

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav germánských studií

Německá literatura

Ruben PELLAR

**Styl nové věcnosti v rané básnické tvorbě
Ericha Kästnera a literárněvědné teorie
nové věcnosti**

**The Style of the New Objectivity in the
Early Poetical Work of Erich Kästner and
Literary Science Theories
of the New Objectivity**

Disertační práce

Vedoucí práce – Prof. PhDr. Jiří Stromšík, CSc.

2009

**Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury**

Ruben Pellar

Obsah

0 Teze práce	4
1 Úvod.....	19
2 Popis Kästnerova raného básnického díla – kritická reprodukce Winkelmanovy studie	22
2.1 Polemika s Winkelmanem	34
2.2 Žánrově tematicko-motivický průzkum Kästnerova raného básnického díla ..	39
2.2.1 Epické žánry.....	41
2.2.2 Dramatické žánry	52
2.2.3 Lyrické žánry.....	74
3 Literárněvědné souvislosti Kästnerova díla v rámci německé literatury (několik příkladů).....	91
3.1 Kästner a Lessing	91
3.2 Kästner a Goethe	96
3.3 Kästner a Eichendorff a romantická přírodní lyrika.....	102
3.4 Kästner a E. T. A. Hoffmann	103
3.5 Kästner a Heinrich Heine	104
3.6 Kästner a Rainer Maria Rilke.....	110
3.7 Kästner a Frank Wedekind.....	124
3.8 Kästner a expresionismus.....	126
3.8.1 Definice expresionismu.....	126
3.8.2 Kästnerova expresionistická tvorba a jeho pozdější názor na expresionismus.....	129
3.8.3 Erich Kästner a básníci nové věčnosti	134
3.9 Kästner a literárněvědný pojem „nová věčnost“	143
3.9.1 Rané a pozdější definice literárněvědného pojmu „nová věčnost“	144
3.9.2 Pojem nové věčnosti u Sabiny Beckerové	176
3.9.3 Diskuse - Srovnání jednotlivých koncepcí nové věčnosti.....	232
4 Závěrečná poznámka	239
5 Seznam použité literatury	247
6 Příloha	252

0 Teze práce

Styl nové věcnosti v rané básnické tvorbě Ericha Kästnera a literárněvědné teorie nové věcnosti

Ve své práci se snažím zjistit, zda raná básnická tvorba Ericha Kästnera, tj. především jeho první čtyři básnické sbírky, případně též román *Fabian*, splňuje příznaky nové věcnosti ve smyslu teorií, které novou věcnost jako literární směr definují. Tj. zda jsou rané, případně i pozdější literární teorie nové věcnosti skutečně adekvátní pro konkrétní literární produkci autora, která je produkcí nové věcnosti běžně nazývána. Za tímto účelem nejprve popisuji Kästnerovo dílo po formální a obsahové stránce. Dále se snažím zasadit Kästnerovu básnickou osobnost dílo do kontextu dějin německé literatury na základě srovnání s několika vybranými osobnostmi německé literatury a jejich dílem.

V následujícím – třetím – oddílu kriticky reprodukuji výběr teorií nové věcnosti, jak je definovali její teoretici, k nimž řadím i samotného Kästnera. Spolu s tím zkoumám také, v jakém významu a v jakých kontextech se v Kästnerově díle objevují ústřední pojmy nové věcnosti, totiž „věcný“, „(nová) věcnost“ a „věc“.

Aplikací jednotlivých popsaných teorií na Kästnerovo dílo dospívám k názoru, že nejvýstižnější obecnou teorií nové věcnosti použitelnou Kästnerovo rané dílo je pravděpodobně doposud teorie Franze Roha, zvláště ve své formulaci poexpresionistického verismu.

Závěrem formuluji vlastní teorii nové věcnosti.

V popisu Kästnerova raného básnického díla kriticky reprodukuji Winkelmanovu studii *The poetic style of Erich Kästner*.

Winkelman zkoumá Kästnerovu ranou tvorbu z pozic estetiky abstraktního umění a dívá se na báseň jako na nezávislý estetický objekt, v němž je „obsah“ či „sdělení“ druhotnou záležitostí. Báseň a styl básníka lze definovat takto:

The poem an sich, like every other esthetic object so abstracted, is perceived to exist as a dance of forces. The style of the poet is the specific, personally determined character of coloration which this interplay of forces has in his poems: (...)

Jako tyto síly zjišťuje Winkelman v Kästnerově díle rétorickou a lyrickou složku, jejichž spoluprací vzniká specifická tenze charakteristická pro Kästnerův

styl. Vlastní estetické působení Kästnerových veršů zajišťuje složka lyrická: rétorické prostředky jsou prostředky neumělecké, jimiž Kästner jako satirik usiluje ovlivnit širší společenskou realitu.

Winkelman zkoumá Kästnerova díla, zcela zjevně podřízená estetice funkcionalismu, z hlediska estetiky podobné estetice „bezzájmového krásna“ (Kant) či abstraktního umění, považující jakoukoliv jinou funkci uměleckého díla než estetickou za jsoucí v rozporu s touto estetickou funkcí. „Rétorické“, „nelyrické“ složce Kästnerova díla upírá primárně estetické hodnoty. Současně je pojem „lyrika“ /lyrics/ u Winkelmana příliš úzký. Lyrikou chápe pouze tradiční vysokou lyriku (à la Rilke). Kästner však není tvůrcem vysoké lyriky či poezie rilkovského typu. Vysokou, magickou a sakrální poezii naopak parodicky snižuje, magičnost ruší deziluzí a sakrálnost profánním a banálním, pathos understatementem. Kromě toho je Kästner také ve smyslu Staigerově veršujícím epikem a dramatikem, nota bene je také epikem a dramatikem v obvyklém smyslu těchto slov, tj. autorem prozaických a dramatických děl. Spíše než o existenci složky „lyrické“ (= umělecké) a „rétorické“ (neumělecké) se jedná o to, že Kästnerova básnická tvorba má privátní složku bez společenského dosahu (např. některé milostné básně), a složku „společensky angažované“ tvorby, přičemž však básně obou typů mají své specifické umělecké i mimoumělecké, respektive estetické a mimoestetické funkce ve shodě s žánrem, do něhož spadají.

Proto rozděluji Kästnerovu básnickou tvorbu na lyrické, epické a dramatické žánry.

Kvantitativně i kvalitativně převládá epika, v níž se vydělují především portrét a příběh. Portréty a příběhy lze charakterizovat jako „realistické“, tj. Kästner se vrací k mimézi, jeho portréty a příběhy využívají reálných předloh a jsou zakotveny v historickém reálném čase a prostoru a sociální realitě. Často je lze charakterizovat jako zdánlivě malé či malovelké - Kästner však ve svých příbězích mj. velmi často používá maskovací understatement – malý příběh chce být velkým příběhem, za zdánlivou malostí či banalitou příběhu se však skrývá závažné sdělení, za neosobní výpovědí skrytá osobní konfese a za chladem sentimentalita.

Kästnerovy básně lze někdy chápat i jako „dramata“. Dramatický charakter Kästnerových veršů dokládají již Winkelmanem uváděná zjištění: epigramatická sevřenost výpovědi, monologická či dialogická forma, dramatické konce (smrt hrdiny), „baladičnost“, vypointovaný závěr. Dramatickou kvalitu ve Staigerově smyslu mají Kästnerovy epigramy. Do dramatických básní řadím i básně satirické a kritické, včetně básní kritických sociálně a politicky, ale také reflexivní poezii. I v textech, jejichž charakter je možno označit jako tragický, lze často konstatovat „malovelkost“: příběh je zdánlivě banální, ale pod povrchem se skrývá tragedie. Častěji než „vážné“ útvary, nalezneme u Kästnera útvary „nevážné“: komičnost, grotesknost, parodistický a parodický přístup, někdy dadaistický humor. Předmětem kritiky je především militarismus německé společnosti, především těch, kdo vládou (zatímco vůči ovládaným Kästner spíše projevuje soucit). Kritický záměr má však hlubší zdůvodnění. Moralista Kästner reaguje především na zlo obecně, v každém člověku jakéhokoli postavení (byť především v „měšťákoví“. Nejhorším zlem je omezenost, stádnost, „lenost srdce“. Zlo v člověku Kästner – považující se za dědice racionalismu – ztotožňuje s hloupostí. Proto kritizuje i jevy jinak považované za okrajové. Kästnerova politická lyrika je kritikou věcí veřejných, nikoliv podporou programu určité strany. Kästnera lze politicky označit snad za jakéhosi skeptického bezpartijního socialistu, který však nevěří v „nového socialistického člověka“, ale ztotožňuje se s některými cíly socialistického hnutí - např. zlepšit materiální podmínky „vykořisťovaných“. U Kästnera je řídká reflexivní poezie ve smyslu filosofické lyriky. Jeho myšlení je lehké, detailní, konkrétní. Neřeší metafyzické otázky, jeho myšlení je omezené na mezilidskou sféru, sociologické, politické, zůstávající na zemi, všímá si časových problémů, které posuzuje z pozice moralisty a melancholického kronikáře, jako jsou např. válka minulá a příští, problém ztracené generace, masové kultury, mas a masového člověka, problém ducha a humanity, problém techniky (jejího zneužití), téma zániku civilizace. Ve vztahu k základním filosofickým otázkám a metafyzice, je Kästner skeptik, ironizující pojmy „milý Pánabůh“ a „nejlepší ze všech světů“. Spíše než o manifestaci ateizmu však mu jde to, aby satiricky satiricky napadl mravní nedokonalost lidí. Podobně jsou všechny legendy či

dosavadní metafyzické příběhy chápány jako lidské příběhy. Svět se tudíž redukuje na lidský svět. Je to svět nevypoučený, nespasený, pesimismus vzbuzující. Vítězí v něm zlo. Nemetafyzičnost vykazují věci tohoto světa i v případech, kdy je svět vypoučený a šťastný. Pak můžeme mluvit o jakési příbuznosti s magickým realismem. Pro Kästnera není relevantní ani vědecký mýtus freudismu, ani surrealismus, i když je jedním z témat jeho díla sexualita a objevuje se v něm líčení snů. Souhrnně řečeno se „lyrické já“ na svět dívá z hlediska civilního, pozemského, z hlediska zdravého rozumu. Svět sám se ale rozumem neřídí. Z toho plynoucí pesimismus je však držen v patřičných mezích paradoxním „přesto“. Etický příkaz platí, přestože jednání nedosahuje kýženého výsledku. Kästnerův svět nemá eschatologii, je tudíž statický. Staticnost posiluje ji myšlenka na cykličnost veškerého dění, myšlenka uzavřeného kruhu, věčně se vracejícího časového cyklu. Posláním Kästnerových veršů je výzva jednotlivcům k morálnímu řešení. Morálka se v básních modifikuje jako v nejširším smyslu pedagogika. Kästner se v rozděleném světě snaží o nerozdělený pohled - proto se obrací k dítěti, které je opět jaksi paradoxně vyňato z rozpadu hodnot. Bludný kruh, který před nás Kästner staví, je však především (varovná) pedagogická fikce z níž jedinou závaznou, a tím také pravdivou skutečností je mravní výzva. Kästnerova tvorba pro děti (kterou se nezabývám) je pak nakonec přece jen projevem naděje zaměřené do budoucna.

U lyrických žánrů rozeznávám milostnou a přírodní lyriku. Milostná písňová lyrika ve smyslu Goethovy Klárčiny písně se u Kästnera takřka nevyskytuje. Takzvaná milostná lyrika je totiž velmi často – (mravokárnou) zprávou o mravech výmarské republiky. Přírodní lyrika je stejně jako milostná lyrika velmi řídká. Jde tu o stejné potlačení jako u lyriky milostné. Příroda sice člověka přivádí k „původnímu bytí“, bytí srdcem, ale ihned po tomto účinku následuje ironizace. Kästner je přístupný přírodním krásám, ale cítí potřebu své dojetí skrýt. Důvody tohoto postoje jsou sociální skutečnost nebo obecněji řečeno, celková krize společnosti. Příroda přestává být kouzelnou silou, která člověka zachraňuje. Kästner je si vědom, že určitý druh básnictví je v současné době situací krize

společensky neadekvátní. Civilně a parodicky je zpracováno rovněž téma velko- i maloměsta.

V oddíle věnovaném literárněvědným souvislostem Kästnerova díla v rámci německé literatury mi nejde primárně o stanovení vlivů jednotlivých autorů a děl na Kästnera, ale uvádím příslušné údaje o osobnostech a dílech vybraných autorů především jako pomůcku pro lepší pochopení Kästnerova díla na základě zjištění podobností a rozdílů. Těmito autory jsou G. E. Lessing (osvícenství), J. W. Goethe (klasicismus), J. v. Eichendorff a E. T. Hoffmann (romantismus), R. M. R. (symbolismus), F. Wedekind (naturalismus), básníci expresionismu (F. Werfel) a nové věcnosti (B. Brecht, K. Tucholsky, J. Ringelnatz, Walter Mehring a básnířka M. Kaléko).

V těchto tezích uvádím bližší údaje o dvou z příkladů:

Gotthold Ephraim Lessing je Kästnerův obdivovaný vzor díky svým intelektuálním a morálním vlastnostem tvůrce, překračujícího ve svém díle pouze estetický rozměr, bojovník proti tmářství a útisku a příklad střízlivého uměřeného lidství. Ve *Fabianovi* je Lessing přirovnáván k lékaři, obětující své vlastní léčení, svůj soukromý život, pro své pacienty. Hodnoty, které v Lessingovi Kästner uznává, bychom spolu se Sabine Beckerovou mohli případně ztotožnit s „estetickými“ ideály nové věcnosti, například „mužností“, „uměním ve funkci zbraně“, uměním jako nástroje k pedagogickému a osvícenskému (noetickému) působení. Společný v Lessingově tvorbě je však také sexuální humor a vůbec věcné pojetí lásky. Shoda mezi Lessingem a Kästnerem je dále v preferenci nemetafyzického přístupu k tvorbě. Lze také srovnat např. použití metafory „člověk je zvíře“, kterou používají Lessingovy bajky. Lessing jako vychovatel člověka k humanitě má však mnohem více pedagogického optimismu než Kästner, který si nad svými žáky velmi často zoufá. Svými epigramy se Kästner vrací k žánru provozovanému často v osvícenství, který i Lessing vysoko cenil.

Dílo Rainera Maria Rilkeho a jeho postoj k básnictví jsou ve vztahu ke Kästnerovu postoje k básnictví a dílu příkladem kontrastním. Z původního následovníka Rilkeho vysoké poezie a obdivovatele jeho pojetí básníka jako kněze

a věštce dospívá Kästner k civilnímu pojetí básníka, vysokou poezii paroduje, v jeho díle se objevuje understatement, humor, satira a sociální kritika.

Dále zkoumám, zda je popsání dílo v souladu s jednotlivými významnějšími teoriemi nové věcnosti, a to: 1) Franze Roha, 2) Emila Utitze, 3) Wenera Mahrholze, 4) Heinze Kindermanna, 5) Alberta Soergela 6) Waltera Benjamina 7) Helmutha Lethena 8) Sabiny Beckerové a nakonec i samotného Kästnera.

V těchto tezích uvedu jen dva příklady teorií nové věcnosti.

Knihou *Nach-Expressionismus* Franze Roha nám umožňuje uvědomit si shody a podobnosti malířství a literatury nové věcnosti. Roh popisuje nový malířský styl, jehož vznik datuje kolem roku 1920 a pojmenovává jej „magický realismus“ nebo „postexpresionismus“, jako reakci na expresionismus, jako návrat ve vývoji výtvarného umění od abstrakce k předmětnému umění. Kniha je současně polemikou s teorií expresionismu a abstraktního umění. Roh rozlišuje sedm proudů nového stylu, přičemž jako kritéria používá „nárůst přírodní předlohy a ubývající abstrakci“. Pro naše zkoumání je nejdůležitější sedmý, a sice verismus. Rohova definice malířského verismu je relevantní i pro dílo spisovatelů nové věcnosti Kästnera, Mehringa, Brechta, Ringelnatze a Tucholského. I oni jsou stejně jako malíři verismu satiriky, parodiky, cyniky a současně moralisty a pedagogy a paradoxně idylky a někým, komu bylo zabráněno stát se lyrikem a sentimentalistou. Lze na ně aplikovat, zvláště na Kästnera, Brechta a Mehringa i Rohův pojem „*Zynistischer Besserungs-Aktivismus*“.

Sabina Beckerová chápe a interpretuje pojem „nová věcnost“ nikoliv ideologicky, nýbrž jako estetickou kategorii a normu, a tím literaturu (tj. krásnou literaturu) nové věcnosti jako onu literaturu, která v očích kritiků, umělců a čtenářů tuto estetickou normu naplňuje nebo má naplňovat. Epochu literatury nové věcnosti datuje od roku 1918 do roku 1933. Nezkoumá však primární uměleckou tvorbu, nýbrž pouze *estetický diskurs o literatuře výmarské republiky*. V prvním ze dvou svazků svého díla autorka nejprve líčí vznik a historii pojmu „nová věcnost“. Podchycuje estetické názory celkem asi 120 účastníků estetického diskurzu nové věcnosti, mezi jinými názory Kästnerovy. Za předchůdce a inspirátora estetiky nové věcnosti považuje Beckerová Alfreda Döblina, který propagoval estetiku

věcnosti už v desátých letech dvacátého století. Informuje také o protivnících a kritických nové věcnosti, zaprvé pocházejících původně z tábora nové věcnosti, dále protivnících marxistických i z tábora pravicově-konzervativního respektive národně-nacionálního. Nakonec vymezuje pozici nové věcnosti v horizontu literární moderny. Beckerová rozlišuje 15 dimenzí estetiky nové věcnosti:

1. *Antiexpressionismus*; 2. „*Neuer Naturalismus*“; 3. *Nüchternheit*; 4. *Präzisionsästhetik*; 5. *Realitätsbezug/Aktualität*; 6. *Reportagestil*; 7. *Beobachtung*; 8. *Antipsychologismus*; 9. *Neutralität/Objektivität*; 10. *Dokumentarismus*; 11. *Tatsachenpoetik*; 12. *Bericht*; 13. *Gebrauchswert*; 14. *Entsentimentalisierung*; 15. *Entindividualisierung*.

