

Zajac, Peter

Výstavba lyrického díla a jeho žánrová povaha

In: *Genologické studie. I.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1991, pp. 367-378

ISBN 8021001240

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132283>

Access Date: 16. 02. 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.

VÝSTAVBA LYRICKÉHO DIELA A JEHO ŽÁNROVÁ POVAHA

Peter Zajac (Bratislava)

Sú isté podobnosti, ktoré vyzierajú sprvu náhodne a celkom nepatrične. Hodnotíme ich ako povrchové, lebo bežná "hĺbková" typológia nám radí "isté veci nespájať". Veď čo mohla mať spoločné Brechtova poézia s básňami Ingeborg Bachmannovej či Güntera Eichä, a čo zase poézia Ingeborg Bachmannovej s básňami slovenských konkrétnych Stachu, Mihalkoviča, Ondruša, Feldeka? A predsa sa celkom empiricky - pri preklade Brechta, Eichä a Bachmannovej - do slovenčiny¹ táto podobnosť ukazovala.

Spoločný moment Brechtovej povojnovej tvorby s poéziou G. Eichä a I. Bachmannovej je vcelku zrejmý, hoci sa o ňom nehovorí, zrejme preto, že Brechtova povojnová poézia sa skúma mimo dobovej literárnej situácie, akoby vznikala sama zo seba. Oôvodom je tu aj edičný fakt, že Brechtova povojnová poézia vyšla v úplnosti až začiatkom osemdesiatych rokov a že zbierka Buckowských elégií, ktorá je jedinou úplnou zbierkou Brechtovej povojnovej poézie, vyšla vo vydaní a s komentárom J. Knopfa v úplnosti až v roku 1986. To skresluje elementárny fakt, že napriek generačne odlišnému zázemiu (Brecht nar. 1898, Eich nar. 1907, Bachmannová 1927) vyšiel Brechtov cyklus Buckowských elégií prvý raz (aj keď oklieštený) v roku 1954 s poznámkou o roku 1953 ako roku vzniku básní; Bachmannovej prvá zbierka *Odročený čas* v roku 1953 a Eichove povojnové zbierky *Odlahlé gazdovstvá* a *Depeše dažda* v rokoch 1948 a 1955. To už nie je náhodné - všetci traja píšu svoje zbierky v tej istej dobovej lyrickej situácii - a tá vždy do značnej miery spoluurčuje semiotický charakter celej relevantnej dobovej poézie (jej tematické rozmedzie, typ obrazu, verša, nastoľovaných problémov a spôsobov ich vyjadrenia atď.)

Literárny život nemeckej povojnovej poézie však fungoval značne pretržito - práve sa prakticky nikde neuvažuje o tom, že Brecht, Bachmannová a Eich vstupovali spoločne do tej istej dobovej lyrickej situácie a že tu teda okrem následného kauzálneho vzťahu pôsobenia (tu by sa dalo uvažovať o pôsobení Brechtovej poézie na Eichovu a Bachmannovej tvorbu, ktoré je u Eichä prítomné, hoci slabo a u Bachmannovej nijako výraznejšie neprítomné) existuje aj vzťah súčasného transakčívneho vzájomného pôsobenia a vzájomnej závislosti, ktoré je v podstate prvotným vzájomným vzťahom. To je pri Brechtovi (u brechtológov) ešte odnes ťažké: dodnes sa totiž Brechtov vzťah k tradícii chápe lineárne. Hľadajú sa autori, ktorí vplývali na Brechtovu ranú poéziu (Kipling, Rimbaud, Wedekind atď.), prípadne klasickí autori, o ktorých sa Brecht opieral v neskoršej tvorbe (čínska poézia, Horácius, Shelley atď.), ale neuvažuje sa

o tom, že na Brechtovu tvorbu mohli vplývať aj súčasní - prípadne mladší - autori. Tu sa predpokladá len opačný vzťah pôsobenia Brechtovej poézie na mladších autorov. Nie je to Brechtova chyba; je to chyba brechtovského výskumu, ktorý sa vedome alebo nevedome usiluje Brechta sklasičtiť a vyňať ho z dobového kontextu nemeckej či svetovej poézie ako živého autora, t.j. autora, ktorý pôsobí na tvorbu iných, ale zároveň sa pôsobeniu na svoju poéziu nevyhýba, ba naopak intenzívne sa vyrovnáva so vznikajúcou poéziou, aj - a možno najmä - mladších autorov. Pretože si uvedomuje, že jeho poézia bude živá, ak a keď bude pôsobiť v živom literárnom kontexte. V situácii pretržitého literárneho života sa bolo treba obrátiť na sekundárne literárne pramene ako svedkov "ponorného" literárneho života. Takýchto svedkov je viacero: súkromné knižnice autorov, pozostalosť (fragmenty, náčrty, autorské poznámky, listy, pracovné záznamy a pod.).

