

Petr Kučera

MALÉ A VELKÉ VĚCI V ČESKÉ A NĚMECKÉ POEZII ŠEDESÁTÝCH LET

Šedesátá léta jsou v české literatuře obdobím výrazných proměn poetiky jak prózy a dramatu, tak i poezie. Jde nepochybně o jedno ze „zlatých“ období českého písemnictví. „Zlatost“ šedesátých let je však v porovnání se „zlatostí“ třicátých let dvacátého století nebo devadesátých let devatenáctého století podivuhodná tím, že se zrodila v podmínkách totalitního politického režimu, který svobodu slova vnímá jako vážné ohrožení své podstaty. Je poezie vzniklá v našich specifických politických podmínkách zásadně odlišná od tvorby v jiných zemích? Jsou naše problémy jedinečné? Při hledání odpovědí na podobné otázky se pokusím porovnat některé nové rysy poezie šedesátých let u nás a v německy mluvících zemích.

Západoněmecká, rakouská a německy psaná švýcarská literatura tvoří v šedesátých letech jeden celek. Problémy s omezováním svobody slova stále ještě existují, ale - na rozdíl od kulturní situace východoněmecké - jde převážně o otázky etické (vyrovnávání se s nacistickou minulostí) a estetické (např. spory o to, zda erotické pasáže v prózách G. Grasse mohou kazit německou mládež, je-li moderna mrtva či nikoliv apod.). Situace oficiální kultury ve východním Německu je výrazněji než v Československu poznamenána komunistickým režimem - snad i proto, že sousedství SRN představuje pro NDR mnohem větší nebezpečí: do šuplíku psaná díla lze snáze vydat v západoněmeckých nakladatelstvích, perzekvovaný nebo izolovaný autor se v případě emigrace může okamžitě stát součástí kulturního života SRN.

Ve svobodnějším prostředí západoněmeckém, rakouském a švýcarském také podstatně rychleji dochází k „odproročtění“ role básníka - je soukromou civilní osobou, a to i tehdy, když se svou politickou lyrikou či protestsongy výrazně společensky angažuje.

Německá poezie zůstávala dlouhá desetiletí (zhruba v období 1930 až 1960) v zajetí tradicionalismu, bez těsnějšího kontaktu s proměnami poezie v západní Evropě a v USA. Na počátku šedesátých let toto zpoždění dohání nejprve v kontextu edičním. Za „epo-



**„... a vnuček
mýho známýho
se ptal,
v svém pátým
roku jednou
zvečera,
jestli to nahoře
je reklama,
protože neznal
vobyčejný
hvězdy
(Josef Kainar,
60. léta)**

foto: Pavel Vácha

chální“ je považována antologie *Museum der modernen Poesie*¹. V roce 1960 ji vydává básník Hans Magnus Enzensberger a představuje v ní básně z pětaticeti zemí z období let 1910 až 1945.

Enzensberger se jak ve své vlastní básnické a esejistické tvorbě, tak i ve zmíněné antologii intenzivně zabývá kritickým přehodnocováním odkazu básnické moderny a avantgardy. V básnické sbírce „*blindenschrift*“ (Slepecké písmo) z roku 1964 konkretizuje své přesvědčení o antimimetičnosti jazyka autentické zkušenosti, o jejíž vyjádření usiluje současná poezie, která předpokládá znalost, zároveň však i tvořivé popírání literární tradice. Enzensberger experimentuje s mnoha postupy a prostředky moderny, střídá krajní polohy, uvolněné i pevné formy, ve slovních hříčkách zkoumá procesy rozpadu a depersonalizace jazykových a myšlenkových struktur. V Enzensbergrově motorickém gestu (řeceno termínem Jana Mukařovského)² sotva započatý pohyb vzhůru náhle opadá, v syntaxi se uplatňují stále odvážnější elipsy, jejichž funkcí - na rozdíl od tradičního básnictví - není jen stupňování expresivity, ale také signalizace rozpadu a zániku. Nejde přitom již o konstrukci sugestivních a překvapivých analogií se světem mimomůlecké skutečnosti. Rozpadání a zanikání předvádí autor přímo na těle básně.

Vedle „klasiků“ moderny, které německé poezii „objevuje“ Enzensberger ve své antologii (Rafael Alberti, Vicente Aleixandre,

¹ W. Berner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München 1994, s. 435.