Druhý svazek je sborníkem teoretických dobových textů relevantních pro jednotlivé aspekty estetiky nové věcnosti, napsaných jejími příznivci i odpůrci. Beckerová zařazuje i několik textů Kästnerových.

Beckerové se úspěšně daří otrástit řadou tradičních názorů, například názory vycházejícími z nekritické recepce konceptů nové věcnosti jakožto opozičního páru „radikální věcnost“ a „idealistická věcnost“ vypracovaného Kindermannem, jehož Beckerová naopak odhaluje jako odpůrce nové věcnosti, dostávajícího se nakonec na pozici národního socialismu. I pojetí nové věcnosti zastávané Helmutem Lethenem jakožto „*kulturní reprezentace*“ kapitalismu a „*vládu zajišťující nadstavbový jev kapitalismu*“, který je odpovědný za nastolení národně-socialistického režimu uznává pro novou věcnost za relevantní pouze částečně. Polemizuje i s tezí ztroskotání nové věcnosti po roce 1933. Vysvětluje i ideologicko-kriticky zdůvodněné odsouzení nové věcnosti jakož i její odmítání na základě chápání literatury z pozic idealistické estetiky. Beckerová referuje také o vývoji recepce nové věcnosti v NDR a NSR (Horst Denkler, Helmut Lethen und Karl Prümm).

Ke knize Beckerové formulují několik zásadních otázek respektive poznámek, z nichž v těchto tezích uvedu tři nejdůležitější:

- ◆ Beckerová definuje novou věcnost jako kolektivní estetickou normu, k jejíž formulaci (pozitivně či negativně) přispěli jednotliví účastníci estetického diskurzu, a sice diskurzu *probíhajícího v Německu, a to pouze literárního*.

Jiné formulace (estetické) normy „nové věčnosti“ naproti tomu vypracovali jednotlivci (Roh, Kindermann), kteří sami *přímo zkoumají primární uměleckou produkci*. Průzkum - a tím i definice - však nemusí být omezena pouze na jednu uměleckou disciplínu (literaturu) a pouze na Německo.

- ◆ Kategorie uváděné Beckerovou nelze označit jako pouze estetické. Estetický diskurs je - obecně vzato - nerozlučně spjat s politickým, filozofickým i osobním diskurzem a Beckerová na to musí brát ve své knize ohled tím, že konec konců píše i o těchto aspektech a sama zaujímá postoje nejen estetické.

- ◆ Do jaké míry odpovídají konkrétní umělecká díla teoretickým, z masy sekundární literatury odvozeným postulátům? Tzn. rozpoznáme teoretická kritéria nové věčnosti i v samotných uměleckých dílech?

Beckerová však podstatné rysy nové věčnosti zřejmě zachytila, o čemž svědčí srovnání jí zjištěných rysů nové věčnosti s charakteristikami, které u nové věčnosti zjistil Roh.

K teoretikům nové věčnosti lze nakonec řadit i samotného Ericha Kästnera. V estetickém a literárněvědném a diskurzu výmarské republiky se účastní:

Svým literárně-vědným dílem

Poznámkami o literatuře, názory na literární díla a literáty obsaženými v samotném jeho básnickém díle. Někdy jsou otázky estetiky, literatura a literáti dokonce hlavním tématem jeho literárního díla.

Ve svém literárně-vědném díle, tj. recenzích, kritikách, příležitostných obecnějších úvahách o literatuře, např. její funkci, zvláště lyriky a úloze básníka a spisovatele atp. si všímá Kästner mj. autorů publikujících publikujících v období výmarské republiky a jejich děl. Tato část Kästnerova díla je natolik rozsáhlá, že si můžeme utvořit dosti ucelenou představu o jeho názorech na literaturu a určit např. Kästnerovy literární a estetické preference a dyspreferenze.

Uvádím a komentuji jen několik příkladů Kästnerových esejů, recenzí a zpráv o literatuře, literátech a literárním dění.

Kästner věnuje ve svých pojednáních o umění a literatuře velmi často pozornost mimoestetickému (např. výchovnému) působení básnictví a literatury a

společenské úloze spisovatel či básníka. Např. si všímá absence národní nenávisti u Rilka nebo pedagogických aspektů Wellsových děl. I v básni *Lessing* opět zdůrazňuje mimoestetickou nadhodnotu Lessingova díla a jeho zásluhy bojovníka ve službách rozumu, který je někým více než pouhým výrobcem krásna. V recenzi Rennovy „*Války*“ vyčítá autorovi nejednotnost perspektivy vidění války a umělecké nedostatky. Kästner rozlišuje mezi fikcí a záznamem skutečnosti a klade i na „poetiku faktů“ kompoziční požadavky. U díla „*Die Pflasterkasten*“ A. M. Freye vyzdvihuje autorův konsekventní antimilitarismus. Za neblahou považuje absenci společenských témat, jako je politika, světová válka a revoluce v současném lyrickém básnictví v antologii - *Wann war der letzte Krieg*. Nezbytným úkolem literatury je pro Kästnera „osvěta“, šíření rozumu a rozumnosti, díky jí pak bude možná náprava světa. Byly-li recenze o Wellsovi ještě naplněny nadějí v dosažení toho, jsou již *Die Junge Generation I* a *Die junge Generation II* poznamenány skepsí, že se kdy náprava světa zdaří. Obě stati, včetně stati *Die junge Generation* jsou pokusem definovat podstatné rysy mladé současné básnické generace výmarské republiky, tedy té, k níž Kästner patří. Kästner vymezuje mladou generaci jako generaci, která přichází po expresionismu. Mladé německé autory spojuje nikoliv jednotný styl, ale jednota světonázorová, životní postoj či konfese: „optimismus bez iluzí“, rozhodnutí zlepšovat naplněné chutí do práce přes vědomí, že ideál je nedosažitelný. Umělecky produktivní je (na rozdíl od pravice), politická a světonázorová pravice. Charakterizuje ji zájem o líčení současného života malých lidí a skeptický, neiluzivní, střízlivý pohled na člověka. Kästner klade na umění požadavek vynakládat úsilí na řešení aktuálních problémů doby i za cenu zastarání uměleckého díla.

V *Die Junge Generation* Kästner také zmiňuje mj. literárněvědný pojem „nová věčnost“ (s nímž se neztotožňuje) a používá vícekrát adjektivum „věčný“ pro charakterizaci literárního díla.

Z tohoto vylíčení charakteru nové básnické generace pak logicky vyplývají i úvahy o lyrice, jak je Kästner podal v *Lyriker ohne Gefühl; Indirekte Lyrik*;

Prosaische Zwischenbemerkung, Diarrhoe des Gefühls a Ringelnetz und Gedichte überhaupt.

Vědomí, že postavení básníka a básnictví se musí změnit, se objevuje již v nekrologu za Rilkem *Rainer Maria Rilke †*. Jakkoliv je Rilkův přístup k básnictví viděn ještě jako cosi dokonalejšího než „věčnost“, nelze v Rilkově básnickém postoji a pojetí básnictví pokračovat. Později však Kästner začíná věčnosti dávat přednost, tj. jeho ideálem se stává básník zaujímající civilní postoj opouštějící pathos a velká gesta ve prospěch střízlivé a konkrétní výpovědi, potlačující nebo skrývající ve svém díle privátní konfesijní lyriku a naopak zachycující palčivé problémy doby a čtenáře, plnící tedy i mimoestetické funkce, mj. funkci katartickou.

Do svého básnického díla Kästner vkládá prozaické texty o literatuře a rovněž je zpracovává formou básní. Patří sem již zmíněná báseň *Lessing*, báseň *Nietzsche*, věnovaná Friedrichu Nietzscheovi, báseň *Des Vettters Eckenfenster*, věnovaná E. T. A. Hoffmannovi. Do sbírky *Lärm in Spiegel* je zařazena humoristická, v próze napsaná a kritika „básníků z milosti Boží“ *Prosaische Zwischenbemerkung*. Problematice přístupu básníka k tvorbě jsou věnovány básně *Geständnis einiger Dichter* a *Ankündigung einer Chansonette*, z nichž první ironizuje básnicnictví, je-li pouhou privátní citovou konfesí, druhá vykreslující v podobě šansoniérky civilní, nesakrální, ale problémy doby a čtenáře reflektujícího tvůrce. V básni *Kurzgefasster Lebenslauf* definuje Kästner charakter vlastní tvorby, respektive jednu její složku, kterou je parodie a rušení iluze. Tyto texty jsou variacemi úvah, které jsou obsahem Kästnerových literárně-teoretických textů. Totéž platí o předmluvě ke sbírce k *Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke* Kästner opět odmítá lyriku ve smyslu konfesního vyjadřování svých osobních citů, zdůrazňuje služebnou, terapeutickou funkci básnictví a lyriky, léčící převážně „duši“ čtenářů. V předmluvě chybí vzhledem k dobovým důvodům u Kästnera obvyklý požadavek společenské a politické angažovanosti.

Jakkoliv Kästner z nějakého důvodu odmítá literárněvědný pojem „nová věčnost“, objevují se v jeho díle stejně jako v díle jeho současníků jako důležité významové koncepty pojmy „věčný“, „věc“ a „věčnost“ (sachlich, Sache,

Sachlichkeit), a to jak literárně-teoretických pracích tak ve vlastní tvorbě. Je proto zajímavé zjistit, v jaké významové modifikaci se tyto pojmy u Kästnera vyskytují v jeho uměleckých i jiných textech.

Nejprve pokouším osvětlit význam slova „věcnost“ z širší časové perspektivy. Výskyt těchto pojmů dokládám v pramenech ještě starších, než Beckerová, konkrétně v *Německém slovníku* bratří Grimmů a *Česko-německém slovníku* Josefa Jungmanna. Slova věcný, věcnost byla použita pro označení životního stylu již mnohem dříve, než v době nové věcnosti, jak lze doložit statí Johannese Müllera z roku 1909. Kromě toho však musíme uvažovat i význam slova „Sachlichkeit“ ve významu „předmětovost“, „figurativnost“, který má zjevně ve výtvarném umění.

Použití pojmu věcnost a věcný v Kästnerových textech prochází určitým vývojem a má pro Kästnera specifické významové aspekty. I on je používá pro označení stavu mysli, přístupu k realitě a někdy životního postoje. Věcnost může být podle okolností kvalita negativní i pozitivní. Co se týče kvality literatury, životního postoje básníků, hodnotí Kästner v nekrologu za Rilke věcnost dosud níže než Rilkeovo pojetí poezie jako vysoké záležitosti. V pozdějších textech je však již věcnost kladnou kvalitou ve smyslu střízlivosti a nesentimentálnosti, mužnosti, mlčení o vlastních problémech respektive jejich shazování sebeironií nebo understatementem, racionálního, kritického, střízlivého civilního a profánního přístupu ke světu a životu, etického postoje přesahujícího pouze estetický přístup. Věcnost však také může mít záporný charakter, pokud znamená absenci citu a vřelosti (tedy přítomnost chladu) v lidských vztazích, pouhou utilitárností, neetický přístup. Věcnost může být také výsledkem životní deziluze. Specifická je modifikace věcného přístupu ke světu v milostných vztazích (jeho zachycení je právě jednou z Kästnerových specialit) ve smyslu redukce erotiky na konzumní sexualitu.

Obsahem diskuse je zkoumání adekvátnosti jednotlivých koncepcí nové věcnosti (Roh, Utitz, Kindermann, Soergel, Mahrholz, Benjamin, Lethen a Beckerová a Kästner) pro popis Kästnerovy tvorby – dospívám k závěru, že jsou většinou použitelné pouze částečně. Předpokládáme-li, že typickým autorem nové

věcnosti je Erich Kästner, pak se paradoxně ve své definici Kästnerovu typu literatury (mám na mysli především jeho první čtyři sbírky) blíží Roh svým popisem veristického malířství. V Kästnerově díle se vyskytuje koncept „člověk je zlý“, respektive „člověk je zvíře“ či „člověk je stroj“ tak jako v díle některých malířů nové věcnosti. I Kästnera lze označit Rohovým pojmem „*Zynistischer Besserung-Aktivismus*“. Podobné koncepty nacházíme – samozřejmě více či méně výrazněji formulované - i dalších Kästnerových současníků, jmenovitě Mehringa a Brechta a Tucholského.

Ve srovnání s expresionismem a jeho abstraktností je Kästnerovo dílo také návratem k realismu zakotvenému v historickém čase a prostoru, stejně tak jako malířství nové věcnosti je návratem k realismu, předmětovosti a figuralismu. Roh zařazuje do stylu nové věcnosti některé spisovatele (respektive zvažuje, zda by tam nemohli být zařazeni), kteří dnes skutečně za tvůrce tohoto stylu jsou považováni, literaturu ovšem hlouběji nezkoumá.

V případě Utitzově jde o proklamaci ideálů a hodnotového systému, nikoliv o ucelený popis literárního směru. Faktická nová věcnost Utitzovy ideály – alespoň co se týče materiálu, který jsem prozkoumal - nenaplnuje. Nejedná se o nový klasicismus, ale literaturu, která je ve své parodičnosti, satiričnosti a společenské kritice a grotesknosti často antiklasická.

Heinz Kindermann nemá pochopení pro satirický a humoristický charakter Kästnerovy tvorby, celou novou věcnost ve smyslu Kästnerovy, Brechtovy, Ringelnatzovy tvorby zavrhuje. Lze souhlasit s Kindermannem v tom, že vedle věcnosti nemetafyzické či skeptické, jak ji reprezentuje Kästner, vedle (zdánlivého) cynismu a společenské kritiky existuje také v literatuře věcnost metafyzická či náboženská. Kindermann však literaturu nové věcnosti mylně interpretuje a popisuje ji nedostatečně. Spokojuje se s ideologickou nálepkou, pro níž si vypůjčuje citáty vytržené z kontextu.

Nedostatečná je i teorie Soergelova, již jen tím, že žádné představitele nové věcnosti neuvádí, natož aby jejich dílo popsala a analyzovala.

Ani Kästnerova koncepce nové věcnosti (jakkoliv Kästner toto označení odmítá), nevychází ze systematického uceleného průzkumu, jeho vylíčení

charakteru nové generace literátů, jakkoliv v jednotlivých případech výstižné a správně rozpoznávající literární kvality, je svým způsobem jednostranné, fedrující vlastní pojetí literatury, a podané bez dokladů. Kästnerovým hlavním oborem není literární věda.

Studie Waltera Benjamina působí spíše naopak jako projev osobní antipatie, je to odsudek podaný sice prostřednictvím sugestivního obrazu, ale bez solidního důkazu a doložení tvrzení.

Nedostatečná je i teorie Wenera Mahrholze. Mahrholz zařazuje autory do příliš obecných kategorií (náboženská lyrika, přírodní lyriky atd.) U Mahrholze chybí zcela popis básníků, s nimiž je pojem nové věcnosti spojován dnes, tj. Kästner, Tucholsky, Brecht, Mehring a Ringelnatz.

Ani z Lethenovy studie se o literatuře nové věcnosti mnoho nedovíme, jakkoliv je jím kladená otázka odpovědnosti literátů za vítězství fašismu závažná. Lethen zkoumá literaturu nové věcnosti nikoliv v její komplexnosti a bohatství funkcí, ale jen jako projev určité sociologicky definované části společnosti, tj. „buržoazních“ intelektuálů na kapitalistickou racionalizaci, přičemž tyto intelektuály viní z podílu na kapitalistickém vykořisťování a útlaku proletariátu, a dokonce jim přisuzuje vinu na vítězství fašismu v Německu. Jeho názor, že literáti nové věcnosti typu Kästnera nesou spoluvinu na vzniku fašismu, nesdílím.

Paradoxně i velmi důkladně a na základě obsáhlého materiálu vypracovaná teorie Sabiny Beckerové musí být nejprve ověřena. Beckerová se totiž zabývá pouze sekundární literaturou k tématu (nové) věcnosti, „estetickým diskurzem o ní“, a nikoliv vlastní uměleckou tvorbou tohoto literárního směru, jak by bylo třeba učinit na prvním místě. To, že tato teorie zjišťuje u literatury nové věcnosti v podstatě stejné rysy jako Franz Roh u malířství nové věcnosti (přestože Beckerová Rohovu teorii do svého průzkumu nezahrnuje), je příslibem, že kategorie vypracované Beckerovou je možno použít i pro zkoumání primárních literárních děl. Tuto práci je však třeba ještě provést.

Ve vlastní definici pojmu nová věcnost chápu tento literární směr jako označení historicky daného literárního stylu nebo proudu, tj. jako stylistické a obsahové charakteristiky, které má množina uměleckých děl společné ve

statisticky významné míře, tedy vlastnosti, které právě konstituují „novou věcnost“. Případně může tento pojem označovat poetiku nebo komplex estetických názorů, literárních témat a motivů, který je charakteristický pro množinu uměleckých děl respektive jejich autorů. Můj koncept nové věcnosti je však pouhý fragment. Nevychází totiž z kýžené důkladné znalosti velkého reprezentativního souboru děl, nýbrž jen ze znalosti tvorby jediného básníka (E. Kästnera), doplněné výběrovou, neúplnou znalostí několika básníků, jejichž dílo vykazuje příbuzné rysy jako Kästnerovo. Byl bych rád, kdyby tento dílčí průzkum přece jen přispěl k poznání nové věcnosti a literatury výmarské republiky jako celku, a tím se stal byť malým, ale použitelným stavebním kamenem teorie nové věcnosti formulované na základě obsáhlejšího materiálu.

Tak můžeme například nalézt společné motivy u Kästnera, Ringelnatze a Tucholského a Brechta. U všech tří autorů nalezneme zájem a motivy, které souvisejí s tělem člověka, většinou zapracované s provokativní otevřeností: vylučování exkrementů (defekace a močení u Brechta, Kästnera a Ringelnatze), sexualita včetně dětské, prostituce, pohlavní nemoci, homosexualita, onanie a skupinový sex. Společný je motiv zániku, vědomí závažného ohrožení společnosti, společnosti, civilizace a světa. Významné jsou v nové věcnosti koncepty „člověk je zvíře“ a „člověk je stroj“. Jiné často se vyskytující téma je „malý člověk“. Kästnera a básníky, na něž odkazuji, zajímá především jako velmi často sociologicky určený typ, exemplář, případně jako skupina. Hrdiny a současně publikem děl nové věcnosti jsou „malý muž“ a „malá žena“, tedy sociální outsideři obou pohlaví. Obměna „malého člověka“ u marxisty Brechta se nazývá „proletář“, v jeho předmarxistickém období to byly postavy na sociálním okraji, jako *Maria Farrar*. Později se Brechtovým hrdinou stává lstivý plebejec (např. Švejk, pan Kunert nebo Azdak), protipóly pánů, těch nahoře a vůdců. Kritickou variantou malého člověka je „měšťák“ (Spießer). Současně literáty nové věcnosti zajímá protipól malého člověka – který je viděn nejčastěji kriticky – diktátor (diktátoři), kapitalista (kapitalisté), bankéři, „ti nahoře“.