Prvým bol objav výberu súčasnej nemeckej lyriky (1953) v Brechtovej súkromnej knižnici a najmä zistenie, že Brecht tento výber nielen čítal (čo v množstve darovaných kníh v povojnovom období nebolo uňho celkom zvyčajné), ale že ho aj čítal so zaujatím. Jedným z mála autorov, ktorých si Brecht zaškrtol, bol práve G. Eich ...

Oveľa dôležitejším však bol objav článku Gerharda Wolfa: Jedného krátkeho popoludnia Brecht číta Bachmannovú.² Išlo o to: Brecht zaujala novinová správa o Bachmannovej zbierke *Odročený čas*. Herečka Käthe Rühlickeovej mu ju doniesla a Brecht si ju "jedného krátkeho popoludnia" u nej prečítal. Nielen to: v troch básniach jednoduchým podčiarkovaním jednotlivých veršov a ich očíslovaním vytvoril tri "vlastné" básne. Pravda, šlo o hru. Básne ostali vo vlastníctve K. Rühlickeovej, Brecht ich nikdy nepublikoval a nebyť zvedavosti G. Vogla, celá vec by ostala súkromnou záležitosťou. Takto sa však potvrdilo, že Brecht básnicky aktívne existoval v súčasnej lyrickej situácii, že sa s ňou konfrontoval, že v nej nachádzal zároveň spoločný moment ako aj svoj vlastný individuálny postoj.

Toto zistenie má ešte stále celkom všeobecný ráz. O Brechtovi je však známe, že vo svojej vlastnej poézii často cituje (autorizovane, ale aj neautorizovane) cudzích básnikov, ba že nezriedka je jeho vlastná básňa citátom či alúziou cudzej básne. Len v Buckowských elegiách sú z 23 básní tri priamym odvolaním sa na lektúru cudzích básnikov³, pričom k podobnému citátu možno pričítať aj motto celej básne (ako odvolávku na Horácia). Prítomnosť lektúry (toho, čomu hovorí U. Eco, že každý autor píše knihy o knihách iných autorov) je prítomná prakticky takmer v každej básni Buckowských elegií a vďaka starostlivosti komentára J. Knopfa máme dobrý prehľad o tom, na čo všetko Brecht vo svojich básniach nadväzoval ...

No jedna básňa, Pri lektúre neskorogréckeho básnika vykazuje do veľkej miery podobnosť s Brechtovým čítaním Bachmannovej básni. Ide v nej prakticky o citát básne gréckeho básnika Konstantína Kavafisa (1833 - 1933) *Trojanja*, preklad básní ktorého vyšiel práve v roku 1953 vo vydavateľstve Suhrkamp a Brecht ho mal

v Buckowe, kde ho aj čítal. To jednak potvrdzuje, že Brecht sa aktívne zaujímal o súdobú literárnu kultúru (do ktorej patria aj aktuálne preložené diela svetovej literatúry, utvárajúcej súdobú literárnu klímu národnej kultúry), ktorá je súčasťou dobového literárneho života; no okrem toho to potvrdzuje aj Brechtov spôsob narábania s básnami cudzích autorov a jeho legitimitu aj v prípade Bachmannovej básní. Nejde tu teraz ani tak o otázku autorstva ako o Brechtovo presvedčenie, že istý typ zásahov do básne cudzieho autora legitимуje vznik novej - jeho, Brechtovej - básne, a to aj vtedy, keď ide o zásady zdanlivo čisto eliminačnej alebo kontaminačnej povahy. V prípade Brechtovho čítania Bachmannovej básní ide čisto o vypustenie veršov, v prípade Kavafisovej básne o poprehadzovanie jednotlivých veršov a vypustenie častí básne. Princiálne teda - podľa Brechtovho autorizovaného presvedčenia - ide aj v takomto prípade o vznik novej básne a o stratu totožnosti pôvodnej básne a v konečnom dôsledku potom o existenciu dvoch básní.

Takto potom môžeme čítať, ako jeden z možných experimentov, o ktorých hovorí E. Balcerzan⁴ ako o type A (odstránenie niektorého prvku diela), aj Bachmannovej básne Drevo a triesky a jej brechtovskú verziu. Pri porovnaní oboch textov nám pôjde nielen o zmenu totožnosti diela, ale najmä o to, ako "prichytiť priamo pri číne" spojenie výstavby literárneho (lyrického) diela a jej žánrovej povahy a teda o to, ako ukázať, že žánrová povaha literárneho diela je priamo spojená s výstavbou literárneho diela, ba že je priamo do nej votkaná. Z hľadiska teórie literárneho diela ide o to, ukázať, že žáner nie je len typologické abstraktum, ale že je elementárnu textovou vlastnosťou, a to vlastnosťou zakladajúcou, vlastnosťou, vyjadrujúcou celkom základné životné situácie a postoje, a to v ich historickej konkrétosti, textovej individuovanosti, ale zároveň v textovej (ale v konečnom dôsledku aj žánrovo typovej) parametrickej usporiadanosti. Z troch básní [Bachmannovej Drevo a triesky, Rozlúčka s Angličkom, Téma a variácie, ktoré Brecht za onoho "krátkeho popoludnia" prečítal s ceruzkou v ruke, vyberám Báseň Drevo a triesky:

