

Schwarz, Wolfgang Friedrich

**Odtrh, mýtus a montáž : poznámky k "Morovému sloupu"
Jaroslava Seiferta**

In: *Roman Jakobson*. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. V
Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. [307]-313

ISBN 8021014377

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132391>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ODTRH. MÝTUS A MONTÁŽ: POZNÁMKY K „MOROVÉMU SLOUPU“ JAROSLAVA SEIFERTA

Wolfgang Friedrich Schwarz (Leipzig)

Morový sloup je symptomatický pro „die zersplitterten geistigen Bedingungen“ (roztříštěné duševní podmínky) české literatury (Jungmann 1990, 3), stal se součástí oficiálního a neoficiálního oběhu. Seifert nebyl disidentem v pravém slova smyslu. V doslovu k oficiálnímu vydání 1981 je uveden tento harmonizační sebekomentář:

(...) Nelekejte se titulu. Nejde o nějaký mor. Ani historický ani jiný. Morový sloup (...) — byl jen místem mileneckých schůzek (...). Možná, že jsem ji měl spíš nazvat Knížka polibků, abych neděsil čtenáře. (...)

Toto vyjádření bylo možno chápat různě, jako ironii nebo jako naivní gesto starého básníka, toužícího po harmonii — což by ovšem potvrzovalo dřívější výhrady Václava Černého o „sladkém Seifertovi“ (Černý 1954, 11)¹. Lyrické já v titulní básni cyklu se nachází dokonce v přímém protikladu ke zmíněnému harmonizujícímu komentáři:

Jenom si nedejte namluvit,/ že mor ve městě ustal. (...) ²//Mor dosud zuří a lékáři/ dávají nemoci patrně jiná jména,/ aby nevznikla panika./ Je to stále táž stará smrt,/ nic jiného,/ a je tak nakažlivá,/ že jí neunikne nikdo.

Kdykoliv jsem vyhlédl z okna,/ vyhublí koně táhli zlověstný vůz/ s vyzáblou rakví./ Jen už tolik nezvoní/ nemalují se kříže na domy/ a nevykuřuje se jalovcem./ (Seifert 1984, 76).

Přejmenování „meto-nymie“, („dávají jiná jména“) signalizuje zakrytí vlastní signifiké. Že „nemalují se kříže“ udává ten jiný ideologický kontext, který už nepotřebuje tyto symboly, neboť kultura se změnila (nevykuřuje se jalovcem). Text nabízí náznaky pro dešifrování svého podtextu: Pro čtenáře obeznámeného se situací v zemi je zřejmá ta druhá — metaforická — významová vrstva, ve které „mor“ je pouze jiným signifikantem ideologie = stalinismu, který opět ohrožuje město. „Lékaři“ se stává signifikantem „ideologů“³. Že je to návrat stejné smrti, která se každého zmocní, je rovněž

1 Černý tady koriguje ovšem své dřívější mínění.

2 (Dále:) viděl jsem sám ještě mnoho rakví/ vjždět do brány,/ která tam nebyla jediná.“

3 Srov. sebedefinici „majora N.“ (ve službách státní bezpečnosti) v povídce Karla Pecky „Dopis Josefu K.“ (Pecka 1992, 71f.) „My jsme totiž spíš něco jako lékaři, upřesnil major N. Lékaři společnosti. (...)“

ambivalentní: význam se zde posunul do oblasti věčné a nevyhnutelné skutečnosti a tímto způsobem se vymknul cenzuře. Na druhé straně je zde konotován také totalitární nárok „nakažlivé nemoce“.

Harmonizační komentář v oficiálním vydání z roku 1981 zakrývá diferenci, odpoutání se, odtrh od oficiální kultury. Seiferťuv od-trh (něm. Ab-riß) je výsledkem odcizení od ideologie. Význačnou roli v poetice tohoto „odtrhu“ hrají mýtus v kombinaci s prvky všednosti⁴ a způsob lyrické montáže.

