němuž mezi oběma verzemi došlo. V první řadě nám neunikne, že se tady jedná o jeden z nepříliš četných dokladů změny slova v rýmové pozici. V podstatě tu proti sobě stojí dvě zcela odlišná básnická pojmenování, z nichž každé je tvořeno syntagmatem o dvou lexikálních jednotkách: *pohnutlivá doba* a *zimomřivé lásky*. Co ale mají tato pojmenování společného? Kromě toho, že je pojí též gramatický vztah, jsou navzájem spřízněna – ale jen z určitého pohledu! – též po stránce sémantické. U obou z nich totiž dochází k radikálnímu přesunu těžiště významu (a s ním i naší pozornosti) k adjektivnímu epitetu, což má nepochybně silný dopad na jejich aktualizované vyznění. Zatímco příčina této aktualizace je u obou užitých syntagmat fakticky stejná, její důsledek se dosti různí: aktualizace je zde shodně vyvolána pečlivě provedeným výběrem z lexikálního kódu českého jazyka, avšak výběr samotný vedl pokaždé ke kvalitativně rozdílnému efektu. Seifert tedy měl možnost volit

z několika členů téhož paradigmatu.¹⁹⁹ Řečeno slovy Jakobsonovými: vykonal selektivně-substituční jazykovou operaci.

Zkusme si tuto situaci alespoň hypoteticky nastínit u prvního případu. Dejme tomu, že by Seifert svůj výběr omezil, se zřetelem k danému kontextu, na synonymickou skupinu tvořenou adjektivy *pohnutý, vzrušený, neklidný, rušný, bouřlivý, rozjitřený*, včetně užitého adjektiva *pohnutlivý*. Přihlédneme-li však k potřebě zachování rýmu, pak se jako jediné přijatelné jeví, kromě užitého slova *pohnutlivý*, slovo *bouřlivý*. Ostatní slova se již těžko mohou na vzniku rýmu podílet, neboť se svým rýmovým pandánem, slovem *dříve*, nevytvářejí žádnou jakkoli přijatelnou zvukovou shodu.

Jak jsme již řekli, nejde tu o nic jiného než o hypotézu, která může být stejně tak pravděpodobná jako nepravděpodobná. I bez z ní je samozřejmě naprosto zřejmé, že volba pojmenování byla motivována a limitována mimo jiné též požadavkem utvoření zcela konkrétního rýmového vztahu, nehledě k tomu, že svůj neoblomný vliv tu nadále vyvíjí izosylabická tendence. Básník samozřejmě mohl volit z několika synonymických řad či různě rozsáhlých konkurenčních množin. Nám ale běží o něco docela jiného. Chceme v rámci uvedené synonymické řady pouze poukázat na to, že Seifert si ze všech slov, která přicházela v úvahu, vybral zrovna takové, které je nejvíce stylově příznakové. Adjektivum *pohnutlivý* se totiž považuje za knižní, z hlediska současného úzu již za definitivně archaické a jako takovému je mu vykázáno místo na periferii lexikálního subsystému jazyka, protože frekvence jeho užití je v důsledku jeho stylové platnosti poměrně nízká.

Teď teprve dostáváme se k jádru věci, neboť právě ojedinělost jeho výskytu, skutečnost, že se s tímto slovem běžně nesetkáváme, zakládá aktualizační podstatu, a tím pádem i estetickou účinnost spojení *pohnutlivá doba*. Čím méně jsme zkrátka některým slovům uvyklí, čím méně jsme schopni je v průběhu kontextu předvídat, tím více je jejich užití objevenější a neočekávanější. Toho jsou si mnozí básníci velmi dobře vědomi, a tak se často cítí být zavázáni k tomu nám tato opomíjená či dávno již zašlá slova nanovo připomínat, upozornit nás na to, že vůbec existují.

O zcela jiném způsobu odautomatizování jazykových prostředků vypovídá syntagmatické spojení *zimomřivé lásky*. I u něj bezpochyby proběhnul lexikální výběr, avšak nikoli za stejným účelem

¹⁹⁹ O výběru určitého členu z téhož paradigmatu lexikálních prostředků, striktně determinovaného syntagmatickým kontextem, prokazatelně svědčí např. i tento verš z prvního zpěvu: ... *a s hořkým smíchem na grimase* (R1) — *a s trpkým smíchem na grimase* (R2, 1.vyd.)

jako v případě výše popsaném. Aktualizačního účinku je zde dosaženo především neobvyklým významovým poměrem slov neprodyšně spjatých kontextem.

Na tomto místě odvoláme se ještě jednou na Jana Mukařovského, který výsledný efekt tohoto sémantického procesu jednak popsal, jednak i výslovně pojmenoval. Nazval jej „vzájemným ‚zrcadlením‘ významů na sebe narážejících“.²⁰⁰

Skutečnost, že slovo zrcadlení opatřil uvozovkami, prozrazuje, že si sám plně uvědomoval nespécializovanost tohoto pojmu. Jenomže běžná zkušenost leckdy nesmlouvavě ukazuje, že významová neostrost a nevýraznost některých slov je pro pojmenování určitých obtížně definovatelných jevů nejpřípadnější, protože dovede účinněji sloužit nejenom vyjadřované skutečnosti, ale též aktuálním postojům mluvčího, které k ní zaujímá. Pravíme-li „účinněji sloužit“, máme tím především na mysli, že tato sémanticky nevyhraněná slova jsou namnoze schopna pojmut skutečnost v takřka celé její složité mnohostrannosti a vícerozměrné působnosti, na rozdíl od pojmů, které mají pro svou abstraktní povahu sklon spíše k jednostrannosti.

Významové zrcadlení má za následek „vytvoření *nového* významu (zvýraznil J. M.), jenž není obsažen v žádném z obou navzájem konfrontovaných slov.“²⁰¹

Jeho principem je tedy „vzájemný náraz dvou významových jednotek, mezi kterými zajiskří nepředvídaný významový vztah.“²⁰² Řečeno s Mukařovským, toto nečekané významové zajiskření přiměje pak každé z obou slov k tomu, aby vydala všechnu svou sémantickou energii, která je v nich potenciálně obsažena. Tím jsou vytvořeny naprosto příhodné podmínky jak pro uplatnění estetické funkce, tak pro sémantickou aktualizaci, jež z jejího působení vzešla.

Nicméně stále jsme ještě neřekli to hlavní. Vzájemné střetnutí slov je o to pádnější a působivější, pochází-li každé z nich z rozdílných významových oblastí. To si ostatně můžeme spolehlivě ověřit i na našem případě. Zatímco slovo *z i m o m ř i v ý* vzbuzuje konotativní významy chladu, zimy či mrazu, slovo *l á s k a*, které v tomto kontextu znamená „milovanou bytost“, asociuje významy vesměs protilehlé: proudící tělesné teplo, horké polibky, rozpálené dlaně či tváře, hřejivý cit, apod. Nikoho z nás proto jistě neudiví, že většina již lexikalizovaných obrazných pojmenování lásky nějakým způsobem s teplem či horkem vskutku souvisí. Srovnejte slovní obraty jako *vroucí, žhavá, horoucí, hřejná láska, plát láskou, žár lásky, zapalujou se mi lýtka, aj.*

²⁰⁰ MUKAŘOVSKÝ, J.: O jazyce básnickém. In: *Kapitoly z české poetiky I*, op. cit., s. 108

²⁰¹ Tamtéž

²⁰² Tamtéž, str. 45

Mezi oběma slovy tedy dochází k významovému napětí, k oboustranné disproporci. Nejde ovšem o disproporci do té míry křiklavou, abychom ji mohli pokládat za oxymóron. Podstatou je, jak jsme již řekli, aktualizace významu, vyjádření nové, netušené skutečnosti. Jejím stěžejním prostředníkem je sémantická aktivita obou srovnávaných lexikálních jednotek, zvláště pak adjektiva, jež má svým způsobem – jak jsme se rovněž výše zmínili – určující vliv. V souladu s jeho estetickou (poetickou) funkcí bychom je mohli nazvat francouzským termínem *épithète rare* (vzácné epiteton).

Básnický přívlastek se od běžného atributu odlišuje právě tím, že ačkoli pro něj platí stejná gramatická pravidla, která jej předurčují k úloze podřízeného, dominovaného členu syntagmatu, přece jen je do té míry suverénní, že si dovede sémanticky podmanit substantivum, které rozvíjí. Produktivní kooperace významů lexikálních jednotek má za následek, že „oba tyto navzájem nesouhlasné komplexy pak splynou v složité významové ovzduší, k jehož přímému a výslovnému vyjádření by bylo třeba mnohem více slov než dvou.“²⁰³ Pokusme se toto éterické významové ovzduší nějak postihnout.

Celý první zpěv, jak jsme už dříve předznamovali, je prosycen okultní atmosférou; jeho jednotlivé verše jakoby halil příkrov nezbadatelné, až přízračné zászvětní sféry, jsme z nich schopni vycítit neklamnou účast čehosi nadpozemského a příkře ezoterického.

Vypravěč, o kterém jsme již řekli, že je zároveň fikční postavou, se totiž hned na začátku pouští do spiritistické operace, pokouší se podle všeho o tak zvané vyvolávání duchů. Nejprve přivolává, v první básni prvního zpěvu, ducha zesnulé spisovatelky, ve druhé básni téhož zpěvu pak ducha Viktorčina. Proto je již několikrát zmiňovaný motiv *j m é n a* tak důležitý: je vskutku nosným a směrodatným tematickým prvkem prvního zpěvu.

Avšak ústředním, vlastním tématem celého prvního zpěvu je *z á h r o b n í s v ě t*, lépe řečeno: setkání smrtelníka s tímto světem.

A v tomto smyslu je třeba chápat i pojmenování *zimomřivé lásky*. Slovem lásky, jak jsme výše poznamenali, se zde míní „milované bytosti“. Zdá se, jako by duch zesnulé básnířky spočíval mezi těmi osobami, které ji po celý její vezdejší život byli nejbližší a v jejímž kruhu společně sdílí i svůj život nynější, posmrtný: *Stín tváří padá na její*. Metaforické epiteton *zimomřivý* tedy zřejmě vyjadřuje, že tak jako ona, i její někdejší milování druhové „dávno již odpočívají v chladné

²⁰³ Tamtéž, str. 109

zemi“, že všechny dávné lidským citem proteplené lásky buď přímo vyhasly, anebo zůstaly jen zpola naplněné či dočista zmarněné.

Tolik tedy bylo třeba povědět, abychom mohli toto nezvyklé básnické pojmenování nějakým způsobem interpretovat. Plně se tak potvrzuje další Mukařovského zjištění, které je vlastně jenom doplněním jeho předešle citovaného výroku, „že významová konfrontace pro svou schopnost sblížovat významy navzájem velmi vzdálené může vyústit v esteticky účinnou slohovou ‚zkratku‘ (brachylogie).“²⁰⁴

Neměli bychom však ztrácet ze zřetele, že tuto sémantickou aktualizaci mohla právě tak podnítit snaha po zvučnější rýmové shodě. Mezi členy původní rýmové dvojice *pohnutlivé* × *dříve* nevzniká tak sytý souzvuk jako u konkurenčního vztahu *zimomřivé* × *dříve*, při němž došlo k naprosto záměrné výměně jednoho z rýmových partnerů. Oba tyto páry se přitom zakládají na stejné rýmové podstatě, spojuje je dokonce též rozdíl ve slabičné délce. Jejich zvuková odlišnost musí proto vést v něčem jiném. Nemůže být kvantitativní (kvantita je navíc v českém rýmu zanedbatelný faktor), nýbrž čistě kvalitativní povahy. Plnější souznění rýmových souputníků²⁰⁵ *zimomřivé* × *dříve* totiž záleží v tom, že jejich homonymní část je – na rozdíl od homonymní části protější dvojice – obohacena o přítomnost opěrné souhlásky, frikativy *ř*. Však se také tento typ souznění poněkud nepřesně a víceméně subjektivně nazývá rýmem bohatým či dokonce přeplněným, zatímco zvuková shoda předchozí dvojice bývá hodnocena jako rým chudý, popřípadě dostačující.²⁰⁶

Je tedy velmi pravděpodobné, že také tato okolnost sehrála svou roli při volbě vhodného slova, které tak mimovolně přispělo k ozvláštňení básnického pojmenování.

To nás zároveň opravňuje k tvrzení, že aktualizace, stejně jako estetická funkce, jíž je řízena, může vzniknout i docela náhodně a neplánovaně, a sice jako „vedlejší produkt“ jiné priority, například priority rýmové shody.

²⁰⁴ Tamtéž

²⁰⁵ Pojem *rýmoví souputníci* uvádí ve své studii Lingvistika a poetika Roman Jakobson (in: Poetická funkce, op. cit., s. 93) Jde o podle našeho názoru velmi invenční překlad anglického termínu „rhyme fellows“, který, spolu s dalšími termíny, zavedl anglický básník G. M. Hopkins, podle Jakobsona „vynikající badatel v oblasti básnického jazyka.“ Tento jeho český ekvivalent jsme zde užili hlavně proto, že v nás vzbuzuje záchvěv estetické libosti, a to z toho prostého důvodu, že jím probleskuje estetická funkce, čímž si dotyčný výraz bezděčně vynucuje naši pozornost. Tímto jsme chtěli jednak doložit její neskrývanou všudypřítomnost, jednak upozornit na to, že i odborný termín může být (alespoň do doby než se plně zautomatizuje) aktualizován.

²⁰⁶ Viz *Slovník literární teorie*, str. 328 a 329

Plně se též ztotožňujeme s názorem Mukařovského, který významové stránce připisuje určitý samočinně organizující princip, když v závěru své studie O jazyce básnickém²⁰⁷ z roku 1940 říká: „Dnes stalo se zřejmým, že významu přísluší imanentní iniciativa; nejeví se již pouhým ilusivním odleskem skutečnosti, ale zdrojem energie.“ Tento fakt, i jeho achronistická platnost, byl podle našeho názoru věrohodně prokázán.

Tímto jsme v podstatě probrali textové varianty první básně prvního zpěvu. Nyní nám ještě zbývají varianty posledních dvou jeho básní. Podívejme se jen na ty nejvíce průkazné.

R1	Byl ale asi v pláči tkán
opr R1	ve tmě
R2, 1. vyd.	s pláčem
R1	ten šat, když už se večer smráká
opr. R1	ten její šat, když už se smráká
R2, 1. vyd.	když se už smráká
R1, R2, 1. vyd.	a cháska ptáků všelijaká zvedá se od večerních bran

V prvním verši této strofy dochází k proměnám příslovečného určení průvodních okolností. Tyto změny jsou částečně projevem konkurenčního vztahu mezi explicitním a implicitním vyjadřováním, jejichž přechodné mezistupně jsou jednotlivými textovými variantami pozvolně dokumentovány. Nejexplicitnější vyjádření nabízejí verše tohoto znění: *Byl ale asi ve tmě tkán / ten šat, když už se večer smráká...*

Seifert obě tato adverbiální určení nakonec odstranil. Zřejmě si uvědomil, že příslušnou časovou i průvodní okolnost označuje již adjektivum *večerní*, a také reflexivní sloveso *smrákat se*, které významy obou zmíněných příslovečných určení implikuje. Podařilo se mu tak zdatně předejít nejenom pleonastické formulaci, ale i výrazové abundantnosti.

Povahu některých textových změn je možné charakterizovat jako přesun od „věcnějšího“ znění k poetizovanému, zdůvěrnělému tónu. Takovéto změny jsou často faktickým naplněním známé

²⁰⁷ Viz *Kapitoly z české poetiky I*, str. 128

Jakobsonovy²⁰⁸ teze o tom, že „poetičnost není doplněním promluvy rétorickými ozdobami, ale totálním přehodnocením výpovědi právě tak jako každého z jejích komponentů.“

A býti světlem v zášeří
či v němohře žít jako stíny
či vstoupiti jak každý jiný
a
kdy se jim zachce do dveří.
(R1, opr R1)

A býti světlem v zášeří,
když jako rosu s kapradiny
setřásly s vlasů drobtý hlíny
a mlčky vešly do dveří.
(R2)

A býti světlem v zášeří,
či jako rosu s kapradiny
setřásti s vlasů drobtý hlíny
a vejít opět do dveří.
(opr R2, 1. vyd.)

(ve všech knižních edicích, včetně 1. vyd., je na konci posledního verše této strofy vykřičník)

Jiří Rambousek²⁰⁹ shledává opravené dvojverší *či jako rosu s kapradiny / setřásti s vlasů drobtý hlíny* „konotačně bohatším“, a to s ohledem ke skutečnosti, že Seifert „usiluje vždy o maximální názornost“.

Uvedené dvojverší má také mnohem křehčí a subtilnější ráz než to původní. Jeho básnickost je osnována na lyrickém obraze *rosy*, což je sice již poněkud přežilý a vesměs banální přírodní motiv, nicméně vhodně se zde doplňuje s poetismem *zášeří* z předchozího verše.

Důležitější je však jiná věc. Tato textová verze se velmi úzce váže k obsahu sloky předešlé, která zní takto: *Byla jim krása taková, / že mrtvy mohly rozhrnouti / s tváří svých hlínu jako proutí / a vejít v ticho domova.*

Obě tyto strofy jsou vystavěny na půdorysu tematického i gramatického paralelismu. Společný přírodní motiv napadané hlíny je v každé z nich přirovnáván k jinému přírodnímu objektu či jevu,

²⁰⁸ JAKOBSON, R.: Lingvistika a poetika. In: *Poetická funkce*, op. cit, s. 104

²⁰⁹ RAMBOUSEK, J.: Vydávání Seifertových spisů pokračuje, op. cit., s. 21

jednou k proutí, podruhé k rose. Gramatický paralelismus se zase ukazuje v obdobných syntaktických konstrukcích, konkrétně v užívání infinitivů. Patrné je to zvláště z kolace těchto strof v opravách R2 a v knižním vydání.

Tento paralelní způsob tematicko-gramatické výstavby můžeme rovněž pojmut jako prostředkové ztvárnění amplifikace, což je stylistická figura, spočívající na principu kumulace významů, která „představuje vyjádření téže skutečnosti z různých hledisek.“²¹⁰

Předtím jsme uvedli některé strofické celky, které máme dokumentovány výhradně v rukopisných pramenech, zatímco v knižních edicích se zpravidla upotřebí jen jejich zlomky, ať už je to třeba rýmová dvojice nebo verš. Takového druhu je i následující případ:

Před očima jen tmu a tmu
v níž chodec nemohoucně civí
víc řeknou mrtví nežli živí
však říkají to pošeptmu.

(R1)

Před očima jsme měli tmu,
v níž oko nemohoucně civí.
Víc řeknou mrtví nežli živí,
však říkají to pošeptmu.