Ingeborg Bachmannová

Drevo a triesky

O sršňoch pomlčím,
lebo tie sa dajú ľahko rozpoznať.
Ani bežné revolúcie
nie sú nebezpečné.
Smrť ako následok hluku
je tu odjakživa.

Maj sa však na pozore pred podenkami a ženami,
pred sviatočnými poľovníkmi,
pred kozmetikmi, váhavcami, žičlivcami,
ktorých sa nedotklo nijaké pohrdanie.

Z lesov sme nosili raždie a kmene
a dlho nám nevychádzalo slnko.
Omámená valiacim sa papierom
už nerozpoznávam konáre,
ani mach, vylúhovaný v tmavších atramentoch,
ani slovo, vyrezané do kôry,
pravdivé a odvážne.

Záplava listov, hesiel,
čiernych plagátov ... Vo dne v noci
sa pod tými či onými hviezdami
otriasa stroj viery. Ale do dreva,
kým je ešte zelené, a žlčou,
kým je ešte horká, chcem
napísať ako bolo na počiatku!

Zostaňte bdeli!

Stopu odletujúcich triesok sleduje
roj sršňov a pri prameni
sa ježia vlasy vábeniu,
ktorému sme kedysi
podlichali. 5

Bertolt Brecht

Drevo a triesky

Z lesov sme nosili raždie a kmene.
Omámený valiacim sa papierom
už nerozpoznávam konáre.
Ale do dreva,
kým je ešte zelené, a žlčou,
kým je ešte horká, chcem
napísať.

Treba hneď povedať, že dva momenty nášho interpretačného pokusu sú nie celkom korektné. Predovšetkým narábame s prekladom a nie s originálom, pričom - keďže nejde o problém prekladu - zanedbávame textové rozdiely v originále a v preklade. Zdôvodňuje to však fakt, že tieto zmeny zasahujú rovnako Bachmannovej ako aj Brechtov text, a teda vo vzťahu medzi nimi nedochádza k nejakým väčším zmenám. Okrem toho ostal Brechtov pokus nedokončený. Už v tomto štádiu by však musel Brecht siahnuť k istým zásadnejším zmenám, najmä v interpunkcii a v písaní veľkých písmen na začiatku verša. Takto ostáva interpunkcia na konci prvého a tretieho verša len hypotetická. V prípade nášho pokusu však nejde o mikroskopické /akokoľvek inak dôležité/ zmeny, ale najmä o zmeny makroskopické. Okrem toho musíme aspoň hypoteticky predpokladať zmenu rodu lyrického subjektu básne zo ženského /Bachmannovej/ na mužský /Brechtov/. Tento problém nevystupuje nejako naliehavo v originále, keďže gramatický rod slova berauscht je v nemčine rovnaký pri ženskom aj mužskom subjekte. V preklade sa však už treba rozhodnúť medzi mužským a ženským tvarom (omámený - omámená), keďže tu je tvar slova zároveň gramatickým príznakom rodu. Tieto zmeny musíme pokladať len za hypotetické (keďže ostávajú u Brechta na "neverejnej" úrovni), no v rámci nášho pokusu za legitímne.

V Brechtovom postoji k Bachmannovej básni Drevo a triesky sú zreteľné dva momenty. Radikálnym skrátením básne "predvádza" Brecht, čo "by sa dalo z básne urobiť". V tom je obsiahnutý istý kritický, polemický moment. Polemický nie v zmysle interpretačnom, ale v zmysle autorského riešenia. Brecht jednoducho ponúka "iné riešenie" (tak ako napokon aj v prípade autorsky vyjadreného postoja k iným básňam autorov). Okrem tohto kontraverzného momentu je tu však prítomný aj druhý, neoddeliteľný zreteľ. Je daný momentom "stavovskej" afirmácie, vedomím lyrickej spolupačičnosti, uzna-

ním "druhého výkonu" a vlastnou odpoveďou na tento výkon. Tento moment tvorí druhý zreteľ Brechtovho autorského postoja: v Bachmannovej básni našiel a pre seba objavil niečo, čo bolo aj jeho, čo "mu patrilo" ako výsledok spoločného (dobového) básnického úsilia. V tomto zmysle ide aj o moment uznania a produktívneho zhodnotenia Bachmannovej prínosu do "spoločného (dobového) fondu lyriky". Brechtov postoj - a to nielen v tomto zvláštnom prípade, ale všade tam, kde sa autorsky vysporadúval s tvorbou iných autorov - je daný momentom dvojnásobnej produktivity: uznaním produktivity iných autorov pre seba (a svoju tvorbu) a uznaním svojej vlastnej produktivity práve tým, čo on - v intenciách vlastnej tvorby - s daným textom ďalej urobí.