Mýtický prostor a všednost jsou spojeny hned v první části Křik strašidel. Již sám název signalizuje mýtický pól. Pól všednosti tvoří zcela zřejmě druhá sloka: „denně potkáme někoho (...)“. Obě oblasti jsou ve vzájemném antinomickém vztahu a montážním způsobem donuceny k pospolitosti. Otázky „Kdy? Jak? A co potom?“ poukazující na nejobtížnější základní otázky bytí jsou přitom syntakticky krajně jednoduché. Tato konstrukce připomíná barokní poezii Bedřicha Bridela „A co bůh? Člověk“ (1685). Tyto otázky stojí od počátku v paradoxním kontextu. K počátku: kosmický prostor ohrožujícího nepoznatelného (...) „do tmy, která je černější než nejčernější noc / a nemá už korunu hvězd“ (připomínající intertextuálně monolog Viléma v Máchově „Máji“: „Hluboká noc — temná je noc! —/ Temnější mně nastává — (...)“ (Mácha 1907, 116). S tím je spojen paradoxon: „marně se chytáme letících pavučin a osmatého drátu (...)“. V druhé sloce čeká oxymoron denního němého optání: „aniž by otevřel ústa.“ Tato protikladnost vyúsťuje na konci v pointě, komprimována do absurdního závěru v poslední sloce, tance s oprátkou na krku: motiv smrti-v-životě a Totentanzu.

V následující básni (2) se setkáváme opět s konjunkcí všedních situací a mýtu: „V čekárně zubního lékaře“. Mýtickým elementem je zde tanagrová figurka⁵ z hrobu dívky „mrtvé již dávno před Kristem“. V další básni (3) dochází k evokaci mytologických motivů: Empúza — strašidelný přízrak, groteskní postava, která „měla jednu nohu kovovou, / druhou z osličfho trusu/ a křičela jako křičí stíny mrtvých/ na březích Acherónu.“ Mýtus, minulost a přítomnost splývají v chronotopický disparát, ale současně komplexně související vrstevnatou realitu.

Sám morový sloup náleží k české kulturní tradici a označují se jím sochařské monumenty, připomínající přestáté morové epidemie. „Mor“ může ale být chápán také v přeneseném smyslu jako invaze.⁶ Tuto kulturu památní-

4 Pro vývoj této kategorie u Seiferťu až ke sbírce *Koncert na ostrově* (1965) viz Konlíková (Kubínová) 1966.

5 Míneňa je jedna z těch terakotových figurek, představující malé zvíře nebo člověka, které byly nalezeny u antického města tanagra ve středním Řecku a sloužily často jako záhrobní dárky.

6 „První pražský Morový sloup byl postaven v roce 1650 — jako „symbol vítězství protireformace“ (Bachmann).“ (Wachmeier, G. 1970, Prag, Stuttgart (aj.), 77).

ků smrti uprostřed života (nebo také cizí nadvlády) přivolává Seifert ve svém vzpomínání, spojujíc se s „kulturní pamětí“ své země.

Mýtus a všednost jsou u Seiferta spojeny montáží, montáží syntetizujícího typu. Paradoxní obrazovost se nachází v kontrastu ke koloquialitě, běžné mluvené řeči. Na lexikální úrovni s tímto postupem koresponduje duální, protikladná struktura. Zde bych opět chtěl připomenout Bridela, u kterého se vyskytují antitetické konstrukce jako: „Ty jsi sladkost, a já jed/ tys lahodný, já kyselý/ já žluč, hořkost,/ a tys med,/ já smutný, a tys veselý, (...). sl. 11).⁷ — U Seiferta se projevuje srovnatelný postup v titulní básni při popisu morového sloupu ve druhé a třetí sloce.

(...)

Sluneční cestou se potácí
starý stín sloupu
od hodiny Okovů
k hodině Tance.
Od hodiny Lásky
k hodině Dračích drápů.
Od hodiny Úsměvu
k hodině Hněvu.
Pak od hodiny Naděje
k hodině Nikdy,
odkud je už jen krůček
k hodině Beznaděje
a k turniketu Smrti.

(...) (Seifert 1984, 69).