(R2)

Textovou variantu strofy v R2 Seifert červeně zatrhl a označil korekturním znaménkem *deleatur*. Můžeme s jistotou říci, že tak učinil s vědomím autocenzury, neboť čistopis R2 sám charakterizoval jako „necensurovaný rukopis“, takže dotyčný autograf byl zřejmě skutečně určen jen jedinému příjemci, tj. Miluši Pavlíkové, které byl explicitě dedikován (viz výše).

Označování strof určených k vynechání (bude o nich ještě řeč) prováděl tedy Seifert „v předjímání pravděpodobných cenzurních zásahů do textu očekávané knižní publikace“.²¹¹

O takovéto situaci zasvěceně, i když poněkud odtažitě, pojednal Vašák. Ten v rámci svého pojetí systémové textologie chápe autocenzuru v podstatě bilaterálně: dílem jako systém se zpětnou vazbou, dílem jako systém regulační. Svorníkem obou těchto systémů je princip predikce, tj. „předvídání účinků vznikajícího textu díla na soudobý komplex společenských podmínek. Tato predikce má právě z principů zpětné vazby vliv na jednotlivé etapy vzniku textu díla (výběr motivů, témat, formulace idejí apod.).“²¹² Co se systému regulace týče, rozlišuje Vašák u textového procesu trojí jeho aspekt: samoregulaci, autorskou regulaci a společenskou regulaci.

²¹⁰ PETRŮ, E.: *Úvod do studia literární vědy*, op. cit., str. 115

²¹¹ Viz ediční poznámka Marie Jiráskové. In: *Dílo Jaroslava Seiferta*, op. cit., str. 217

²¹² *Textologie: teorie a ediční praxe*, op. cit., s. 27

V našem případě nás nejvíce zajímají dva posledně jmenované způsoby regulace, o nichž lze s jistotou tvrdit, že se navzájem ovlivňují, ba i podmiňují. Společenská regulace je představována „soudobými společenskými regulujícími mechanismy“, (popř. jim odpovídajícími institucemi), k nimž kupříkladu náleží „politické a ekonomické řízení kultury, umění apod., různé formy umělecké (literární) kritiky“ a v neposlední řadě též „cenzura jako institucionalizovaná forma politického (ideologického) řízení (regulace) forem společenského vědomí.“²¹³ Autorská regulace, jejíž součástí je právě autocenzura, je tedy mimo jiné i reakcí na regulaci společenskou. Vašák dále podotýká, že „v každém textu (jazykovém projevu) se doba jeho vzniku odráží a zároveň ji vyjadřuje.“²¹⁴ Pro nás je ovšem relevantní spíše ten fakt, že „jazykový projev, text díla . . . má funkci (význam) odpovídající době jeho reálného vnímání“,²¹⁵ což je v případě Seifertovy Písně o Viktorce více než zjevné.

„Celý systém textového procesu má tak vstup a výstup na okolní svět, neboť vše, co se vznikem a fungováním jazykového projevu (textu) souvisí (textový pramen, každá textová změna), vždy existuje v dobových souvislostech, ke kterým se opět zpětně obrací.“²¹⁶

Všechno to, o čem jsem nyní teoreticky pojednali, má u Seiferta svůj konkrétní dosah. Tento druh textových úprav, konaný více méně z určitého uměleckého i lidského sebezapření, poukazuje především na autorovu schopnost predikce povážlivého způsobu výkladu některých jeho veršů. O tom, nakolik byla tato predikce reálná, nás nejlépe přesvědčí již vzpomínané recenze Ivana Skály a Michala Sedloně, na něž se z tohoto důvodu občas odvoláme.

Vrátíme-li se tudíž k výše uvedeným textovým změnám, zřejmě už nebudeme pochybovat o tom, že Seifert musel důvodně předpokládat, že jmenovitě verš *víc řeknou mrtví nežli živí* bude v tehdejší kulturněpolitické atmosféře budovatelského optimismu s největší pravděpodobností shledán jako morbidní, ne-li přímo ideově závadný. A zrovna tak i my můžeme být po zkušenostech s dobovou kritikou ubezpečeni o tom, že Ivan Skála by se určitě nerozpakoval použít jej ve své ostrakizující recenzi jako další doklad autorova nihilismu a dekadentní rozvrácenosti.²¹⁷

²¹³ Tamtéž, s. 29

²¹⁴ Tamtéž, s. 30

²¹⁵ Loc. cit.

²¹⁶ L. c.

²¹⁷ Jiří Knapík ve své studii správně vyvozuje, že uveřejnění Skálovy kritiky „nebylo motivováno pouze snahou odmítnout celkový tón Seifertovy sbírky, která v očích komunistických představitelů bojkotovala optimistické socialistické budování. Druhý, a to podstatný důvod spočíval v úmyslu odsoudit Seifertovy politické postoje, za jejichž symptom byly považovány jeho nelichotivé výroky o sovětské poezii. Proto jsou pro Skálův článek

V knižním vydání nahradil poté Seifert problematické místo textu strofou zcela odlišného znění, v němž prozíravě upřednostnil nevinné pohádkové motivy personifikovaných zvířat před povážlivou výmluvností původního dvojverší:

Před očima jsme měli tmu,
tu z pohádek, kdy ucho slyší,
jak mluví sova a co myši
řeknou jí na to pošeptmu.

A tak z těchto rozličných textových podob zůstává nakonec ve všech knižních vydáních zachován verš *Před očima jsme měli tmu* a s ním i jeho paralelní rýmový protějšek *pošeptmu*, čímž zároveň zůstalo zachováno i rýmové echo.

Všimněme si ještě uměleckého postupu v oblasti obrazného básnického pojmenování u jednotlivých variant. Dílčí změny se týkají především tropů a figur.²¹⁸ Posledně jmenovaný případ nacházíme v prvním verši strofy v R1, a sice epizeuxis: *Před očima jen tmu a tmu*.

Typickým rysem těchto variant, jejich společným sémantickým podkladem, je ovšem metonymický postup, podle univerzálního Jakobsonova pojetí jeden ze dvou konstitutivních procesů jazykového chování a znakových systémů vůbec.²¹⁹ Ten se zrcadlí ve znění druhého verše všech tří více či méně rozdílných strofických verzí, ve kterém vystupuje jeden specifický

charakteristická právě mimoumělecká kritéria, jimiž Seifertovu sbírku odmítl. Vzhledem k tomu, že ústřední stranický aparát vydání sbírky *Píseň o Viktorce* schválil, a přesto byla z jeho iniciativy ihned v Tvorbě odsouzena, může mít své oprávnění i názor, že Seifertovy nové verše poskytly komunistickým činitelům vcelku vítanou záminku k exemplárnímu účtování s „dekadentní“ poezií, jak ji nastínil ve svém referátu Ladislav Štoll v lednu 1950.“ (Verše v nemilosti: Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950. In: *Soudobé dějiny*, roč. 5/1998, č. 1, s. 45-46). Pokud jde o ony „nelichotivé výroky“, uvádějí se dva. Seifert počátkem roku 1949 pronesl slova o tom, „že raději vidí francouzského básníka zvracet než sovětského zpívat.“ V téže době se také dopustil výroku o Stalinovi, jehož nazval „podřobaným Gruzíncem“ (tamtéž, str. 29 a 43 plus poznámky pod čarou). Srov. též ČERNÝ, V.: *Paměti IV*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, Corp., 1983, s. 271

²¹⁸ V souvislosti s naší níže uvedenou poznámkou o rozdílném pohledu na funkční podstatu a zařazení některých tropů, musíme říci, že ani u figur nepanuje jednotné hledisko. Například Hrabák (*Poetika*, op. cit., s. 128) a Petřů společně sice chápou figury jako záležitost syntaxe, avšak Petřů je na rozdíl od Hrabáka z nejasných důvodů začleňuje mezi obrazná básnická pojmenování; přitom ale správně rozpoznal, že zatímco tropy význam slov modifikují, figury naopak zintenzivňují jeho působení na vnímatele (viz *Úvod do studia literární vědy*, op. cit., str. 110 a 114)

²¹⁹ Srov. jeho pojednání o dvou pólech ve studii *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch*. In: *Poetická funkce*, op. cit., s. 68-73

typ synekdochy, podle Bečky²²⁰ její „nejjednodušší případ“, nazývaný *singularis pro plurali*, tedy takové pojmenování, kdy se místo množného čísla užije čísla jednotného. Dlužno na tomto místě podotknout, že právě synekdocha bývá nejčastěji hodnocena jako druh metonymie. Třeba zmíněný Roman Jakobson pohlíží na oba tyto tropy jako na naprosto rovnocenné, homogenní a sounpodstatné, a proto je nijak kategoriálně nevymezuje.

Poznámka: Postavení synekdochy v tropické soustavě se jako u většiny dalších tropů úzce váže na zvolené kritérium její klasifikace. Ti z teoretiků, kteří uvažují o metafoře a metonymii jako o dvou stěžejních tropech, pokládají zpravidla synekdochu za druh metonymie. Sounpodstatnost obou tropů uznává též například Tomaševskij, podle něhož je „rozdíl mezi synekdochou a metonymií konvenční a přesné hranice mezi nimi není. Proto je lépe pohlížet na synekdochu jako na zvláštní případ metonymie“ (*Teorie literatury*, op. cit., s. 49). Zcela protilehlé je stanovisko J. V. Bečky, který ve spojitosti se synekdochou výslovně říká: „Protože vztah celku a části je vztah vnitřní, má synekdocha blízko k metonymii; často bývá uváděna jako zvláštní případ metonymie. Ale její způsob užití se od metonymického poměrně značně liší, proto je lépe synekdochu s metonymií nespojovat“ (*Česká stylistika*, op. cit., str. 140).

Stejného názoru jako Tomaševskij i Hrabák, který v synekdoše spatřuje „nejdůležitější odrůdu“ metonymie. Zároveň však podotýká, že synekdocha je mnohdy stavěna na roveň jak s metaforou, tak i s metonymií, „takže se pak mluví o třech základních tropech: metafoře, metonymii a synekdoše“ (*Poetika*, op. cit., s. 151). Jonathan Culler, jeden z nejvýznamnějších současných amerických literárních teoretiků, zase uvádí, že někteří teoretikové připojují k jmenovaným tropům vedle synekdochy ještě ironii, „čímž se výčet ‚čtyř hlavních tropů‘ stává úplným“ (*Krátký úvod do literární teorie*. Přel.: J. Bareš. Brno: Host, 2002 – Teoretická knihovna. Sv. 1, s. 81-82). Přitom ironie má rovněž nejednotnou pozici, jednou je řazena k metonymii (tak tomu je u prvních dvou jmenovaných autorů), jindy má, jako „negativní podobnost“, blízko k metafoře (viz heslo Tropy od M. Blahynky, *Slovník literární teorie*, op. cit., s. 393).

Již sama obsahová proměnlivost verše však svědčí o tom, že Seifert při řešení jeho konečné stylizované podoby postupoval metonymicky, neboli, jak by řekl Jakobson, cestou soumeznosti. Nejprve totiž volil slovo chodec, tj. „jdoucí člověk“, aby jej posléze nahradil slovy, která označují části lidského těla. Řídil se tak základním synekdochickým pravidlem *pars pro toto*, jehož podstatou je kvantitativní vztah části a celku. A synekdochický singulár není vlastně nic jiného než příbuzný typ uvedeného druhu synekdochy.

Z těchto verzí je rovněž patrné, že Seifert znovu musel čelit jazykové či informativní redundanci. Zdá se být proto velmi pravděpodobné, že teprve pod tlakem okolního kontextu došlo k zaměnění jednoho synekdochického singuláru jiným synekdochickým singulárem. Předchozí

²²⁰ Viz *Česká stylistika*. Praha: Academia 1992, s. 140. Bečka zde mluví o tzv. synekdochickém singuláru.

strofa totiž ve všech textových pramenech zní: *Šly mlčky a já vedle nich, / jako bychom šli v rozhovoru / po trávě, písku, po mramoru, / po strmých schodech dřevěných.*

Slovo *chodec* se pak v této souvislosti jeví jako přebytné. Avšak jeho nahrazení vzápětí vyvolává ještě větší abundatnost: *Před očima jsme měli tmou, / v níž oko nemohoucně civí.*

Seifert toto polyptoton nakonec odstranil simultánním působením dvou smyslových vjemů a jim odpovídajících smyslových orgánů – zrakového a sluchového.

Tímto rozbořem uzavíráme náš přehled textových variant prvního zpěvu Písňe o Viktorce.

Pohlédněme nyní na osud dalších strof, které „autor v textu červeně zatrhl a označil znamením *deleatur*“ a které tudíž „nepřecházejí do knižních vydání.“²²¹ Plynule tak navážeme přímo tam, kde jsme skončili. A nejen to. Následně zjistíme, že jak pro ryze lyrické, tak pro lyricko-epické básnictví je standardním kompozičním postupem návratnost motivů.

Strofa, jejímiž textovými proměnami jsme zakončili náš rozbor prvního zpěvu, totiž tématicky variuje ve druhé básni závěrečného sedmého zpěvu této skladby. Jenže i tato variace má pochopitelně ve všech textových pramenech své specifické varianty:

Má před očima jenom tmou
a celý život naruživý.
Víc řeknou mrtví nežli živí,
však říkají to pošeptu.

(R1, R2)

Má před sebou jen tmou a tmou,
tu z pohádek, kdy ucho vnímá
vše, co je skryto před očima
a co tma říká pošeptu.

(knižní vydání)

Abychom účelně postřehli jejich celkový smysl, musíme je zapojit do kontextu, v němž se vyskytují. Uvádíme proto i strofu těsně předcházející (jakož i její textové varianty). Na vysvětlenou našich ukázek je ještě třeba připomenout, že dílčím, průvodním tématem tohoto posledního zpěvu je i Viktorčin pohřeb.

R1, R2, 1. vyd.

Barunka plaše položí

R1

na mrtvou kvítek resedový

opr R1, R2, 1. vyd.

do rakve

²²¹ Viz *Dílo Jaroslava Seiferta*, op. cit., s. 188

R1	žádostiva co ji mrtvá poví
opr R1, R2, 1.vyd.	co dnes jí poví
R1, R2, 1. vyd.	ta která spí jak na loži

Podíváme-li se zpětně na uvedené varianty těchto variací a porovnáme-li je s jejich výchozími verzemi, potom u všech nutně musíme konstatovat společný výskyt motivu t m y, avšak s odlišným významovým zabarvením. V případě prvního, počátečního zpěvu slouží motiv tmy spíše k vyličení okolního prostředí a přízračné, okultní atmosféry, jeho ráz je tedy víceméně deskriptivní (statický), kdežto v závěrečném sedmém zpěvu je jeho významový posun způsoben jednak personifikační funkcí, jejímž prostřednictvím se výrazně dynamizuje, jednak mysteriózním vědomím smrti; tma je tu krajně neurčitou a obávanou předzvěstí čehosi dalšího, dává nám tušit, že fyzickou smrtí sice něco končí, ale něco jiného možná začíná, je tak jakýmsi dělidlem, oponou mezi dvěma odlehlými světy – vezdejším a záhrobním.

Tato mohli bychom říci numinózní chvíle, je věrohodně zpřítomněna a umocněna užitím epizeuxe, která již předtím byla jednou z textových alternativ. Srovnej: *Před očima jen tmů a tmů* (R1, 1. zpěv) – *Má před sebou jen tmů a tmů* (kniž. vyd., 7. zpěv).

Znovu ale padla za obět' repetice ožehavého dvojverší *Víc řeknou mrtví nežli živí, / však říkají to pošeptu*, ačkoli právě toto dvojverší, tento akt mínění²²² – řečeno fenomenologicky – přiléhavě traktuje tematický rámec nejen prvních dvou básní sedmého zpěvu, ale hlavně obsah sloky předešlé.

Namísto toho se zde opět ujímá synekdochický singulár a s ním i simultánnost vizuálně-auditivního smyslového vjemu.

Řečeného dvojverší se Seifert vzdal, jak jsme již řekli, v předtuše možného cenzurního zákroku, přičemž zřejmě též předvídal jeho případný záporný společenský ohlas. Jenže i přes tuto opatrnost se nakonec z hlediska kritického přijetí ukázal jako velmi sporný už sám počáteční verš této strofy, tak jak se objevuje ve všech knižních vydáních. Ivan Skála totiž ve své pověstné kritice s více než příznačným názvem „Cizí hlas“ napsal, že Seifertovy verše o Viktorce jsou „písni nicoty a zmaru, v níž . . . Seifert ‚má před sebou jen tmů a tmů‘.“ (Tvorba, roč. 19/1950, s. 286) To jenom dokazuje dvě věci: Skála se zde jednak dopustil určitého přestupku jak po stránce literárněteoretické, tak i výkladové, když bezvýhradně a naprosto pošetile ztotožnil vypravěče s autorem, avšak jeho doopravdy zásadní provinění vězí v tom, že na tomto zcela pochybeném interpretačním základě úmyslně vytrhával z kontextu citované Seifertovy verše, a to takovým způsobem, aby mu mohly lépe posloužit k vyvození nějaké dezinformace, což mu

²²² BUCHWALD, D.: Intencionalita, vnímání, představa, ne-určitost. In: *Úvod do literární vědy*, cit. dílo, s. 309-310

opakovaně, zvláště na 6. schůzi výboru České sekce Svazu Čs. Spisovatelů, vytýkal Vítězslav Nezval (viz Píseň o Viktorce Jaroslava Seiferta: Usnesení předsednictva. Připravil Jiří Staněk. In: *Tvar*, roč. 12/2001, č. 3, s. 14-15).

Není asi třeba zvláště připomínat, že toto počínání nebylo pochopitelně vlastní jenom Skálovi či jeho souvěrci Sedloňovi. Pohlédneme-li totiž na celou věc v širším kontextu, záhy si uvědomíme, že všelijaké dezinformační strategie jsou nanejvýš příznačné právě pro totalitní režimy, v nichž se stávají ústřední, dennodenní, takřkajíc státní praxí. A tak není divu, že pronikly hlavně do všech sdělovacích prostředků a své místo si nejnáze našly ve všech možných kritikách, které veskrze vycházely z krajně předpojatých pozic, což nutně muselo vést k jejich zkreslování.

Tato tematická variace tím, že propojuje úvodní zpěv se zpěvem závěrečným, latentně též signalizuje nezbadatelné propojení pozemského a posmrtného života, jejichž nedílná bipolarita je zde trvale přítomna. Neboť úděl Viktorky, její zjitřené a sebezáchovné pachtění za láskou, je údělem ahasverovským. A týmž údělem, tj. oním bezútešným hledáním milostného citu byl fakticky poznamenán i život Boženy Němcové. Právě v této tíživé okolnosti tkví jejich společná sudba, jež je pomyslnou, a přece hmatatelnou spojnicí těchto různorodých bytostí.