Ako východiskovú situáciu musíme v tomto prípade predpokladať spoločné bytostné a epistemologické lyrické pole oboch autorov, Brechta aj Bachmannovej, a zároveň odlišné individuálne postoje, pozície, nastolenie a riešenie lyrických problémov u oboch autorov.

Spoločné východiskové pole Brechta aj Bachmannovej tvorí lyrická situácia povojnovej nemeckej (a európskej) poézie, a to predovšetkým v zmysle spoločnej literárnej kultúry. Tá podmieňuje používanie a použiteľnosť celého repertoáru semiotického vyjadrenia predstavovanej skutočnosti, tak ako ho v každej dobovej situácii reprezentuje istý spoločne používaný repertoár tematického materiálu (v našom prípade materiálu prírodnej lyriky), dobovo aprobovaných regiónov životného sveta, ktoré sa stávajú predmetom zobrazovania, typov verša a obrazu, žánrových riešení, využívaných tradícií a pod., a to repertoáru nielen nehierarchicky, voľne prístupného, ale repertoáru, ktorého jednotlivé zložky si vzájomne konkurujú, či prinajmenšom na seba vzájomne pôsobia jednotlivými individuovanými realizáciami, riešeniami, výkonmi.

Takýmto semiotickým poľom nemeckej povojnovej poézie sa stal celý korpus prírodnej lyriky, a to nielen v dobovej podobe povojnovej lyriky, ale s vedomím celej tradície nemeckej prírodnej lyriky devätnásteho a dvadsiateho storočia⁶. Aj keď Karl Riha z pohľadu neskorých šesťdesiatych rokov hodnotí povojnovú prírodnú lyriku značne kriticky (a to vrátane poézie I. Bachmannovej) a stavia ju do protikladu k politickej lyrike šesťdesiatych rokov, z hľadiska "všeobecnej literárnej kultúry" ju musíme hodnotiť ako prakticky jedinú oblasť nemeckej poézie, ktorá si v devätnástom a najmä dvadsiatom storočí uchovala istú kontinuitu a ako taká bola jediná schopná plniť v povojnovom období integratívnu funkciu spoločného poézie nemeckej poézie, deštruovaného fašizmom a rozdeleného do niekoľkých nespojitých "podpolí" oficiálnej poézie fašistického Nemecka, poézie "vnútornej emigrácie" autorov, ktorí ostali v Nemecku, ale nepublikovali alebo sa stiahli na územie "čistej poézie", poézie emigrácie, ktorá zase bola rozdelená do viacerých, často nespojitých komunikačných okruhov.

Práve preto to bola prírodná lyrika, ktorá sa stala spoločným lyrickým poľom nemeckej povojnovej poézie. V jej poli (ako semio-

ticky všeobecne pochopiteľnom a prijateľnom) sa potom odohrával spor koncepcií a zápas jednotlivých individuálnych riešení.

Takýto postoj umožňuje pochopiť aj to, prečo sa Brecht v povojnovom období tak intenzívne venoval práve prírodnej lyrike, umožňuje pochopiť Brechtovu prírodnú lyriku nielen v súvislosti s jeho vlastným lyrickým vývinom a v rámci tohto vývinu, ale predovšetkým v súvislosti s dobovou koncepciou nemeckej lyriky a s Brechtovou básnickou odpoveďou práve na jej jednotlivé riešenia: a zároveň s ponukou vlastného autorského riešenia.

Brecht sa teda celkom vedome a cieľavedome básnicky realizuje na spoločnej tematickej pôde prírodnej lyriky - a prichádza s vlastnou ponukou, s vlastnými postojmi, problémami a riešeniami. To vysvetľuje jeho záujem o Bachmannovej poéziu - napokon, Bachmannová po prvotine *Odročený čas* (1953) bola prijatá ako "nová hviezda na nemeckom básnickom nebi", ako poëtka, ktorej sa podarilo (po Bennovi) ako prvej po šesťdesiatich rokoch "vydať pol tucta dobrých básní". Brechtov čitateľský záujem bol pochopiteľný - Brechtova a Bennova poézia tvoria napokon dva póly nemeckej poézie dvadsiateho storočia a pohyb (aj čitateľský, interpretačný a literárnohistorický) medzi Brechtovou a Bennovou poéziou má výslovne pulzačný ráz: zvýšený záujem o Bennovu poéziu znamená vždy aj odliv záujmu o Brechtovu poéziu, zvýšený záujem o Brechtovu poéziu znamená vždy aj odliv záujmu o Bennovu poéziu.