Další společný rys je antimilitarismus. Společným znakem je též absence zpracování náboženských témat ve zbožném duchu, naopak častý

antiklerikalismus a zpracování sakrálních témat v duchu desakralizace (redukce nadpřirozeného na přirozené), skepse, deziluze, ironie, někdy otevřeného popírání a odhalování náboženství jako „opia lidstva“. (Výjimkou je Ringelnatz, který ovšem své metafyzické a niterné duševní stavy skrývá za maskou šaška. Ani Mascha Kaléko nezapadá, alespoň ve svém pozdějším vývoji ne, do Kindermannovy škatulky bezbožníků.) Dalším společným znakem je převaha satiry a parodie v díle příslušných autorů. Společný je také zájem autorů nové věcnosti o hovorový jazyk. Nová věcnost není zjevně jen německou záležitostí, jakkoliv měla jistě v Německu své specifické rysy.

Práce je doplněna přílohou, v níž jsou uvedeny frekvence deseti nejčastějších sémantických jednotek vyskytujících se v Kästnerově rané tvorbě.

1 Úvod

Uměnovědné teoretické disciplíny, například literární věda a estetika, člení vývoj umění do epoch, rozpoznávají stylové proudy a směry. Do nich zařazují celou tvorbu jednotlivých umělců, její část nebo jen jejich jednotlivá díla. Logickým požadavkem je, že epocha umění, stylový proud nebo směr se musí vyznačovat nějakou vlastností nebo souborem vlastností, který pak lze vztáhnout na všechna díla, jež spadají do příslušné skupiny. Tak například renesanční dílo by mělo mít (alespoň některé) vlastnosti, jimiž definujeme renesanci, dílo baroka musí mít (alespoň některé) vlastnosti, kterými se vyznačuje baroko, atd. Jednoduše řečeno, teorie formulovaná pro množinu děl musí být platná i pro každé jednotlivé dílo, které je do této množiny

zařazeno. Není-li tomu tak, je zřejmě teorie nedostatečná.¹

Tato práce se zamýšlí nad tím, zda raná básnická tvorba autora, jehož dílo bývá označováno za vzorový příklad německé nové věcnosti, totiž Ericha Kästnera,² skutečně splňuje příznaky nové věcnosti ve smyslu známějších teorií, které novou věcnost jako literární směr definovaly. Tedy zda jsou literární teorie nové věcnosti skutečně adekvátní pro konkrétní literární produkci jednoho autora, která je produkcí nové věcnosti běžně nazývána.

Za tímto účelem

- ◆ zkoumám rané Kästnerovo básnické dílo po obsahové a formální stránce a snažím se je zasadit do širších literárněvědných souvislostí;

¹Ve vysokoškolských dějinách německé literatury (Hillen, Gerd: *Barock*. In: Bahr, E.: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 1. Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag, 1998. s. 341) se například zpochybňuje adekvátnost teorie baroka definované Franzem Strichem:

„Für Die Literaturwissenschaft wurde der Begriff [barock] bedeutsam, nachdem der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin ihn aufgrund formal-ästhetischer Analysen als Gegenbegriff zum Renaissancestil definiert und sein Schüler, Fritz Strich, ihn auf die Literatur übertragen hatte. Strichs Essay über den lyrischen Stil im 17. Jahrhundert leitet die längere Reihe von Versuchen ein, stilistische Phänomene der literarischen Produktion der Epoche als Komponenten eines die Epoche einigenden Formwillens zu identifizieren, um so zu einem Epochenstil zu gelangen (...) Diese Versuche haben nicht nur zu keinen befriedigenden Ergebnissen geführt, sie scheinen vielmehr (...) in Frage gestellt zu sein.“

²Kästnerovou ranou tvorbou rozumím jeho první čtyři sbírky *Herz auf Taille* (1928), *Lärm im Spiegel* (1929), *Ein Mann gibt Auskunft* (1930), *Gesang zwischen den Stühlen* (1932), a román *Fabian* (1931). *Die Geschichte eines Moralisten* (1932). Zohledňuji však také básně uveřejněné v *Doktor Kästners Lyrische Hausapotheke* (1936) a shromážděné v *Nachlese* v jeho sebraných spisech.

- ◆ referuji o několika teoriích nové věcnosti, které tento literárněvědný pojem konstituovaly. K těmto teoriím patří podle mého názoru také teorie „nové věcnosti“ samotného Kästnera.
- ◆ Nakonec se pokouším se zodpovědět otázku, zda tyto teorie Kästnerovo rané básnické dílo skutečně výstižně charakterizují, dá-li se tedy Kästner za básníka „nové věcnosti“ skutečně označit.

Závěr zkoumání zní, že stávající teorie nové věcnosti, které jsem prozkoumal, jsou pro konstituování skutečně reprezentativního pojmu „literární nové věcnosti“ nedostatečné a nedefinují dostatečně výstižnou kategorii, do níž by bylo možno Kästnerovo dílo zařadit.

V první části popisuji Kästnerův básnický styl. Vycházím ze studie Johna Winkelmana *The Poetic Style of Erich Kästner* (Winkelman, 1957), kterou doplňuji vlastními zjištěními.

V druhé části srovnávám Kästnerovo dílo a básnickou osobnost s dílem a osobnostmi vybraných básníků minulých literárně-historických epoch a jeho osobní vztah k nim, a sice osvícenství (G. E. Lessing), klasicismu (J. W. Goethe), romantismu (J. v. Eichendorff a E. T. A. Hoffmann), symbolismu (R. M. Rilke), naturalismu (F. Wedekind), expresionismu a nové věcnosti (B. Brecht, J. Ringelnatz, K. Tucholsky, W. Mehring a M. Kaléko). V souvislosti s novou věcností kriticky reprodukuji výběr teorií nové věcnosti, jak je definovali její (raní) teoretici: Franz Roh, Emil Utitz, Heinz Kindermann, Werner Mahrholz, Albert Soergel, Helmuth Lethen a Sabina Beckerová. Reprodukuji však také názory na umění (a novou věcnost) samotného Ericha Kästnera, jak je formuluje ve svých teoretických pracích i uměleckých dílech. Součástí tohoto zkoumání je rovněž průzkum toho, v jakém významu a v jakých kontextech se v Kästnerově díle objevují pojmy „věcný“, „(nová) věcnost“ a „věc“.

Srovnáním první a druhé části dospívám k názoru, že nejvýstižnější obecnou teorií nové věcnosti aplikovatelnou na Kästnerovo rané dílo je pravděpodobně doposud teorie Franze Roha, zvláště ve své formulaci postexpresionistického verismu, přestože byla formulována pro výtvarné umění a dříve, než Kästnerova podoba nové věcnosti vůbec vznikla. Plně adekvátní teorie platná pro celou

básnickou produkci nové věcnosti jako úseku dějin německé literatury však patrně doposud nebyla formulována.

V závěru shrnuji – na základě Kästnerova díla získané vlastní dílčí poznatky o nové věcnosti jako příspěvek k budoucí – doufejme adekvátnější než stávající - definici nové věcnosti, odvozenou z Kästnerova raného básnického díla, případně z díla jeho současníků, jejichž tvorba vykazuje příbuzné rysy (Bertolt Brecht, Kurt Tucholsky, Walter Mehring, Joachim Ringelnatz a Mascha Kaléko). Tato definice si však neklade nárok na komplexní postižení charakteru veškeré produkce hypotetického souboru děl nové věcnosti, protože průzkum je omezen více méně na dílo jediného autora.

2 Popis Kästnerova raného básnického díla – kritická reprodukce Winkelmanovy studie

V první části popisu Kästnerova básnického díla využívám výše uvedené studie Johna Winkelmana *The poetic style of Erich Kästner*.

Winkelman zkoumá Kästnerovu ranou tvorbu včetně sbírky *Doktor Kästners Lyrische Hausapotheke*. Na rozdíl od dosavadních prací, které se vyrovnávají s Kästnerovými básněmi po stránce obsahové a ideové, či se na ně dívají dokonce jako na bezděčné autobiografie, dívá se autor na báseň, vycházející přitom z estetiky abstraktního umění, jako na nezávislý estetický objekt, ve kterém je „obsah“ či „sdělení“ druhotnou záležitostí (Winkelman, 1957, s. 1):

„For the sole distinguishing characteristics of poems and all other successful esthetic creations is that they ultimately communicate themselves purely and exist as values entirely aside from the potentiality of possessing some function. Hence abstract art is not only manifested in fairly clear examples but must be considered to be omnipresent as the invisible ultimate component of the most concrete or representational art, and just so the dance may be considered to exist in abstraction from the dancers as the configuration of their movements, whereas no nonesthetic means of communication embodies a corresponding abstraction which would be of absolutely independent value. The poem as such, like every other esthetic object so abstracted, is perceived to exist as a dance of forces. The style of the poet is the specific, personally determined character of coloration which this interplay of forces has in his poems: (...)“

Winkelmanovi jde o zjištění těchto sil, nikoli o úplný popis Kästnerových básní. Těmito silami jsou v Kästnerově díle rétorická a lyrická složka, jejichž spoluprací vzniká specifická tenze, která je pro Kästnerův styl charakteristická.

Rétorické prostředky definuje Winkelman jako souhrn technik, jimiž se Kästner snaží jako satirik ovlivnit širší společenskou realitu. Rétorický styl je v podstatě stylem sociální satiry.

Rétorické prostředky jsou prostředky mimoumělecké. Při tomto zjištění se Winkelman opírá o Kästnerovy výpovědi o vlastním díle - Kästner se v nich omezuje na sdělení svých záměrů satirických, pedagogických a katartických - a nemluví přitom o záměrech, které má jako lyrik.

Teze „rétorické prostředky jsou prostředky mimoumělecké“ není zcela jasně vyslovena, ale vyplývá z Winkelmanových výroků jako např. (Winkelman, 1957, s. 16):

„He (tj. Kästner, pozn. Pellar) would attempt to bring together in a synthesis on the one hand a lyric style and on the other not merely that style of rhetoric which had some literary sanction but rather that offshoot of rhetoric which, freed of any esthetic control, had evolved into the raucous modern giant of commercial and political publicity and promotion.“

nebo (Winkelman, 1957, s. 37):

„All of these rhetorical factors are of interest, but they do not in themselves have any positive esthetic value, although the mode of their interaction (...) may become esthetic. They interest us here as factors legitimately and necessarily conditioning, although in a negative sense controlling, Kästner's style of lyric expression.“

Pojem „lyrický“ Winkelman výslovně nedefinuje. Můžeme jej najít v souvislosti s milostnou, citovou a přírodní lyrikou, s (intimním) citovým sdělením subjektu či skupiny. *„The term »lyrical« may refer to either content or form and so is appropriate in a formal analysis.“* (Winkelman, 1957, s. 5).

Lyrická složka je podle Winkelmana hlavním či jediným komponentem, který Kästnera činí básníkem. Vyplývá to z výše uvedených citátů, k nimž přidávám ještě jeden: *„the outer form is altogether rhetorical, so that the beauty and thereby the lyricism is a matter of the inner form“* (Winkelman, 1957, s. 44).

Syntézu lyrického a rétorického vysvětlují podle Winkelmana následující skutečnosti:

- ◆ objektivní situace ve výmarské republice (krize, militarismus). Tato situace nepřipustila zastaralé lyrické náměty či aspoň tradiční vztah k nim a dovolila lyrické sebevyjádření jen v případech, kdy básník mluví současně za víc osob. Svou úlohu hraje i sociální původ autora. Tyto skutečnosti určily satiricko-rétorickou složku jako dominantní;
- ◆ subjektivní situace autora (sklon k snění a poezii, láska k matce). Srážka *„outer reality under the aspect of social evil, and love as the inner reality“* (Winkelman, 1957, s. 10). Kästner je lyrikem od přírody a satirikem z nutnosti;

- ◆ třetím elementem je Kästnerova zkušenost s novinářstvím (je příznačné, že Kästner zvolil toto povolání navzdory svému sklonu být pouze básníkem). Dále Kästnerova zkušenost s povoláním divadelního kritika, práce v reklamním průmyslu. Při těchto povoláních se Kästner naučil psát rétoricky, tj. pro širší okruh čtenářů, pro určitý efekt, nikoli jen pro sebe sama za účelem sebevyjádření. Kästner ovšem dovede žurnalismus a poezii spojit;
- ◆ čtvrtou složkou je četba a „Bildungserlebnisse“. Winkelman se omezuje na výčet jmen, která lze přímo vyčíst z Kästnerova díla. Kästnerova literární hodnotící škála je založena spíše na měřítcích sociální etiky než na měřítcích čistě estetických.

Na Kästnera působí tito autoři: Lessing (především), Schiller, Schopenhauer, E. T. A. Hoffmann. Kästner zmiňuje svůj obdiv k expresionistickým malířům Dixovi, Kokoschkovi, Kandinskému, Marcovi a Feiningerovi.³

Dalšími autory, které Kästner ve svém díle zmiňuje, jsou Descartes (Fabianova citace Descarta), Goethe (osobní obdiv, ale cizost ke goethovské tradici „velké konfese“, parodické citáty z Goetha⁴ a jiných romantických básníků), Heine (parodie romantických básní jako je *Loreley*, ale ztotožnění s básněmi kritickými). Dále je to H. G. Wells (citace a přebírání závěrů z *The world of William Clissold*). Na jiných místech Winkelman zmiňuje vztahy Kästnerova díla a díla Kurta Tucholského, Brechtova, Wedekindova, Buschova.⁵

Z hlediska rétorického aspektu můžeme určit formu básní takto: Základní forma básní odpovídá novinovému článku či reklamnímu sloganu. Názvy básnických sbírek nejsou názvy ve smyslu nenápadných tradičních titulů jako

³To není zcela přesné - Kästnerův obdiv je diferencovaný - dává přednost spíše malířům nové věcnosti (realistickým) před malíři expresionistickými (abstraktními), jak později vyložím.

⁴V Eckermannových *Rozhovorech s Goethem* čteme o tom, jak Goethe zničil svá satirické a parodická díla. Nová věcnost naopak používá parodii jako jeden ze svých hlavních způsobů vyjádření.

⁵Jak svědčí Kästnerův široký záběr jako recenzenta literárních, filmových a výtvarných děl, byl Kästner dobře informovaným konzumentem současné i starší domácí i zahraniční kulturní produkce. Ve svých recenzích, kritikách a poznámkách o literatuře publikovaných v GG píše mimo jiné o Rilku, Werfelovi, Anatole Francovi, Piscatorovi, Dreiserovi, H. Mannovi, Feuchtwangerovi, Stendhalovi a dlouhé řadě dalších autorů a jejich dílech. Případných vlivů na Kästnerovo dílo lze tedy uvažovat velmi mnoho.

Frühe Gedichte, ale jsou to názvy jako *Herz auf Taille*, *Lärm im Spiegel*. Tu již můžeme zjistit onu turbulenci ve stylu. Tituly na jedné straně vnukají lyrický obsah (*Herz*), ale na druhé straně oznamují svazky hlasitým, vyzývavým /brassy/ způsobem, jako to dělá tučný titulek (*auf Taille*).

Totéž platí o názvech jednotlivých básní. Ačkoli jejich počáteční hlučný a vyzývavý tón přechází později v tón jaksi tlumenější, zachovává si vždycky cosi ze stylu tučného či hlavního titulku křiklavé reklamy (*Wer hat noch nicht? Wer will noch mal?*, HaT, s. 74; *Nachtgesang des Kammervirtuosen*, HaT, s. 77; *Präludium auf Zimmer 28*, HaT, s. 88).

Specifická tenze v titulech jako např. mezi *Elegie* a *mit Ei*, či mezi ironickým a reálným významem, či mezi názvy a básněmi je čistě kästnerovská.

Pojmenovávání básní, s kterými si básníci většinou hlavu příliš nelámou, je povýšeno na hlavní část básnictví. Kästner nešetří prostředky, které dělají tituly rétoricky účinnými: vtipný nepoměr, nestydatá senzačnost, odvážný paradox, nejasný náznak, dráždivá záhada /tantalizing enigma/.

Básně samotné jsou uspořádány v obráceném pořádku klimaxu.⁶ První sloka, podobně jako první část novinového článku či reklamního oznámení, těží bezprostředně ze zájmu či zvědavosti vzbuzené nadpisem a vrhá čtenáře bez průtahů in medias res. Kästnerovy začátky jsou ekonomické, sevřené, živé a rychlé, často dosahují tohoto účinku silným šokem. Náhradou za šok či zhuštění najdeme řadu dalších prostředků k výzvě či upoutání čtenáře, jako je vtipná dráždivost, přímá otázka či nějaká forma ji připomínající (paradox), umístění poutavého obrazu na samý začátek.

Charakteristický je narativní ráz začátků. Většinou začátky definují čas nebo místo nebo obojí, a najdeme zde tudíž často adverbia času a místa. Rétorickými

⁶Z jiného hlediska charakterizuje básně Bodláková (Bodláková, 1966, s. 66-67):

„Zorný úhel, jímž [Kästner] pozoruje svět, je totiž obdobou vidění dětského. Mnoho jeho básní opakuje tentýž stavebný postup: básník zprvu jako dítě enumerativně řadí vedle sebe, zdánlivě nesouvisle, prvky, které zahrnuje jeho zorné pole. A náhle nečekaně shrnuje a uzavírá tento výčet návratem k dětskému věku věcí, k jejichž prvopočátku, kdy byly ještě samy sebou, dokud je lidé nestačili pokazit.“

Na jiném místě praví Bodláková (1966, s. 17), že Kästnerovy básně bývají malým epickým příběhem. Tento příběh však slouží vlastně jenom k vyjádření určitého životního pocitu, ať už okamžitého či trvalého. Jako příklad volí Bodláková *Verzweiflung Nr. 1* (MgA, s. 176). Jako epické charakterizuje Kästnerovy verše i Kesten (Kesten, 1968, s. 24).

prostředky jsou dále užití rozkazovacího způsobu, přacího konjunktivu, přímého oslovení, pozoruhodného aforismu. Gramaticky vzato, dává Kästner přednost nepřímému pořádku slov, čímž se stává, že první věta, jako celá báseň, začíná svou nejméně výraznější, nejméně významnější a nejméně pozoruhodnější částí (je typické, že subjekt je na prvním místě jen tehdy, je-li sám touto částí).