Princip návratnosti motivů je stimulován samotnou strofickou organizací, neboť „strofa jakožto útvar mnohonásobně se opakující, má tendenci vtisknout tyto své stálé návraty i tematické kompozici. (...) Směřování k stálým návratům tematickým sblížuje strofickou stavbu vůbec mnohem těsněji s lyrikou než s epikou, neboť mnohonásobné obměňování daného tématu tvoří samu podstatu lyriky, kdežto základní vlastností epického děje je naopak stálé směrování dopředu (odtud epické napětí); proto již pouhé užití strofy v epice dodává epické básni lyrického zbarvení.“²²³

Další strofa, kterou autor v R2 označil malým řeckým písmenem *théta* a rozhodl tak o jejím nepublikování, náleží do čtvrtého zpěvu skladby, jenž má ovšem daleko více povahu *intermezza*. Tento zpěv se totiž výrazně odchyluje od všech ostatních zpěvů, a to především díky své kompoziční technice. Ukážeme si to právě na příkladu zmíněné eliminované strofy a jejího textového vývoje:

Svět nikdy nebyl bez růží
a lidstvo věčně hrůzu dědí
Ať znovu řinčí oruží

Svět nikdy nebyl bez růží
Ať znovu řinčí oruží
z ocele kuté nebo z mědi

²²³ MUKAŘOVSKÝ, J.: Obecné zásady a vývoj novočeského verše. In: *Studie z poetiky*, cit. dílo, s. 385-386

z ocele kuté nebo z mědi
svět nebyl nikdy bez růží

(R1)

a lidstvo věčně hrůzu dědí
svět nebyl nikdy bez růží

(opr R1)

Znění této strofy představuje v R1 určitou rytmickou anomálii. Všechny zbývající sloky 4. zpěvu vykazují ve všech textových pramenech, tedy včetně R1, ustálený počet veršů. Jedná se konkrétně o hexastich, přičemž počáteční dva verše se u každé ze strof opakují v jejím závěru jako refrén.²²⁴ Ten je někdy doslovný, jindy (a to častěji) pozměněný. Tato strofa, jelikož je složena z pětiverší, má tak o jeden refrénový verš méně.

Není to však jen počet veršů, čím se tato strofa liší. V důsledku autorova reorganizačního úsilí se nakonec vymyká i rozložením svých rýmů. Ve všech textových pramenech mají všechny sloky čtvrtého zpěvu – včetně dvojveršového refrénu spjatého s tautologickými rýmy – jednotné rýmové schéma a b a b a b, čili střídavý rým.

Seifert se sice, jak vidno, tohoto rýmového vzorce – a stejně tak i pravidelnosti v počtu veršů – zprvu úzkostlivě držel, a proto je celkem s podivem, že zrovna u této strofy zvolenou metrickou normu nenadále porušil jak kvantitativním zredukováním jejich veršů, tak i přechodem k rýmu sdruženému podle schématu a a b b.

Nečekaný básníkův příklon k sdruženému rýmu nelze u této strofy pokládat za pouhou náhodu. Ač šlo zřejmě jen o zkušební tah, nutno konstatovat, že užití sdruženého rýmu je v tomto případě mnohem ústrojnější, poněvadž lépe vyhovuje tématickému ražení strofy. Těsná semknutost sousedních veršů jednoznačně posiluje dramatický účín a vede k větší konciznosti. (Svědčí o tom např. Erbenova balada Svatební košile.) Seifert si toho musel být vědom už vzhledem k vznosné naléhavosti, kterou tento tematický úsek přináší.

Ať tak či onak, očividně se „prohřešil“ proti rytmickému impulzu, jež plně navozuje již samo strofické uspořádání básně. Za hlavní příznak strofy se totiž tradičně považuje počet jejích veršů, který by měl být ve všech strofách téže básně identický. Zrovna tak není o nic méně

²²⁴ Pro lepší představu o strofické organizaci tohoto zpěvu uvádíme sloku, která v R1 této citované sloce přímo předchází:

Když se jen dotkneš ruky mé
A dlaň tvá lehce padne do mé,
struny, o kterých nevíme
ozve se tiše povědomé
když dlaň tvá lehce padne do mé
když se jen dotkne ruky mé.

důležitým činitelem rytmického impulzu stabilní rozestavení rýmů ve slokách, které přímo podtrhuje jejich progresivní povahu.

O progresivní působnosti rytmických jednotek výstižně pojednali Mukařovský i Červenka. Oba se přitom shodně odvolávají na výsledky bádání Jurije Tyňanova. Podle stručného vysvětlení Mukařovského záleží tato progresivita²²⁵ obecně v tom, že „opakování jistého rytmického útvaru (např. verše) je očekáváno předem, a nedostaví-li se, vzbuzuje to zklamané očekávání.“ Což aplikováno na rým neznamena nic jiného než že „první člen rýmového páru vyvolává očekávání, že v některém nepříliš vzdáleném verši (a často ve verši zcela určitém) se setkáme s druhým členem páru, stejnozvučným partnerem rýmových hlásek.“²²⁶

Toto očekávání, které je bytostným, možno říci praktickým projevem rytmického impulzu, se však nenaplnilo. Ovšem pouze dočasně. Neboť už ve druhém, čistopisném autografu je tato rytmická asymetrie opět urovnána:

Svět nikdy nebyl bez růží
a hrůzu lidstvo věčně dědí.
Ať znovu řinčí oruží
z ocele kuté nebo z mědi.
Ač hrůzu lidstvo věčně dědí,
svět nikdy nebyl bez růží.

(R2)

Teprve nyní počet veršů a jejich rýmové schéma náležitě odpovídá ostatním strofám a tedy i prvotnímu rytmickému impulzu.

Nečekaným porušením metrické normy chtěl možná Seifert docílit určitého ozvláštění, avšak skutečnost, že se vrátil k původní rytmické intenci, nasvědčuje tomu, že si byl vědom neúkonosti tohoto svého kroku, jímž by viditelně narušil plynulou veršovou organizaci dotyčného textu.

V této souvislosti bychom neměli opomenout klíčové postavení refrénu, který je neodlučným a zcela organickým komponentem strofické výstavby čtvrtého zpěvu. Neúčast refrénu na určitém

²²⁵ Ibid., 389

²²⁶ ČERVENKA, M.: Hlásková instrumentace. In: *Pohledy zblízka*, op. cit., s. 12

místě sloky je vnímána stejně citelně jako scházející rýmová shoda. Je tomu tak proto, že refrén je, podobně jako rým, nositelem rytmického impulsu a z tohoto důvodu je i on rovnocenným článkem progresivity.

Ovšem funkce refrénu, jako jednoho z obvyklých a zhusta využívaných repetičních postupů, není jen okázale rytmická., nýbrž současně i sémantická. V případě 4. zpěvu refrén cyklicky uzavírá a významně završuje tematické jádro všech strof, čímž každou z nich do značné míry vymaňuje z bezprostřední závislosti na kontextu a činí z ní osamostatnělou, lyricky vyhraněnou pasáž.

Jak jsme již řekli, strofa, kterou jsme právě předložili, byla jednou z těch, které autor předurčil k likvidaci. V knižních vydáních nalezneme jen tuto její mutaci:

Svět nikdy nebyl bez růží,
kdo spíš než milenci to vědí;
a řinčelo-li oruží
z ocele kuté nebo z mědi,
kdo spíš než milenci to vědí,
svět nikdy nebyl bez růží.

Výše jsme uvedli, že tyto textové zásahy jsou výsledkem předběžných autocenzurních opatření, které spolu s autorovými typografickými pokyny přísluší k celkové adjustaci druhého rukopisu.

I tentokrát Seifert obezřetně počítal s tím, že smysl verše *a hrůzu lidstvo věčně dědí*²²⁷ je natolik ošidný, že v očích cenzora může jen stěží obstát, a tak provedl pár drobných úprav.

U třetího verše beze změny ponechal slovo v rýmové pozici, takže jsme nezůstali ochuzeni o nápadité rýmové echo *růží – oruží*. Tím zásadním rýmotvorným faktorem byl však už autorův předem vykonaný paradigmatický výběr. Dotyčný verš je totiž modifikací verbálního frazému (idiomu) *řinčet (zase) zbraněmi*, jehož výklad zní: „Chovat se (panovník, vláda, stát, zvl.

²²⁷ Také tento autorův odhad společenské odezvy byl reálně opodstatněný. Stačí, když ocitujeme některé pasáže z recenzí Skály a Sedloně a hravě si domyslíme, jaký kritický rozruch by mohlo vyvolat zveřejnění tohoto verše. První z nich napsal: „Seifert ve své knížce několikrát vyslovuje pocit strachu. Není to však strach Viktorky, je to jeho vlastní strach. Strach ze světa, který rozmetá kondelíkovskou idylu, ve kterém práce, osvobozená od vykořisťování, se stane synonymem lidského štěstí“ (Tvorba, op. cit., s. 286). Obdobně (jak jinak) se vyjadřuje i Sedloň: „Seifert zpodobnil ovšem Viktorku k obrazu svému a své poesie, která tak podivuhodně vyjadřuje pocit člověka, který rovněž cítí strach, hrůzu, zkázu a spuštění právě v dnešních dobách, které věrou novým životem, jemuž měšťák nerozumí“ (Tvorba, op. cit., s. 330). V závěru své recenze pak znovu dovozuje, že Seifert má strach z nastalé revoluce.

dobyvačný a silný) bojechtivě a agresivně, vyhrožovat válkou“.²²⁸ Seifert tuto frazeologickou jednotku aktualizoval tím, že za původní slovo (*zbraně*) dosadil jeho méně známý (již neužívaný) synonymický, leč stylově diferencovaný ekvivalent – archaismus *oruží*, „který však zní dnes spíše jako rusismus.“²²⁹

Změny se neudály jen na ose paradigmatické, na ose selekce, ale též na ose syntagmatické neboli ose kombinace, což ve svých důsledcích vedlo až k určitým významovým posunům, které se nyní pokusíme zachytit.

V obou rukopisných verzích je tento verš tvořen samostatnou větou (s přesahem do verše následujícího), uvozenou částicí *at'*, vyjadřující nikoli preferenční, nýbrž emotivní postoj mluvčího. Máme totiž důvod se domnívat, že zde nejde o částici optativní. Vzhledem ke kontextu (viz zvláště verš s motivem dědičné hrůzy) mohlo být sotva záměrem mluvčího vyjádřit přání, aby se opět rozpoutaly válečné nepokoje. Mnohem snáze tak přichází do úvahy, že celá výpověď je podbarvena expresivním odstínem lhostejnosti či vzdoru, jenž ji zároveň dodává přízvuk patetičnosti. Tento její význam možná o něco lépe vynikne, nahradíme-li částicí *at'* jejím dubletním tvarem: *At'si znovu řinčí oruží z ocele kuté nebo z mědi. Svět (stejně) nikdy nebyl bez růží.*

Pochopitelně zcela jiná věc by byla, kdyby se zde jednalo o ironický postoj. I když ani tohle nevyklučujeme, kloníme se spíše k prvnímu řešení.

V konečné, knižní verzi se oproti tomu vyskytuje věta vedlejší, kterou sice uvozuje hypotaktická spojka *–li*, její platnost je však podmínkově přípustková. Srov.: *A i když (byť i) řinčelo oruží, z ocele kuté nebo z mědi, svět nikdy nebyl bez růží.* (refrérový verš „kdo spíš než milenci to vědí“ má vlastně povahu vsuvky.)

Nutno též zdůraznit, že právě tato transformace ve větu vedlejší jednoznačně otupuje patos dřívější varianty.

Při našem krátkém prodlení u čtvrtého zpěvu bychom též neměli opomenout jeho v pořadí devátou sloku, o níž můžeme prohlásit, že i její postavení je v jistém smyslu anomální. Přestože byla rovněž cenzurně poznamenána, pronikla do všech knižních edic a jako jedna jediná dokonce ve své původně koncipované podobě.

²²⁸ Viz ČERMÁK, F. – HRONEK, J – MACHÁČ, J.: *Slovník české frazeologie a idiomatiky: Výrazy slovesné R-Ž*. Praha: Academia, 1994, s. 340

²²⁹ KAUTMAN, F.: Komentář k Písni o Viktorce. In: *O literatuře a jejích tvůrcích*. Praha: Torst, 1999, s. 66

– Ať soptí Vesuv sirný květ
a pohřbí nás tu ve své lávě,
ať hlava má za tisíc let
je ještě schýlena k tvé hlavě.
Ať pohřbí nás tu ve své lávě,
ať soptí Vesuv sirný květ.
(R2, kniž. vyd.)²³⁰

Dříve než přikročíme k mapování dalších textových změn, musíme se podrobněji rozhovořit o výpravném aspektu této baladické skladby.

Záhy si jasně v praxi ověříme platnost obecně uznávaného faktu, že balada „slučuje prvky všech tří literárních druhů – epiky, lyriky, dramatu – v jediný tvar, jejich hierarchie je však historicky a autorsky značně proměnlivá.“²³¹

Případně se ke způsobu, jakým se tato hierarchie uplatňuje ve zkoumaném Seifertově díle vyjádřil František Kautman:²³²

„Není snadné Píseň o Viktorce zařadit a přesně charakterizovat. Protože jejím jádrem i stavební hmotou je známý příběh Viktorky z Babičky Boženy Němcové, měli bychom ji považovat za báseň epickou. Celé její ladění je však lyrické²³³, lyricko-reflexivní – podstatou není děj Viktorčina příběhu, ale paralelní dvojrovinné zachycení lidského osudu Boženy Němcové i její románové postavy (osoby skutečné, známé z autorčina dětství), přičemž obě roviny splývají ve vyšší zobecněné poloze sladkosti i tragiky lidského žití, v němž láska a smrt tvoří nerozlučitelné složky podstaty života. Navíc na několika místech do děje tu skrytě, tu zřetelněji, vstupuje sám autor, reflektující všelidský problém lásky a smrti sub specie Boženy Němcové i Viktorky.

²³⁰ Zdá se, že i tentokrát Seifert postupoval s oprávněnou obezřelostí. První čtyřverší této původně eliminované strofy opět ocitoval I. Skála, aby na něm mohl „doložit“ tu skutečnost, že Seifert „pro své sobecké štěstí je připraven hodit celý svět za sebe, zapomenout na vše, zradit cokoliv“ (*Tvorba*, op. cit., s. 286).

²³¹ MOCNÁ, D. - PETERKA, J.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha 2004, s. 37

²³² KAUTMAN, F.: Komentář k Písni o Viktorce. In: *O literatuře a jejích tvůrcích*, op. cit., s. 61

²³³ Obdobný názor vyslovil na 6. schůzi výboru České sekce SČSS Vít. Nezval, který zde de facto vystoupil na Seifertovu obranu. Z pořízeného zápisu této schůze, který Nezval vyjádření stručně reprodukoval, se dočteme: „Jaroslav Seifert, který je svým básnickým založením zvlášť senzitivní, zpracoval tu epickou báseň s opravdu mravenčí trpělivostí a transponoval ji do lyrického výrazu“ (viz Píseň o Viktorce Jaroslava Seiferta: Usnesení předsednictva. Přípr. J. Staněk. In: *Tvar*, op. cit., s. 14). Neméně zajímavý je také postřeh básníka Josefa Palivce, který říká: „Je-li Halas až bolestně zakotven do povahy lyrika lyrického, u Jaroslava Seiferta okouzluje šťastně odvážené smíšení lyričnosti s jemným smyslem pro epičnost“ (*S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*. Vyd.: M. Jirásková a H. Klínková. Praha 2001, s.91).

Ale ani charakteristika skladby jako básně lyricko-epické by nebyla přesná, alespoň ve smyslu básni v literární vědě takto zpravidla označovaných. Nejde o epiku s lyrickými vložkami, kde by bylo možné vést poměrně zřetelné hranice epického toku a lyrických pasáží.“

Vzhledem k tomu, že se nyní budeme zabývat narativní otázkou, musíme napřed napravit jeden neblaze rozšířený omyl. Jak jste si jistě všimli, Kautman, stejně jako Skála, chybně identifikuje autora s vypravěčem! Toto často tak silné a bezděčné pokušení, které nejednou při čtení zasáhlo každého z nás, pramení ze samé podstaty umělecké literatury. Výstižně o tom pojednává Roman Jakobson:

„Mnohoznačnost je vnitřní, nezcizitelnou vlastností každého sdělení, zaměřeného na sebe sama, zkrátka – centrálním rysem poezie. Můžeme opakovat po Empsonovi: ‚Postupy vedoucí k mnohoznačnosti náleží k samým kořenům poezie.‘ Nejen samo sdělení, i mluvčí a adresát se stávají mnohoznačnými. Vedle autora a čtenáře tu máme ‚já‘ lyrického hrdiny nebo fiktivního vypravěče a ‚ty‘ myšleného adresáta dramatických monologů, proseb a dopisů. Například v básni Wrestling Jacob titulní hrdina oslovuje Spasitele, zároveň však běží o subjektivní sdělení básníka Charlese Wesleyho (1707-1788) vlastním čtenářům. (...) Nadvláda poetické funkce nad funkcí poznávací nelikviduje referenci, ale činí ji mnohoznačnou. Dvouvýznamné sdělení koresponduje s rozdvojeným mluvčím, rozdvojeným adresátem a s rozdvojením v označovaných jevech ...“²³⁴

Až na toto nedopatření je ale Kautmanova námitka vesměs oprávněná. Přestože se zdráhá označit tuto skladbu za lyricko-epickou, pojetí balady jako žánru, ve kterém se hierarchicky prolínají všechny tři literární druhy jeho pochybnosti v zásadě rozptyluje. Můžeme proto jednoznačně říci, že s přihlédnutím k tomuto hierarchickému rozvrstvení má lyrický prvek v této baladě skutečně vůdčí pozici. Přesto však její „pevnou epickou linku“, jak říká Šmahelová,²³⁵ nelze ani v nejmenším upozadit. Zároveň podotýkáme, že z hlediska naratologie je takováto skladba obecně chápána jako fikční narativ bez ohledu na konkrétní genologické zařazení. Jak tedy máme správně chápat tento rozpor?

Odpověď na tuto otázku nalezneme v Mukařovského Máchovské studii, v níž byl v rámci motivického rozboru Máje představen problém *subjektivace epiky*, tj. „sblížení epiky, literárního to druhu vlastní podstatou objektivního, se subjektivním druhem, lyrikou. Každý pokus o řešení

²³⁴ JAKOBSON, R.: Lingvistika a poetika. In: *Poetická funkce*, op. cit., s. 96-97

²³⁵ ŠMAHELOVÁ, H.: Česká literatura 20. století v dialogu s dílem Boženy Němcové. In: *Přednášky z 47. běhu Letní školy slovanských studií*, Praha 2004, str. 173

tohoto problému předpokládá nutně dvojí věc: oslabení dějové stránky díla, jejíž plné rozvinutí dodává právě epickému dílu objektivního rázu, a zároveň nadměrné vyzdvížení prvků subjektivních.²³⁶

Oba tyto principy rovněž shledáváme v Seifertově Písni o Viktorce. Ze všeho nejdřív však obraťme svou pozornost k oněm subjektivním prvkům epického díla.