Brechtovo pretvorenie Bachmannovej básni znamená v tomto zmysle aj Brechtovu básnickú odpoveď, zaujatie postoja k Bachmannovej básni, ale aj priame vyjadrenie svojej pozície. Žánrové hľadisko tu reprezentuje len hádam najmarkantnejší rozdiel "spoločného materiálu".

Drvo a triesky

Z lesov sme nosili raždie a kmene.
Omámený valiacim sa papierom
už nerozpoznávam konáre.
Ale do dreva,
kým je ešte zelené, a žlčou,
kým je ešte horká, chcem
napísať.

Rozdiel žánrovej štruktúry pôvodnej Bachmannovej básne a Brechtovho spracovania je zrejmý už na prvý pohľad. Ak je sprvu Bachmannovej básne žánrovo neurčitá (pri Bachmannovej poézii sa občas hovorí o fuge - zrejme v súvislosti s analogickou výstavbou hudobnej fугy, založenej na kontrastnom spojení dvoch alebo viacerých tém na princípe pokračujúcej súhry a protihry otázky a odpovede), a teda jej žánrová podoba je buď skrytá alebo neprítomná, v Brechtovom prepracovaní je žánrová podoba básne celkom nápadná, a to aj a predovšetkým v súvislosti s Brechtovou vlastnou prírodnou lyrikou: ide o elegický epigram, žáner Brechtovej povojnovej lyriky a najmä Buckowských elégií. K jeho charakteristikám patrí maximálna úspornosť, až lakonickosť výpovede, spojenie prírodného tematického diania so spoločenským, osobnou situáciou lyrického subjektu motivovaným vyústením, reprezentovaným v básni dvojčlennosťou jej výstavby ako "očakávanía a vysvetlenia"⁷

Epigramatická tradícia je silná nielen v nemeckej lyrike (Lessing, Goethe), ale má aj oporu v poézii dvadsiateho storočia prostredníctvom "epitafov" E. L. Mastersa a jeho Spoonriverskej

antológie. Elegický moment charakterizuje Achmatovovej epigramy klastického obdobia, epigramy meditatívneho typu sú príznačné pre Holanovu básnickú tvorbu atď. Záujem o "poéziu skratky" sprostredkuje v modernej európskej poézii aj staročínska a starojaponská poézia (tanka, haiku).

Brechtov "bachmannovský" epigram je takisto založený na "prírodnom diani" (respektíve ľudskom diani v prírode) a na jeho reflexívnom zhodnotení. Je postavený na dvojčlennosti činností: "nosiť raždie a kmene" - "písať s medzičlenom "(ne)rozpoznávať konáre", prepojenej dvojčlennosťou prírodného "raždie", "kmene", "konáre", "drevo" (všetko metonymicky za "strom") - "valiaci sa papier" (metonymicky za tlač, noviny, "falošná ideológia").

"Nosiť raždie a kmene" tu znamená aj "súhru s prírodou": jednak sa tým prečísťuje les a okrem toho slúži drevo človeku ako zdroj tepla. Premena dreva na papier (zdroj falošného ovplyvňovania človeka - "valiaci sa papier", "papier z rotačiek") tu znamená premenu užitočného vzťahu na vzťah zneužívania a v dôsledku porušenie prírodnej a spoločenskej rovnováhy. Preto sa - ako výsledok zhodnocovacieho procesu - "spojí" človek s prírodou (zelené drevo - horká žľč) proti protispoločenskému gestu "zneužívania prírody" = "zneužívania (falošné ovplyvňovanie) človeka". Vo výsledku sa potom proti sebe kladú dve rovnorodé, ale hodnotovo protikladné činnosti:

písať ľži ("omamovať valiacim sa papierom", falošná ideológia ako "opium ľudstva") - písať pravdu (trpkú, žľčovitú, ale "zjavujúcu pravdu" - motív "zeleného dreva" sa spája s biblickým motívom "križovej cesty").

Témou básne je teda obnaženie "falošného vedomia", problémom "kľamanie falošnou ideológiou", odpoveďou "písanie pravdy". Prírodná tematika poskytuje materiál (hmotu) tejto témy. Jej základom je protiklad stromu (ako jedného z hlavných prírodných motívov poézie dvadsiateho storočia), rozčleneného do radu parciálnych segmentov (raždie - kmeň - konáre - drevo) a papiera (ako jedného z ľudských produktov, tu zneužitých proti "prírode" a proti "človeku"). Motív stromu patrí k jedným zo základných motívov celej Bachmannovej poézie a motív falošnej ideológie, "falošného písania", "falošnej tvorby", "falošnej literatúry" je jedným z príznačných motívov Brechtovej poézie Buckowských elégií (Múzy) a ďalších básní toho obdobia (Nezistiteľné chyby umeleckej komisie, Úrad pre literatúru).