² J. Mukařovský: *O motorickém dění v poezii*. Praha 1985.

Dámaso Alonso, Julian Tuwim, Giuseppe Ungaretti, César Vallejo aj.), působí inspirativně mladá americká poezie (Allen Ginsberg, William Carlos Williams, Charles Olson, Robert Creeley, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso aj.). Ve svých studiích a esejích se „rap-sodickými“ texty Američanů zabývá básník Walter Höllerer, který v roce 1965 formuluje své *Thesen zum langen Gedicht* (Teze k dlouhé básni). Teze jsou pozoruhodné svou schopností nadhledu a promýšlení obecných problémů (např. vztahů části a celku), které stojí u zrodu některých formálních experimentů. Němečtí básníci upozorňují v šedesátých letech na přílišné zvěcnění a těžkomyslnost společensky kritické lyriky a staví proti ní osvobozující hravost avantgardy - nejvýraznější je tato tendence v dadaistických a surrealistických reminiscencích Hanse Arpa.

Vedle rozvíjení východisek avantgardy jsou nápadnou inovací německy psané poezie šedesátých let netradiční podoby přírodní a metafyzické lyriky. Jde o obecnější tendenci patrnou v obou částech Německa. Západoněmecký básník Günter Eich, po válce usilující o proniknutí k co nejautentičtější skutečnosti, vyslovuje v padesátých letech stále častěji pochybnosti o magické moci poezie. Silící melancholie, např. ve sbírcce *Botschaften des Regens* (Vzkazy deště, 1955) je v tvorbě z šedesátých let vystřídána neskrývanou skepsí a rezignací. V básni *Der große Lübbecke-See* (Velké Lübbské jezero ze sbírky Vzkazy deště) je ještě zřejmé kompoziční a symbolotvorné úsilí: střed textu tvoří obraz holubího oka nesnesitelně upřeného v okamžiku násilné smrti. Nalézání korelátů konotace převážně pro metafyzické zážitky bytí³, tíhnutí k symetrii, poodhalování zastřeného smyslu obrazů, to vše ve sbírkách G. Eich a *Zu den Akten* (K aktům, 1964) a *Anlässe und Steingärten* (Podněty a zahrady z kamenů, 1966) ustupuje snaze o co nejpresnější vyjádření úzkostných stavů. Eich se v šedesátých letech postupně oprošťuje od poetizačních výrazových prostředků jako jsou rýmy, metrická schémata, atmosféra zázračna apod. Ve své revoltě proti kýčovitému světu vnějškové spořádanosti a s ním spojenému neautentickému prožívání se v enumeracích malých, každodenních a důvěryhodných věcí částečně vrací ke své poetice, již se proslavil těsně po válce⁴. Nevzdává se však své kritiky útěšných klamů a pokračuje v překvapivém odhalování existenciálního náboje paralelně

3 Srov. k tomu O. Knörich, *Die deutsche Lyrik seit 1945*. Stuttgart 1978, s. 192 n.

4 Blíže k tomu P. Kučera, *Paralely české a německé poezie v období 1945-1948*. In: *Rok 1947. Česká literatura, kultura a společnost v období 1945-1948*. Praha 1998, s. 268.

rozvíjených, záhy však protínaných světů malých a velkých věcí. Toto protnutí vyjevuje nové možnosti transcendence, jako např. v básni *Tauerntunnel* (Taurský tunel) ze sbírky *Zu den Akten*:

*Nicht einverstanden
mit den Zäsuren
der Schienen und der Beleuchtung,
der Täuschung,
die sich ins Freie fortsetzt,
in Stellwerk
und Sternenhimmel.
Trochäen, Reime
vor ungereimten Zimmern.
Einmal betroffen
von der Harmonie
im Gang der Gestirne,
überhörst du den Seufzer derer
die Hungers sterben.*⁵

Do určité míry spřízněná Eichově paralelnímu rozvíjení a náhlému protínání různých poloh je lyrika Vladimíra Holana z šedesátých let. Jak již ve sbírce *Bolest* (1965, básně z let 1949 až 1955), tak ve sbírkách *Na sotnách* (1967, básně z let 1961 až 1965) a *Asklépiovi kohouta* (1970, básně z let 1966 až 1967) znejasňuje Holan v řetězcích metafor svůj básnický výraz. „Maximální napětí protilehlých per-

5 G. Eich, *Zu den Akten*. Frankfurt am Main 1964, s. 28. V překladu Michaely Jacobsenové (Günter Eich, Viceméně.

Praha 1987, s. 71):

Nesrozuměn
s cézurami
koleji a osvětlení,
klamu,
jenž pokračuje i venku
v stavědle
a hvězdném nebi.
Trocheje, řád
zaněřádných pokojů.
Jedinkrát ohromen
harmonii
pohybu souhvězdí,
přeslechněš sten těch,
kdož umírají hladu.