Nejen báseň jako celek a její první sloka, ale i každá z dalších slok obsahuje takovéto prostředky k vytvoření počátečního nárazu, takže čtenář je poháněn kupředu sérií impulsů. Zpravidla je každá sloka rozvinutím své první řádky. Tento trhavý pohyb je možno pozorovat v každé básni.

Z hlediska žurnalistické struktury je nevyhnutelným důsledkem velký počet narativních a popisných elementů. Lze je ve skutečnosti redukovat na jeden, totiž na narativní element, protože i popisné básně si uchovávají dynamický prvek.

Dalším důsledkem satiricko-rétorické funkce je, že básně zdůrazňují komunikativní aspekt.

Formou básní je často slyšený monolog a jeho variace vnitřní monolog (např. 10. sloka *Kurt Schmidt, statt einer Ballade*, MgA, s. 167). Některé básně používají slova monolog ve svých názvech (*Monolog des Blinden*, LiS, s. 149). Je sem možno zařadit i básně jako *Elegie nach allen Seiten* (GzS, s. 246), mluví-li *man*, které je generalizovaným subjektem, jehož výroky je možno považovat za slyšené. Variace monologické formy je zastoupena básněmi, které uvádějí jen jednu část slyšeného dialogu. V tom případě je zvlášť zřetelná afinita básně s dramatem (*Belauschte Allegorie*, MgA, s. 200; *Das ohnmächtige Zwiegespräch*, GzS, s. 274).

Básně mohou též představovat přímé Kästnerovo sdělení nějaké osobě, obvykle čtenáři či skupině osob (*Knigge für Unbemittelte*, HaT, s. 101; *Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner*, MgA, s. 218). V básních, které spadají pod tuto kategorii, lyrický prvek ustupuje či mizí, objevuje se však méně výrazněji, je-li mluvčím Kästner sám, jako například *man*, do něhož Kästner zahrnuje i sám sebe.

Zde se Winkelmann dotýká důležitého faktu - že totiž Kästner při sdělování svého lyrického citu, při „lyrische Ich-Aussage“, při intimním citovém sdělení používá různých převleků, paradoxně se dá říci, že při *man* je Kästner mnohem

více „Kästner alone“, než při *ich*, skrývá se za *man*, *wir*, za své osoby, tak jako zase tyto osoby skrývají své city za cyničnost. „Lyrické já“ se kryje za *wir*: (*Jahrgang 1899*, HaT, s. 53), za *man*: *Die Existenz im Wiederholungsfalle*, LiS, s. 156), za *er* v názvu *Er weiß nicht, ob er sie liebt* (MgA, s. 183), chápeme-li v souladu s Kästnerovou biografií báseň *Sachliche Romanze* (LiS, s. 111) jako báseň autobiografickou, pak je tu zájmeno *wir* zaměněno zájmenem *sie* (plurál), *ich* zájmenem *er* a *du* zájmenem *sie* (singulár feminina). Naopak jsou tradiční intimní zájmena *ich* a *du* použita tam, kde je distance zachována - při objektivní epické výpovědi, při pathosu, při dramatickém dialogu (*Konferenz am Bett*, MgA, s. 215; *Das ohnmächtige Zwiegespräch*, GzS, s. 273). Existují ovšem výjimky (*Ein Beispiel von ewiger Liebe*, GzS, s. 250).

Ve variacích takového přímého sdělení mohou čtenáře oslovit fiktivní osoby (*Stimmen aus dem Massengrab*, HaT, s. 106), nebo může básník oslovovat reálné nebo fiktivní osobnosti (*Dem Revolutionär Jesus zum Geburtstag*, MgA, s. 211). Podobně se objevuje deníková forma (*Tagebuch eines Herzkranken*, NL, s. 307), a zvláště dopisová forma (*Saldo mortale*, MgA, s. 202).

Obsahem a výrazem chtějí básně působit na širokou veřejnost v oblasti obecně sdílené skutečnosti a řeči. Kästnerova řeč je odvozena a řídí se zákony normální prozaické řeči, sahá od suché řeči k parodistickému použití hovorové řeči a slangu. Kästner je mistrem v používání hovorových idiomů.

Co se týče slovníku, Kästner se vyhýbá nezvyklým slovům a slovům zřídka se vyskytujícím v hovorové řeči, jakož i slovům, s nimiž se váže lyrická asociace. Je to věcný a břitký slovník, obsahuje tak rozhodně „nepoetická“ slova jako *subkutan*, *porös*, *präzise*, *inklusive*, *Orthodiagramm*... Kästner tíhne ke slovům cizího původu, která sdělují pouze ideu, a nikoli reziduální metaforu, a ke slovům nedotčeným archaismem či romanticko-nacionalistickou asociací. Slova jako taková jsou nositeli významu, nikoli citu, a v této funkci není jejich dopad obklopen žádným oparem poetické dvojsmyslnosti. Svou povahou patří do vědeckého slovníku, mají jen jeden význam, jejich prvotní i druhotný význam spadá v jedno.

Vsuňme na tomto místě stručnou charakteristiku slovních druhů, jak ji uvádí Bossmann (Bossmann, 1957, s. 235 a dále) a jež je v podstatě shodná s tím, co píše Bodláková (Bodláková, 1966, s. 59). Dominantou Kästnerovy básnické řeči je sloveso, které vyjadřuje pohyb, přináležitost a souvztažnost, zcela výjimečně konstatování stavu (shodné s expresionistickým použitím slovesa). Adjektiva již jsou užívána velmi zřídka, nemají tutéž frekvenci jako u expresionistických básníků. Kästner jich používá velmi střídavě, přísně účelově, vlastně jen tehdy, je-li nezbytné přesněji určit substantivum. Pak ovšem bývají v určitém spojení velmi originální. Epitheton ornans prakticky nezná. Velmi řídký je partitivní genitiv. Zdrobnělin používá Kästner k účelům ironizace. Vlastní jména mívají stylistickou funkci (*Kurt, Erna Schmidt, Kellner namens Urbanek, Fabel von Schnabels Gabel, Professor Bumpke, Kästner*). (Srovnej též Bodláková, 1966, s. 102.) (K tomu poznamenejme, že Kästner – alespoň v básních, které zkoumáme - používá s oblibou zaprvé jména groteskní, za druhé obyčejná, tuctová německá jména, tj. jména indikující sociologicky vzato obyčejné, až malé lidi, jména vyznačující se populací vysokou frekvencí.) Pro účely této práce jsem provedl frekvenční analýzu slovníku Kästnerových prvních čtyř sbírek včetně *Nachlese*, kterou uvádím v příloze č. 1. Jakkoliv je frekvenční slovník pouze hrubým nástrojem pro poznání díla nějakého autora, lze konstatovat, že frekvenční údaje např. o slovech obsahujících určitý sémantický obsah potvrzují význam určitých témat Kästnerově díle, např. téma dítěte a téma matky. V následující tabulce uvádím tabulku těchto slov (je uveden absolutní výskyt a procentový výskyt, ampersandy (&&) označují rozšíření slova obsahujícího pojem libovolnými znaky (např. Kind ve slově Kinderspiel).

Sémantická jednotka	Počet výskytů	Procento objemu v textu
Mann&&	180	0,31
&& Kind&&	176	0,28
Mensch&& &&	145	0,26
Frau&&	115	0,20
Welt&&	83	0,16
Zeit &&	81	0,14
Jahr &&	72	0,13
Haus	58	0,11
Mutt(er)&&	49	0,09
Gott&&	40	0,07

Veršová struktura je pravidelná a dá se předpovědět. Má malý počet vnějších vzorů. Nemyslitelné jsou takové formy jako například sonet. Většinou jde o čtyřřádkové sloky *abab*, někdy *abba*, zřídka *xyxy*, jen jednou *aaaa*. Zbytek je většinou v pětiřádkových slokách s rýmem *abaab*. Je možno zjistit lehký růst variability schémat od HaT k LH. Přestože Kästner velmi často používá prostředku změny rýmového schématu,⁷ či délky řádky na konci básně, nemůže to kompenzovat monotónnost a nedostatek přitažlivosti vnější formy jako takové.

Rým není svou povahou lyrický, tj. hudební, ale rétorický. Je většinou správný a čistý. Může vyjadřovat opozici kontrastních myšlenek, ozvláštňovat, propůjčovat tón epigramatického shrnutí a podobně.

Kästnerovy básnické obrazy nemají být považovány za pravdivé v nějakém mystickém či mýtotvorném smyslu, jak by to bylo možno očekávat a dalo se najít například u Rilka. Kästnerovy metafory jsou v první řadě pedagogickými fikcemi. Jestliže Kästner píše: „*Dem Globus lief das Blut aus dem Arterien.*“ (*Kurzgefaßter Lebenslauf*, MgA, s. 184), chce toto srovnání živým způsobem říci v první řadě to, že se svět nalézal v situaci tak kritické jako zraněný člověk, z kterého se řine krev. Jakmile obraz splní svou pedagogickou ilustrativní funkci, je ihned potlačen, dříve než může zapustit kořeny jako mýtus. Většina figur není v první řadě myšlena jako výslovně básnické obrazy, ale jsou to spíše abstrakce

⁷ „Ani tehdy však nenaruší strofu rytmicky, tj. zachovává i při krácení sudý (nebo ještě častěji lichý, protože pracuje, jak to němčině vyhovuje, většinou s jambickou předrážkou) počet slabik. Jeho básně nedbají totiž vůbec zvukomalebného efektu, hry hlásek, zato jsou však důsledně, někdy až zpěvně rytmické.“ (Bodláková, 1966, s. 60)

podané konkrétně:⁸ „*Die Spezies Mensch ging aus dem Leime, und mit ihr Staat und Haus und Welt.*“ (*Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner?*, MgA, s. 218); „*Die Tage regnen in die Pfützen, und jede Pfütze wird ein Jahr.*“ (*Das Riesenspielzeug*, GzS, s. 239).

Proto je také velmi častá personifikace: „*Der Koffer gähnt, auch mir ist müd zumute.*“ (*Hotelsolo für eine Männerstimme*, NL, s. 279); „*Die Zeit liegt im Sterben. Bald wird sie begraben.*“ (*Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner?*, MgA, s. 218).

Didaktické obrazy jsou někdy rozvedeny do celých alegorií. Například v *Das Eisenbahngleichnis* (GzS, s. 257), kde je život alegorizován jako vlak s neznámým cílem. Zde sice Kästner obraz rozšiřuje, ale s tak jasným alegorickým záměrem, že se obraz nemůže stát quasi-reálným ve výše zmíněném smyslu. Podobné alegorie jsou *Stimmen aus dem Massengrab* (HaT, s. 106), *Belauschte Allegorie* (MgA, s. 200), *Das letzte Kapitel* (MgA, s. 219).

Z didaktického záměru vyplývá částečně i Kästnerovo umění zhuštění výpovědi do epigramu a epigramatické zkratky. Winkelman zjišťuje rostoucí úspornost a zhuštěnost epigramu od HaT k LH. Některé druhy epigramaticky zhuštěné formulace: slovní hříčka („*Nun wirft der Herbst die Blätter auf den Markt*“, *Herr im Herbst*, HaT, s. 66), zhuštěný obraz, jehož dosah se rozšíří při pozorném čtení („*Das Jahr vergeht in Monatsraten*“, *Herbst auf der ganzen Linie*, NL s. 297), pregnantní a překvapivé slovo: („*Nur: die Fliege hat sechs Beine, und der Mensch hat höchstens zwei*“ (Winkelman neuvádí, odkud cituje), na ruby obrácené klišé („*Jung und froh sein, sind verschiedene Dinge*“, *Goldne Jugendzeit*, MgA, s. 216), smutný bonmot („*Das geht auf keinen Fall so weiter, wenn das so weiter geht*“, *Rezitation bei Regenwetter*, GzS, s. 241), naznačující paradox („*Wer zu verstehen beginnt, versteht nichts mehr*“, *Brief an meinen Sohn*, GzS, s. 226), jakož i další prostředky syntaktické.

Z Kästnerova didaktického záměru vyplývá také užití metaforického výrazu z běžné mluvy /figurative colloquialism/. Jejich hlavní výhodou je z Kästnerova

⁸Též si všímá Kesten: „*Er liebt konkrete Bilder für abstrakte Begriffe: „Er griff dem Leben in die Taschen. Er nahm bei Nacht den Sternen Maß.*“ (Kesten, 1968, s. 24)

hlediska jejich intelektualistická povaha, která už sama o sobě dovoluje jejich figurám, aby byly paradoxní a dokonce nemožné. Hovorová úsloví /images of colloquial speech/ jsou spíše druhem obrázkového písma pro mysl a srdce, než přesné vizuální evokace scén, a Kästner jich používá tímto způsobem: „*Ich setze mich sehr gerne zwischen Stühle. Ich säge an dem Ast, auf dem wir sitzen.*“ (*Kurzgefaßter Lebenslauf*, MgA, s. 184); „*Es ist, um förmlich aus der Haut zu fahren. Die große Schwierigkeit ist nur: Wohin?*“ (*Prima Wetter*, Mga, s. 178). Kästner si libuje v tvoření takových obrazů, které se vztahují ke skutečným, doslovným obrazům asi tak, jako se v matematice imaginární čísla vztahují k reálným:

„*Man kann sich selber manchmal gar nicht leiden/ und möchte sich vor Wut den Rücken drehn.*“; „*Man hängt sich meterlang zum Hals heraus.*“ (*Elegie ohne große Worte*, LiS, s. 118); „*Wo man hinschaut, wird den Augen schlecht.*“ (*Selbstmord im Familienbad*, MgA, s. 198).

Kästner dosahuje často žádané preciznosti výrazu tím, že dělá jemný rozdíl mezi blízkými synonymy, takže jejich význam je opět ohraničen v tom původním:

„*Ich will nicht reden, wie die Dinge liegen/ Ich will dir zeigen, wie die Sache steht.*“ (*Brief an meinen Sohn*, GzS, s. 225); „*Die Wälder schweigen. Doch sie sind nicht stumm.*“ (*Die Wälder schweigen*, NL, s. 305).

U Kästnera v podstatě nenalezneme přesahy mezi slokami a řádkami. Základní a takřka neporušitelná strukturální jednotka je daleko spíše gramatická než hudební, takže verš je alespoň gramaticky kompletní vedlejší větou. Verš obsahuje často dvě stručné, ale hutné věty. Tato extrémní hutnost a úplná adherence k běžné prozaické syntaxi jsou velmi důležité pro rozpoznání Kästnerova stylu a dají se doložit v každé sloce. Například v básni *Das Eisenbahngleichnis* (GzS, s. 257). Jako ve čtvrtém a pátém verši první sloky, dělá Kästner často tečku tam, kde by stačila čárka - jeho záměrem je podtrhnout oddělenost myšlenkových celků.

Dalšími prostředky, které Kästner ve své díle používá, jsou prostředky rušící či kontrolující iluzi. Tyto prostředky jsou podle Winkelmana opět důsledkem didaktického a satirického záměru.

Velmi zřejmě tak činí Kästner ve výpovědích o svém díle (ono omezení se na sdělení vnějšího záměru), jen o něco méně okázale tak činí zaváděním vlastního jména do básně (*Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner?*, MgA, s. 218; *Trottoircafés bei Nacht*, HaT, s. 84). Některé básně úmyslně dosvědčují Kästnerovy didaktické účely či metody a mají tak zřejmý vztah ke Kästnerovi jako k manipulátorovi výsledků (*Zeitgenossen haufenweise*, LiS, s. 116). Kästner osobně vystupuje ve svých dílech asi 14 krát v autobiografických básních, počínaje básní *Jahrgang 1899* (HaT, s. 53).

Vnější a nápadným prostředkem je také používání ironických poznámek za básněmi v prvních čtyřech svazcích a používání podtitulů a jen o něco méně nápadná jsou častá heinovská zakončení a přerušení, jako např. konec *Der Traum vom Gesichtertausch* (GzS, s. 249) a řádky 11-12 v básni *Der Handstand auf der Loreley* (GzS, s. 230).

Vedle toho jsou prostředky, které iluzi zcela nepotlačují. Kästner se objevuje ve svých básních jako k básni příslušející komentátor a nutí čtenáře, aby se od básně ihned distancoval jako od iluze. Jako příklad může sloužit refrén básně *Mißtrauensvotum* (MgA, s. 171). Za rušení iluze považuje Winkelman i v případech, kdy se Kästner objevuje jako komentátor v různých převlecích právě tak jako in propria persona např. v *Maskenball im Hochgebirge* (MgA, s. 181). Vytvoření dokonalé iluze zabraňují i neproveditelné figury jako „*Man möchte sich vor Wut den Rücken drehn*“ (LiS, s. 117), či didaktické figury, například ty, z nichž je vystavěna báseň *Eisenbahngleichnis* (GzS, s. 257). Dále je to ironie, na odívavá vtipnost, hovorové prostředky, zahrnování autorovy osoby pod kolektivní zájmena jako *man* atd.

Antiiluzionistické prostředky jsou kompenzovány arzenálem prostředků, které iluzi uchovávají - proto je skutečně charakteristickým znakem Kästnerových básní nikoli jejich intelektualismus či jejich živost, ale způsob, jakým jsou oba z těchto faktorů umocněny na entou, a přinuceny podporovat jeden druhý. Jako příklad uvádí Winkelman znovu figuru „*Man möchte sich vor Wut den Rücken drehn*“.