Bachmannovej pôvodná básň Drevo a triesky je zo žánrového hľadiska veľmi zaujímavá:

O sršňoch pomlčím,
lebo tie sa dajú ľahko rozpoznať.
Ani bežné revolúcie
nie sú nebezpečné.
Smrť ako následok hluku
je tu odjakživa.

Maj sa však na pozore pred podenkami a ženami,
pred sviatočnými poľovníkmi,
pred kozmetikmi, váhavcami, žičlivcami,
ktorých sa nedotklo nijaké pohrdanie.

Z lesov sme nosili raždie a kmene

a dlho nám **n**evychádzalo slnko.
Omámená **v**aliacim sa papierom
už nerozpoznávam konáre,
ani mach **v**ylúhovaný v tmavších atramentoch,
ani slovo, **v**yrezané do kóry,
pravdivé a odvážne.

Záplava listov, hesiel,
čiernych plagátov ... Vo dne v noci
sa pod tými či onými hviezdami
otriasa stroj viery. Ale do dreva,
kým je ešte zelené, a žĺčou,
kým je ešte horká, chcem
napísať ako **b**olo na počiatku!

Zostaňte **b**delí!

Stopu odletujúcich triesok sleduje
roj sršňov a pri prameni
sa ježia vlasy vábeniu,
ktorému sme **k**edysi
podliehali.

Báseň je na prvý pohľad tematicky explicitnejšia ako "Brechtov epigram", a to aj v tých motívoch, ktoré preberá Brecht: v lesoch "diho **n**esvietilo slnko"; nerozpoznávajú sa nielen "konáre", ale ani "mach, **v**ylúhovaný v tmavších atramentoch", "slovo, **v**yrezané do kóry", "pravdivé a odvážne"; "valiaci sa papier" je špecifikovaný ako "záplava listov, hesiel, / čiernych plagátov". V tomto zmysle by sa **d**alo hovoriť u Brechta o zhutnení celej témy, aj keď za cenu istej určítosti. Práve lakonickosť otvára priestor pre interpretáčné domýšľanie básne, pre jej viacznačnosť, pre to, čo sami "dopovedujeme". V tomto zmysle je Bachmannová určitejšia, nenecháva nijaké **p**ochybnosti o svojej kritike "strojov viery", pomenúva adresátov svojho odporu /"podenky", "ženy", "sviatocní poľovníci", "kozmetiči", "váhavci", "žičlivci", "ľudia, ktorých sa nedotklo nijaké pohrdanie").

Oveľa **n**eurčitejšia je však Bachmannová pri zjednocovaní celej témy. Zvýšená miera vnútornej mnohotvárnosti celej básne /jednotlivých motívických dát/ vedie potom v dôsledku k rozptýlenejšiemu usporiadaniu jej organizujúcich princípov. Tie sú oveľa skrytejšie ako v epigrame, kde práve koncentrácia celej témy na malú plochu núti autora **k**u kondenzovaniu usporadúvajúcich /parametrických/ princípov básne. Inými slovami: žánrová organizácia Bachmannovej básne je oveľa skrytejšia ako Brechtovho epigramu.

Oproti "epigramu" je v Bachmannovej básni nápadná zvýšená miera operatívnosti. Predovšetkým ide o zvýšenú mieru apelatívnosti výpovede na začiatku druhej strofy /"Maj sa však na pozore pred .."/ a v piatej **j**ednoveršovej strofe, ktorej apelatívnosť je vysunutá celkom do **p**opredia zvolacou vetou /"Zostaňte **b**delí"/. Okrem toho je v Bachmannovej básni prítomná oveľa väčšia miera obraznej asociatívnosti **p**ostojového zamerania /"stroj viery sa otriasa", "vábeniu sa ježia vlasy", "slovo vyrezané do kóry" atď./ V krajnejších a kontrastnejších polohách sa však pohybuje aj samotné dianie a postoj **k** nemu. Oproti jedinému slovu v epigrame /omámený/, ktoré signalizuje stav psychického rozrušenia, je celá Bachmannovej básne **o**sciláciou /fugou/ psychicky vzrušivého stavu ako reakcie