*spektiv*⁶, vyhrocování rozporů, nemilosrdné odhalování mezerovitosti bytí moderního člověka, drásavý tón lyrického komentáře - to jsou společné rysy básnění Güntera Eichs a Vladimíra Holana, třebaže propasti nejsou u Eichs tak bezedné, rozkoše tak omamně trýznivé a humor tak černý. Nové vidění propojenosti jevů a forem bytí dovádí tyto básníky k rušení tradičního rozlišování věcí malých a velkých. Hledají univerzální hodnoty, jako např. Holan v básni *Radost II* ze sbírky *Asklépiovi kohouta*:

*My, sami před sebou, my, bytosti
mezi věcmi a tvory!*

*Kdo je tu prostředníkem,
který by obstál, i když ho
nikdo nepotřebuje?*

*Snad by to měla být radost
jako věčné soucítění,
ale je to právě ona,
která je nejbytošnější v čase:
nejpřítomnější, nejsmrtelnější...⁷*

Obtížně sémantizovatelné obrazy v Eichově a Holanově lyrice z šedesátých let, které od jisté fáze rozvíjení obrazné představy již nelze dále sledovat racionálními postupy, upozorňují na nutnost intuitivního vnímání skutečnosti. Eichovo promýšlení přírodních jevů v analogiích s lidskými ději má u Holana paralelu v nalézání analogií procesů duševních a tělesných, lidských a mimolidských, ohraničenosti a přesahování, např. v básni *Doufající* (ze sbírky *Asklépiovi kohouta*):

*Doufající, že věc, kterou nikdo
nechce, změni své jméno.
Ale ona, aby byla nejbliž
těm, kteří ji opustili,
je stále na cestě, i když
bez odezvy, kterou nesmí
zamítnout ... Co jiného je
víra k neuvěření, nevinnost
nebo nevěra ženy, která
se znovu poznává až k panenství?⁸*

V pojetí poezie jako odpoetizovaného, drsného mluvení, ale i řadou

6 Z. Kožmín: *Krajnost Holanovy poezie*. In: *Studie a kritiky*. Praha 1995, s. 177.

7 V. Holan: *Asklépiovi kohouta*. Praha 1970, s. 103.

8 Tamtéž, s. 175.

témat a motivů má k tvorbě Güntera Eicha blízko lyrika východoněmeckého básníka Petera Huchela (jeho druhá sbírka vychází v roce 1963 pouze v SRN, po celá šedesátá léta žije v NDR v izolaci). Zásadní proměny jeho tvorby jsou srovnatelné se změnou poetiky Josefa Kainara. Oba se po druhé světové válce přimkli k mocnému a pevnému ontologickému konceptu východnímu, od poloviny padesátých let však směřují na Západ: Kainar literárně, Huchel navíc také politicky a nakonec i fyzicky (v roce 1971 emigruje do SRN). Ve své lyrice přehodnocuje P. Huchel tradiční přírodní motivy směrem k mnohovýznamovým symbolům tíhy lidské existence a expresionisticky výrazným metaforám, jimiž prozkoumává různé podoby rozpadání lidskosti. Přírodní lyrika ve smyslu deskripce a reflexe mimolidského světa se v jeho tvorbě téměř nevyskytuje. V básni *Unter der Wurzel der Distel* (Pod kořenem bodláku) ze sbírky *Chausseen Chausseen* (Silnice silnice, 1963) reflektuje situaci básnického jazyka, který se stále nabízí k uchopení ve své základní funkci, je však již odpoetizovaný, drsný:

*Unter der Wurzel der Distel
wohnt nun die Sprache,
nicht abgewandt,
im steinigen Grund.
Ein Riegel fürs Feuer
war sie immer.
Leg deine Hand
auf diesen Felsen.
Es zittert das starre
Geäst der Metalle.
Ausgeräumt ist aber
der Sommer;
verstrichen die Frist.
[...]^P*

9 P. Huchel: *Chausseen Chausseen*, Frankfurt am Main 1963, s.

83. V překladu Ludvíka Kundery (P. Huchel, *Silnice silnice*, Praha 1964, s. 88):

Pod kořenem bodláku

bydlí teď řeč,

neodvrácena,

v kamenisku.