„Subjektivní prvky jsou totiž implicitně dány i v nejryzejší epice: v každé básni cítíme totiž přítomnost vypravovatelovu, a to i tehdy, není-li jmenován a nezasahuje-li nikterak do děje. (...) Subjektivní prvky, které z přítomnosti vypravovatelovy vyplývají, jsou tyto: vypravovatel zasahuje do děje jakožto motiv p r v n í o s o b y, připoutává k sobě zcela nebo částečně některé z motivů díla (na př. motivy úvahové), projevuje se užíváním první osoby slovesné, oslovováním čtenáře i jednajících osob, zabarvováním řeči slovy a obraty hovorovými, zdůrazňováním emocionálnosti řeči atd. Všechny tyto prostředky upozorňující na vypravovatele vyskytují se občas i v ryzí epice.“²³⁷

Na motiv p r v n í o s o b y jsem již upozornili při našem rozboru prvního zpěvu. Uvedli jsme také, že vypravěč je v této poémě zároveň jednou z postav fikčního světa. Nyní bychom rádi tento poznatek blíže objasnili. Vyjdeme přitom z Doleželovy studie *Narativní způsoby v české literatuře*, která se sice věnuje výhradně prozaickým dílům, nicméně některá její zjištění lze aplikovat i na umělecké projevy vázané. Možno dokonce říci, že v nejednom ohledu potvrzují právě zmíněnou Mukařovského koncepci.

Ve své typologii narativních způsobů uvádí totiž Doležel vedle objektivního a rétorického též vypravěčský způsob subjektivní. A o ten nám běží především.

„Nejvýraznější subjektivní vypravěčský způsob“ představuje „vyprávění v první osobě (Ich-formě).“²³⁸ Jednou z jejích variant je i tzv. *osobní Ich-forma*, podle Doležela „krajní případ“²³⁹ subjektivizace vyprávění.“ Toto její přívlastkové určení je dáno tím, že se jedná o promluvu *osobního vypravěče*. Vysvětleme si jeho podstatu.

V rámci svého funkčního modelu rozlišuje Doležel mezi funkcemi vypravěče a postav: Zatímco primárními vypravěčskými funkcemi jsou funkce *konstrukční* a *kontrolní*, primární funkce postav

²³⁶ MUKAŘOVSKÝ, J.: Máchův máj. Estetická studie. In: *Kapitoly z české poetiky III*, op. cit., s. 153

²³⁷ Tamtéž

²³⁸ DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 47

²³⁹ Tamtéž, str. 62

jsou naproti tomu *akční a interpretační*.²⁴⁰ V klasickém objektivním vyprávění ve třetí osobě (Erformě) jsou oboje tyto funkce a nositelé těchto funkcí vůči sobě vzájemně vymezeny.

Avšak v důsledku tzv. „velké transformace narativu“, jenž se projevuje nápadnou subjektivizací vyprávění, dochází k narušení „původní rovnováhy mezi funkcemi vypravěče a postav. Aniž by se vzdal svých primárních funkcí, vypravěč si osvojuje, jako druhotné, funkce postav. Přejetím (sic!) funkce interpretační vzniká vypravěč *retorický*, přejetím funkce akční – vypravěč *osobní*. (zvýraznil L. D.) Tento poslední, nejradičálnější posun lze popsat též z druhého pólu funkční opozice, tj. jako přejetí primárních funkcí vypravěče určitou postavou fikčního světa. Tak či onak, výsledkem je soustředění funkcí vypravěče a postavy v téže fikční osobě, která je zároveň zdrojem vypravěčského aktu i jeho konstruktem.“²⁴¹

Osobní vypravěč se tedy díky své akční funkci stává „fikční postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni tehdy, když je jeho hlavním hrdinou. Jakožto úplný subjekt vypravěč svobodně hodnotí konstruovaný svět a vyjadřuje bez zábran své sympatie či nesympatie.“²⁴² Je mu tudíž přiznána i funkce interpretační.

Nyní je již dostatečně zřejmé, že první zpěv je koncipován jako promluva osobního vypravěče, jako osobní Ich-forma. Jak již bylo řečeno, tento typ vypravěče si kromě svých primárních funkcí podržuje též funkce sekundární, tj. funkce postav. O tom, že je nositelem funkce akční například nejlépe vypovídají tyto verše z poslední básně prvního zpěvu:

Šly mlčky a já vedle nich,
jako bychom šli v rozhovoru
po trávě, písku, po mramoru,
po strmých schodech dřevěných.

Stejně tak je i vykonavatelem funkce interpretační, jež ho opravňuje k tomu, aby konstruovaný fikční svět hodnotil, soudil a komentoval:

²⁴⁰ *Funkce konstrukční* znamená, že vypravěč je „nutným prostředníkem autorova tvůrčího aktu. Fikční svět narativu se formuje především z té informace, která je dána ve vypravěčské promluvě.“ *Funkcí kontrolní* „vypravěč řídí celkovou výstavbu narativního textu.“ *Akční funkce* postav je určena skutečností, že „jsou jako obyvatelé fikčního světa schopny jednat (vykonávat akce), a tím se ve větší míře podílet na rozvoji děje.“ *Z funkce interpretační* zase vyplývá, že „každá postava je samostatný subjekt, který zaujímá osobitý postoj k fikčnímu světu, jeho událostem, prostředí a zejména k jiným postavám. V promluvě postav se interpretační funkce projevuje v komentářích, hodnotících soudech, vyjádření citů, apod.“ (tamtéž, str. 10-11).

²⁴¹ Ibid., str. 43

²⁴² Ibid., str. 48

Viktorka přišla oděna,
jako by už už vcházel ženich,
do písni v závoj upředených,
zakrývající kolena.

A s kletbou na rtu; možno-li
za prahem smrti ještě klítí,
když se už proměnila v kvítí,
v to nejprostší, v to na poli.

Případ prvního zpěvu je tedy jasný. Jak je tomu ale s vyprávěním v ostatních zpěvech skladby? Tady se už vypravěč drží jakoby v ústraní, nicméně nepřestává být, řečeno s Doleželem, „obyvatelem fikčního světa“, ²⁴³ tj. jednou z jeho postav, „která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu“.

Ve třetí kapitole své knihy pojednává Doležel o tzv. „autentifikaci fikčních světů“. V souladu s touto teorií charakterizuje osobního vypravěče jako někoho, kdo „zakládá svou autentifikační autoritu na osvědčeném principu spolehlivého svědka: vypovídej jen o tom, o čem můžeš podat věrohodnou zprávu.“ ²⁴⁴

Právě v této úloze napříště spočívá vypravěčova participace; stává se přímým a hodnověrným svědkem všech událostí:

– Viktorko! Slyším něčí hlas
zavolat v okna Viktorčina.
Špendlíky v zubech, rychle spíná
živůtek v pasu. – Už je čas!

²⁴³ Ibid., str. 10

²⁴⁴ Ibid., str. 64

V této počáteční strofě druhého zpěvu se tedy opět setkáváme s osobním vyprávěním, respektive s osobní Ich-formou.

Roman Jakobson ve snaze „ukázat korespondenci mezi pevnou gramatickou strukturou jazyka a literárními druhy“²⁴⁵ dovozuje, že „pro lyriku východiskem a vedoucím tématem je vždy první osoba přítomného času a pro epos třetí času minulého.“²⁴⁶ Pokud bychom vzali toto kategorické tvrzení plně v úvahu, pak bychom bez dalších obtíží a takřka mechanicky mohli konstatovat, že právě užitím první osoby singuláru přítomného času se nejzřetelněji projevuje lyrické ražení této balady a že tyto slovesné morfologické kategorie jsou oním stěžejním rysem subjektivace epiky. „Zádrhel“ je ale v tom, že tuto jednoduchou rovnici nemůžeme dosadit do prvního zpěvu, protože v něm se vyskytuje první osoba času minulého. Tento Jakobsonův teorém nemusí tudíž v praxi vždy obstát.

Ve své pozdější stati *Lingvistika a poetika*, v níž se mimo jiné zabýval poetickou funkcí a jejím postavením v rámci ostatních funkcí jazyka, vyslovil již mnohem přijatelnější a také mnohem méně strohý výměr: „Při dominanci poetické funkce předpokládá osobitost rozličných básnických druhů různě odstupňované účastenství ostatních jazykových funkcí. Epika, soustředěná k třetí osobě, (tj., jak říká Jakobson, „na toho nebo na to, o čem se mluví“²⁴⁷ – pozn. O. N.) do značné míry zahrnuje referenční funkci jazyka; lyrika, orientovaná na osobu prvou (tj. k mluvčímu – poznámka O. N.), je intimně spojena s funkcí emotivní.“²⁴⁸

Takto chápaný princip lyriky a epiky nám pomůže lépe osvětlit, jakým způsobem se u Seiferta děje jejich sblížení.

Jedním z těchto lyrizujících prostředků je, jak už naznačil Mukařovský, oslovování jednajících postav vypravěčem. Počínaje druhou básní druhého zpěvu vypravěč občasně zasahuje do děje několika exhortativními replikami adresovanými přímo Viktorce. Mimo jiné tak demonstruje svou akční funkci:

– Kdybych se mohl schýliti
níž nad hladinku tvého čela,
snad bys mi přece pověděla,

²⁴⁵ WELLEK, R. – WARREN, A.: *Teorie literatury*. Přel. M. Calda a M. Procházka. Olomouc: Votobia, 1996, s. 325

²⁴⁶ JAKOBSON, R.: *Kontury Glejtu*. In: *Poetická funkce*, cit. dílo, s. 716

²⁴⁷ *Ibid.*, s. 79

²⁴⁸ *Ibid.*, 82

proč srdce tvé tak buší ti.

– Noci jsou černé od hříchu,
nemysli více na myslivce!
Těžko je ovšem radit dívce
tak cudné, plné ostychu.

Ze závěrečného dvojverší vysvítá, že se vypravěč rovněž nezdržuje žádného komentáře, čímž naplňuje další ze svých sekundárních funkcí - funkci interpretační.

A u funkcí ještě chvíli zůstaňme. V uvedených vypravěčských promluvách je totiž hierarchicky zastoupeno hned několik funkcí jazykových: vyjma poetické (estetické) funkce, jež má, jak víme, vůdčí postavení a vedle funkce referenční, registrujeme též paralelní přítomnost funkce emotivní a konativní, z nichž zvláště posledně jmenovaná nachází od této chvíle své význačné uplatnění, neboť teprve od 2. zpěvu se autor začíná uchylovat k těmto apelovým vypravěčským replikám častěji.

Skutečnost, že mluvíme právě o replikách, má svůj důvod: již z předchozích ukázek jsme mohli snadno poznat, že je zde poměrně silný náběh k dialogizaci, který se obráží nejen v promluvách jednotlivých postav, ale také – což je mnohem překvapivější – v promluvě vypravěče. Průběh následujících textových změn dokládá tento vypravěčův dialogizovaný monolog ještě zřetelněji:

1. Má černé srostlé obočí
2. jako když havran rozpne křídla
3. jen aby se snad neohlídla
4. a neshlédla mu do očí

(R1)

Verše této strofy byly pak přeskupeny v opačném sledu (tj. v pořadí 4, 3, 2, 1) a nakonec přestylovány až do této výsledné podoby:

Nedívej se mu do očí
dej pozor by ses neohlídla

– Nedívej se mu do očí
a hled', aby ses neohlídla..

jako když havran rozpne křídla
má srostlé černé obočí
(opr R1)

Jako když havran rozpne křídla,
má srostlé, černé obočí.
(R2, 1. vyd.)

Vyznačení přímé řeči v tomto i předešlém případě výmluvně signalizuje, že se jedná o promluvu postavy, která převzala primární vypravěčské funkce, jmenovitě funkci konstrukční. To opět ukazuje na osobního vypravěče.

Dále vidíme, že vypravěč je sice nablízku postavám, o nichž referuje, není mu však dovoleno, tak jako v prvním zpěvu, vstoupit s nimi v přímý osobní kontakt: viz – *Kdybych se mohl schýliti...* Titulní postavu příběhu tedy oslovuje jaksi zpovzdálí.

Dialogická tendence vypravěčova monologu má zjevné důsledky pro syžetovou kompozici této skladby, která se zčásti řídí zákonitostmi dramatu. Děj balady bývá jak známo spádový a úsečný, jsa plně soustředěn ke své záplectce. Dialogizace monologického projevu vypravěče vydatně svědčí této dějové dynamice, jelikož významně urychluje tempo vyprávěných událostí, čímž zároveň stupňuje i jejich napětí.

Uvedené zjištění se však netýká jenom pásma vypravěče-postavy, nýbrž i pásma ostatních postav. Rovněž jejich promluvy nabývají v tomto narativním textu povahy dialogizovaného monologu a stávají se tak dalším důležitým faktorem při gradaci dějového napětí.

Je proto celkem přirozené, že Seifert využívá tohoto postupu v okamžiku zauzlení děje, k němuž dochází hned ve 2. zpěvu, v němž se nenásilně prolíná expozice s kolizí.

Zároveň si byl dobře vědom toho, že právě imperativní forma těchto výpovědí, jakož i jejich varovací komunikační funkce dějové napětí ještě více prohlubují, neboť se v nich už ozývají náznaky budoucího konfliktu, tj. osudného střetnutí černého myslivce s Viktorkou.

Pokusíme se ještě věrohodněji prokázat, že poutavost vyprávění nespočívá tolik v charakteru vyprávěných událostí, jež jsou podkladem fabulačního materiálu, jako spíše v jejich syžetovém a jazykovém ztvárnění. O kvalitě percepce a s ní spojeného čtenářského zážitku tedy často rozhoduje samotné podání. Na následujících textových změnách je nejvíce zajímavé právě to, jak postupně směřují k vytvoření hutného dramatismu, jenž je pro baladu svrchovaně příznačný:

Tiskne si v ruce pod šatem
škapulíř, jež má od kovářky
je její strach však bez přetvářky

A prchá v strachu proklatém
však je ta hrůza bez přetvářky
škapulíř, jež má od kovářky

těžko žít v strachu prokletém

(R1)

tiskne si v ruce pod šatem.

(opr R1)

Vždyť v pohledu tom prokletém

je samo zlo! A bez přetvářky

škapulíř, jež má od kovářky,

Viktorka tiskne pod šatem.

(R2, 1. vyd.)

Marie Panno srdci braň

ať se hrůzou nerozkočí

ať se jí hrůzou

bojí se bojí jeho očí

a uniká jak štvaná laň

(R1, opr R1)²⁴⁹

– Marie Panno, srdci braň

vždyť, pro Kristovy drahé rány,

bylo by škoda bílé panny!

Prchá mu, prchá jako laň.

(R2, 1. vyd.)

Dramatický účinek této úpěnlivé modlitby, pronášené osobním vypravěčem, je v obou jejích verzích podtržen užitím epizeuxe. Jak vidno, z této básnické figury Seifert profituje nejčastěji, což mimo jiné úzce souvisí s pověstnou zpěvností jeho verše.

Knižní podobu této strofy uvádí ve své studii František Kautman spolu s tímto zásadním postřehem:

„Ve skladbě nenajdeme přímých citací, ale celkové ladění do atmosféry doby Boženy Němcové, Babičky, obrození, i přirozená baladičnost Viktorčina příběhu automaticky evokují Erbena.“²⁵⁰

V tomto momentě navazujeme na naši předešlou stať, v níž jsme pojednali o vlivu tradice na Seifertovu tvorbu. S tímto Kautmanovým soudem totiž nelze nesouhlasit, neboť je dozajista nepopiratelné, že se v této skladbě skutečně zračí básnický odkaz Erbenův. Ještě přílehavěji to dotvrzují tato slova Oldřicha Králíka:

„Omezíme-li se na tradici české balady, celá tato tradice stojí a padá s jménem a dílem K. J. Erbena.“²⁵¹

²⁴⁹ Po straně této strofy je tužkou připsána rýmová dvojice *neohledne* × *ve dne*. Tento i ostatní případy svědčí o tom, že Seifert měl rýmových nápadů hned několik (o tom viz dále).

²⁵⁰ Viz Komentář k Písni o Viktorce, cit. dílo, s. 66

Podívejme se ještě do třetice na ukázkou Seifertovy dovedné dramatičnosti. Aby docílil spontaneity vzrušivé výpovědi, vrátil se zde básník k již osvědčené parcelaci:

A když se dívám do rohu	Podívám-li se do rohu – Podívám-li se do rohu	
na tvoje lůžko osiřelé	na tvoje lůžko osiřelé	na tvoje lůžko osiřelé,
je mi tak těžko že už déle	je mi tak těžko že tam déle	je mi tak těžko, že tam déle
doma vydržet nemohu.	už nevydržím; nemohu.	už nevydržím. Nemohu.
(R1)	(opr R1)	(R2, 1. vyd.)