Winkelman pak zjišťuje vlastnosti lyrického protipólu. Z takových faktorů, jako bezprostřednost a styl slovníku, vyplývá, že Kästnerův lyrický výraz musí zůstat v mezích „lehkého verše“. Lehkým veršem míní Winkelman styl, ve kterém jsou slova symboly pro věci, a nikoli magickou evokací věcí samých. Například Heinův verš „*Du bist wie eine Blume*“ nemá za účel evokovat květinu v quasi-fyzickém smyslu, tak jako např. Rilkův verš „*Manchmal geschieht es in tiefer Nacht*“ svými hudebními kontrasty světlých a temných samohlásek, explosiv a likvid evokuje měsíčnou noc. V lehkém verši, je-li užit jako lyrické medium, je poezie /poetry/ „za“ básní, je jí vyjádřena, ale nikoli v ní. Celý aparát hudby vokálů, aliterace a asonance, které slouží jako hudební prostředky, určené pro vytvoření vnitřní básnické kvality, jsou odsunuty stranou jako nevhodné. Zůstávají jen jako prostředky sloužící k vyjádření smyslu. Proto Kästner násilně, ale účelně a vynalézavě aliteruje „*9 Stunden stand Schmidt schwitzend im Betrieb*“ (MgA, s. 167).

Stejně jako je Heinova báseň *Du bist wie eine Blume* symbolické povahy, protože obsahuje nenapsanou báseň, která je mimo verše samotné, právě tak vyžaduje báseň *Nächtliches Rezept für Städter* (GzS, s. 205) od čtenáře tvůrčí akt imaginace, jenž je básní navozen, ale jenž bude při závěrečném rozboru nezávislý. Vnější jsou všechny tyto básně narativní či deskriptivně narativní. Tím, že čtenář rozjímá, zamýšlí se nad tím, co se vypráví či popisuje, objeví lyrickou kvalitu, která je v básni ukryta. Báseň tuto lyrickou hodnotu naznačuje, ale neobsahuje ji v řádcích.

V příkladu *Nächtliches Rezept für Städter* (MgA, s. 205) narativní sloky „*Dan gehe man durch die Straßen. Kreuz und quer. (...)*“ pomáhají čtenáři, aby se pomocí své imaginace ponořil do fyzické opuštěnosti obrovského města v noci. Pod tíhou této scény do sebe čtenář přijme neurčitý pocit existenciálně pojímané osamělosti, na kterou zapomněl, pocit nesčetných lidských osudů, izolovaných od sebe tak, jako je tomu v noci, uvědomí si závazek, který z toho vyplývá, a zastydí se, že mu nedokázal dostát. V tomto bodě se uskuteční charakteristický přesun pohledu z vnějšku dovnitř a dopomůže čtenáři k tomuto lyrickému náhledu:

„Dann wird es sein, als liefe man ein Jahr/ durch diese Straßen, die kein Ende nehmen/ und man beginnt sich seiner selbst zu schämen/ und seines Herzens, das verfettet war.“

Tudíž báseň neobsahuje lyriku a didaktismus jako nesouvztažné elementy, ale dosahuje jejich dokonalého stmelení tím, že čtenář musí přijmout morální lekci v lyrické podobě.

Podobnou strukturu zjišťuje Winkelman i u dalších básní. Například v básni *Kurt Schmidt, statt einer Ballade* (MgA, s. 167) se charakteristický přesun uskuteční v 10. verši.

Formou lehkého verše je šanson, quasi-dramatická forma, která vtipným způsobem pojednává o nějaké lidské záležitosti - většinou s více či méně satirickým záměrem. Kästner obohacuje tento drsný žánr (předchůdci např. Wedekind, Mühsam) o něžně elegickou lyrickou notu. Ta také odlišuje jeho styl například od stylu Bertolta Brechta, s nímž jinak vykazuje značné shody. Příkladem Kästnerova osobitého stylu je již zmíněná *Elegie nach allen Seiten* (GzS, s. 246).

Kästnerův dualistický styl je adekvátní pro dobu, v níž žil a pro celou moderní dobu - v jeho díle je vyjádřena doba přechodu /age of transition/, kdy nový světový názor měl teprve vzniknout. Kästner pociťuje svou dobu jako dobu napětí mezi umírajícím starým a ještě nenarozeným novým, jako dobu závažného chaosu /momentous turbulence/. Fakt, že Kästnerův styl toto obsahuje, je jeho vyšší didaktismus.

2.1 Polemika s Winkelmanem

Je paradoxní, že Winkelman zkoumá Kästnerova díla, která jsou zcela zjevně podřízena estetice funkcionalismu, z hlediska estetiky podobné estetice „bezzájmového krásna“ (Kant) či abstraktního umění, považující jakoukoliv jinou funkci uměleckého díla než estetickou za jsoucí v rozporu s touto estetickou funkcí. Jinak řečeno, Winkelmann nepřisuzuje „rétorické“, „nelyrické“ složce Kästnerova díla primárně estetické hodnoty. To se mi nejeví jako právě šťastné.

Má na to jistě právo jako čtenář, již však asi méně jako o bohatství žánrů literatury poučený literární vědec a historik.⁹

Winkelman prokazuje dobré pochopení básnických hodnot „lyrických“ (ne tak docela ostatních) a jeho práce obsahuje řadu přesvědčivých charakteristik (například charakteristika Kästnerova vztahu k tradiční přírodní a milostné lyrice). Sociální kritika a satirický a pedagogický úmysl v Kästnerově díle skutečně je. Přijměme též za ověřený fakt, že u Kästnera existuje svár mezi touhou být pouze umělcem a nutností být také něčím jiným než pouze jím.

Winkelmanův výklad je přesto určitým způsobem jednostranný. Lyrický je podle Winkelmana styl, který slouží k vyjádření určitých citů skupinových či individuálních.

V Kästnerově tvorbě se však vyskytují cíle, o kterých by bylo velmi odvážné tvrdit, že jsou výsledkem touhy básníka po takovém lyrickém sebevyjádření. Týká se to například Kästnerovy tvorby neveršové. Kästner je autorem řady prozaických a několika dramatických děl pro děti i dospělé. *Fabian, Emil und die Detektive, Schule der Diktatoren, Als ich ein kleiner Junge war*, atd.

Proč nevznikly verše v kästnerovském stylu, jak jej definoval Winkelman, tj. syntéza rétorického stylu sociální satiry, pedagogiky a lyrického stylu, stylu individuálního či skupinového citu milostného, či citu spojeného s prožíváním přírody nebo prostředím moderního velkoměsta?

A naopak, jestliže nevznikly verše, proč vznikly formy nikoli jen utilitární, např. politický úvodník, sociologická či psychologická studie, ale formy umělecké, například román nebo drama, byť by bylo možno připustit, že je to určitým způsobem román časový či kritický, tedy plnící i jiné funkce, než funkci estetickou?

⁹ Nelyrické žánry jako např. satira či epigram, jakkoli mohou mít i mimoestetický, tj. utilitární dosah (abychom uvedli jen dva z více žánrů, v nichž Kästner tvoří), mají bezpochyby svou estetiku – ke „krásné literatuře“ patří dozajista nejen tvorba Möríkova, Eichendorffova či Rilkeho, ale také Martialova, Swiftova nebo Haškova, totéž platí – ve výtvarném umění – k němuž patří nejen Giottovy fresky nebo Raffaelovy obrazy, abstraktní kompozice Kandinského nebo Kupkova, ale i Rembrandtovy portréty, Daumierovy karikatury nebo Goyovy vize přízraků. Dokonce i takováto díla s vnější tendencí však můžeme obdivovat jako „bezzájmově“ tak můžeme u Haška obdivovat vypointování ad absurdum dovedené historky, u Kästnerova epigramu „*Es gibt nichts Gutes, außer man tut es*“ úspěšnou elegancí, s níž je morální pravda vyslovena.

Odpověď je prostá. Kästner není pouze lyrikem + kritikem + novinářem + pedagogem, atd., ale také – odvodíme-li ze Staigerova vymezení tří základních pojmů poetiky na lyrično, epično a dramatično (Staiger, 1946) také tři základní typy literárních tvůrců – epikem a dramatikem.

Tudíž je Winkelmanovo zdůvodnění Kästnerovy motivace přijmout jen v obecnější podobě.

V Kästnerově básnickém díle však lze najít i díla, v nichž těžko můžeme mluvit o nějakém výslovném sociálně-kritickém či pedagogickém úmyslu.

Můžeme jej najít v básních jako je *Sachliche Romanze* (LiS, s. 111), *Junger Mann, 5 Uhr morgens* (GzS, s. 261), *Misanthropologie* (MgA, s. 195), *Monolog mit verteilten Rollen* (MgA, s. 173)? (Volím básně, které Winkelman zmiňuje ve své studii.)

Nelze popřít, že některé z těchto básní by bylo možno chápat *na pozadí* sociální skutečnosti - například jako „epizody ze soukromého života za sociální krize“ (Winkelman). Není však v básních příliš málo údajů na to, aby se staly sociální satirou či jen „vyšší pedagogikou“? Rozhodně na to nestačí údaje jako „*Sie gingen ins kleinste Café am Ort*“ (*Sachliche Romanze*, LiS, s. 111), „*kahle, blasse, öde Straße*,“ „*beim Bäcker, wird der Kuchen zu Stein*“ (*Junger Mann, 5 Uhr morgens*, GzS, s. 161), „*So ein Hof ist eine trübe Welt*“ (*Monolog mit verteilten Rollen*, MgA, s. 173), či poznámka „*Man sollte die meisten Menschen mit einer Substanz bestreichen dürfen*“ (*Misanthropologie*, MgA, s. 195).

Pouhý pohled na kteroukoli báseň nás přesvědčí, že v ní „rétorické“ prostředky a znaky jsou, například v *Sachliche Romanze* (LiS, s. 110). Vtipný název naznačující obsah, narativní elementy /udání času na začátku/, pravidelná rýmová a rytmická struktura /4 stopý verš s jambickou předrážkou, rým *abab*/, adherence k běžné prozaické syntaxi. I když skutečně existují básně, kde by obsah mohl určit rétorický prostředek jako prostředek sociální satiry (např. poznámky k textu básní *Mädchens Klage*, HaT, s. 103; *Stimmen aus dem Massengrab*, HaT, s. 106), je zřejmé, že tzv. rétorické prostředky nejsou jen prostředky sociální satiry.

Mají tedy „nesatirické“ a „nelyrické“ prostředky aspoň nějaký jiný utilitární účel? Je opět zřejmé, že nikoliv. (Například není báseň *Sachliche Romanze* (LiS, s. 111), psychologickou studií - na to, abychom věděli, že člověk, který se po osmi letech rozejde s člověkem, kterého miluje, může být smutný, báseň rozhodně nepotřebujeme.)

Naopak existují básně, např. epigram *Moral* (KB, s. 324) a který (ve shodě se Staigerem těžko nazveme lyrickým. Epigram oslovuje nikoliv cit, v žádném případě jej nelze charakterizovat Winkelmanovým přívlastkem „něžně elegický“ - ale intelekt. Je to epigram zcela lessingovského typu, jehož estetická kvalita, jak již bylo řečeno v poznámce pod čarou, spočívá v eleganci a lapidárnosti, s níž je vyjádřena myšlenka, že dobra může být dosaženo pouze konáním.

Z toho všeho vyplývá, že prostředky, které Winkelman považuje za estetické teprve druhotně, jsou prostředky ve skutečnosti rovnoprávné. Nejsou totiž ani esteticky irelevantní: např. v básni *Sachliche Romanze* sdělení „acht Jahre“ je první stranou kontrastního páru „dlouho trvajících láska“ a „náhlé zmizení lásky podobné ztrátě banálního předmětu“ (*dance of forces!*).

Přidržíme-li se Winkelmanovy definice lyrického stylu jako stylu opravdu lyrického, pak jsme nuceni definovat domněle nerovnoprávné rétorické prostředky – ve shodě se Steigerovým rozdělením - jako epické a dramatické.¹⁰ (Opět neřeším problém, zda Winkelmanovy lyrické prostředky jsou skutečně lyrické a zda rétorické prostředky jsou opravdu jen dramatické či epické, poukážme jen na to, že mezi nimi takové prostředky se vyskytují - sám Winkelman se těmito termíny nevyhnul - například zjišťuje velké množství narativních elementů, ekonomické, sevřené, živé a rychlé uvádění do děje, dialogickou formu atd.) Kdybychom domnělým „rétorickým“ prostředky upřeli estetickou působivost, museli bychom estetickou působivost upřít například i Hémerovým epickým skladbám či „románu ve verších“ – Evženu Oněginovi.

Proč však Winkelman tyto složky podceňuje? Podle mého názoru proto, že ztotožňuje verš s lyrikou, navíc s lyrikou určitého druhu. (Nadto jen jí přiznává

¹⁰Kdo chce, může samozřejmě zařadit epigram *Moral* do kategorie „reflexivní lyrika“ – ve smyslu Steigerovy definice lyrična je tu pojem „lyrika“ neodpovídající.

estetickou hodnotu.) Je to verš a lyrika, jíž odpovídá metaforické vyjádření „hudební“. Cituje-li Winkelman v této souvislosti Rilka,¹¹ je to patrně správné. Důležitější je však, že Winkelman měří Kästnerovy verše ideály, které jsou s určitou částí Rilkovy poezie volněji či těsněji spjaty. Například to, že poezie je vysoká záležitost, verš *má* být lyrický, nebo aspoň určitým způsobem lyrický,¹² slouží k intimnímu vyjádření subjektu, *má* být hudební, je vyžadována určitá preciosita a hermetičnost. S tím se pochopitelně pojí aparát předpisů tématických a motivických.

Pro Kästnera však tento systém závazný není. Naopak, Kästner používá „vysoké poezie“ velmi často k vytvoření parodie, paroduje dokonce i „hudbu veršů“.¹³ Kästner je také programově humoristou (i v oboru erotického humoru – viz například *Nachtgesang des Kammervirtuosen* - HaT, s. 77), autorem slovních hříček a vtipných formulací. Kromě toho je u básníka Kästnera možno pozorovat příklon k žánrům jiným než pouze lyrickým, totiž (veršované) epice a dramatice. Protože však Winkelman požaduje od Kästnera, aby byl lyrikem či aspoň básníkem určitého druhu, byl nucen řadu prostředků označit za estetické teprve druhotně. Kästner je samozřejmě i básníkem didaktickým, satirickým, funkcionalistickým a společensky angažovaným, ale i tyto žánry, jak už bylo řečeno výše, mají svoji estetiku.

¹¹Méně vhodná už je citace z Heina, spon pokud se týče „magické“ evokace. Rozdíl je jen v „magii“, tj. v množství a charakteru hudebních prostředků, nikoli v evokaci - Heinnův verš evokuje také - a to dívku, která je přirovnána k oné květině. Kromě základní neshody v hodnocení určitých prostředků nesouhlasím v některých dalších věcech. Tak například co se týče slovníku: slova *präzise, inklusive, Gonokokken, Orthodiagramm* (...), na první místě o to, zda jsou to slova vědecká, mají na prvním místě vnášet do básní aspekt střízlivé racionálnosti a chladu (to je jedna složka). Za druhé jsou tu slova všedního dne ve smyslu nesvátečnosti až někdy vulgarity, jimiž se ruší „vysoký tón“. Základem bude skutečně asi jen (parodicky užívaná) „Umgangssprache und Berufssprachen“ (srovnej Bossman, 1957, s. 235), „Umgangssprache“ i s její specifickou expresivitou (například slova *Popo, Hintern, Schnauze*). Našli bychom i slova doprovázená romanticko-nacionalistickou asociací, zde ovšem Kästner tuto „asociaci“ kritizuje (*Auch ohne Kopf wirst du kein deutscher Denker, Germanenhintern*). Také slova „vysoká“, kdy opět Kästner „vysokost“ ruší spojením se slovem či výrazem „věcným“ (bude to asi obdobné rušení iluze): „*Besagter Lenz, Verzweiflung Nr. 1, Er war ein Mann und kein Genie*“.

¹²Přestože tomu tak dnes většinou není, může verš sloužit také jiným účelům než lyrickým, např. epickým. Odtud veršovaný epos, poéma nebo román ve verších (a samozřejmě existuje i veršované drama). Tyto útvary nemusejí být nutně tendenční a rétorické ve smyslu politických, sociálních či jinak mimoestetických záměrů, o nichž mluví Winkelman.

¹³To je snad případ „*9 Stunden stand Schmidt schwitzend im Betrieb*“, kde Kästner používá nápadně „poetických“ prostředků na nápadně „nepoetickém“ předmětu.

Při posuzování Winkelmanova dělení budeme tedy muset být opatrní a pojmát je spíše jako inventář formálních znaků, přičemž interakci jednotlivých složek bude třeba mnohdy znovu zdůvodnit.

Spíše než používat pro Kästnerovo básnické dílo kategorie „lyrický“ (= umělecký) a „rétorický“ (neumělecký) se mi jeví vhodné zpřesnit Winkelmannova zjištění v tom smyslu, že Kästnerova básnická tvorba má privátní složku bez bezprostředního společenského dosahu, kam můžeme zařadit například – velmi řídké se vyskytující - milostnou lyriku (např. *Sachliche Romanze* (LiS, s. 111), *Junger Mann, 5 Uhr morgens* (GzS, s. 261), přičemž však i u této části tvorby a v těchto básních bychom našli mimoestetické funkce, a složku „společensky angažované“ tvorby, která ovšem nepostrádá estetické kvality, např. *Jahrgang 1899*, (HaT, s. 53), či *Ein Traum macht Vorschläge* ((HaT, s. 70). Je ovšem pravda, že Kästner pociťoval palčivý rozpor mezi touhou psát literaturu s privátním dosahem a vědomím, že doba žádá literaturu angažovanou (což ostatně v té době neplatí jen pro něj).

Pojem „lyrika“, který Winkelman používá, je třeba zpřesnit v tom smyslu, že Kästnerovy básně nemají – ve smyslu Staigerových kategorií – vždy (převažující) charakter lyrický, ale vyskytují se u něho i básně epické a dramatické povahy.

Je však třeba upozornit na to, že následující oddíl nemá za úkol, přestože materiál zařazuje do kategorií jako epika, dramatika, lyrika, nějakým způsobem znovu uspořádat Winkelmanovo dělení či rozhodovat, zda je některá formální složka díla dominantní. Považuje za závazné především ty poznatky, které jsou zjištěny při interpretaci jednotlivých básní či textů, které zase samy slouží jako podklad dalších částí.