Závorou pro oheň

byla vždy.

Vlož ruku

na tuto skálu.

Chvěje se ztuhlé

větvičkoví kovů.

Leč vyklizeno

je léto.

ihůta prošla.

Josef Kainar si - jako většina moravských básníků - uchovává své sepětí s folklórní slovesnou tradicí. Na rozdíl např. od Jana Skácela nebo Oldřicha Mikuláška jde u J. Kainara spíše o stopy městského folklóru. Jednou ze společných tendencí německé i české tvorby šedesátých let je příklon ke konkrétní materiální skutečnosti každodenního života. V myšlenkově náročnější poezii se tak děje s vědomím, že i zdánlivě banální věci v sobě ukrývají možnosti transcendence. Nápadná je v poezii P. Huchela i J. Kainara stylová heterogenita odkazující k těžkému vnitřnímu zápasu lyrického subjektu. Na minimálním prostoru se střídá zoufalá beznaděj, křečovitě přemáhaný nihilismus, vzepětí a naděje. Baladický ráz mnoha básní je „vyvažován“ útěšným lyrickým komentářem, projasněnými obrazy, které svou smířlivostí (u Kainara navíc až jistou žoviálností) kontrastují s původní ponurostí a drsností. Kainarova žoviálnost je pozoruhodná i jazykově: v nebývalé šíři pronikají do stylizované nehledanosti jazyka tohoto brněnského básníka prvky obecné češtiny středočeského typu. Kritiku nepřirozenosti životního světa moderního člověka, kterou soustavně pěstovala již literární moderna koncem devatenáctého století, obohacují právě Huchel i Kainar vynalézavou lapidárností a depoetizací stylu. V posloupnostech metafor se propojují sématická pole „malých“ věcí a základních lidských pocitů a tužeb. Např. Josef Kainar, který se nechal okouzlit velkoměstem, postupně nahlíží jeho destruktivní vliv na lidskou přirozenost v básni *Domů* ze sbírky *Lazar a píseň* (1960).

[...]

*Jsou celí umělí. Vono to dobře nejde,
být celý život pořád dotýkanej,
být pořád někde, kde se na tě může,
být prosvícenej nebo konejšenej,
a spočítanej být páčkama z vocele.
Knoflíky ve zdi, to sou mrtví oči.
Strašně moc drátů mezi lidma vede
a vnouček mýho známýho se ptal
v svém pátým roku jednou zvečera,
jestli to nahoře
je reklama,
protože neznal vobyčejný hvězdy.*

Rozporuplné reakce vyvolávají verše moravských básníků Jana Skácela a Oldřicha Mikuláška a rakouské básničky Ingeborg Bachmannové. Ve svých svědectvích o hledání a nalézání přirozených citů a prožitků v děravé přítomnosti tančí na ostří nože mezi emocio-

nálními a stylovými polohami, které se ve „vážné“ poezii nespojují: nasládlá rozbolavělost libozvučného popěvku kontrastuje s tupou bolestí obrazů propastnosti bytí, objevy důležitých událostí v přehlížených gestech a činech sousedí s neskrývanými projevy slabosti a zoufalství. Lyrický subjekt je náš věrohodný bližní, třebaže vnímá skutečnost prostřednictvím sugestivních obrazů a nastavuje jí otevřený hrudní koš. Malé a velké věci nemají pevné místo v uspořádané hierarchii hodnot, protože život jimi proudí oběma směry, jako např. v básni Jana Skácela *Pocta Erbenovi* ze sbírky *Hodina mezi psem a vlkem* (1962):

[...]

Pod mostem zrovna prudké vody šly

a chtělo se nám plakat

pro smrt tak vzdálenou

i pro svět v kapce rosy,

co padá z mostu zpátky do vody.

Pro malé věci,

které tajně nosí

po kapsách mrtví chlapci.

Pro letní sníh a stromy, hvězdy, déšť.