Sloky jsou konstruovány podél časové osy. Lexém „hodina“ se vyskytuje ve 13 řádcích devětkrát, z toho osmkrát v řádcích po sobě následujících. Hodina funguje jako oscilující střed, okolo něhož jsou seřazeny variace. Propojení probíhá křížem, ve vzestupné linii, jednak v anafoze alternující mezi genitivem a dativem (od hodiny...k hodině) a jednak pomocí různých genitivních atributů na konci řádků, které na časové ose udávají vždy protichůdný stav.

Okovů — Tance, Lásky — Dračích drápů, Úsměvu — Hněvu./
Naděje — Nikdy, Beznaděje -> (k turniketu) Smrti
Celkově se dá zjistit pětistupňovost:⁸
(Sl.2) 1/od...-k... 2/od...-k... 3/od...-k...
(Sl.3) 1/pak od...-k... 2/odkud...-k...-a k...

7 „Co bůh? Člověk?“ (1658), cit. podle prvního otisku (ed. Josef Vašica, Pterov 1934), Hrabák, vyd. 1974, 229.

8 Konečný stav je přitom pouhým aditivním prodloužením předem dosaženého stavu: „Beznaděje“.

Toto členění má kompoziční paralelu v pětidílné struktuře hlavní části celého cyklu.

Okolo časové osy jsou tedy protichůdně rozmístěny antinomické pojmy, které vyúsťují (podle vzoru vzestupné spirály nebo schodů) do závěrečné metafory: „k turniketu Smrti“. Paradigmatická znakovost pojmů je zdůrazňována psaním velkých začátečních písmen. Tím se signalizuje i existenciální význam pojmů Okovů — Tance — Lásky — Dračích drápů — Úsměvu — Hněvu — Naděje — Nikdy — Beznaděje — Smrti. Jejich syntagmatické spojení je naznačeno genitivní řadou.⁹ Vzestupný pohyb počíná osvobozením se od pozemského připoutání, tanečním motivem započíná pohyb, který pak pokračuje protichůdností mezilidských vztahů (Láska¹⁰ — Dračí drápy — Úsměv — Hněv). Následující sloka uvozuje transcendentálnost, od pozitivní hodnoty k negaci: Naděje — Nikdy — Beznaděje a jako poslední a nejvyšší stupeň: Smrt. Básník zde načrtl apokalyptickou spirálu života — samo slovo apokalyptický se objeví později jako přívlastek pitvor chrličů vody. Lidská existence je zavázána do principu antinomie.

Následující báseň navazuje na tuto apokalyptickou konstrukci koloquialním gestem, navrácí se ke koloquialitě všednosti: „Prosím tě, hochu (...)“. Není možné přehlédnout princip integrace, syntetické konstrukce, který vtiskuje ráz struktuře díla. Z dalších syntetizujících postupů zde chci jmenovat jen jeden z hlavních: Cyklická výstavba celého textu, počínaje kompozicí jednotlivých básní přes dílčí cykly ke klasickému vzoru pětidílného celku, zarámovaná prologem a epilogem s básní na rozloučenou „S bohem“.

Když zařadíme Morový sloup do linií velkých apokalyptických básní světové literatury, můžeme poznat určitou typologickou specifikou. Srovnajme proto krátce s *The Waste Land* T. S. Eliota.¹¹ Myslím, že taková konfrontace může znázornit obzvlášť dvě věci: osobitý sémantický přístup a způsob montáže.

Nejdříve k sémantice. U Eliota se vyskytují také párové a antitetické konstrukce. Chtěl bych upozornit na pátou kapitolu („What the Thunder said“):

Here is no water but only rock
 Rock and no water (...)
 (...)

9 O vzájemném vztahu mezi paradigmatickostí a syntagmatickostí poetické struktury viz zásadně Jakobson 1960.

10 Samizdatová verze z roku 1977 (Index, Köln, s.45) má na tomto místě metaforicky „růže“ (Rose), v kontrastu s následujícími pojmenováními „hadích zubů“, tedy na stejné metaforické rovině. Je možné, že přeměnou v oficiální verzi („Lásky“) byla potlačena čtení „růže“ v smyslu symbolu socialismu s lidskou tvář a tím narážka na srpen 1968 („Hadích zubů“).