2.2 Žánrově tematicko-motivický průzkum Kästnerova raného básnického díla

Přestože dávám osobně přednost metodám rozboru literárního díla, které se příliš nezabývají biografií autora a historií, tyto skutečnosti musejí být při výkladu zohledněny, protože jinak asi Kästnerovo dílo plně neporozumíme. Kästnerovo

dílo má dozajista jednak autobiografický aspekt, jednak také časový charakter, Kästner je například často satirikem, tj. vnější účel díla je kritizovat a zesměšňovat skutečnosti mimo fiktivní realitu vlastního díla. Má často také charakter parodický, tj. je třeba také identifikovat starší literaturu, která je parodována. To určuje, že můj postup je kompromisem mezi historickou a „čistě textovou“ metodou. Na jedné straně se snažím zjistit kategorie tak obecné, jako je například světový názor autora, a roztřídíuji materiál do oddílů nejobecnějších, na druhé straně je nutný častý odkaz na starší literaturu či poukaz na významový posun básnického prostředku vůči staršímu období, na obecnější či konkrétnější dějinnou či biografickou skutečnost a podobně.

Je-li Winkelmanův průzkum v podstatě prozkoumáním formy, je tento oddíl víceméně prozkoumáním obsahu.

Vyděluji tedy v našem materiálu lyrické, epické a dramatické žánry. V oblasti lyrična nalézáme tradiční lyrické žánry, jako je milostná a citová a přírodní lyrika. Na území epična se vydělují „poetické portréty“, přecházející velmi často v „příběhy“ (v podstatě to odpovídá Winkelmanovu zjištění narativních a deskriptivních elementů). V dramatické přihrádce je potom silná skupina, kterou nazývám kritické básně (modifikující se jako satira, parodie, groteska, (mladistvá) provokace). Jako zvláštní druh kritických básní je vyňata politická poezie (politika je chápána jako prostředek ovlivnění mocenské sféry, teprve potom jako prostředek ovlivnění širší sféry společenské). Poslední „dramatickou“ skupinou je reflexivní poezie.

V tomto žánrově-tématicko-motivickém dělení nezačneme od lyriky, ale od epiky, protože je to skupina, která jasně kvalitativně i kvantitativně převládá a prostupuje všechny skupiny.¹⁴

¹⁴Epika v Kästnerově díle převládá i ve smyslu prózy. Jeho lyrika (tj. veršované dílo) zaujímá v jeho díle menší část. Kästner dokonce zpracovává své básně někdy do prozaické formy - např. *Die Ballade vom Mißtrauen* (GzS, s. 224-225) je ještě jednou prozaicky zpracována ve *Fabianovi* jako příběh Lediny nevěry. V každém případě je to doklad, že Kästnerovy básně mají epický, narativní charakter.

2.2.1 Epické žánry

V epice se vydělují především portrét a příběh. Doufám, že se příliš neprohřešuji proti správné terminologii, používám-li v literární vědě výraz z výtvarného umění, totiž portrét, u autora, který sám výtvarné umění a literaturu, mimo jiné i tu, kterou vytvářel on, považoval za příbuzné. Příbuznost malíře (respektive kreslíře) a spisovatele (nota bene vypravěče, tedy epika) Kästner definuje v předmluvě *Zeichner sind Schriftsteller* (GS, sv. 3., s. 234 a dále):

„Der Zeichner ist mit dem Schriftsteller viel enger verwandt als mit dem Maler. (...) Der Zeichner und der Schriftsteller, diese Zwillinge, sind Erzähler. Sie fabulieren, berichten, träumen, klagen an, spotten, lachen und schwärmen. Zu allem braucht man Welt: Palmen, Gesichter, Pluderhosen, Kirchenportale, (...) Beide schreiben, was sie zu erzählen haben, auf Papier. Der eine bedient sich der Buchstaben. Der andere schreibt in Bilderschrift. (...) Seit ich schreibe, stehe ich der Gilde der Zeichner nahe.

Přitom je mimochodem příznačné, že Kästner upozorňuje takřka pochvalně na neabstraktnost, figurativnost kreslířů při srovnání s malíři. Předmětné, neabstraktní výtvarné umění je zřejmě bližší jeho srdci. To zjistíme, přečteme-li si například jeho hodnocení „abstraktních“ malířů expresionismu Wassily Kandinského a Paula Kleea a “neabstraktních“ malířů nové věcnosti.

Ve zprávě o výstavě *Das Schicksal der Durchschnittskunst* sice - ovšem v jediné větě - zmíní „Kandinského absolutní symfonii barev“ (GG, sv. 1, s. 74), v článku *Indirekte Lyrik* (In: *Das deutsche Buch*, 1928, č. 3/4, s. 143-145) se Kästner vyjadřuje v kontextu svého záporného vyjádření o literárním expresionismu o Kandinského abstraktních malbách jako o něčem, vůči čemu široké publikum stojí bez vztahu:

„Die letzte lyrische Bewegung, deren wir uns als einer stilistisch einheitlichen zu erinnern vermögen, wurde „expressionistisch“ genannt. Typische Grundgefühle wurden, eruptiv und abstrakt, ausgedrückt; und das große Publikum stand diesen Aufschreien und Stammelsurien beziehungslos gegenüber. Ebenso beziehungslos wie den Abstraktionsmalereien Picassos, Feiningers, Kandinskys“

Jméno Kandinsky se možná také skrývá za příjmením Komjanky kriticky viděného malíře - umělce v hladovění - ze satirické povídky Ein Hungerkünstler (GG, sv. 1, s. 78). Paula Kleea sice Kästner hodnotí vysoko:

„Paul Klee (...) baut mit zarten linearen Gebilden und in seltsamen Farbklingen, mit Formen, die kaum an je Gesehenes erinnern, eigene Welten auf und erzeugt unvergleichliche Stimmungen beim Betrachten. Man kann in seinen „überirdischen“ (surrealistischen) Szenen von ganzem Herzen die Oberfläche der Zeit vergessen und das Wesentliche erleben, das hinter der Wirklichkeit atmet.“

ale bezprostředně nato dává zjevně přednost Maxi Beckmannovi, jehož dílo podle něj není únikem před skutečností (tak jako Kleeovo) (GG, sv. 1, s. 77):

„Max Beckmann ist ein viel robusteres Talent. Er ging dem, was er wirklich sah, noch nie aus dem Wege. Er packte es, staute es zusammen, schuf Simultanbühnen des Lebens. Zirkusszenen (...) liebte er einst darzustellen aus dem Wunsche, das Seltsame, übertriebene nicht in der eigenen Phantasie, sondern nur in der Wirklichkeit aufzusuchen und intensiviert zu gestalten. (...) Er verwertet seine Kraft, um das Gesehene im Bild zu konzentrieren. Dadurch erhalten seine Arbeiten ein ungewöhnliches Strahlungsvermögen. Sie enthalten komprimiertes Dasein, das sich im Betrachter wieder ausbreitet und ihn also erfüllt.“

Portrét a příběh krátce srovnáme. Mají k sobě velmi blízko. Oba předpokládají identitu věci a liší se jen časovou kategorií. Při portrétu můžeme mluvit o jakémsi času 0 - o věčné přítomnosti, při příbězích čas plyne - při čisté epice je ovšem zase čas anulován, a to tím, že je to totiž čas **4**, bezbřehá epika ve smyslu Homérově, tak jak to vykládá Staiger, je prosté řazení obrazů vedle sebe do nekonečna.

Je ovšem otázka, zda nejadekvátnější ztělesnění epična musíme vidět v Homérovi (jak to činí Staiger (1946)), a tedy jeho čistou podobu vázat na určitou epochu či úsek vývoje slovesnosti respektive lidstva. Lidé si vyprávějí nekonečně dlouhé příběhy patrně od pradávna a vyprávějí si je ostatně dodnes (typickým nekonečným epickým útvarem dneška je televizní seriál).

U Kästnera ovšem nacházíme příběh, jak mu dnes rozumíme my. Příběh začíná, stává se, přestává a končí, věci se nějak vyvíjejí a mění se. (Je čas tohoto příběhu možno nazvat jakýmsi časem 1 - jakýmsi časem „dramatickým“?)

Portrétovost, objektivnost, identitu (tento předpoklad vývoje, neboť bez identity je vývoj jen řazením nesouvislých stavů) potvrzuje řada quasi-portrétních, statických názvů. Omezíme-li se na lidské portréty, pak můžeme jmenovat *Jahrgang 1899* (HaT, s. 53), *Der Herr ohne Gedächtnis* (HaT, s. 54), *Herr im Herbst* (HaT, s. 66), *Sergeant Waurich* (LiS, s. 111), *Ganz besonders feine Damen* (LiS, s. 114), *Zeitgenossen haufenweise* (LiS, s. 116). *Sogenannte Klassefrauen* (MgA, s.189), *Gewisse Ehepaare* (MgA, s. 208), *Mathilde, aber eingerahmt* (GzS, s. 247).

Samozřejmě že tu jde vždy o literární portrét, nikoli malířský, jde spíše o charakteristiku, a to charakteristiku nepřímou, pomocí příběhu, který osoba vypráví o sobě nebo je o osobě vyprávěn. Proto musíme portrét chápat jako smíšený žánr, kde staticčnost, byť je jakkoli podtrhována, nikdy nemůže být zcela zachována, čas plyne. Osoby vyjevují svou podstatu pomocí příběhu či vyprávění, například v *Chor der Fräuleins*¹⁵ (HaT, s. 56), *Mädchens Klage* (HaT, s. 103), *Brief eines nackten Mannes* (LiS, s. 153), *Vornehme Leute, 1200 m hoch* (LiS, s. 158) a v řadě dalších básní.

Portrét bychom mohli rozdělit na řadu podskupin, jako jsou momentky (*Monolog des Blinden* (LiS, s. 149), *Umzug der Klubsessel* (LiS, s. 122), žánrové obrázky (*Höhere Töchter im Gespräch* (MgA, s. 212), karikatury (*Lob der Volksvertreter* (LiS, s. 115), autoportréty (*Kurzgefaßter Lebenslauf* (MgA, s. 184), skupinové (auto)portréty (*Jahrgang 1899* (HaT, s. 53).

Ve všech těchto případech před námi vyvstane často „plasticky“, trojrozměrně nějaká figura nebo také kolektiv, určená nebo určený nejen duchovně, tj. psychickými vlastnostmi, ale také svým „povrchem“ - v nejširším smyslu dějinami. Vskutku je určení hlavně „vnější“: například sociální postavení

¹⁵Je nutno rozlišovat básně, kde osoba skutečně mluví, byť je to jen vnitřní monolog (*Plädoyer einer Frau* (LiS, s. 157), a básněmi, kde se nejedná o promluvu možnou ve skutečnosti, ale kdy mluvčím, vyprávěčem a komentátorem je vlastně autor, který figuru nebo kolektiv výpověď vkládá do úst, osoba mluví jen „na jevišti“, ale ve skutečnosti by mluvila něco zcela jiného (*Jahrgang 1899*, HaT, s. 53; *Ballgeflüster*, HaT, s. 82; *Stimmen aus dem Massengrab*, HaT, s. 106; *Geständnis einiger Dichter*, LiS, s. 123; *Monolog des Blinden*, LiS, s. 149; *Gebet keiner Jungfrau*, LiS, s. 155).

nebo povolání.¹⁶ Jako doklad a příklad uvedme jeden více méně reprezentativní autoportrét „lyrického já“. Je to báseň *Kurzgefaßter Lebenslauf* (MgA, s. 184). Pokusím se tuto báseň prozkoumat zatím jen obecně. Tato báseň je něco mezi reprezentativním autoportrétem, vyprávěním o dosavadním životě a jeho shrnutím, je to současně dobově podmíněný portrét doby samé.

Báseň má 8 čtyřveršových slok, rytmus je zhruba pětistopý jamb. Všude zjistíme znaky, které jsou uvedeny v oddíle *Reprodukce*. Vnější forma nepodtrhuje „lyrický“ výraz, je v podstatě narativní (...).

Název je stručným oznámením obsahu: zde se bude krátce vyprávět něčí osud:

1. sloka. Báseň začíná epigramatickým shrnutím „život za mnoho nestojí“. Slova „*Er sitzt im All auf einem Baum und lacht*“: nejasná metafora, která není vysvětlena. Hovorové „*auf dem Baum sein*“ znamená „*aufgeregt, wütend sein*“. Nebo to snad znamená, že „bytí“ před „bytím zde“ je šťastné?¹⁷ Jedna z možných asociací: není to obraz z dětského světa (uličník na stromě) či strom = „blažená příroda“?¹⁸

Zrození se událo bez vůle zrozence.

2., 3. a 4. sloka. V dalších slokách se dozvídáme, jak vypravěč prochází různými institucemi, které mu uškodily tam, kde mu měly prospět, ač výsledky,

¹⁶Na rozdíl od abstraktního člověka expresionismu má člověk v nové věčnosti opět historickou a sociologickou určenost. Objektem Kästnerových portrétů jsou příslušníci některých povolání ať už jednotlivě nebo skupinově, např. prostitutky, bankéři, písáčky. Kurt Tucholsky zpodobňuje v *Bilder aus dem Geschäftsleben* (Tucholsky, sv. 3, s. 490-495) osoby, zastávající určité funkce jakoby konkrétní exempláře z určité sociologické kategorie – portýra, ambiciózního zaměstnance, prokuristu, písáčku, sekretářku a šéfa firmy.

¹⁷Svůj nekrolog za Anatolem Francem končí Kästner slovy: „*Er* (tj. France, poznámka RP) *wird gelächelt haben, ale er starb. Und es wird jenes göttliche Lächeln gewesen sein, das sich aus dem tiefsten aller Schmerzen gebiert: aus der Erkenntnis, daß Welt und Schmerz Synonyma sind.*“ (NLZ 14. října 1924, GG, sv. 1, s. 94). Odtud bychom mohli přejít k postavě Fabiana a upozornit na jeho četbu Schopenhauera. Je ovšem povážlivé vytvářet názorovou jednotu autora z textů určených různým účelům, byť jsou obě místa v dobrém souladu s Kästnerovým „pesimismem“. Avšak v témže *Fabianovi* je i tvrzení opačné. Ústy starého vynálezce se praví (GS, sv. 2, s. 101): „*Ich liebe das Leben*«, *gestand der Alte und wurde fast verlegen. »Ich liebe das Leben erst recht, seit ich arm bin. Manchmal könnte ich vor Freude in den Sonnenschein hineinbeißen, oder in die Luft, die in den Parks weht.*“

Umělecké dílo projevu svou světonázorovou jednotu zřejmě jinak než systematické dílo filosofické. (Dobrým příkladem skoků z „přítakání životu“ do „popírání života“ a zpět je Klárčina píseň z Goethova *Egmonta*.)

¹⁸O „blažené přírodě“ viz oddíl 2.2.3 Lyrické žánry.

kterých dosáhl, byly - aspoň podle hodnocení oněch institucí - v souladu s těmito institucemi. Vztah k této etapě „bytí zde“ je negativní.

3. a 4. sloka speciálně. Něco nemělo být na místo toho, co mělo být, další instituce, účast na akcích, přičemž je subjekt často nikoli činitelem, ale obětí. Stav světa a já, jakési věci, živočichové, další stavy, události, jevy - pokud můžeme soudit, příběh se odvíjí podle zákonů historického času a v tomto čase, každé slovo je zřejmě narážkou na konkrétní věci.

Zanechme tedy první nehistorické metody a zvolme onu metodu o něco historičtější: před námi stojí individuuum, které nám chce sdělit svůj neopakovatelný příběh a neopakovatelný životní pocit, který je důsledkem tohoto příběhu: narození, škola, četba, 1. světová válka, studia, inflace, osobní citové zážitky („personální sféra“). Výsledkem je tento portrét:

5. a 6. sloka. Jednatřicetiletý básník ironicky zařazující svou tvorbu do průmyslové výrobní sféry, na němž se předčasně objevují první známky stáří (byť se jedná jen o první šedivé vlasy), charakterizující sama sebe jako nejednoznačný („*Ich setze mich sehr gerne zwischen Stühle.*“) a destruktivní typ („*Ich säge an dem Ast, auf dem wir sitzen.*“) - stejně jako Brecht v básni *Vom armen B. B.* (Brecht, 1989, sv. 11, 119 a dále) si subjekt básně dává zápornou nálepkou. Slova „*Ich schreite durch die Gärten der Gefühle/ die tot sind, und bepflanze sie mit Witzen.*“ můžeme interpretovat – vztáhneme-li je na Kästnerovu literární tvorbu – jako identifikaci Kästnerovy literární metody, kdy jde velmi často o parodii vysokých forem (srovnej např. kapitolu „Kästner a Rilke“ této práce). Odpovídají však zřejmě i životnímu pocitu a postoji, charakterizovanému nechutí a nedůvěrou k velkým gestům, pathosu a exaltaci ve všech sférách – básnictví, politice i v osobním životě, jejich odhalováním jako přežilé, neadekvátní nebo dokonce lživé.

7. sloka. Osamělý život je pociťován jako těžknoucí břímě. Žít je paradoxní, život se uskutečňuje jaksi „přesto“.

Tato báseň je podobný autoportrét, jakým je (tentokrát ovšem skupinový) *Elegie mit Ei* (HaT, s. 105) - generace rozhněvaných mladých mužů hledí do nejisté budoucnosti ještě s určitými ideály - skoncovat s minulostí otců a začít

lépe, je to autoportrét jako *Jahrgang 1899* (HaT, s. 53), jako *Riesenspielzeug* (GzS, s. 238).

Můžeme, ba musíme jít ještě dále a použít biografickou a historickou metodu - jedná se prostě o - byť básnickými prostředky a zkratkou vyjádřený - vlastní životopis Kästnerův a jeho autoportrét. Je pak otázka, zda je jedná (jen) o nezávislou "fiction" a konstrukci, která má především působit jako estetický objekt, něco jako Morgensternova lasička, sedící na kraji lesička - či spíše literaturu, která chce být (kromě uměleckého působení ve smyslu vytvoření vytvoření nezávislého artefaktu) i literaturou faktu, časovým dokumentem, něčím užitečným. Myslím tu na známý Picassův výrok „*Nemaluji ženu, maluji obraz*“. Kästner - a s ním „nová věcnost“ - by jej zřejmě nepodepsali. Jakkoliv snad chce Kästner malovat také „obraz“, chce rozhodně zachytit také „ženu“, tj. v tomto případě sebe sama jako nefiktivní realitu. (Je tedy třeba souhlasit s Winkelmanem, že Kästnerovi nejde o vytvoření pouze estetické konstrukce. Konkrétní historické údaje dokonce do jisté míry snižují bezprostřední sdělnost básně: je třeba vědět, jaké město je Lipsko a kdo je Kant, abychom plně pochopili celý obsah výpovědi.)