na vonkajšie dianie. Možno ho sumarizujúco pomenovať ako hrôzu. Táto hrôza - ako základný postoj básne - nie je vyjadrená priamym pomenovaním, ale je prítomná na rozlohe celej básne. Je skrytá v systéme biblických narážok. "Roj sršňov" vysielá Hospodín pred Mojžišom proti nepriateľom /a nie náhodou sú tu sršne priamo synonymom hrôzy a paniky/. Kristova cesta na Golgotu je priamo vyjadrením stavu nadchádzajúcej hrôzy (motív "zeleného dreva"). Z Jobovej knihy pochádza motív "vlasov, zježených od hrôzy". "Sršne", "zelené drevo", "odletujúce triesky", "zježené vlasy", to sú všetko znamenia, ohlasujúce nadchádzajúcu hrôzu. Znamená veštieb, starogréckych mantík, ktorých pokračovateľkou je aj Ingeborg Bachmannová. Nie náhodou sa práve na ňu odvoláva vo svojom štvrtom Kassandrinom liste Christa Wolfová. Cassandra sa pre ňu /v spojení s Bachmannovou/ stáva synonymom pravdivej, no nevyočutej veštby, ktorá vedie k zániku. Prítomnosť Zánru veštby ako predlohy Bachmannovej básne možno doložiť až doslovne rukolapne. Vo všetkých prípadoch, kde sa bolo možné oprieť o bibliu ako o tradíciu, sú rozdiely v Lutherovom preklade bibliie a v katolíckej prekladovej tradícii /ku ktorej patrí aj Bachmannová/ až zarážajúce. Týka sa to nielen "sršňov", ktorých nahrádza Luther "strachom a hrôzou", nielen "ježenia vlasov", ktoré prináša Luther opisne, ale aj konštrukcie typu "maj sa však na pozore" - "gib acht", ktoré prináša Luther tiež v opisnej podobe "hüte dich". Vo všetkých porovnateľných prípadoch odkazuje Bachmannovej básni na katolícku biblickú tradíciu a na jej rozdiel voči Lutherovmu prekladu.

V tomto zmysle potom už nemožno pokladať za náhodu, že príslušná partia bibliie /Mojžiš II, 23/20/ sa začína nadpisom Anweisungen und Verheissungen, pričom slovo Verheissung znamená okrem "zasľubenia" aj "veštbu" ...

Žánrovým základom Bachmannovej básne je teda kultúrna tradícia "veštieb", sprostredkovaná jednak biblickou tradíciou, a okrem toho tradíciou "kassandrických veštieb". Tento moment je pre Bachmannovej básen určujúci. Pri kassandrických veštách ide totiž o tzv. priame veštby extázou, inšpiráciou, snom, víziou /oproti veštám na základe znamení/. V gréckej a rímskej antike existoval istý systém týchto znamení /Lexikon der Antike, Leipzig 1985/ a Bachmannová o tom vedela svoje: v básni *Odročený čas*, ktorá dala názov celej zbierke, sa vešti "podľa vnútornosti rýb /ktoré vychladli". V básni *Drevo a triesky* však pracuje s neformalizovanými znameniami /sršne, zelené drevo, ježiace sa vlasy/, čím transformuje celý operatívny žáner veštieb do ikonickéj podoby básne. Na jednej strane teda odkazuje na žáner, na druhej na jeho inštitucionálne neformalizovanú podobu biblickej tradície, ktorá veštbu ako kanonizovaný žáner nepozná. Bachmannová literarizuje princíp antickeho "vecného" žánru veštby na pôde materiálnej biblickej tradície a vo funkcii literárneho žánru.

Ústredným usporadúvajúcim princípom Bachmannovej básne sa stáva výstraha, výstraha ako intuitívny bytostný pocit hrôzy a údesu z modernej civilizácie, z jej sebauspokojenia a sebakrášľovania /"svižtoční poľovníci", "kozmetici", "váhavci", "žičlivci"/, ktoré vytesňuje zo spoločnosti /"pohŕda"/ tých, ktorí jej "pokoj" narušujú víziami sveta, zbaveného ľudskej zmysluplnosti. Ako zbraň proti svetu sebauspokojenia /sprostredkovaného a potvrdzovaného "heslami", "plagátmi", "strojmi viery" chrľenými "valiacim sa papierom"/ ponúka básen "bdelosť", ktorá "nepodlieha vábeniu", ktorá "neomamuje", ktorá je "horká", "pravdivá", "odvážna", ktorá je - ale to už slovami sna Güntera Eichsa - "pieskom v súkolí sveta". Ktorá sa

prejavuje hrôzou ako stavom maximálnej signalizácie nedostatočnosti tohto sveta.

Bachmannovej básne nie je nijakým adorovaním "mýtiskej nevinosti prírody", ako sa to zvyklo tvrdievať. Naopak, príroda ako ľudské prostredie sa stáva lakmusovým papierkom falošnosti civilizačného sebauspokojenia. "Stopy odletujúcich triesok", ktoré správajú premenu "stromu" na "papier", sú svedectvom nielen ničenia prírody, ale aj človeka ako druhu životne s prírodou spojeného. "Stav" prírody signalizuje vlastne "stav" človeka. Problémom Bachmannovej básne je teda predvidenie /vizia, veštba ako intuitívna predpoveď/ toho stavu spoločnosti - charakterizovaného sebauspokojením, samolúbosťou a sebaničivosťou - ktorého svedkami a účastníkmi v pregnantnej podobe sa práve vo vzťahu k prírode v súčasnosti stávajú.