Textový proces se jako každý jiný tvůrčí proces vyznačuje nepřerývně dynamickým průběhem. Vesměš každá změna, každá nová textace, obráží autorovo úsilí o konkrétní naplnění jeho estetickosdělné představy či – obecně řečeno – uměleckého pojetí. Z té příčiny se často na jednom místě střetávají rozličné způsoby básnického pojmenování. Potvrzuje se tím výrok Borise Ejchenbauma, že „při měnění textu díla se autor nepohybuje od špatného k dobrému, ale od jednoho řešení uměleckého úkolu k druhému (...), přerušuje přitom různé možnosti, často váhá ve výběru variant a jindy se vrací k prvotní.“²⁵²

Jak jsme se již o tom svrchu zmínili, může uživatel jazyka volit mezi několika výpověďmi s odlišným propozičním (věcným) obsahem. Zřetelně se tak ukazuje, do jak podstatné míry mohou výrazové prostředky přetvářet významovou náplň jednoho a téhož motivu či tématu. Mukařovský k tomu fundovaně říká: „O jazyku jako ‚pramenu poezie‘ je také třeba připomenout, že není pouhý nástroj vyjadřování, nositel, více nebo méně vhodný, nějakého obsahu, nýbrž že je v jistém slova smyslu obsah sám. To znamená, že netoliko téma, které má být vyjádřeno, si hledá příslušný výraz, ale že také naopak jazykové prostředky, kterých se k vyjádření užije, téma určují: táž věc, vyjádřená dvěma různými způsoby, není ani věcně totéž.“²⁵³ Názorně to prokazují následující příklady:

²⁵¹ KRÁLÍK, O.: K poetice balady. In: *Osvobozená slova*. K vyd. přípr.: J. Opelík. Praha 1995, s. 227

²⁵² EJCHENBAUM, B.: *Tekstologičeskije raboty B. V. Tomaševskogo*. Předmluva k druhému vydání knihy B. Tomaševského *Pisatel i kniga*, Moskva 1959; cit. dle *Textologie: teorie a ediční praxe*, op. cit., s. 36

²⁵³ Viz MUKAŘOVSKÝ, J.: *Prameny poezie*. In: *Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., s. 157

nemysli v noci na myslivce (R1) — *nemysli více na myslivce!*²⁵⁴ (opr R1, R2, 1. vyd); *snad bys mi někdy pověděla* (R1) — *snad bys mi přece ...* (R2, 1. vyd.); *bojí se snů, když chce jít spát* (R1) — *bojí se sama jít spát* (1. opr R1) — *bojí se ve své jizbě spát* (2. opr R1, R2, 1. vyd.);²⁵⁵ *a z jeho stěn stala se cela* (R1) — *když stávala se z něj už cela* (opr R1) — *když ze stěn stávala se cela* (R2, 1. vyd.); *Když s tebou jdu, jsem oslepen* (R1) — *Když s tebou jdu, jdu oslepen* (opr R1) — *a jdu-li s tebou oslepen* (tužkou připsáno na okraji listu v R1) — *Když s tebou jdu, jsem oslepen* (R2, 1. vyd.); *i ona klidně odevzdala* (R1) — *... kdysi odevzdala* (opr R1) — *bez váhání kdys odevzdala* (R2, 1. vyd.); *A jenom vítr v přeletu* (R1) — *Však v prudkém vítr přeletu* (opr R1) — *Však jenom vítr v přeletu* (R2, 1. vyd.); *Je přítelkyní poletuch / a s bludičkami na pomněnce / poděsí noční opožděnce / když vkročí ve tmě v jejich kruh* (R1) — *Nad hlavou blány poletuch, / bdí s bludičkami na pomněnce / poděsí nočního opožděnce/ ve tmě jen zabloudil tam v jejich kruh* (opr R1) — *V půlnočním tichu poletuch / bdí s bludičkami na pomněnce / a děsí noční opožděnce, / když zabloudili v jejich kruh.* (R2, 1. vyd.); *když šáteček složený v půli / a navoněný levandulí / jí kolem rány uvázal* (R1) — *... jí kolem rány něžně spjal* (1. opr R1) — *... rány obepjal* (2. opr R1) — *... ovázal* (R2, 1. vyd.)

Souběžný výskyt těchto prefigovaných perfektiv poukazuje na Seifertovu citlivou vnímavost významové i zvukové hodnoty slov.

Je známo, že zejména v češtině verbální prefixy různě modifikují lexikální význam slovesného základu; odtud se pak odvíjí i sémantický rozdíl takto utvořených sloves. U aplikovaných perfektiv *uvázat* a *sepnout* je mezi jejich prefixem a slovesným základem vztah subsumpce, což je zcela převažující typ vidotvorné prefixace. Jde o takový jev, při němž se sémantický rys předpony překrývá s významovým komponentem přítomným již v sémaziologické podstatě fundujícího slovesa. Takováto předpona stává se pak v prefigovaném slovese nevnímátnou. Předpony *u-* a *s(e)-* jsou tedy u uvedených sloves subsumpční, neboť vyjadřují to, co je už

²⁵⁴ Záměna těchto adverbialních určení byla provedena nejspíš za účelem hláskové instrumentace verše: *nEMYSLI VÍCE* na *MYSLIVCE*; slova *více* – *myslivce* navíc představují tzv. metatetický (inverzní) rým, spočívající v „přehození pořádku rýmujících se hlásek“ (Mukařovský: *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, in: *Studie z poetiky*, op. cit., s. 393). S ohledem na jeho lokalizaci jde zároveň o rým vnitřní, jehož funkcí je „vyznačovat hranice poloveršů“ (Ib., 392).

²⁵⁵ Podle svého záměru vyjádřil zde autor touž mikrosituaci, tíž věcný stav různým způsobem, konkrétně explicitně-implicitním.

zahrnuto (subsumováno) v lexikálním významu prostého slovesa. Můžeme proto říci, že jsou sémanticky redundantní.²⁵⁶

Verbální prefix *o-*, s dubletou *ob-* u následujících dvou sloves je rovněž sémanticky redundantní, i když pokaždé jinak, jak vzápětí vysvětlíme.

Tato slovesná předpona vyjadřuje prostorovou představu „kolem dokola, popř. po dvou stranách někoho, něčeho“. Stejný sémantický prvek je již obsažen v jednom z dílčích významů neprefigovaného imperfektiva *pnout*. A tak zatímco v tomto slovese má dotyčná předpona význam subsumpční, v perfektivu *ovázat* je sémantická funkce téže předpony již o mnoho výraznější, její lexikální náplň je více vnímatelná. Nezbyvá nám než souhlasit s Komárkovým pregnantním soudem, že všechny verbální prefixy „explicitně vyjadřují důležitý aspekt slovesného významu, zařazují tím sloveso do určité sémantické třídy a jsou zároveň formálním signálem tohoto zařazení.“²⁵⁷

Seifert dal nakonec přednost dokonavému slovesu *ovázat*, jehož prefix sice není subsumpční, přesto však je sémanticky redundantní. Tentokrát nikoli ve vztahu k neprefigovanému imperfektivu, nýbrž právě a jen ve vztahu k veršovému kontextu. Touž lexikální náplň předpony *o-* základového slovesa *vázat* totiž plnohodnotně opisuje sekundární předložka *kolem*: (šáteček) jí kolem rány ovázal. Tato stylistická volba tak poznovu demonstruje autorův sklon k explicitnímu vyjadřování.²⁵⁸

Obdobná situace je i u následujícího dvojverší,

Komu to trháš konvalinky / vždyť ještě neporozvily. (R1) — sotva se trochu rozvily. (opr R1) — . . . rozvily? (R2, l. vyd.)

kdy sémantický rys verbálního prefixu *po-* v prvotním znění druhého verše supluje v pozdějších variantách příslovečné určení míry *trochu*.

Seifertův senzitivní přístup k svérázné zvukové rozdílnosti napohled stejných slov projevil se i v případě ostatních deverbativ od dokonavých sloves. Srovnej například tuto konkurenční dvojici pasivních rezultativních adjektiv:

²⁵⁶ Viz KOMÁREK, Miroslav: Prefixace a slovesný vid (K prefixům prostě vidovým a subsumpci). *Slovo a slovesnost*, roč. 45/1984, str. 259-260 a 263

²⁵⁷ Ibid., str. 263

²⁵⁸ Samozřejmě ani v tomto případě nelze tak zcela vyloučit motivaci eufonickou: každé z uvažovaných alternativních sloves má totiž svoji osobitou zvukovou kvalitu, již si byl básník dobře vědom. Přítomností perfektiva *ovázat* byl celý verš obohacen o patřičné vokalické elementy, o nichž jsem již prve řekli, že jsou spolu se sonorními hláskami nejbezprostřednějším zdrojem libozvučnosti.

hledám tvé oči ulekané (R1) — . . . *polekané* (opr R1, R2, 1. vyd.).

Je to vlastně ukázkový příklad tzv. záměnné derivace, přesně řečeno transprefixace nebo chcete-li reprefixace.

Výčet následujících textových změn nás utvrdí v té věci, že pojmenovací akt se neomezuje jen na slova plnovýznamová, slova se samostatným lexikálním významem, nýbrž i na slova synsémantická (gramatická), z nichž zvláště částice zásadním způsobem ovlivňují jak propoziční obsah, tak i aktuální komunikativní (ilokuční) funkci výpovědi.

Seifert jim však věnuje zvýšenou pozornost ještě z jiného hlediska. Jednoslabičná slova synsémantická spolu s mnoha dalšími jednoslabičnými slovy, zejména se slovy deiktickými (tradičně nazývanými zájmeny), sehrávají klíčovou úlohu při rytmickém uspořádání řeči. Jako tzv. klitika se totiž podílejí na struktuře přízvukového taktu, nejmenší lineární rytmické jednotky, která je opěrnouází rytmické organizace v přízvukovém metrickém verši. Poloha přízvuku na určité slabice taktu rozhoduje o jeho rytmickém spádu. Jak je všeobecně známo, vzhledem k tomu, že se přízvuk v češtině váže na prvou slabiku slova, je pro ni nejpřirozenější rytmický spád sestupný (tj. trochej a daktyl). Vzestupného spádu, jmenovitě jambu, se často dosahuje pomocí taktové předrážky (tzv. předtaktí), která je tvořena předklonkami²⁵⁹ (proklitiky). Jak je možné se přesvědčit, Seifert se právě k takovému řešení uchyluje nejčastěji, ba přednostně.²⁶⁰ Zároveň též pečlivě zvažuje slovosledné uspořádání klitických výrazů:

té, jež se proměnila v kvítí (R1) — *když se už proměnila . . .* (opr R1, R2, 1. vyd.); *ten šat, když už se večer smráká* (R1) — *ten její šat, když už se smráká* (opr R1) — . . . *když se už smráká* (R2, 1. vyd.); *rozhodily si kolem skrání* (R1) — *rozhodily kdys kolem skrání* (R2, 1. vyd.); *však kdo to viděl odjakživa* (R1) — *kdo to však . . .* (opr R1) — *kdo však to . . .* (R2, 1. vyd.); *a běží pro kamarádku* (R1) — *už běží . . .* (opr R1) — *a běží . . .* (R2, 1. vyd.); *je nejhezčí snad ze Žernova* (R1) — *je nejhezčí však . . .* (R2) — *je nejhezčí snad . . .* (opr R2, 1. vyd.); *mizí však ve světle popelavém* (R1) — *mizí ve světle popelavém* (opr R1, R2, 1. vyd.); *Sestřička jí marně odestýlá* (R1) — *Sestřička marně odestýlá* (R2, 1. vyd.); *Stala se sestrou kameni* (R1) — *A byla sestrou kameni* (R2, 1. vyd.) . . . / *vždyť víc než lidé, potěší ji* (R1) —

²⁵⁹ Viz PALKOVÁ, Z.: *Fonetika a fonologie češtiny s obecným úvodem do problematiky oboru*. Praha 1994, s. 280-289; 158

²⁶⁰ V této věci necht' zaznějí slova povoláného: Miroslav Červenka píše, že „Seifert po celá desetiletí pokračuje ve virtuózně zvládnutém metrickém verši, hlavně čtyřstopém jambu, jak si ho vypracoval už v letech třicátých.“ (*Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. Sv. 9., str. 110; viz též s. 104)

ať víc než člověk potěší ji (opr R1) — *a víc než člověk . . .* (R2, 1. vyd.); *ta není zlá a pokolébá* (R1) — *a není ...* (opr R1, R2, 1. vyd); *jak by mi spalo na paži* (R1) — *jak by spal mi na paži* (opr R1) — *jako by spal mi na paži.* (R2, 1. vyd.); *a teď jen pláču pro tebe* (R1) — *teď tam jen pláču . . .* (opr R1) — *a teď tu pláču . . .* (R2) — *a teď tam pláču . . .* (opr R2, 1. vyd.); *rozsvěceli hned v chalupách* (R1) — *a rozsvěceli v chalupách* (opr R1, R2, 1. vyd.); *A je to ticho tíživé!* (R1) — *Tím je to...*(opr R1) — *Jak je to ticho tíživé.* (R2, 1. vyd.)

Veršovaný text si skutečně žádá doslova filigránského propracování. Je to pochopitelné, neboť v poezii více než kde jinde, vlivem suverénnosti estetické funkce, dochází k tomu, že „slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma ... nabývají vlastní váhy a hodnoty.“ V básnictví si bezmála každé slovo vynucuje samostatnou pozornost. Proto je i každé sebenepatrnější pozměnění tolik nápadné, ba přímo choulostivé.

Ukážeme si to na těchto dvou ne příliš odlišných strofách, v nichž změna pouhého jednoho slova vedla k významovému přerodu celého tématického úseku:

Zpívejte ptáci nebeští	Zpívejte, ptáci nebeští
té zemi k zulíbání krásné	té zemi k zulíbání krásné.
nás děsí žal, však ptáci, vás ne	Nás děsí smrt, však, ptáci, vás ne,
vy jste tu jenom pro štěstí	vy jste tu jenom pro štěstí.
(R1)	(R2, 1. vyd.)

Dokonce zdánlivě nepodstatná změna v interpunkci může ovlivnit naše vnímání a hodnocení. Všimněme si též takřka nepostřehnutelné finesy mezi částicí *vždyť* a příslovcem *zase*, kterým byla zaměněna. Domníváme se totiž, že tímto adverbium je přece jenom lépe vyjádřena větší zainteresovanost a emotivní účast ze strany mluvčího, v daném případě jedné z vedlejších postav příběhu, Viktorčiny maminky.

Pronikavý rozdíl naproti tomu spatřujeme ve variantnosti posledního verše těchto slok. Jeho konečné znění je ve srovnáním s původním zvukově lahodnější, melodičtější. Více zdůrazňuje motiv vadnoucí rostliny, jenž je zároveň určitou parabolou Viktorčina života a její lásky:

– Je liják! Vždyť ti promokne – Je liják. Zas ti promokne

tvá sukně. Tatínek se hněvá.
Nikdo ti routu nezalévá
a usychá ti na okně.

(R1)

tvá sukně. Tatínek se hněvá.
Nikdo ti routu nezalévá
a routa vadne na okně.

(R2, 1. vyd.)

(Nahrazení vykřičníku tečkou bylo provedeno už v prvním rukopise.)

Řekli jsme již, že převažující tendencí většiny textových variant je zachovávání slov v rýmové pozici. To ovšem neznamená, že básník nemůže mít v záloze ještě jiné rýmové členy. Například ve 4. sloce čtvrtého, „středního zpěvu, který je samostatnou kantilénou²⁶¹ k oslavě lásky“, odehrávající se v něžném dialogu²⁶² dvou milenců, stál Seifert před touto alternativou:

Vždyť já jsem pil tvůj vonný dech	. . .
jak víno sladký byl a hustý,	jak víno sladký ze Samosu,
jež dozrávalo na ňadrech	. . .
a (<i>neč. slovo</i>) mezi zuby ústy.	a na rtech zanechalo rosu
Jak víno sladký byl a hustý	jak sladké víno ze Samosu
tvůj vonný opojivý dech.	byl vonný opojivý dech
(R1)	(opr R1)

(pozn.: Seifert zde ještě na okraj připsal dubletní tvar užitého toponyma: *Sámosu*)

Výsledná textace této strofy v prvním vydání ukazuje, pro kterou z uvedených možností se Seifert nakonec rozhodl:

– Vždyť já jsem pil tvůj vonný dech,
byl jako víno ze Samosu,

²⁶¹ KAUTMAN, F., cit. dílo, s. 61

²⁶² Poznamenejme k tomu, že se zde nejedná o dialog v pravém smyslu. Z charakteristiky dialogu vystupuje totiž ve čtvrtém zpěvu pouze jeho „druhotný znak“, a to „rozvržení v repliky“, jež slouží k podtržení kompozice básně. Jde tedy v zásadě o jakési „monologické dialogy“, které vyznívají jako samostatné milostnělyrické výpovědi. (viz VELTRUSKÝ, J.: Drama jako básnické dílo. In: *Čtení o jazyce a poesii*. Uspoř. B. Havránek a J. Mukařovský. Praha 1942, sv. 1., s. 471-474.

jež dozrávalo na ňadrech
a na rtech zanechalo rosu.
Byl jako víno ze Samosu
tvůj vonný opojivý dech.
(R2, 1. vyd.)

Zřejmě neunikne naší pozornosti, že motivy všech verzí této sloky jsou komponovány na synestetickém principu.

Zůstaňme však ještě u čtvrtého zpěvu a přečteme si jednu z vřelých replik milenčiných, v níž se volba vhodného rýmového partnera střetává s úsilím básnické obraznosti. V této varovně zvroucněné výzvě je obojí personifikace stejně působivá a invenční:

Odtrheš-li mne, zahynu
jako bys podřezal mé žíly
a budu stínem na stínu
jež úsvity už zaplašily.
Jako bys podřezal mně žíly
Odtrheš-li mne, zahynu.
(R1)

– Odtrheš-li mě, zahynu,
jako bys podřezal mé žíly,
a budu stínem na stínu,
ježž červánky už rozptýlily.
Jako bys podřezal mé žíly,
odtrheš-li mě, zahynu.
(R2, 1. vyd.)

O alternativní řešení rýmové shody běží i v následující strofické dvojici. Jak vidno, konfrontace dvou souzvučných slov může básník dosáhnout též prostřednictvím slovosledné inverze. Jejím nejčastějším případem bývá právě postponované užití jazykového výrazu. Slovní pořádek je tak jedním z nezanedbatelných rýmotvorných faktorů.

A běží. – Sbohem, jeteli!
Neohlíží se po šlépějích,
aby ji včely z úlů jejich
po ránu nedoletěly.

A běží. – Sbohem, jeteli!
Neohlíží se po minulu,
aby ji včely z jejich úlů
po ránu nedoletěly.²⁶³

²⁶³ Znění této strofy ocitoval ve své stati F. Kautman jako názorný příklad toho, že „Seifert dovede vytvořit básnický obraz neobyčejně síly i bez použití básnických ozdob.“ (Ibid., str. 65)

(R2)

(1. vyd.)

Noc ustlává už lehounce
podušky z trav těm kdož chtí spáti
světlům planoucím bez závratí
dává však svítit do konce

(R1)

Noc ustlává už lehounce
podušky z trav, z křehkého chrastí
světlům, jež hoří bez účasti
dává však hořet do konce.

(opr R1)

Noc ustlává už lehounce
podušky z květin, trav a chrastí;
hvězdám, jež hoří bez účasti
dává pak hořet do konce.

(R2, 1. vyd.)

Také tady jsme svědky konkurence mezi dvěma páry rýmových soupeřníků. S tím těsně souvisí i protínání paradigmaticko-syntagmatických os, os selekce a kombinace. Například ve druhém verši bylo zvolení morfologické dublety *chtí* jednoznačně determinováno nutností normativního dodržování konstantního počtu slabik v syntagmatické rovině verše, jakož i potřebou vytvoření dvojslabičného rýmu.

Všechny tyto varianty však nedílně poznamenává selektivně-substituční úkon. V jeho rámci registrujeme odklon od původně metaforického zaměření k věcnému denotativnímu označení. Tuto záměnu nepřímého pojmenování (*světla*) pojmenováním přímým (*hvězdy*) nevyhnutelně provází linie implicitně-explicitního vyjádření. Souběžně s tím se zde Seifert rozmýšlel mezi synonymickou trojicí ekvivalentních sloves *planout*, *hořet* a *svítit*.

Výše jsme tvrdili (a textové změny nám v tom dávají za pravdu), že v básnickém textu mnohdy záleží na každém slově. Na začátku jsme uvedli mínění Vinokurovo, jenž v uměleckém stylu považuje slovo již ne za znak, ale dokonce za specifický předmět. Snad tedy příliš nenadsadíme,

řekneme-li, že jsou to právě slova, která představují nervus rerum veškerého slovesného umění. Tím spíš to však platí o poezii, kde nás ze všeho nejvíc zajímá sám způsob vyjádření, jak to už kdysi trefně postřehl Jan Mukařovský.