[...]¹⁰

Ingeborg Bachmannová bývá často interpretována pomocí univerzálního klíče ukutého z vnějších událostí tzv. literárního života a biografických dat. Např. literární kritik Jochen Hieber vnímá Bachmannovou v kontextu mýtu Skupiny 47, která básničku vynesla do centra pozornosti, jako „*auratický zjev v postauratické době*“¹¹. Peter Horst Neumann zase zdůrazňuje ve své studii *Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest* dva důvody biografického rázu, které podle něho ovlivňují obtížně kontrolovatelným způsobem náš vztah k textům I. Bachmannové: básniřčinu ženskost a její umírání¹². Z poetologického hlediska je nesporně zajímavá lehkost, s níž Bachmannová spojuje předmětnou konkrétnost (připomínající G. Eicha a - výtvarnou obrazností - hnutí *Neue Sachlichkeit*) s existenciálně zatíženými abstrakty (v české poezii dovedené do krajní polohy V. Holanem).

10 J. Skácel: *Básně I*. Brno 1995, s. 142.

11 J. Hieber: *An allem ist etwas zu wenig*. Gedichte, Erzählungen, noch immer aktuell. Gesamtausgabe Ingeborg Bachmann. In: *Die Zeit*, 7.7.1978, s. 43.

12 P. H. Neumann: *Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest*. In: *Gedichte und Interpretationen*. Bd. VI: *Gegenwart*. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart 1982, s. 84-91.

U Bachmannové je však trvale přítomno osobní citové drama. Podobně jako zmiňovaní moravští básníci udržuje lyrický subjekt básně I. Bachmannové milostný poměr ke skutečnosti světa i básně. Rozbíhá se k novým vjemům a představám, osobním vyznáním, náhle se však propadá do zamlklosti, úsečnosti a neosobních vazeb. Pomocí hořkého humoru získává často nadhled nad tíhou situace, jako např. v básni *Eine Art Verlust* (Řekněme ztráta):

Gemeinsam benutzt: Jahreszeiten, Bücher und eine Musik.

Die Schlüssel, die Teeschalen, den Brotkorb, Leintücher und ein Bett.

Eine Aussteuer von Worten, von Gesten, mitgebracht, verwendet, verbraucht.

Eine Hausordnung beachtet. Gesagt. Getan. Und immer die Hand gereicht.

In Winter, in ein Wiener Septett und in Sommer habe ich mich verliebt.

In Landkarten, in ein Bergnest, in einen Strand und in ein Bett.

[...]

Aus dem Seeblick hervor ging meine unerschöpfliche Malerei.

Von dem Balkon herab waren die Völker, meine Nachbarn, zu grüßen.

Am Kaminfeuer, in der Sicherheit, hatte mein Haar seine äußerste Farbe.

Das Klingeln an der Tür war der Alarm für meine Freude.

Nicht dich habe ich verloren,

sondern die Welt.¹³

Samostatnou kapitolu v básnické tvorbě šedesátých let tvoří paralely české a německé, resp. rakouské experimentální poezie. Zajímavé jsou i cesty, po nichž se vydávali méně nápadní tvůrci, jako např.

¹³ I. Bachmann, *Werke 1*, München - Zürich 1978, s. 170. V

překlady Michaely Jacobsenové [Ingeborg Bachmannová, básně.

Praha 1997, s. 126]:

Ve společném užívání: roční doby, knihy a hudba.

Klíče, čajové šálky, košík na chléb, prostěradla a lůžko.

Vybava ze slov a gest, přinesených, použitých, opotřebovaných.

Domácí řád, který platil. Slova. Skutky. A věčné podávání rukou.

Zamilovala jsem si zimu, vídeňský septet a léto,

mapy, samotu v horách, jednu pláž a jedno lože.

[...]

Z výhledu na jezero jsem brala své nevyčerpatelné barvy. Z balkónu kynula národům v sousedství.

U ohně krbu, v bezpečí, měly mé vlasy tu nejzazší barvu.

Zvonek u dveří burcoval mou radost.

Tebe jsem neztratila,

ale svět.

Ludvík Kundera nebo Eva Strittmatterová. Cílem tohoto příspěvku ovšem nebyl celistvý popis mnohotvárnosti poezie daného období, ale pouze pokus o jiný než úzce jedenárodní pohled. Tato snaha vychází z přesvědčení, že i při sledování poválečné české literatury by mohlo překračování rámce domácí literární situace být užitečné tím, že zdůrazní nadnárodní povahu problémů moderního člověka a jeho (slovesného) umění.