11 *The Waste Land* byl publikován 1922 v redukované podobě (Eliotův text lektoroval a zkrátil Ezra Pound) a znovu objeven 1968 v původní verzi. Báseň byla tedy zase aktuální v době vzniku Morového sloupu.

(...) Rock without water
(...) Water we should stop and drink
(...) rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
(...)
If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only
(...)

Sekvence končí:

But there is no water

(Eliot 1972, 40–41, v. 331–358).

Zde mají dvojice ale jinou funkci. Nepředstavují antinomii, nýbrž zrcadlové, litaniované opakování téhož: „rock and water“ způsobem „Krebsversu“ (rakového verše). Zde není nijaké transcendentnosti vzniklé na základě polarizace. Eliotova pustina stojí proti prostoru paradoxie u Seiferta. V Eliotově sémantice vládne negace, — „but there is no water“ — v Seifertově sémantice vládne antinomie s možností občasného vyrovnání mezi póly a ve vztahu ke transcendenci: paradox — patrný v konjunkci lásky a smrti coby určující osudové momenty.

Nyní o povaze montáže: „Montáž je činnost, spojující předem hotové části (vorgefertigte Teile) v celek.“ Tato definice Volkera Klotze (1976) si — podle mého mínění — vyžaduje diferenciaci, např. zda „okraje“ montážních celků zůstanou otevřené či zda budou skryté. Základní diference mezi Seifertovým a Eliotovým způsobem psaní spočívá v jinakosti montážního typu. Jestliže Eliot vmontuje nejprve citáty z Wagnerova „Tristana“, později opakované rčení pro uzavřací hodinu londýnských pubů „Hurry up please, its time“, ponechávají si tyto také v novém kontextu svoji vlastní hodnotu jako „metrická, cizojazyčná, stylistická cizí tělesa“ (Klotz 1976, 261). Co vzhledem k Seifertovu typu chybí, je pokrývající (něm. verdeckend) syntetické gesto. Chybí také komentující lyrické Já. Seifertova montážní místa jsou do kontextu integrována. Platí to také pro taková místa textu, která na první pohled mohou vyvolávat spíše dojem otevřené montáže: např. citát nápisu „Vstup židům zakázán“(3/4). Je zjevně vnesen jako hotový text zvnějšku

a vzápětí relativizován reflexní replikou lyrického subjektu, obratem z hovorového jazyka: „No vida!“ a mající ironickou funkci, která také dialogickým gestem může zaktivizovat recipienta.

U Seiferta chybí intelektuální poznámkový aparát, který Eliot připojil ke svému textu jako doplněk. Seifert ho vůbec nepotřebuje. Celek organizuje mnohem pevněji, než je toho Eliotův poem vůbec schopen. Mýtus a všednost vytvářejí v Seifertově textu svorku, vytvářejí záchytné body života — proti diktaře ideologie.

Seifert uplatnil v Morovém sloupu specifický typ montáže. Svou funkcionální hodnotu obdrží Morový sloup také vzhledem k ideologickému kontextu oné doby. Kód vystupuje z prostoru ideologie. Mýtus a všednodennost jsou vmontovány do textu, který se vzpírá instrumentalizaci oficiální ideologií. Způsob montáže vytváří separátní, „primární“ mýtickou oblast. Seifertovu způsobu pojmenování jde právě o to — pomocí antinomie a paradoxů — vrátit se na základě každodenních pojmů a koloquiální řeči k původní, „primární“ smyslové rovině. Tímto sotva odpovídá typu diskursu popsanému Rolandem Barthesem, podle kterého mýtus a ideologie spadají dohromady. Podle Barthesa je mýtus v současné společnosti parazitickým znakovým systémem. Ideologie a reklama se zmocňují mýtu (Barthes 1970, 199). Barthesův koncept vlastně ukazuje integraci mýtu a ideologie, která je u Seiferta právě přerušena. Seifertův přístup k mýtu spíše odpovídá od Mirceou Eliadem rekonstruovanému antickému typu (Eliade 1963): Podle něho byl mýtus „protikladem logosu i historii“ a týkal se především toho, co se vzpouzelo racionálně-vědeckému pojmenování. Tento, podle mého označení „primární“, mýtus byl pociťován jako „skutečné dějiny“.¹² „V protikladu k ideologii je tento mýtus (podle Larrain 1979, 153) uznáván celou společností (...)“. (Cit. Zima 1989, 36). Proto Seifertův pokus spojit ho se všednodenností, vytvořit ideologicky nezatíženou sféru jako protiklad k totalitnímu nároku ideologie. (Sr. Brousek 1990, 67).