Podle něj je také slovo „první a nejzákladnější z ‚pramenů poezie‘.“ S tímto i s mnoha dalšími „prameny“, je pak básník nucen „svádět zápas o své dílo“. Existuje tedy i „stálý zápas mezi básníkem a jazykem“, jehož výsledkem je „umělecký účín, chceme-li krása, ale nikoli krása zkamenělá, nýbrž živá, zakládající se stejně na rozporech jako na souladech, živá proto, že je dění, nikoliv stav.“²⁶⁴

Takovýto zápas velmi dobře ilustrují následující dvě dvoustrofá intermezza (jedna z těch, která uvozují jednotlivé zpěvy skladby, zde konkrétně zpěv šestý a pátý) psaná nerýmovaným volným veršem. Seifert se zde potýká nejen se slovy, s hledáním uspokojivé formulace, ale i se strukturací volného verše:

Už nevím kde a kdy
ohořelou (*škrtnuto*)
našel jsem starou svíci hromniční
voskovou (opr R1)
po je na jejíž (*oboje škrtnuto*)
po které stékal začouzený vosk (opr R1)
když svítil hořela
když plamen hořící se zmítal ve větru (1. opr R1)
když plamen hořící její se zmítal ve větru (2. opr R1)
když hoříc zmítala se ve větru. (3. opr R1)

Byla to stará svíce hromniční
jež zasloužila úcty patrně
neb bojovala sama s (1. opr R1)
nebo blesku vzdorovala (2. opr R1)
nebo s blesky bojovala vzdorujíc (3. opr R1)

²⁶⁴ Viz MUKAŘOVSKÝ, J.: Prameny poezie. In: *Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., s. 156-157

Už ani nevím kde a kdy
jsem starou svíci hromniční,
po které stékal rozžhavený vosk,
když zmítala se, hoříc ve větru.

Jak byla statečná ta svíce vosková,
a zaslouží si úcty patrně,
vždyť bojovala s blesky na nebi.

(R2)

Jestliže luna, chladná poutnice
má ještě tolik sil, že může
vylákat náměsíčné spáče do oken
kde potácejí se nad černou propastí

proč by tu sílu míti nemohla
i láska, která hoří nad námi
jak menší slunce našich nadějí?

(R1)

Jestliže luna, ta chladná poutnice,
má ještě tolik sil, že může vyvábit
své náměsíčné spáče do oken,
kde potácejí se jen bez vůle,

proč by tu sílu míti nemohla
i lidská láska, která vychází
jak menší slunce našich životů?

(R2, 1. vyd.)

Už ani nevím, kde a kdy
...
po které stékal rozžhavený vosk,

...

...

...

(1. vyd.)

...

má ještě tolik sil, že může vylákat
své náměsíčné spáče do oken

...

...

...

jak menší slunce našich životů?

(opr R1)

našel

V těchto ukázkách se odehrává zápas mezi veršem a syntaxí. Svě ospravedlnění tu nalézá teze, podle které „verše nejsou jen jednotkami zvukové organizace poetického textu, nýbrž mají i hodnotu sémantickou, která interferuje se sémantickou hodnotou větných celků.“²⁶⁵ Tak třeba v posledním příkladě vidíme, že v R1 došlo k posunu meziveršového předělu, kdy modální sloveso složeného slovesného přísudku bylo zprvu odloučeno od infinitivu plnovýznamového slovesa, pak se ale jejich spojení stalo hranicí verše: *má ještě tolik sil, že může / vylákat — ...že může vylákat / své...* Právě přesah zpravidla bývá ve volném verši rozmanitě aktualizován. V tomto případě se díky enjambementu podařilo vyzdvihnout dynamický motiv moci měsíce a jeho srovnání s paralelním motivem vládnoucí a životodárné lásky. Napomohl tomu však i neobyčejně šťastný stylistický krok: zaměnění slovesa *vylákat* jeho identickým synonymem *vyvábit* rázem vyvolalo výrazovou aktualizaci, neboť toto sloveso – zvláště uvážíme-li jeho nečetný výskyt – strhuje na sebe daleko větší pozornost a je pocíťováno jako neobvyklé, neočekávané.

Náš textologický rozbor uzavřeme příznačně sedmým závěrečným zpěvem, respektive poslední jeho básní, kterou Seifert v pracovní verzi R1 nadepsal jako *Epilog*. Znění této básně se ve všech sledovaných textových pramenech poměrně značně různí, shodný je jedině počet jejích strof, tj. pět. Nejlépe nám to ukáže paralelní vyobrazení těchto verzí:

(Epilog)

1. sloka

To nebyl obraz to byl stín
který se šinul po pěšině
milostným hájem v Nedošíně
potřísněným už od květin

(R2, 1. vyd.)

1. sloka

To nebyl obraz, to byl stín,
který se šinul po pěšině
milostným hájem v Nedošíně
už podzimním, už bez květin.

2. sloka

A bylo jaro, do kory

2. sloka

Když bylo jaro, do kory

²⁶⁵ Viz JELÍNEK, M.: K charakteristice funkčního stylu uměleckého. In: *Česká literatura*, roč. 15/1967, č. 3, s. 241

milenci v háji oplakaném
rývali srdce s monogramem.
Ty stromy už to nebolí.

(R2)

3. sloka

S vráskami v čele, povadlá
v tváři, povadlé
sedí tam utrápená paní
usedla utrápená paní
a píše prstem v zadumání
do rosy na opěradle.

milenci v háji oplakaném
srdíčka ryli s monogramem.
Stromy to už dnes nebolí.

3. sloka

S vráskami v tváři povadlé
usedla utrápená paní
a psala prstem v zadumání
do rosy na opěradle.

(R2)

2. sloka

...
usedla si tam smutná paní

...

...

(1. vyd.)

4. sloka

A s trochou sebevědomí
zdvihá se náhle: Vždyť už chvátám
říká si náhle:
řekla si
a šťastné páry mójela tam,
jež líbaly se pod stromy.

4. sloka

Pak s troškou sebevědomí
řekla si náhle: Vždyť už chvátám!
a šťastné páry mójela tam
líbající se pod stromy.

(R2)

3. sloka

...
...chvátám,
...mójela tam,
...

(1. vyd.)

5. sloka

Básnířka mládí! Ani čas
ty rány stehem nesešívá,
nemilosrdný odjakživa,
nemilosrdně drtí nás.

(R1, opr R1)

5. sloka

Básnířka mládí. Ale čas
rány jí stehem nesešívá.
Nemilosrdný odjakživa
nemilosrdně vraždí nás.

(R2)

4. sloka

A její šat už nešustí,
už dotančila. A ret pálí
slzami, které líbávali
dříve jí muži nad ústy.

(1. vyd.)

5. sloka

Vždyť přichází již z daleka
a jenom málo dní je před ní.
Vlastně už čeká na poslední,

vlastně už na nic nečeká.²⁶⁶

(1. vyd.)

Z jejich kolace snadno vypořádáme, že v obou autografech jsou přítomny dvě sloky, které v knižních vydáních postrádáme a naopak všechna knižní vydání obsahují jiné dvě sloky, které zase scházejí v rukopisech.

Konečnou pátou strofu v R2 Seifert opět označil korekturním znaménkem deleatur. Tento básníkuv autocenzurní akt je již plně transparentní: jak jsme už o tom jednou hovořili, vzhledem k tehdejší politicko-spoločenské situaci nadšeného budování socialismu a očekávání světlých zítřků by byl takovýto bezvýhodný a neutěšený závěr skladby sotva přijatelný, ba přímo nemyslitelný, nemluvě o tom, že komunisté – přesvědčení, v duchu dialektického materialismu, že mají chod přírody i dějin zcela pod kontrolou – nepřipouštěli žádnou jinou vyšší moc, takže je více než pravděpodobné, že by právě tyto verše o krutovládné síle času mohly být považovány přinejmenším za rozkladné a pesimistické a Ivana Skálu by jenom vydráždily k dalším paralyzujícím výpadům.²⁶⁷

Seifert navíc notně přiostrčil smysl celé strofy změnou slovesného výrazu v jejím finálním verši: *nemilosrdně drtí nás — nemilosrdně vraždí nás.*

²⁶⁶ Tady Kautman správně upozorňuje na výskyt vnitřního rýmu v předposledním verši: *a jenom málo dní je před ní.* (cit. dílo, s. 66) Z hlediska zvukové shody je to však rovněž rým kalamburní, jelikož se zakládá na „hře s mezislovnými předěly“ (viz *Slovník literární teorie*, o. c., s. 329).

²⁶⁷ Tento předpoklad je vskutku na místě, protože sama oficiálně publikovaná verze závěrečné strofy celé skladby vyvolala velmi nepříznivou reakci. Skála napsal: „Náš lid v tuto chvíli upírá své oči daleko vpřed a jeho oči se plní radostí. Jaroslav Seifert však vydal v tuto chvíli knihu, která vůstí (sic!) svými závěrečnými verši do obludného nihilismu“ (Tvorba, op. cit., s. 286). Další svědectví pak přináší telefonický rozhovor bývalého redaktora Tvorby Jana Šterna s Vít. Nezvalem, který se uskutečnil 24. března 1950, dva dny po vyjití Skálova článku. Štern Nezvala žádal, „aby Tvorbu v jejím postoji proti Seifertovi podpořil.“ (viz KNAPIK, J.: *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha 2004, s. 197) O průběhu tohoto rozhovoru následně zpravil Gustava Bareše, někdejšího šéfredaktorka Tvorby. V jeho raportu se píše: „Zle se na mne rozkatil právě pro kritiku Seiferta. Jak prý jsme mohli uveřejnit ten gangsterský útok Skálův na básníka, který něco znamená a který v době, kdy to stálo existenci, bojoval za zájmy proletariátu. To je denunciantský článek... Pokusil jsem se namítnout s. Nezvalovi, že Seifertova sbírka není nevinný povzdech, ale útok proti našemu životu a s největší pravděpodobností reakční jinotaj. Citoval jsem mu závěrečnou sloku, ale s. Nezval do toho vpadl a prohlásil, že to je poezie, že tomu nerozumíme, že by pak každá národní píseňka s truchlivou notou musila být vykládána jako útok proti státu. To je epická píseň o Viktorce z Babičky a žádná alegorie.“ (citováno z knihy Jaromíra HOŘCE *Doba ortelů*. Brno 1992, s. 90 a 146) Na již zmíněné schůzi svazu SČSS se Nezval k tomuto problému ještě jednou vrátil. Znovu tu mimo jiné důrazně upozornil na to, že v Seifertově Viktorce nejde o žádnou alegorii. Zápis dále hovoří takto: „Pak se vrací V. Nezval k rozboru Seifertovy básně. Práví, že verš jeho je čistý a kultivovaný. Zmiňuje se o sloce o smrti, z níž kritika Skálova dovozovala, že Seifert už nic od tohoto života nečeká. Nezval sám, ačkoliv nerad, musí – a je to všeobecně nezbytně třeba, vzít na vědomí, že smrt existuje. Toto konstatování smrti není zločinem, naopak, marx-leninista musí počítat se vším, co je na světě, tedy i se smrtí.“ (Píseň o Viktorce Jaroslava Seiferta: Usnesení předsednictva, op. cit., s. 14)

Podle Jiřího Rambouska se v této skladbě „splétají a prolínají všechny Seifertovy erbovní motivy – domov, láska, návraty k minulým zážitkům ve vzpomínkách, stárnutí a blízkost smrti.“²⁶⁸ Bezmála všechny tyto motivy se však u Seiferta dají převést na jednoho společného jmenovatele, totiž č a s.

Právě *zběsilý úprk času, ona prozatímnost našeho života i všeho dění* jsou stálým ohniskem Seifertovy tematiky, jež se poprvé nejvýrazněji projevila již v přelomových sbírkách *Jablko s klína* a *Ruce Venušiny*. Nikde však básníkův lyrický subjekt nevyjádřil svůj vztah k běhu času s takovou posupností jako v této sloce z „necensurovaného rukopisu“.

Možno zjednodušeně říci, že takřka celá Seifertova tvorba (básnická i prozaická) vyznívá jako usilovný pokus o znehybnění času; jednou z hlavních náplní jeho díla se tak stalo určité podmanivé chtění o živoucí zpřítomnění dávných prožitků. Mnohé jeho verše jsou doslova zachycenými momentkami, jimiž jakoby zároveň čelil tíživému vědomí, že každá vzpomínka je jenom echem z nenávratna.

V této věci jsme zcela zajedno s Milošem Pohorským, který ve spojitosti s níže uvedeným soudem o konkrétnosti Seifertova lyrického stylu říká:

„Když se při Seifertových verších zmiňujeme o zázraku jejich konkrétnosti, nemyslíme na fakty, jež by v nich byly registrovány a popisovány jako věci neměnně dané. Šlo spíše o určitost podnětů a o přesnost v odstínění emoce či smyslového vjemu. Všechno přece podléhá změnám a pomíjivosti – a verš je pouze jedním z nástrojů lidské žádosti zastavit chvíli a odejmout ji času.“²⁶⁹

Ostatně za vše nejlépe hovoří toto Seifertovo osobní vyznání:

„Už jako dítě trápíval mě smutek z pomíjivosti času. Těšíval jsem se na radostné dny v roce, a když se přiblížily, byl jsem nešťastný z jejich míjení. (...) Čas je k nám nemilosrdný. Marně se pokoušíme něco z jeho vanutí zachytit, nic nezadržíme, všechno spěšně míjí a běh času nevšímá si našeho smutku.“²⁷⁰

²⁶⁸ Vydávání Seifertových spisů pokračuje. In: *Tvar*, op. cit., s. 21

²⁶⁹ POHORSKÝ, M.: Seifertova lyrika časová i nadčasová. In: Jaroslav Seifert, *Vějíř Boženy Němcové. Přílba hlíny. Ruka a plamen. Píseň o Viktorce*. K vyd. přípr.: M. Chlībcová za spoluúčasti J. Brabce. Praha: Čs. spisovatel 1987, s. 305.

²⁷⁰ SEIFERT, J.: *Všecky krásy světa*. Vyd. M. Jirásková. 2. přepr. vyd., celkově 4. vyd. Praha: Eminent, 1999, str.

Musíme tedy jednoznačně konstatovat, že konec této balady se v rukopisných verzích jeví o mnoho elegičtější a beznadějnější než ve své definitivní podobě knižní. Obecně míněné dvojverší poslední strofy závěrečného sedmého zpěvu v obou autografech (zvláště pak v R2) se totiž oproti knižnímu znění mocně vztahuje na každého z nás. Všichni jsme vydáni na pospas neosobní veličině času.

Toto vyhocené zakončení původních verzí však nic nezmění na skutečnosti, že ve všech textových pramenech „mrtvá Viktorka a vedle ní utrápená spisovatelka, čekající v litomyšlském háji už jen na smrt, tvoří truchlivé finále celé skladby.“²⁷¹

Obě ženy pykají za svou krásu a lásku; „Viktorka platím šílenstvím a životem, Němcová bídou, vráskami, slzami a rovněž předčasnou smrtí.“ Pohorský²⁷² k tomu dodává: „Nad ztrhanou tváří ženy se při její poslední zoufalé cestě do Litomyšle klade otázka, co vlastně zbývá z planoucích srdcí. Takováto otázka, tak neodbytná v blízkosti lidského konce, se ovšem u Seiferta nevyskytla poprvé, ale tentokrát se stala úhelnou perspektivou. I nad osudem Boženy Němcové se ověřovala životní filozofie autorova“²⁷³ totiž že bez lásky je život *troškou popele*.

Vraťme se ještě v této souvislosti ke studii Hany Šmahelové, jíž jsme uzavírali naši předešlou stať. Zde je Seifertově Viktorce zasvěcena její třetí kapitola, pregnantně nadepsaná slovy „Láska a smrt“. V ní se mimo jiné zdůrazňuje klíčové postavení čtvrtého zpěvu jakožto „kompozičního středu skladby“. V této části je totiž „sled dějových událostí náhle přerušen a epické vyprávění střídá lyrická reflexe, která se ve vzrušeném monologu muže a ženy proměňuje v *apoteózu lásky* (zvýrazněno autorkou). Tím se ale významová výstavba díla doplňuje o další rovinu, která do svého sémantického pole vtahuje jak literární postavu Viktorky, tak i biografii Němcové. I když Viktorčin příběh ještě pokračuje v původním rozvrhu až ke známému konci, je už zasažen předcházejícím textem a stále více je vtahován do jeho sémantického okruhu obrazného podobenství lásky – tentokrát však jde o její temnou stránku a tragickou osudovost.“²⁷⁴ Uveďme nyní znovu její rozhodující výrok:

²⁷¹ PEŠAT, Zd.: *Jaroslav Seifert*. Praha 1991, s. 178

²⁷² POHORSKÝ, M.: Seifertova lyrika časová i nadčasová, cit. dílo, str. 308

²⁷³ Ibid., s. 178

²⁷⁴ ŠMAHELOVÁ, H.: Česká literatura 20. století v dialogu s dílem Boženy Němcové. In: *Přednášky z 47. běhu Letní školy slovanských studií*, op. cit., str. 173

„Seifertovi se tak podařilo dát dílu i příběhu o životě Němcové rozměr *symbolu, který v obrazu lásky spojuje věčnou ambivalenci života a smrti.*“²⁷⁵

Šmahelová právem hovoří o ambivalenci, neboť život a smrt provždy představují – řečeno poněkud frázovitě – dvojí stranu téže mince: jedno plnohodnotně ospravedlňuje druhé.

Ve stejném duchu se vyjadřuje i František Kautman, když tvrdí, že autor v této skladbě „reflektuje všelidský problém lásky a smrti sub specie Boženy němcové i Viktorky“ (viz výše).

Jakýmsi shrnujícím dovětkem všech těchto úvah jsou pak tato slova Jiřího Brabce:

„Ne nadarmo se u Seiferta vrací motiv dětství a lásky. U Vrchlického teprve láska uvádí v rovnováhu rozkolísaný život člověka a také u Seiferta je znakem skutečné lidskosti, hodnotou, jíž je potřeba nejen pro život, ale i pro smrt.“²⁷⁶ Zde se nabízí srovnání s aforismem Holanovým, který jsme uvedli jako motto.