Žánrové odlišnosti Bachmannovej básne a Brechtovho spracovania sa takto analyticky obnažili. Za nimi je prítomný odlišný spôsob kladenia otázok aj odlišný spôsob formulovania odpovedí. Rovnako aj odlišný životný svet oboch básnikov a odlišné problémové situácie. Napriek tomu je tu však aj tá časť textu, ktorá je spoločná obom básnikom. A to nielen ako tematický materiál, ale aj ako vzájomný prienik dvoch životných svetov a postojov. Práve tento spoločný prienik tvorí popri všetkých individuálnych rozdieloch ono spoločné bytostné a epistemologické pole, ktorým mohli vyjadriť spoločné problémové vedomie svojej doby. Je to zároveň ten prienik, ktorý utvára spoločné systémové väzby dvoch zdanlivo tak odlišných básnikov a žánrov, akými boli Ingeborg Bachmannová a Bertold Brecht. Veštba a epigram zároveň signalizuje spoločné vzájomné pôsobenie dvoch vývinových línií svetovej poézie druhej polovice dvadsiateho storočia.

Napokon, práve v tomto spoločnom prieniku sa skrýva aj druhá časť odpovede, ktorú sme si položili na začiatku našej úvahy. V slovenskej poézii šiel vývin inverzne: od asociatívnej spontánnosti "skvelej" obraznosti poézie šesťdesiatych rokov k epigramatickej triezvosti poézie osemdesiatych rokov. Od Stachu k Strážayovi. Ako však pri poézii J. Mihalkoviča upozornil sám Strážay a s ním aj F. Matejov /Mihalkovičova konkrétnosť, 1986/, práve ona je tým spojovacím článkom, ktorá spája tematické segmenty básne "jednak vzájomnými obraznými /metaforickými/ korešpondenciami, jednak reflexiou lyrického subjektu, štylisticky realizovanou ako gnóma alebo proklamácia". Zrejme je to práve toto spojenie "vzájomných obrazných korešpondencií" s "reflexiou lyrického subjektu", alebo inak povedané spojenie intuitívneho, spontánného elementárneho vnímania / a vnímavosti / s reflektovaním ľudskej poznávacej praxe,

ktoré tvorí štiepny základ súčasnej poézie.

Žánre toho typu, akým je "veštba", litánia, zariekavanie, a na druhej strane epigram, paralipomenon, epiftegma sú zrejme práve odštiepkami, vyjadrujúcimi vnútornú členitosť tohto lyrického procesu.

Poznámky

- 1 Brecht, B.: V znamení korytnačky, Tatran 1983.
Eich, G.: Neskôr, Slovenský spisovateľ 1984.
Bachmannová, I.: Odročený čas, Slovenský spisovateľ 1986.
- 2 An einem kleinen Nachmittag. Brecht liest Bachmann, in: Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann - Vorschäge zu einer neuen Lektüre des Werkes, hrsg. von H. Höller, Löcker Verlag Wien - München 1982.
- 3 Pri čítaní neskorogréckeho básnika, Pri čítaní sovietskeho básnika, Pri čítaní Horácia.
- 4 Balcerzán, E.: Experiment pri interpretácii literárneho diela, in: Slovo, význam, dielo. Antológia poľskej literárnej vedy, Bratislava, Slovenský spisovateľ 1972.
- 5 Všetky cit. verše prel. Peter Zajac a Ján Štrasser.
- 6 Riha, Karl: Das Naturgedicht als Stereotyp der deutschen Nachkriegslyrik, in: Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945, Stuttgart: 1971.
- 7 Kersten, Paul: Bertolt Brechts Epigramme, in: Bertolt Brecht II., Text und Kritik, München 1973.

DER AUFBAU DES LYRISCHEN WERKES UND SEIN GENRECHARAKTER

Peter Zajac

Die Abhandlung Der Aufbau des lyrischen Textes und seine Genrestruktur behandelt anhand des experimentelles Beispieles eines Gedichtes von Ingeborg Bachmann /Holz und Späne/ und seiner Überarbeitung von Bertolt Brecht Genreunterschiede der beiden Texte. Die Gemeinsamkeiten derselben epochalen lyrischen Situation führen dabei zu den Gemeinsamkeiten der beiden Dichter, was den semiotischen Repertoirehorizont /thematischen Horizont/ betrifft, und zugleich zu den Unterschieden der individuellen Antworten, die ihren Ausdruck in unterschiedlicher Genrestruktur beider Gedichte gefunden haben.