Seifertovo lyrické Já si navleklo kouzelný neviditelný plášť, který mu umožnil, kryje se pověstí národního umělce a pěvce lásky (Chvatík 1984, 1992), oslovit své čtenářské publikum z druhé strany oficiálního diskursu. V té situaci je značná ironie: Nikoliv oficiální diskurs instrumentalizoval básníka, nýbrž básník oficiální diskurs, a sice jako pouhého mediálního nositele svého poselství, které sděluje absurditu lidské existence a zasahuje neuralgické body společenského vědomí. Mýtus, všednost a montáž jsou sjednoceny v poetickém modelu.

12 Sr. také názor Claude Lévi-Straussa, pro kterého hraje protiklad mezi dějinami („horké dějiny“) a mýtem („studené dějiny“) ústřední roli. („Die Geschichte hat in unseren Gesellschaften die Mythologie abgelöst. (...)“. Lévi-Strauss 1980, 56).

LITERATURA

- Barthes, R. 1970. *Mythologies*, Paris.
- Brousek A. 1990. „Jaroslav Seifert“, v Kasack, W., vyd. 1990. *Zur tschechischen Literatur 1945 — 1985, mit einem Titelverzeichnis der Samizdat-Reihe „Hinter Schloß und Riegel“*, Berlin, 63–80.
- Černý, V., 1954. *Jaroslav Seifert, Náčrt k portrétu*, Kladno 1954 (znovu Köln, Index 1984)
- Chvatík, K., 1992. „O poezii Jaroslava Seiferta“ (1984), tentýž, *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha, 105–118.
- Eliade, M., 1963. *Aspects du mythe*, Paris.
- Eliot, T. S., 1972. *The Waste Land and Other Poems*. London.
- Hrabák, J., Hg., 1974. *Tisíc let české poezie, I, Stará česká poezie* Praha.
- Jakobson, R., 1960. „Linguistik und Poetik“. *ihwe, j.*, vyd. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. sv. II, 1, 142–178.
- Jungmann, M., 1990. „Die tschechische Literatur“, *Lesezirkel. Literaturmagazin*, (příloha k Wiener Zeitung), vyd. Rothmeierová, Ch., r. 6, č. 8, 3–4.
- Klotz, V., „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst“, *Sprache im technischen Zeitalter*, Berlin 1976, 259–277.
- Kozlíková, M., 1966. „Úloha oblasti všedního v lyrice J. Seiferta“, *Česká literatura*, 14, 273–293.
- Larrain, J., 1970. *The Concept of Ideology*, London.
- Lévi-Strauss, Cl., 1980. *Mythos und Bedeutung*, vyd. v. A. Reif, Frankfurt n. M.
- Mácha, K. H., 1907. *Básně, Máj, zlomky, dopisy, deník*, vyd. J. Vlček, Praha.
- Pecka, K., „Dopis Josefu K.“, *Malostranské humoresky*, Brno 1992 (poprvé Toronto 1985), 70–99.
- Seifert, J., 1977. *Morový sloup*. Köln: Index — 1980. *The Plague Monument*, transl. by Lyn Coffin, Illustr. by J. Kolář (preface: W. E. Harkins), ed. L. Matějka, SVU Press. — 1981. *Morový sloup (1968–1970)*, Praha: Československý spisovatel. — 1984. *Morový sloup*, ilustr. K. Demel. Praha: Československý spisovatel.
- Zima, P. V., 1989. *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*, Tübingen.