Toto téma však ještě neopustíme. Citované pasáže totiž potvrzují a dále rozvíjejí v podstatě první seriózní kritiku tohoto Seifertova díla, jež vyšla z pera A. M. Píši u příležitosti souborného vydání Seifertových spisů, kterého se ujal. Byl to právě Píša, kdo tuto poému poprvé hodnotil z hlediska, které jí náleží, tj. z pohledu estetického. Proto bychom při mapování recepce Viktorky neměli jeho výklad opomenout. Poslední báseň sedmého zpěvu Píša komentuje takto:²⁷⁷

„Přidruží-li se nakonec v básníkově vidině k hrdince příběhu sama básnička, jak se už podzimem přírody i života stínově sune obdobně sirá a povadlá, raněná opětovným rozčarováním milostného citu a unavená životní nouzí k beznaději, ‚smutná paní‘, jež všechno rozdala a nyní už ‚čeká na poslední, vlastně už na nic nečeká‘, ztělesňujíc zároveň trpký kdysi úděl českého básníka – přece jen jakoby v samém jejím duchu přeznívá quand même všechny ty teskné, ba tragické tóny básníkovy apotheosa láskyplného citu, necht’ vzývaného jakoby na pomezí snu a skutečnosti. Svrchovaně se rozezpívá, kantilénou přímo mámivou, již v ústředním dialogu mladých milenců, platónsky splývajících takřka v jedinou bytost, v onom extatickém dvojzpěvu obapolně horoucí lásky, která by nebyla hodna jediného okamžiku, kdyby si nepřislibovala věčnost. Nadto však sám spodní tón celé skladby tvoří ta adorace milostné krásy, jejího kouzla a citu nad smrt silnějšího: ať už byl jakkoli hořký nebo tragický její los, tak vítězí nad časem a zmarem, že představa jejích hrdinek ještě přes propast let rozechvívá básníkovu něhu a vzrušuje

²⁷⁵ Loc. cit.

²⁷⁶ BRABEC, J.: A zaklínám svou noc, která se přibližuje... In: *Literární noviny*, roč. 15/1966, č. 5, str. 5

²⁷⁷ Viz PÍŠA, A. M.: Doslov. In: Jaroslav Seifert, *Dílo IV (1937-1956)*. 2. rozšířené vydání. Praha: Čs. spisovatel, 1959, str. 229

jeho obraznost. Vždyť v jeho vidině básniřčiny bytosti, již bylo určeno, že „za láskou půjde, neboť bez ní je život troškou popele“, značí láskyplný cit přímo cenu života. Ano, je po své podstatě souznačný se samou láskou k životu a lyrikova baladická píseň tu neméně charakteristicky oznívá takřka milostnou vroucností i k domovině obou hrdinek, té „zemí k zulíbání krásné“.

Nikoliv bez důvodu uvedli jsme zde všechny tyto interpretace. Každá z nich totiž po svém způsobu odpovídá autorově tvůrčí koncepci. Jejich styčným bodem je zdůraznění toho, co obě hlavní postavy díla sbližuje, tj., řečeno s Pešatem: „životodárná i spalující síla lásky. Svým způsobem je právě ona ústřední hrdinkou básně; dílko je vlastně básníkovým vyznáním o její moci.“²⁷⁸ Tato Pešatova slova můžeme brát jako verdikt.

Všechna dobrozdání se zároveň svorně odvolávají na nejznámější verše celé skladby, v nichž nalézají bezprostřední oporu svých tezí. Jedná se konkrétně o tuto invokační apostrofu:

Ty, lásko, pozdravena buď,
buď věčná, skutečností jsi-li.
A jsi-li snem, jen neprobud'
mé oči, i když den je bílý.
Člověk je šťasten, třeba šílí,
ty, lásko, pozdravena buď!

(R2, 1. vyd.)

O jisté výlučnosti této strofy nejlépe vypovídá skutečnost, že Seifert velmi váhal s jejím definitivním umístěním. V pracovní verzi R1 byla původně zařazena jako třetí strofa čtvrtého zpěvu. Avšak autorův přípisek po straně textu „jako poslední“ vykázal ji posléze místo na samotném konci tohoto oddílu. Přestože je znění dotyčné sloky od počátku víceméně ustálené, nevyhnuly se jí dvě podstatné změny:

Ty lásko pozdravena buď, . . .
buď věčná, skutečností jsi-li . . .
a jsi-li snem, jen neprobud' . . .

²⁷⁸ PEŠAT, Z.: *Jaroslav Seifert*, op. cit., str. 177

mé oči když den je bílý.
a láska pozdravena buď
(R1)

mé oči, i když den je bílý.
člověk je šťasten třeba šílí
Ty láska pozdravena buď
(opr R1)

Dodatečně vepsaným veršem se sice tato sloka počtem svých veršů shoduje s ostatními strofami tohoto zpěvu, liší se však od nich zároveň v tom, že tento verš již není součástí refrénu (viz výše). Opět se zde můžeme poučit o tom, že i drobná, sotva patrná oprava jako je substituce jednoslovné spojky spojkovým výrazem má svůj zřetelný dopad na sémantický charakter věty a s ní i veršové jednotky.

V prvním případě vyjadřuje spojka *když* významový vztah časově podmínkový, v případě druhém, ve spojení se souřadící spojkou *i*, podmínkově přípustkový.

Tento posledně zmíněný vztah jsme již dříve konstatovali také u jedné z dalších strof čtvrtého zpěvu. A je to shodou okolností strofa, která této uvedené strofě přímo předchází. Důležitější je však jiná věc. Předně musíme říci, že v necenzurovaném autografu, jakož i ve všech knižních edicích je čtvrtý zpěv Písně o Viktorce pompézně zakončen právě tímto hymnickým vzýváním lásky. Mohlo tomu totiž být i docela jinak.

Jak jsme již shora upozornili, pracovní verze Písně o Viktorce vydává prokazatelné svědectví o tom, že Seifert hledal pro tuto strofu příhodné umístění. Nejspíš si totiž uvědomoval, že v jejích verších nejde jen o oslavný kult lásky, nýbrž přímo o jakési blažené a velkomyslné poselství.

Jedině tak si lze vysvětlit, proč se tato sloka znovu objevuje na konci poslední básně závěrečného sedmého zpěvu, kterou Seifert – připomeňme – opatřil názvem „Epilog“. Z toho je zřejmé, že ji původně chtěl pojmut jako triumfální dopěv celé skladby. Vždyť už jednou ji přece přemístil až na konec básně. Strofa tudíž opět změnila pozici: ze čtvrtého zpěvu se přesunula do zpěvu sedmého. Její podoba však nezůstala úplně stejná; takřka neznatelné interpunkční rozdíly napovídají, že tu vskutku máme co do činění s pracovním konceptem:

Ty láska pozdravena buď
buď věčná skutečností jsi-li
a jsi-li snem, jen neprobud'
mé oči i když den je bílý,

člověk je šťasten třeba šílí
Ty láska pozdravena bud'!

(R1)

Zbývá už jen dodat, že v definitivní verzi autor posléze vrátil tuto strofu zpátky do 4. zpěvu a že epilóg pak splynul se zpěvem sedmým.

Všechny zmíněné interpretace plně v souladu s pojetím básnickovým tedy správně postihly, že vrcholné téma *Písně o Viktorce* představuje právě láska. A nejen to. U Seiferta – jak jsme už o tom pojednali v závěru předchozí kapitoly – je totiž láska povýšena až na sám kosmický princip, jenž neustále usmiřuje život se smrtí, neboť je zároveň i jejich překonáním. Za majestátní epigraf této skladby bychom proto mohli považovat známou Vergiliovu sentenci, která zní: *Omnia vincit amor et nos cedamus amori. Láska vítězí nad vším, i my tedy ustupme lásce.*

Naše textová analýza je u konce. Její výsledky se nyní pokusíme zrekapitulovat:

U některých strof je zvláště nápadné jejich *syntaktické ustrojení*. Výraznou dominantou jsou především četné přesahy (enjambementy) – pro Seiferta natolik příznačné, že je jejich výskyt vnímán jako zcela přirozený – a převážně hypotaktický způsob spojení. Na neposledním místě je to též užití parcelovaných a eliptických konstrukcí.

Z hlediska stylistického je potřeba vyzdvihnout pár hlavních konkurenčních vztahů či množin, které podstatně ovlivňovaly slohotvorné procesy.

Ve všech možných typech textů, nejen uměleckých, je to především výrazová konkurence mezi *explicitním a implicitním vyjadřováním*.

V uměleckém stylu jsou podle Bečky oba tyto způsoby vyjádření stejně významné. Ohledně druhého z nich pak konstatuje: „Adresát si doplňuje, co není výslovně řečeno, po svém, není tedy stoprocentně zajištěno, zda tak učinil správně, v duchu autorově. Je však přitom aktivní, objevuje to, co mu autor třeba jen naznačil. Toho využívají básníci svým výrazem zkratkovitým, vedou čtenáře k tomu, aby nebral text jen na vědomí, nýbrž aby jej prožíval. Výraz implicitní je tedy významným prostředkem výrazu uměleckého.“ Naproti tomu je „zvýšená explicitnost užitečná

k rozehrání představivosti čtenáře, ke zvýšení názornosti výrazu, ke zdůraznění trvalého autorova citového nebo náladového stavu.²⁷⁹

Aktivní úloha recipienta, o níž se Bečka zmiňuje, je povýtce projevem jeho osobitých inferenčních procesů, na něž je z velké míry odkázán. Právem proto hovoří Červenka o „spoluúčasti a spoluporbě subjektu vnímatelova“²⁸⁰. Výše jsme uvedli, že tyto inference je nutno chápat jako bezpodmínečný a samozřejmý požadavek. Nyní jen dodejme, že jsou též nevyhnutelným předpokladem pro porozumění textu, jehož významová koherence zpravidla udává i směr, kterým se mají ubírat a současně rozhoduje o jejich adekvátním užití. Takže i u textu (zvláště narativního) se dnes připouští určitá „aktivita“, neboť nejenže čtenáře instruuje, ale zároveň též vykonává kontrolu nad procesem čtení. V tomto duchu se pak často hovoří – v rámci soudobé, leč opožděné módní expanze naratologické disciplíny – o takových výlučně textových strategiích či kategoriích jako jsou *implikovaný (modelový) autor* a *implikovaný (modelový) čtenář*. Poněvadž tato koncepce představuje jakýsi „uzlový bod“ toho, o čem bude za chvíli řeč a je též velmi aktuální, rádi bychom se k ní ve stručnosti vyjádřili.

Předně je třeba mít na paměti, že se na tyto kategorie nazírá jako na čiré semiotické konstrukty, tedy jako na zcela bezpohlavní, odosobněné, teoretické entity. Zavádění takovýchto vyabstrahovaných korelátních pojmů, k nimž náleží i výše zmíněná Červenková dichotomie *osoba* × *osobnost*, nás právem vybízí ke kritické skepsi. Na jedné straně jsme si vědomi toho, že tyto kategorie nikterak nejsou samoučelné, že jejich prvořadou náplní je objasnění mechanismů produkce textů. Na straně druhé však nejsme schopni jednoduše odvrátit to podezření, že nejsou ničím jiným než výplodem ryzí spekulace, jež tyto a jim podobné entity staví na roveň kybernetickým strojům. Modelový (implikovaný) autor a čtenář, jakož i „osobnost,“ se nám tak jeví jako jedny z prazvláštních androidních forem umělé inteligence a text jako něco na způsob počítačového softwaru.

Záměrně se v těchto případech upouští od skutečnosti, že to, v čem bývá viděna určitá samosprávnost a organizovanost textu, je dílem lidské bytosti. Je to totiž lidská psychika, která propůjčuje textům svůj řád. Toto přísné odhlížení od veškeré psychologizace proto pojímáme jako výhradně metodické opatření, jež sice do jisté míry akceptujeme, avšak nikoli bez výhrad. Převažuje v nás nadále houževnaté a kritické přesvědčení, že zřizování a aplikace takovýchto

²⁷⁹ BEČKA, J. V.: *Česká stylistika*, cit. dílo, str. 51-52

²⁸⁰ ČERVENKA, M.: Individuální styl a významová stavba literárního díla. In: *Styl a význam*, op. cit., s. 260

dualistických schémat nutně vede k jednostrannostem a zkreslování. Nejsme si zkrátka dosud jisti tím, zda toto poněkud schizoidní rozlišování mezi implikovaným (modelovým) autorem a skutečným autorem, stejně jako mezi psychofyzickou osobou a osobností, je nám skutečně ku prospěchu.

Chceme se naopak ve svých úvahách více přimluvit za potlačovaný psychologický moment, konkrétně za otázku vědomí, protože jedině vědomí, jak se všeobecně připouští, je bytostným atributem lidského jedince, jeho psychiky. Zcela nepochybně je spjato s každou záměrnou lidskou činností, tedy i s textovým tvůrčím procesem. Uvažované abstraktní entity představují určitý pokus o zpředmětnění, reifikaci tohoto vědomí, nejsou tedy v zásadě ničím jiným než antropomorfní manifestací výsledné síly lidské psychiky skutečného autora a čtenáře. Třebaže respektujeme tuto jejich sémiotickou povahu, jejich zástupnou úlohu, naše hlavní, posud nevyčtená námitka proti jejich zavádění spočívá v tom, že tyto hypoteticky vytvořené konstrukty postrádají možnost pádné verifikace i falzifikace. Nelze je zkrátka ani spolehlivě potvrdit, ani vyvrátit. A tak v soulase s tímto kritickým smýšlením Karla Poppera musíme konstatovat, že jednoduše neexistuje způsob, jakým by se tyto teoretické entity daly empiricky testovat. Zároveň bychom jim ale nechtěli upírat ten status, že z druhé strany mohou poskytnout velmi podnětné vodítko pro přesnější a hlubší uvažování.

Mnohem bližší je nám ovšem stanovisko současného amerického pragmatického filosofa²⁸¹ Richarda Rortyho. Ten výslovně říká: „Myšlienka, že sa možno niečo dozvedieť o tom, „ako text funguje“, použitím semiotiky pri analýze jeho postupov, mi pripadá ako podrobné vysvetlenie istých editorských podprogramov v BASICu: môžete to urobiť, ak chcete, ale nie je jasné, prečo by ste sa tým mali zaťažovať, a tak to je v prípade väčšiny cieľov, ktoré motivujú literárnych kritikov.“²⁸² O něco dále pak tvrdí: „Nižaká časť poznania vám nemôže nič povedať o podstate textov alebo o podstate čítania. Pretože ani jedno nemá podstatu.“²⁸³

Rorty následně činí rozdíl mezi tzv. metodickým a inspirovaným čtením textů:²⁸⁴ „Metodické čítania sú typickým produktom ľudí, ktorým chýba to, čo Kermode, sledujúc Valéryho, nazýva

²⁸¹ Navzdory pravopisným pravidlům uchylujeme se zde ke psaní tohoto slova podle jeho etymologie (ϕῖλοισιν „milovat“; sophia „moudrost“) tak jako to činí i mnozí filosofové.

²⁸² Viz RORTY, R.: Půl pragmatistu. In: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Přel.: Z. Kalnická. Vyd.: S. Collini. Bratislava: Archa, 1995, str. 103

²⁸³ Tamtéž, str. 104

²⁸⁴ Tamtéž, str. 105

„vášňou pre poéziu“.²⁸⁵ To jsou podle Rortyho tací interpreti, kteří čtou text pod zorným úhlem nějakého směru, např. psychoanalýzy, feminismu, dekonstrukce apod; samotný text je ovšem ani neuchvátí, ani nerozruší, neznamená pro ně nějakou velkou osobní změnu; Rorty je srovnává s pozicí histologa, pozorujícího vzorek, jenž má pod mikroskopem.

Naproti tomu „nemetodická kritika hocijakého druhu, příležitostně tiež nazývaná ‚inšpirovaná‘, je výsledkom stretnutia s autorom, postavou, príbehom, strofou, veršom alebo archaickým torzom, meniacim pohľad kritika / kritičky na to, kým je, na čo sa hodí, čo chce so sebou urobiť, výsledkom stratnutia, ktoré preskupí jeho / jej priority a ciele. Kritika tohto druhu nepoužíva autora alebo text ako vzorku opakujúcu typ, ale ako príležitosť zmeniť predtým akceptovanú taxonómiu, či dať nové znenie príbehu už kedysi vyrozprávanému.“²⁸⁶ Vraťme se teď po tomto exkurzu zpět k původnímu tématu, totiž k explicitně-implicitní výrazové konkurenci.

Již jsme několikrát stvrdili, že Seifert při svých textových úpravách nenuceně tíhne právě k explicitnosti. V této souvislosti si znovu připomeňme výše citovaná slova Jiří Rambouska o tom, že Seifert „usiluje vždy o maximální názornost.“

Téhož mínění je i Miloš Pohorský, který říká, že velkou předností Seifertova lyrického stylu byla konkrétnost, kdy „představy, věci, sny a touhy i epizodické motivy byly pokaždé evokovány jako hmatatelné, jakoby na dosah ruky, vždycky jako určité, i když mířily ke vzdálenějším a obecným významům. Přinášely s sebou bezprostřední citovou a smyslovou atmosféru a současně byly přitahovány k obecněji platnému horizontu; to vyplynulo třeba z krátké reflexe nebo jenom z jakéhosi rozmarně laděného dovětku.“²⁸⁷

Vůbec lze Seifertovu poezii úhrnem označit za explicitní. Jeho básnický projev je veskrze výmluvný, otevřený, beze všech jinotajů a enigmat.

Další výrazové konkurenty v rámci slohotvorných procesů představují jazykové prostředky *stylově neutrální* a *stylově příznakové* (zvláště poetismy a archaismy). Užitím těch druhých autor zpravidla sleduje jistý estetický záměr, neboť jejich nízká frekvence bývá často vítaným zdrojem aktualizace.

Dostáváme se tak k jedné z hlavních jazykových relací. U těch slovesných děl, jejichž dominantou je funkce estetická, je totiž nejzávažnější stylizační osou konkurence mezi

²⁸⁵ Zde se Rorty odvolává na studii Franka Kermoda *An Appetite for Poetry* (Cambridge, MA, 1989)

²⁸⁶ Tamtéž

²⁸⁷ POHORSKÝ, M.: Seifertova lyrika časová i nadčasová, cit. dílo, str. 305

vyjádřením automatizovaným a aktualizovaným. Právě „aktualizované výrazivo je nejzřetelnějším nositelem estetické aktivity jazyka v uměleckém díle“.²⁸⁸ Mnohé z uvedených textových změn tuto notoricky známou skutečnost bezvýhradně potvrdily.

Aktualizační tendence uměleckého stylu si kladou za cíl – řečeno s Hansem Blumenbergem – „zbavit obyčejnou řeč její samozřejmosti“²⁸⁹ a upozornit nás tak na její vnitřní i zevní kvality, které při praktickém, každodenním užívání nejsme často schopni docenit.