Provokativně formuluje opačnou estetiku Oscar Wilde v *The Picture of Dorian Gray*, ostatně díle, které se myslím touto estetikou „l'art pour l'art“ svého autora neřídí, jakkoliv Wilde v předmluvě tvrdí (In: Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. London, Simpkin, Marshall Hamilton, Kend and Co. Ltd., b.r.vyd., s. 5-6):

„*The artist ist the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art's aim. (There is no such things as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all. (...)) No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. (...)) (Vice and virtue are to the artist materials for an art. (...)) We can forgive a man for making a useful thing as long as he does not admire it. The only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely. All art is quite useless.*“

Z estetiky "umění pro umění" si dělá legraci Ch. Morgenstern v básni *Der Aesthet* (Morgenstern, 1933, s. 178):

„*Wenn ich sitze, will ich nicht/ sitzen, wie mein Sitz-Fleisch möchte,/ sondern wie mein Sitz-Geist sich,/ säße er, den Stuhl sich flöchte.// Der jedoch bedarf nicht viel,/ schätzt am Stuhl allein den Stil,/ überläßt den Zweck des Möbels/ ohne Grimm der Gier des Pöbels.*“

Kästner naopak vědomě a záměrně vytváří „Gebrauchskunst“, užité a společensky angažované umění.

To, co toto tento autoportrét odlišuje od jiných autoportrétů či portrétů jiných subjektů, které bude mít možnost v dalším textu zkoumat, je určitá nemetafyzičnost, civilnost, pozemskost.¹⁹ Co se týče Brechta, je možno srovnat „*schwarze Wälder*“²⁰ s „*Er sitzt auf einem Baum und lacht*“, je to metafora podobně nejasná - zřejmě jde o stav před narozením. Oba básníci zmiňují vegetaci – jde o případ „blažené přírody“? Brechta se jedná o tmavý, chladný prostor, u Kästnera je to naopak místo smíchu, smích na stromě neevokuje nicotu, jako Brechtovy černé lesy, ale naopak štěstí, radost. Formulace „*Ich wurde seinerzeit als Kind geboren,/ eh ich's gedacht.*“ je však parodistická. Na rozdíl od civilního Kästnera zachovává Brecht pathos a sakrální tón - byť jsou to sakrálnost a nihilistické či existencialistické - např. plurály: „*Wälder, Städte, Erdbeben*“, protiklady jsou větší - vedle hovorovosti i výrazy s konotací sakrální („*Geschlechte, machet, Sterbsakrament x am End*“).

Srovnáme-li Kästnerův *Kurzgefasster Lebenslauf* s (ovšem prozaickou) *Autobiografie* Kurta Tucholského (Tucholsky, 1987, sv. 4, s. 304-305) a *Drei Biographien* (Tucholsky, 1987, sv. 4, s. 453-455) Kästnerova staršího současníka a obdivovaného kolegy, zjistíme v mnohém shodné rysy. Střídá se v nich jazyková hravost s literární parodií, satirou a groteskními útvary, stejně jako se tu (jako na jiných místech u Kästnera) objevuje neuctivý vztah k pojmu „milého Pánaboha“,

¹⁹Je samozřejmě problematické srovnávat autoportrét malířský s literárním, ale důrazy nové věcnosti vyniknou třeba i, srovnáme-li *Kurzgefasster Lebenslauf* s Kleeovým autoportrétem – litografií z roku 1919 a Kleeovým známým deníkovým záznamem: „*Diesseitig bin ich gar nicht faßbar/ Denn ich wohne grad so gut bei den Toten/Wie bei den Ungeborenen/Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich/Und noch lange nicht nahe genug*“. Klee chce zjevně podat jakousi esenci duchovního ustrojení abstrahující od vnějších nahodilostí života zde (*diesseitig bin ich überhaupt nicht faßbar*), naopak Kästner znovu považuje za podstatné události života zde, což by se dalo formulovat například takto: „*Faßbar bin ich überhaupt nur diesseitig, und zwar heute um viertel nach vier im Café Schwannecke, wo ich mit Fräulein Hilde Schmidt aus der Vertriebsgesellschaft „Lyrik GmbH“ über die Auslieferung meines letzten Produkts – des Gedichts „Sie saßen aufm Gewölbe“ verhandeln werde.*“

²⁰Pokud má čtenář zájem, může si přečíst jednu z interpretací *Vom armen B.B.* (Demetz, 995, s. 320-322). I Demetz interpretuje dobu před narozením – dobu pobývání v mateřském klíně - u Brechta jako dobu štěstí.

a rovněž tak metafora „člověk = zvíře“ (kterou ostatně nacházíme i u Brechta, o této metafoře bude řeč ještě dále):

„Soweit ich mich erinnere, wurde ich am 9. Januar 1890 als Angestellter der ‘Weltbühne’ zu Berlin geboren. Meine Vorfahren haben, laut ‘Miesbacher Anzeiger’, auf Bäumen gesessen und in der Nase gebohrt.“ „„Sie sind der ungeborene Peter Panter - ?“ sagte der liebe Gott und strich seinen weißlichen Bart, der stellenweise etwas angeraucht war. Ich schwamm als helle Flocke in meinem Reagenzgläßchen und hüpfte bejahend auf und nieder. „Für Sie gibt es drei Möglichkeiten“, sagte der himmlische Vater und zerdrückte in unendlicher Güte eine Wanze, die ihm über das Handgelenk lief.“ „Peter Panter (1. Verarbeitung). Geboren am 15. April 1898, als Sohn armer, aber gut desinfizierter Eltern, zu Stettin auf der Lastadie. Vater: Quartalssäufer, das Jahr hat fünf Quartale. Mutter: Abonnentin des ‚Berliner Lokal-Anzeigers‘.“

Fakta, která charakterizují našeho hrdinu, jsou konkrétní, pozemská, konkrétně zakotvená v historickém čase a reálném prostoru. Kästner používá prvky hovorové, mluvené řeči, kterou simuluje i graficky²¹ (hovorová úsloví a vůbec hovorová slovní zásoba, apokopa a elize, tak jak je pro hovorovou řeč typická (*bloß, sowie-so, zirka, zkrácené eh', ich's*, vynechávání *e* v koncovém *-en* i infinitivů: *drehn, gehn*), které určují civilní, nepatetický, profánní a vědomě na „vznešeno“ a „slavnostno“ rezignující charakter těchto veršů. Signifikantní je složenina *Versfabrik*, jíž se Kästner distancuje od modelu básníka jako proroka, kněze, „věštce“, šamana či kouzelníka, zabývajícího se básněním jakožto „vyšší“ nebo „sakrální“ činností. Básnění je umístěno do prozaické sféry pouze „masové výroby“. V podstatě jím staví Kästner básníky na stejné místo jako v *Prosaische Zwischenbemerkung* (LiS, s. 139) - až za řemeslníky (zde, přesně řečeno, na roveň s továrníky). Závěrečné „*Ach, ich muß meinen Rucksack selber tragen./ Der Rucksack wächst, der Rücken wird nicht breiter./ Zusammenfassend läßt sich etwa sagen: ich kam zur Welt/ und lebe trotzdem weiter.*“ můžeme interpretovat jako

²¹Ale i další básníci nové věčnosti využívají hovorové řeči (jmenovitě hovorovou řeč Berlína a zdůrazňují mluvenou stránku jazyka: Mehring a Tucholsky. V jazykovém menu však nechybí ani cizí jazyky - angličtina, francouzština, u Mehringa dokonce ani latina, a také německé dialekty, u Kästnera saské a u Tucholského severoněmecké nářečí. (K Tucholského inspiraci mluvenou řečí viz Siems, Renke: *Gesprochene Schrift. Zu Kurt Tucholskys Erzählprosa*. In: Tucholsky, Kurt, 2002, s. 213-244. Autor v této studii zkoumá fenomén orality v literatuře v širokém historickém kontextu literatury nejen německé, např. z hlediska skazu ruských formalistů. Mj. se dozvídáme o orálním charakteru textů i dalších tvůrců doby nové věčnosti, konkrétně Döblina.)

projev Kästnerova pesimistického názoru na život zde, navazující na výrok „*Wer nicht zur Welt kommt, hat nicht viel verloren.*“ Současně však má paradoxní výrok humornou kvalitu. Humor melancholii současně paradoxně překonává a potvrzuje. Humoristický rozměr má celá báseň, stejně tak jako rozměr melancholický.

Druhým nápadným žánrem vydělujícím se z Kästnerova díla je příběh.

Epický příběh s časem 1, ve kterém se o něčem vypráví, kde se něco děje, či stalo, je vlastní doménou Kästnerovy epicky a prozaicky laděné poezie. Čas 1 už samozřejmě říká, že Kästnerův „epos“ není nějaký epos à la Homér, splňující svou funkci ve smyslu Schillerova výroku o láskyplném prodlévání epika na každém kroku. Samozřejmě jde o „epos“ moderní, epos obsahující dramatickou kvalitu, epos s „problémem“, „čímśi rozvrženým“ /*das Vorgeworfene*/ jak to nazývá Staiger (Staiger, 1946, s. 175), s pevně stanoveným hodnotovým systémem, odděleným od věcí. Současně je nutno dát za pravdu Winkelmanovi a Bodlákové v tom, že to není příběh vyprávěný citově nezúčastněným vypravěčem a že také nechce zanechat citově nezúčastněným čtenáře - je to příběh, který chce nejčastěji dojmout.

Pokusme se najít v Kästnerových verších to, co nazýváme „velkým příběhem“, tj. příběhem ve smyslu „vyprávění o počátku“, „mýtu“, „svatého“ příběhu nebo „hrdinské písně“.

Takový příběh tu skutečně najdeme. Původní „vysoký“ příběh je však podán v Kästnerových verších v podobě, která je parodií, travestií, demytizací příběhu původního. Jako příklad by mohly sloužit básně jako *Das Führerproblem, genetisch betrachtet* (GzS, s. 234), *Legende, nicht ganz stubenrein* (GzS, s. 250), za takový příběh by bylo možno považovat například i první a poslední sloku básně *Entwicklung der Menschheit* (LiS, s. 223). (I Darwinova teorie se může stát mýtem o vzniku „Člověka“²²). Samozřejmě také *Handstand auf der Loreley*²³ (GzS, s. 230).

²²Nezapomínejme na banální pravdu, že tak, jako vedle církevní hudby a opery existuje také opereta a muzikál, že vedle homérovských vysokých eposů a rytířských románů patří do literatury také eposy a epika parodické a travestické, ať už je to *Batrachomyomachie* nebo *Don Quijote* nebo dokonce parodie příběhů biblických (viz například tetralogii Thomase Manna *Joseph und seine Brüder* - parodie biblických příběhů se však vyskytují i v literatuře národa, který by k nim měl mít vztah nejpíetnější a neuctivější – viz Shmeruk, 1996, s. 63 a dále.

Kästner často využívá takzvaných „pokleslých“ žánrů, které známe z předklasického období, ale také z doby historicky mnohem bližší. Jsou to – ovšem často parodicky, pro účely kritiky či satiry, „řidčeji“ pouhé recese, použité – (lidová i umělá) balada (*Kurt Schmidt, statt einer Ballade* (MgA, s. 167), novinová píseň /*Zeitungslied*/ (*Ballade vom Herrn Steinherz*, GzS, s. 245), moritát (*Ballade vom Nachahmungstrieb* (GzS, s. 256), jarmareční píseň /*Bänkelsang*/ (*Wer hat noch nicht? Wer will noch mal?*, HaT, s. 74). Kästner je tu pokračovatelem linie, na které můžeme v 18. století najít jména jako Gleim, Bürger, v devatenáctém století jména jako Heine, Th. Vischer, Hoffmann von Fallersleben, ve dvacátém století jména jako Frank Wedekind, Erich Mühsam, Walter Mehring, Joachim Ringelnatz, Bertolt Brecht.²⁴ Tyto formy jsou typické pro kabaret,²⁵ pro který Kästner často pracoval.

Ale i u celé řady dalších textů lze doložit vztah ke kabaretu. Mnoho textů lze považovat za šanson, polozpívaný a polomluvený text s hudebním doprovodem.²⁶ Jedním z dokladů může být Kästnerova hudební rozhlasová hra *Leben in dieser Zeit* z roku 1929. Jejím hrdinou je „průměrný člověk“ Schmidt. Hra je smontována z mnoha Kästnerových básní a šansonů.

Civilní postoj, snižování „vysokých“ témat do sféry střední nebo nízké neplatí však jen pro básně a texty kabaretní. „Malost“ příběhu je do jisté míry

²³Jen tak mimochodem: Kästner, parodující Heinovu báseň (zpracovávající znovu motiv vyskytující se u Homéra), není první, kdo paroduje báji o zhoubné siréně: Již řecký básník Epicharmos (počátek 5. století př. nl.) paroduje ve své komedii příběh vyskytující se v Odyssei – spoutaného a hladového Odyssea svádějí Sirény nikoli erotickými rozkošemi, ale gastronomickými pochoutkami (Bernard, 1983, s. 78).

²⁴Volně citována z Kafka, Vladimír: *G. A. Bürger, básník znovu nalezené lidovosti*. In: Bürger, Gottfried August: *Balady*. Praha: SKLU, 1964.

²⁵Je na místě upozornit i na etymologii slova kabaret. Francouzské *cabaret* znamená na prvním místě „hosпода, krčma, kavárnička“. Kabaretní zpěvák není tedy zpěvákem chrámovým.

²⁶Střídání zpěvu a mluvené řeči v chansonu je zcela v souladu se střídáním, respektive kontrastním stavením vedle sebe „lyrického“ a „vznešeného“, respektive „magického“ na jedné straně a „epického“, respektive „prozaického“ a „všedního“ na straně druhé v Kästnerově poezii. Tento styl nazval Pietzcker (1991) pěkně „*verzaubernde Entzauberung*“. Správně to ostatně rozpoznal i Winkelmann, který ovšem jen proti svým zásadám přiznává „rétorickému“ podíl na vytvoření uměleckého dojmu („*All of these rhetorical factors are of interest, but they do not in themselves have any positive esthetic value, although the mode of their interaction (...) may become esthetic*“).

obecná. Kästner nepíše velké příběhy,²⁷ jako vypravěči mu přísluší causerie, anekdota, banální příběh,²⁸ noticka, minutový román, formy, které velmi často souvisejí s další „okrajovou“ literaturou, s novinami,²⁹ jak to ostatně potvrzuje již Winkelman. Těmto malým formám odpovídá také tón, kterým Kästner své příběhy vypráví, tón, kterému odpovídá termín „věcný“. Přitom jde samozřejmě o trik. Básník chce dokázat, že malá forma je ve skutečnosti rovnocenná, že malý příběh (a také jeho hrdina, malý člověk) jsou právě tak hodni zaznamenání, jako příběh velký. Takovými „malými velkými“ příběhy jsou dozajista básně jako *Jahrgang 1899* (HaT, s. 53), *Kurzgefaßter Lebenslauf* (MgA, s. 184), abychom se omezili zase jen na příběh či portrét autobiografický.

Velkost „malého příběhu“ souvisí s tím, že Kästner, podobně jako Brecht (který zvláště v pozdější tvorbě zcela programově bojuje proti mýtu „velkých osobností“, jmenovitě proti mýtu „vůdce“), přestože příležitostně kritizuje i „malého člověka“ (např. *Das Lied vom Kleinen Mann* otištěná roku 1931 ve *Weltbühne*, viz GS, sv. 6, s. 43) zásadně stojí na pozicích „malého člověka“, demokratičnosti a plebejskosti, a na „velké dějiny“ a „velké muže“ hledí s nedůvěrou. V *Gedanken eines Kinderfreundes* (GS, sv. 7, s. 42-43), v jednom z příspěvků z roku 1948 pro *Der Tägliche Kram* píše:

„Wenn Friedrich II. von Preußen ein großer Mann war, so war er's, obwohl er jene drei Kriege vom Zaune brach und sein Volk schon bis in den Abgrund geführt hatte! Er wurde ein großer Mann - aber um welchen Preis?“

²⁷To platí i co se týče rozsahu: básník Kästner (ve smyslu tvůrce tvořícího v řeči vázané) nenapsal žádný rozsáhlý epos, ani román ve verších či poému, snad s výjimkou *Leben in dieser Zeit*.

²⁸Kästner vědomě využívá k básnické tvorbě banální – dokonce i v tématu „smrt“ zatímco např. Rilke básní „*Groß ist der Tod wir sind die Seinen lachenden Munds, wenn wir uns mitten im Leben meinen, wagt er zu weinen mitten in uns*“ nechává Kästner v *Gedanken beim Überfahrenwerden* (MgA, s. 186) – člověka hynoucího při dopravní nehodě myslet zcela přízemně: „*Das Begräbnis erster Klasse, / mit Musik und echtem Sarg... / Dodo, von der Sterbekasse/ kriegst du zirka tausend Mark.*“ Poznatek o využití banálního platí i o básni *Frau Großhennig schreibt ihrem Sohn* (HaT s. 162), v níž nám hrdinka básně nezapomene sdělit důležitý fakt, že zrovna jedli klobásu a že si dala přebarvit kostým.

²⁹Zájem o „pokleslé“, „nízké“ a „okrajové“ a „lidové“ žánry, o venkovský a velkoměstský folklor, jakož i příslušné paralely kabaretní můžeme najít ve stejné době i v české literatuře - Čapkův *Marsyas čili na okraj literatury*, Poláčkovy sbírání anekdot atd. Osvobozené divadlo W + V, Burianovo divadlo. Není ostatně bez zajímavosti, že D 34 zahajovalo svou činnost výše zmíněnou hrou *Leben in dieser Zeit*. (Srovnej též Bodláková, 1966, s. 53.) I Karel Čapek a Karel Poláček ostatně zpracovávají téma „malého člověka“.