Milan Jelínek ovšem podotýká, že „jazyková aktualizace není nutným předpokladem uměleckosti slovesného díla“ a poukazuje na různou míru jejího využití, jež je „důležitým kritériem pro hodnocení uměleckých stylů žánrových, subjektivních i individuálně promluвовých.“²⁹⁰

Podali jsme důkaz o tom, že Seifert většinu svých opravných zásahů prováděl spíše ve prospěch aktualizace. Ve shodě s Bečkovým pojetím této problematiky lze tvrdit, že ponejvíce dbal o „výrazovou expresivitu slova“, která je detekována „neobvyklostí a „nápadností ve způsobu jeho užití“.²⁹¹

Podle strukturální literární vědy je jazyk materiálem uměleckého písemnictví. Tato poučka byla prý ve své době „odbojem proti zakořeněnému mínění, že je i zde (tj. jazyk – pozn. O. N.) pouhým nástrojem nebo také rouchem, které může kdykoli být zaměněno jiným.“ Toto tvrzení „přisuzovalo tedy řeči podstatný úkol spolutvůrce, upozorňovalo na její vlastní svébytnou básnivost.“²⁹²

Takto se vyslovil Jan Mukařovský v jedné ze svých průlomových přednášek, jejíž příznačný titul *Jazyk, který básní*, je zároveň i stále platnou devízou. Mukařovský tu tlumočí své neochvějné přesvědčení o „tvořivé iniciativě“ a „tvořivé spolupráci jazyka“, hovoří o jazyku jako o „inspirátoru“, upozorňuje na jeho „skryté básnivé schopnosti“, apod. S rezolutností pak pronáší, že „v celém vývoji básnictví“ (přičemž pod pojmem básnictví (poezie) se rozumí všechny lit. druhy i žánry) „vždy, za všech okolností, i tehdy, když poezie hledala důvod své existence ve vyjadřování určitých myšlenkových nebo reálních souvislostí, pracoval jazyk s básníkem, tvořil zároveň s ním i před ním.“²⁹³

²⁸⁸ Viz JELÍNEK M.: K charakteristice funkčního stylu uměleckého, op. cit., s. 240

²⁸⁹ Cit. dle HELMSTETTER, R.: Lyrický postup: lyrika, báseň a básnická řeč. In: *Úvod do literární vědy*, op. cit., s. 37

²⁹⁰ Ibid., s. 240-241

²⁹¹ Viz BEČKA, J. V.: *Česká stylistika*, op. cit., str. 58

²⁹² Viz *Cestami poetiky a estetiky*, cit. dílo, str. 175

²⁹³ Tamtéž, s. 176

Svou přednášku nakonec uzavírá touto gnómičkou větou: „Řeč je netoliko pomocníkem básníků, ale také sama básníkem.“²⁹⁴

V obdobném duchu promlouvá i Rudolf Helmstetter: „Je-li v básni normální řeč ozvláštněna a přetvořena, je pak možné pozorovat práci řeči samé: zkoumat nejen to, z čeho sestávají formy, kterých používáme, nýbrž i to, jakým způsobem vznikají účinky, kterým podléháme v ‚normálním‘ používání řeči (když například oddělujeme řečené od vypovídání a například chápeme jako ‚skutečnost‘ to, co je jazykově podmíněno, konstruováno a prostředkováno).“²⁹⁵

Mukařovského antropomorfizace jazyka jako jednoho z původců literárního díla nás upozorňuje na to, že jazyk zdaleka není jenom jakýmsi pasivním prostředkem vzájemného dorozumění, který máme neustále k dispozici, ale že naopak „žije svým vlastním životem“²⁹⁶

Je tedy navýsost zřejmé, že především v textovém tvůrčím procesu nalézá jazyk optimální půdu pro uplatnění svého kreativního potenciálu. Textové změny jsou přirozeným projevem jeho čínorodé součinnosti s autorem, jak to ostatně z našeho rozboru nejednou vyplynulo.

Také jsme několikrát zdůraznili a doložili, že zvláště v uměleckém funkčním slohu může stylizační postup sám o sobě zásadně ovlivnit jak věcný (propoziční) obsah výpovědi, tak i její aktuální komunikativní funkci. Dochází tak k pronikavé transformaci předmětu řeči míněného mluvčím.²⁹⁷

I tentokrát musíme přitakat Janu Mukařovskému, který tuto skutečnost zasvěceně předjal: „Jazyku bylo uloženo, aby vyjádřil jistou myšlenku; neomezil se však na to, nýbrž přepodstatnil ji svými výrazovými prostředky.“²⁹⁸

Stejně závažný princip formuloval již řečený Rudolf Helmstetter²⁹⁹, jehož výrok je v pravém smyslu rezultativním vyústěním našeho pojednání: „Básnictví ukazuje, že každá výpověď o platnosti a tvářnosti světa (pocitů, myšlenek, věcí) závisí na způsobu jazykové artikulace. Vše, co je řečeno, se láme a zrcadlí v možnostech vypovídání.“

Obě tyto posledně uvedené teze jsou pro nás naprosto ústřední. Chtěli jsme se v této stati pokusit o obhájení jejich pravdivosti a podložit tak názor, podle kterého je poetiku nutno chápat jako

²⁹⁴ Ibidem, s. 182

²⁹⁵ HELMSTETTER, R.: Lyrický postup: lyrika, báseň a básnická řeč. In: *Úvod do literární vědy*, op. cit., s. 43

²⁹⁶ MUKAŘOVSKÝ J.: Jazyk, který básní. In: *Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., 182

²⁹⁷ Vzpomeňme na Červenkovo tvrzení o tom, že v uměleckých literárních dílech jde při textových změnách zároveň i o „proměnu oné míněné ‚věci‘ samé.“

²⁹⁸ MUKAŘOVSKÝ, J.: Jazyk, který básní, op. cit., s. 179

²⁹⁹ HELMSTETTER, R.: Lyrický postup, op. cit., str. 39

„integrální součást lingvistiky“³⁰⁰ a textologii zase jako součást poetiky, jak jsme zmiňovali na začátku. I my se proto souhlasně připojujeme k někdejšímu tvrzení, že jazyk je materiálem umělecké slovesnosti, což je obzvláště v poetických textech podmínka sine qua non.

A tak bychom toto resumé i celou naši stať mohli završit lakonickou sentencí Borise Tomaševského,³⁰¹ již lze považovat za zákon básnické tvorby: „*Vše, co existuje v poezii, je již obsaženo v jazyce – kromě poezie samé.*“³⁰² Jinak řečeno: nic není v poezii, co nebylo předtím v jazyce, abychom parafrázovali Johna Locka.

To ovšem může svádět k mylnému domnění, že přikládáme jazyku jistou samospasitelnou všemohoucnost. Nikoli. Chceme tím jen znovu zdůraznit, že básník (spisovatel) má v jazyce velmi účinného a spolehlivého spojence, který se podle svých možností činně podílí na textovém tvůrčím procesu a přitom si nezřídka dokáže prosadit svou.

POUŽITÁ LITERATURA

Aristotelova Poetika. Přel.: Fr. Groh. Praha: Společnost přátel antické kultury, 1929. „Museion“ – knihovna překladů, sv. 4

Básně Vítězslava Háška. Uspořádal a text upravil J. Seifert. Praha: Družstevní práce, 1940

Básně Jana Nerudy. 1. a 2. vyd. Praha: Družstevní práce, 1939 a 1940

BAUER, M.: *Ideologie a paměť: literatura a instituce na přelomu 40. a 50. 20. století*. Jinočany : H & H, 2003

BEČKA, J. V.: *Úvod do české stylistiky*, Praha 1948

BEČKA, J. V.: *Česká stylistika*. Praha: Academia 1992

BLECHA, I.: *Filosofie*. 4. opr. a rozšř. vyd. Olomouc 2002

³⁰⁰ JAKOBSON, R.: *Lingvistika a poetika*, op. cit., str. 74; srov. stejnojmennou stať J. Mukařovského (In: *Studie z poetiky*, op. cit., s. 7-14); viz též G. Vinokur: *Poetika, lingvistika, sociologie*, op. cit., 140-141

³⁰¹ LOTMAN, J. M.: *Die Analyse des poetischen Textes*. Kronberg 1975, s. 32; cit. dle R. Helmstetter: *Lyrický postup*, op. cit., str. 38

³⁰² Srov. s výše uvedeným výrokiem Mukařovského: „Vše, co je v básnickém díle, musilo projít mediem jazykovým.“

- BRABEC, J.: A zaklínám svou noc, která se přibližuje... In: *Literární noviny*, roč. 15/1966, č. 5, str. 5
- BRUKNER, J. – FILIP, J.: *Poetický slovník*. 2. upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1997
- CULLER, J.: *Krátký úvod do literární teorie*. Přel.: J. Bareš. Brno: Host, 2002 – Teoretická knihovna. Sv. 1
- ČEJKA, M.: *Česká lexikologie a lexikografie*. Brno: Masarykova univ., 1992
- ČERMÁK, F. – HRONEK, J – MACHÁČ, J.: *Slovník české frazeologie a idiomatiky: Výrazy slovesné R-Ž*. Praha: Academia, 1994
- ČERNÝ, V.: *Paměti IV*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, Corp., 1983
- ČERVENKA, M.: Stylistický příspěvek k teorii variant. In: *Česká literatura*. Roč. 14/1966, č. 1, s. 45-51
- ČERVENKA, M.: *Styl a význam* (Studie o básnících). Praha 1991
- ČERVENKA, M.: *Obléhání zevnitř*. Praha 1996
- ČERVENKA, M.: *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. Sv. 9
- ČERVENKA, M. a kol.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002
- Čtení o jazyce a poesii. Uspoř.: B. Havránek a J. Mukařovský. Praha 1942
- DANEŠ, F. – GREPL, M. – HLAVSA, Z.: *Mluvnice češtiny III. Skladba*, Praha 1987
- Dílo Jaroslava Seiferta. Sv. 6.* Řídí Jiří Brabec. K vyd. přípr.: J. Flaišman. Praha: Akropolis, 2005
- Dílo Jaroslava Seiferta. Sv. 7.* Řídí J. Brabec. Edičně připravily: M. Chlěbcová a M. Jirásková. Praha 2002
- Dílo Jaroslava Seiferta. Sv. 12.* Řídí Jiří Brabec. K vyd. přípr.: J. Brabec. Praha: Akropolis, 2004
- DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha 1993
- DVOŘÁČEK, K.: O funkci těšínských „bojek“. In: *Slezský sborník*, roč. 47/1949, str. 200-216
- FUČÍK, J.: *Božena Němcová bojující*. 8. vyd. Praha: Odeon, 1973
- GREPL, M. – KARLÍK, P.: *Skladba češtiny*. Olomouc 1998
- HÁLEK, V.: *Básně*. Uspoř. a k vyd. přípr.: J. Seifert. Předml.: B. Polan. Praha 1955
- HAMAN, Aleš a kol.: *Literatura v diskusi*. Jinočany: H & H, 2000
- HIRSCHOVÁ, M.: *Úvod do teorie textu*. Olomouc 1989
- HIRSCHOVÁ M.: *Syntaktické rozbory*. Olomouc 1997
- HOŘEC, J.: *Doba ortelů*. Brno 1992
- HRABÁK, J.: *Poetika*, 2. přepr. vyd., Praha 1977
- HRABÁK, J.: *Úvod do teorie verše*. 6. vyd. Praha: SPN, 1986
- JAKOBSON, R.: *Poetická funkce*. Vybral a uspořádal M. Červenka. Jinočany: H & H, 1995
- JELÍNEK, M.: K charakteristice funkčního stylu uměleckého. In: *Česká literatura*, roč. 15/1967, č. 3, s. 231-242
- JIRÁSKOVÁ, M.: K první nominaci Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu. In: *Soudobé dějiny*, roč. 1/1994, č. 6, s. 747-762
- KARLÍK, P. – NEKULA, M. – RUSÍNOVÁ, Z.: *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995
- KARLÍK, P. – NEKULA, M. – PLESKALOVÁ, J.: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002
- KAUTMAN, F.: *O literatuře a jejích tvůrcích*. Praha: Torst, 1999
- Klíč ke knihám Klubu mladých čtenářů*: 4. roč. 2. skupina. Praha : SNDK, 1968.
- KNAPÍK, J.: Verše v nemilosti: Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950. In: *Soudobé dějiny*, roč. 5/1998, č. 1, s. 25-46

- KNAPÍK, J.: *Kdo spoutal naši kulturu: Portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov 2000
- KNAPÍK, J.: *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha 2004
- KOMÁREK, M.: *Příspěvky k české morfologii*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica 41, Praha 1978
- KOMÁREK, Miroslav: Prefixace a slovesný vid (K prefixům prostě vidovým a subsumpci). *Slovo a slovesnost*. Roč. 45/1984, s. 257-267
- Kouzelná lucerna: výbor českých pohádek*. Uspoř.: J. Seifert. Praha: Národní práce, 1943
- KRÁLÍK, O.: *Osvobozená slova*. Praha 1995
- KUNDERA, L.: *František Halas*. Brno 1999
- Láska a smrt*. Uspoř.: F. Halas a Vl. Holan. 3. vyd. K vyd. přípr.: J. Opelík. Praha 1984
- Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. Praha: Academia, 1985-2000
- LEDERBUCHOVÁ, L.: *Průvodce literárním dílem: Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H & H, 2002
- LOTKO, E.: *Kapitoly ze současné rétoriky*. 2. aktualiz. a rozš. vyd. Olomouc 2004
- MENŠÍK, J.: *Úvod do poetiky (a do věcné literatury)*. Praha: Bursík & Kohout, 1946
- MOCNÁ, D. – PETERKA, J.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha 2004
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*. 2. doplněné vyd., Praha 1948
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*. Praha 1948
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie z poetiky*. Praha 1982
- NĚMCOVÁ, B.: *Dopisy lásky*. Praha 1971
- NEUMANN, S. K.: *Básně*. Praha 1955. Uspoř., k vyd. přípr. a dosl. napsal: J. Seifert
- PALKOVÁ, Z.: *Fonetika a fonologie češtiny s obecným úvodem do problematiky oboru*. Praha 1994
- PEŠAT, Zd.: *Jaroslav Seifert*. Praha 1991
- PETRŮ, E.: *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc 2000
- Píseň o Viktorce Jaroslava Seiferta: Usnesení předsednictva. Připravil J. Staněk. In: *Tvar*, roč. 12/2001, č. 3, s. 14-15
- PÍŠA, A. M.: Doslov. In: Jaroslav Seifert, *Dílo IV (1937-1956)*. 2. rozšíř. vydání. Praha: Čs. spisovatel, 1959, s. 215-229
- Poetika, rytmus, verš*. Sestavil Jurij M. Lotman. Přel.: M. Arnautová, I. Svatoňová a V. Svatoň. Praha 1968
- POHORSKÝ, M.: Seifertova lyrika časová i nadčasová. In: Jaroslav Seifert, *Vějíř Boženy Němcové. Přílba hlíny. Ruka a plamen. Píseň o Viktorce*. K vyd. přípr.: M. Chlívková za spoluúčasti J. Brabce. Praha: Čs. spisovatel 1987, s. 303-310
- RAMBOUSEK, J.: Stylistická problematika Seifertova triptychu Světlem oděná. In: *Sborník prací pedagogické fakulty University UJEP v Brně. Řada jazyková a literární, č. 6: K minulosti i dnešku literatury*. Sv. 26. Brno 1969, s. 19-54
- RAMBOUSEK, J.: Vydávání Seifertových spisů pokračuje. In: *Tvar*, roč. 13/ 2002, č. 14, s. 21
- RIMON-KENAN, S.: *Poetika vyprávění*. Přel.: V. Pickettová. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. Sv. 7
- SATKE, A.: *Hlučínský pohádkář Josef Smolka: pohádky, povídky a vyprávění Josefa Smolky*. Ostrava 1958
- SATKE, A.: *Pohádky, povídky a humorky ze Slezska*. Ostrava 1984
- SAUSSURE, F. de: *Kurs obecné lingvistiky*. Přel.: František Čermák. 2. vyd. Praha: Academia 1996

- SEDLONĚ, M.: Básník a víra v člověka. In: *Tvorba*, roč. 19, č. 14, s. 330-331
- SEIFERT, J.: *Vějíř Boženy Němcové*. 1. a 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1940
- SEIFERT, J.: *Píseň o Viktorce*. Praha: Československý spisovatel, 1950
- SEIFERT, J.: *Všecky krásy světa*. Vyd. M. Jirásková. 2. přepr. vyd., celkově 4. vyd. Praha: Eminent, 1999
- S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*. Vyd.: M. Jirásková a H. Klínková. Praha 2001
- SKÁLA, I.: Cizí hlas. In: *Tvorba*, roč. 19/1950, č. 12, s. 285-286
- Slovník literární teorie*. 2. rozšíř. vyd. Praha 1984
- SMETÁČEK V.: Růst Halasova Ladění ve světle rukopisů. In: *Literární archiv* 7/1972, s. 210-211. Skutečným autorem studie je M. Červenka.
- ŠAJTAR, D.: *Poesie 1931-1934*. Opava 1995
- ŠMAHELOVÁ, H.: Česká literatura 20. století v dialogu s dílem Boženy Němcové. In: *Přednášky z 47. běhu Letní školy slovanských studií*, Praha 2004, s. 166-177
- ŠPAČKOVÁ, L.: *Takový byl*. Praha 1948
- TOMAŠEVSKIJ, B.V.: *Teorie literatury*. Přel.: Renáta a Karel Štindlovi. Praha 1970
- TRAVNÍČEK, F.: *Mluvnice spisovné češtiny II*, Praha 1949
- TYNJANOV, J. N.: *Literární fakt*. Praha 1988
- UHLÍŘ, J.: Jaroslav Seifert a lesnická škola v Trutnově (1963-1966). In: *Padesát let lesnického školství v Trutnově 1945-1995: Jubilejní almanach k 140. výročí středního lesnického školství v severovýchodních Čechách (1855-1995)*. Redigoval: J. Uhlíř. Trutnov, Střední lesnická škola, 1995, s. 128-134
- UMBERTO, E.: a kol.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Přel.: Z. Kalnická. Vyd.: S. Collini. Bratislava: Archa, 1995
- Úvod do literární vědy*. Uspořádali: M. Pechlivanost, S. Rieger, W. Struck a M. Weitz. Přel.: M. Petříček. Praha: Herman & synové, 1999
- VAŠÁK, P.: *Metody určování autorství*. Praha 1980
- VAŠÁK, P.: *Autor, text a společnost*. Praha 1986
- VAŠÁK, P. a kol.: *Textologie a ediční praxe*. Praha 1993
- VAŠICA, J.: *České literární baroko*. 2. vyd. Praha 1995
- Verše o Praze*. Vybral a uspořádal J. Seifert. Praha 1962
- VRCHLICKÝ, J.: *Básně I, II*. Uspoř., k vyd. přípr. a dosl. napsal: J. Seifert. Předml.: V. Nezval. Praha 1953
- WELLEK, R. – WARREN, A.: *Teorie literatury*. Přel. M. Calda a M. Procházka. Olomouc: Votobia, 1996