(...) Es geht nicht nur um Friedrich den Großen und Napoleon, nicht um Philipp II. von Spanien und Elisabeth von England, nicht um Alexander, Cäsar, Xerxes, Wallenstein oder Karl II. von Schweden. Es geht um mehr. Es geht um die Geschichtsschreibung. Und es geht um den Geschichtsunterricht. (...) Man hat in der Schule die falsche Tapferkeit gelehrt, (...) Man hat uns die gefährliche Größe ausgemalt, und die echte Größe fiel unter das Katheder. Man hat die falschen Ideale ausposaunt, und die wahren hat man verschwiegen. Man hat uns Kriegsgeschichte für Weltgeschichte verkauft!“

Gedanken eines Kinderfreundes velmi připomínají Brechtovy *Fragen eines lesenden Arbeiters* (Brecht, 1988, sv. 12, s. 29). Kritický pohled na hrdiny měl zjevně i Tucholsky. (Viz Becker, Sabina: *Gegen deutsche „Tiefe und für poetische „Leichtigkeit“*. Kurt Tucholsky und Walter Hasenclevers *Komödie Christoph Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas (1931/32)*. In: Tucholsky, 2002, s. 143-171). I Ringelnatzův *Kuttel-Daddeldu* je hrdina pojednaný parodicky.

Vedle portrétu a příběhu můžeme najít celou řadu jiných básní, které mají epickou respektive kvazi prozaickou formu. Je to Winkelmanem zmíněná dopisová a deníková forma (*Frau Großhennig schreibt an ihren Sohn*, HaT, s. 62; *Tagebuch eines Herzkranken*, NL, s. 307), zrovna tak bychom mohli obrazně básně jako *Begegnung mit einem Trockenplatz* (GzS, s. 248) nazvat memoáry, či *Alte Kinderspiele renoviert* (což jsou jakési scénky zachycující banální existenci, zgroteskněné³⁰ přesazením do světa dětské hry), nazvat mravoličnými příběhy.

2.2.2 Dramatické žánry

Dramatickou kvalitu Kästnerových veršů není třeba obšírně dokládat. Jako důkaz stačí Winkelmanem uváděná fakta: epigramatická sevřenost výpovědi, monologická či dialogická forma, dramatické konce (smrt hrdiny), „baladičnost“, vypointovaný závěr. Dramatickou kvalitu ve Staigerově smyslu mají zcela jistě Kästnerovy epigramy.

³⁰Grotesknost a absurdita přibližuje Kästnerovo dílo do určité míry absurdní literatuře. Např. Ionescova *Plešatá zpěvačka* používá stejně jako *Alte Kinderspiele, renoviert* k vytvoření groteskního útvaru jazykových a behaviorálních klišé. V dosti podobném duchu jako Kästner vytváří „Kinderspiele“ také Joachim Ringelnatz.

Drama bývá většinou charakterizováno z hlediska způsobu jeho vnímání - jako dílo určené k jevištnímu předvádění. To pochopitelně, přes vztahy ke kabaretu a podobně, pro většinu básní nepřipadá v úvahu. Název „dramata“ je nutno brát aforisticky.³¹ Nejde mi o to, jaká je forma básně, ale především o to, aby byla zjištěna ona širší hodnotová stupnice, ze které básně vycházejí a kterou Staiger spojuje se slovem „rozvrh“. Proto jsou do této části zařazeny i básně sociálně kritické či vůbec kritické a básně politické.

Také v případech, které jsou nějakým způsobem tragické, bychom mohli zjistit onu u příběhu zmíněnou „malovelkost“. V básních jako *Verzweiflung Nr. 1* (MgA, s. 176), *Sachliche Romanze* (LiS, s. 111), *Kurt Schmidt, statt einer Ballade* (MgA, s. 167), *Die sehr moralische Autodroschke* (LiS, s. 119) se zdánlivě nic nestalo, ale ve skutečnosti je příběh tragický, cosi bylo nenávratně ztraceno.

Vedle takovýchto „tragedií“, „vážných“ útvarů, nalezneme u Kästnera snad ještě častěji přístup, který je charakteristický pro žánry „nevážné“: komičnost, grotesknost (*Marionettenballade*, HaT, s. 85; *Alte Kinderspiele, renoviert*), parodistický a parodický přístup (*Handstand auf der Loreley*, GzS, s. 230), dadaistický humor (to ostatně výjimečně, logický Kästner používá alogiky, nonsensu spíše než pro účely pouhé hry pro účely vyššího, tentokrát logického celku (*Paralytisches Selbstgespräch*, HaT, s. 80, či *Goldene Worte, nicht ganz nüchtern*, (HaT, s. 95), travestii (již zmíněná *Die Entwicklung der Menschheit*, GzS, s. 223).

V mnoha případech mají básně kritický záměr nebo aspekt. Pokusme se vyjmenovat předměty, jejichž kritika je v básních záměrně či potencionálně obsažena.

Předmětem kritiky je především militarismus německé společnosti, především těch, kdo vládou (zatímco vůči ovládaným Kästner spíše projevuje soucit), který zavinil první světovou válku, která zasáhla Kästnerův život v době studia na gymnáziu. Odtud řada antimilitaristických a pacifistických básní.³²

³¹Připomeňme také, že Kästner je autorem a spoluautorem řady jevištní dramata a scénářů filmů, mimo jiné adaptací vlastních epických literárních děl.

³²Zde je třeba poznamenat, že v takovýchto básních, stejně tak jako v sociální kritice, mizí Kästnerův understatement a rozhořčení a pathos znějí bez zpochybnění a dvojznačnosti.

V těchto výzvách, varováních, úvahách a vizích přesvědčuje autor nejen pravostí svého prožitku (*Sergeant Waurich*, LiS, s. 111), ale také značnou prorockou schopností - Kästnerovy úzkostné vize - např. *Ein Traum macht Vorschläge* (HaT, s. 70) se bohužel naplnily v druhé světové válce. Antimilitaristické básně začínají satirou *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?* (HaT, s. 70) a končí v našich čtyřech sbírkách básní *Ohnmächtiges Zwiegespräch* (GzS, s. 273).

V Kästnerových antimilitaristických básních je postižena řada jevů, které s německým militarismem souvisejí - specifický problém německého školství a učitele (*Primaner in Uniform*, MgA, s. 187), militaristická ideologie a iluze, spojené s nimbem německého vojáka (*Sergeant Waurich*, LiS, s. 111), *Die andre Möglichkeit* (MgA, s. 169). Například úvodní verš a řádky šesté sloky básně *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?* (HaT, s. 70), tj. v šesté sloce řádky „*Dort steckt ein Kind in jedem zweiten Mann./ Das will mit Bleisoldaten spielen.*“, naznačují, že Kästner si byl vědom bolestného nepoměru mezi německou vysokou kulturou a německou situací společenskou, právě tak jako v jiných případech naopak jejich souvztažnosti.³³

V Kästnerových verších je dále obsažena potencionální či záměrná kritika společenské skutečnosti výmarské republiky, poznamenaná politickou i duchovní krizí, nezaměstnaností, materiální bídou (*Weihnachtsspiel, chemisch gereinigt*, HaT, s. 94), *Hunger ist heilbar* (GzS, s. 235), *Auf einer Bank vor einer großen Bank* (GzS, s. 236).

Kritický záměr má však hlubší zdůvodnění. Moralista Kästner reaguje především na zlo obecně, v každém člověku jakéhokoli postavení (byť především v měšťákovi výmarské republiky, a to měšťákovi vysoce postaveném), také na zlo v sobě samém.

Jako příklad kritiky měšťáka může sloužit *Hymnus an die Zeit* (HaT, s. 63). Tato satirická báseň se skládá z absurdních, neproveditelných pokynů, které mají provést adresáti básně. Adresátem básně jsou vlastně němečtí měšťáci, nebo „šosáci“. Básník kritizuje jejich podlézavost a hloupost. Úvodní poznámka

³³ Kästnerův vztah k Nietzschevi je ostře kritický. Kästner považuje jeho filosofii za filosofii duševně nemocného člověka, svádějící k amorálnímu jednání (srovnej *Notabene 45*, GS, sv. 6, s. 118).

k přednesu („*Mit der Kindertrumpete zu singen*“) dává básni groteskní měřítko karikatury. Kästner používá mj. parodistické obracení známých citátů: „*Wem Gott ein Amt gibt, dem raubt er den Verstand*“ je obracení (německého) přísloví „*Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch Verstand*“. Slova „*Der Gott, den Arndt das Eisen wachsen ließ, schuf auch das Blech und ähnliche Metalle*“ parodují slova „*Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte*“, tj. slova písně *Vaterlandslied* Ernsta Moritze Arndta (1769 - 1860). Goethovo „*Tages Arbeit, abends Gäste!*“ z balady *Der Schatzgräber* se mění na „*Tagsüber pünktlich, abends manchmal Gäste!*“. Slova „*Es braust ein Ruf von Rüdesheim bis Oppeln:*“ narážejí na slova „*Es braust ein Ruf wie Donnerhall*“, tj. začátek písně „*Die Wacht am Rhein*“ (1840) Maxe Schneckenburgera, často zpívané v roce 1870 a 1914. Závěrečná slova „*Der Schlaf vor Mitternacht ist doch der beste!*“, vlastně (mj. německé) přísloví, jsou varováním - posláním básně je: „Bude-li německý šosák jednat i nadále tak, jak jedná, očekává nás zánik.“ Básně v podobném duchu jsou *Die Welt ist rund* (HaT, s. 61) *Die Tretmühle* (HaT, s. 65), *Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühen?* (HaT, s. 70), *Die Hummermarseillaise* (HaT, s. 71), *Der Doktor kommt* (HaT, s. 86), *Mutter und Kind* (HaT, s. 96), *Klassenzusammenkunft* (HaT, s. 98), *Zeitgenossen, haufenweise* (LiS, s. 115), *Pädagogik spaßeshalber* (LiS, s. 139), *Hochzeitmachen* (LiS, s. 145), *Festlied für Skat-Turniere* (MgA, s. 193), *Die Ballade vom Nachahmungstrieb* (GzS, s. 256). Použití parodovaných citátů a floskulí je vůbec Kästnerovou specialitou:

„*Wo steht doch: Selig sind die Geistesschwachen?*“, „*Der Mensch ist gut. Drum haut ihm in die Fresse*“, „*Gott ist gut (...) Deshalb sprach er, etwa zehn Minuten, zu drei sozialistisch eingestellten Journalisten, die ihn interviewten, von der Welt als bester aller Welten.*“

Kästnera jako kritika německého šosáka lze v mnohém charakterizovat jeho vlastními slovy, která napsal ve své recenzi publikace kreslíře Geoga Grosze *120MAL George Grosz* (GG, sv. 1, s. 87-88):

„*Er wollte von den herrschenden Typen, denen wir, in Gestalt von Arbeitgebern, Unteroffizieren, Junkern, Bankiers, Staatsanwälten, begegnen, warnen. Und er wollte um Mitleid und Hilfe bitten für die Hilfebedürftigen: für Arbeitslose, bettelnde Kinder, kranke*

Proletarierfrauen, politische Gefangenen und von den Behörden Verfolgte. Er sah und sieht die Menschheit, die deutsche im besonderen, als ein kämpfendes Rudel von Machtgierigen und Rebellen, von Sexualprotzen und Sexualopfern. Und über diesen Kampf und Unruhe schwebend den deutschen Spießher, dessen eitle, selbstgenügsame, fettansetzende Gemütsruhe, verlässlichen Gerüchten zufolge, unnachahmlich ist.“

Kästner je tu představitelem satirického žánru, jehož zástupci jsou v jeho době Franz Mehring, Bertolt Brecht, Tucholsky, případně Karl Zuckmayer a Carl Sternheim, v minulosti např. Georg Büchner, Wilhelm Busch, Heine, Jean Paul a E. T. A. Hoffmann. Kesten (srovnej Kesten 1969, s. 21) uvádí kromě jmenovaných ještě další příbuzné autory: Karl Kraus, A. Kerr, Klabund, Ch. Morgenstern - dále v minulosti pak G. Herwegh, W. Müller, F. Freiligrat, F. Wedekind a R. Dehmel.

Nejhorším zlem je omezenost, stádnost, „lenost srdce“ (*Nächtliches Rezept für Städter*, MgA, s. 205; *Monolog des Blinden*, LiS, s. 149; *Saldo mortale*, MgA, s. 202). V básni naposled jmenované vyčítá muž, který se chystá podruhé spáchat sebevraždu, svým současníkům:

„Ihr habt mit mir geturnt (...) Ihr habt mich krummgedrückt und langgestreckt. Ihr habt mich kalt und böse angeblickt. Ihr habt mich, wenn ich krank war, noch gekränkt. (...)“

Za kritické básně je ale možno považovat takové básně jako *Die Zunge der Kultur reicht weit*³⁴ (HaT, s. 92), *Der Busen marschier* (MgA, s. 174), *Ragout fin de siècle* (MgA, s. 176), *Maskenball im Hochgebirge* (MgA, s. 181), *Sogenannte Klassefrauen* (MgA, s. 189), *Festlied für Skat-Turniere* (MgA, s. 193), *Karriere?* (MgA, s. 203) atd., kde je Kästner skutečně v širším smyslu kritikem mravů, moralistou, a mravokárcem obracejícím se k zjevům mnohem (ať už zdánlivě či skutečně) okrajovějším, jako „parádívnost vyšších vrstev“, různé odrůdy snobství, touha stát se hvězdou, „oddávání se prázdným zábavám“. Je to jakási „malá“ kritika, vyplývající snad z Kästnerova globálního přístupu ke zlu jako věci nerozumné. (K tomuto oddílu srovnej Winkelman, 1957, s. 34).

³⁴V názvu a v dalším textu je mimochodem narážka na Goethova *Fausta* (I. díl), scéna 6 (Hexenküche), kde Mefistofeles konstatuje, že kultura olizuje i čerta: „*Auch die Kultur, die alle Welt beleckt, / Hat auf den Teufel sich erstreckt;*“

Jako zvláštní oddíl kritických básní bychom mohli označit i politickou lyriku.³⁵

U Kästnera nenajdeme politickou lyriku ve smyslu hlásání idejí nějaké výslovně uvedené politické strany, organizace či třídy. Kästner samozřejmě reaguje na politické události a společenské jevy a satiricky útočí na konkrétní osoby. Jako příklad personálního útoku může sloužit například báseň *Brief an ein Brachtexemplar* z r. 1932 na ministra Brachta (GS, sv. 6, s. 49), či báseň *Brief an den Weihnachtsmann* z r. 1930 s invektivou na Hitlera (GS, sv. 6, s. 38). Jako příklady „společenské angažovanosti“ v našem materiálu by mohly sloužit *Lob der Volksvertreter* (LiS, s. 115), *Patriotisches Bettgespräch* (MgA, s. 185), *Das Führerproblem genetisch betrachtet* (GzS, s. 234), *Die deutsche Einheitspartei* (GzS, s. 262).

Je však zřejmé, že Kästner se ve svých verších nepřidává k žádné straně, ať revoluční či konzervativní, slovu politický rozumí zřejmě jako „veřejný“. Takový postoj má určité výhody i nevýhody. Kästner nikdy nedělal reklamu (ať už dobrému či špatnému) programu nebo ideologické doktríně nějaké strany.³⁶

Nevýhodou Kästnerova (jako ostatně každého bezpartijního) postoje je politická bezmoc (respektive nemožnost nasadit do boje za politické cíle více než izolované možnosti jednotlivce ve srovnání s možnostmi koordinovaného kolektivního boje sjednocené stranické nebo jiné organizace či možnost ovlivňovat jako politik zastupující skupinu veřejné dění), jejímž nevyhnutelným průvodním znakem je v dané historické situaci výmarské republiky melancholie.

O politickém modelu v Kästnerových básních (snad také trochu ve skutečnosti, ale podtrhuji především zřejmě v básních) však přesto můžeme

³⁵Kesten (1969, s. 20-21) zařazuje Kästnera mezi politické lyriky dvacátých let, jako byli Karl Kraus, Alfred Kerr, Kurt Tucholsky a Walter Mehring, Klabund, Christian Morgenstern a Joachim Ringelnatz. Jsou pokračovateli Heinricha Heineho, Georga Herwegha, Wilhelma Müllera, Ferdinanda Freiligratha, Franka Wedekinda a Richarda Dehmela.

³⁶Vyčítá například Ervinu Piscatorovi, kterého jinak považuje za skvělého novátora v oboru režie, podřizování se linii Komunistické strany.

mluvit. Je jím individuální politický anarchismus, vyvažovaný ovšem etickými vazbami.³⁷

Jediný model, který však skutečně můžeme na realitu vztáhnout a který Kästner předkládal svým současníkům jako závazný, je onen často citovaný Kästnerův výrok „*Gescheit und trotzdem tapfer zu sein*“, což je ovšem recept pro politické řešení teprve druhotně. Toto řešení vychází od individua. Kdybychom hledali nějaké skupinové, nadindividuální řešení, zjistili bychom, že se realizuje jen jako jakýsi povzdech, o němž autor už předem ví, že se jím masa nebude řídit.

Jako příklad může sloužit často citovaná báseň *Ansprache an Millionäre* (MgA, s. 182). Je to proslov humanistického reformisty vůči peněžním špičkám společnosti. Reformista podniká předem marný pokus, dokázat této vrstvě, že věc je možno řešit smírně, že je možno dobrou sociální politikou (aniž se přitom mluví o dobru) dokonce vydělat. (Mimochodem se dozvídáme názor tohoto humanistického reformisty na revoluci: ztotožňuje ji s hladovou bouří, která probíhá formou zapichování kuchyňskými noži.) Reforma je nakonec vzata zpět, a reformátor se omezí na pesimistický povzdech: „*Ach gäbe es nur ein Dutzend Weise/ mit sehr viel Geld...*“. Báseň končí proroctvím záhuby (stejně jako například Brechtova báseň *Vom armen B.B.*, jejíž motiv zaznívá také ve Fabianovi a jinde), je tu také narážka na to, kdo době tuto záhubu připraví: je to zřejmě Rusko a komunismus.

Jak upozorňují Kästnerovi životopisci Görtz a Sarkowicz, jedná se vlastně o myšlenku „revoluce shora“, k níž byl Kästner inspirován románem *The World of William Clissold* H. G. Wellse, jemuž věnuje obdivnou recenzi *Revolution von oben* publikovanou 11. března 1928 v *Neue Leipziger Zeitung* (otištěna v GG, sv. 1, s. 117-121) a v níž Wellse cení - a to je co říci - stejně vysoko jako Lessinga. (Srovnej GÖ, s. 167-169, kde se myslím velmi dobře popisuje Kästnerův politický postoj). (Je ovšem pro Kästnera charakteristické, že dokáže napsat i idylickou variantu milionářského tématu: román *Drei Männer im Schnee*.) Charakteristicky kästnerovská je ovšem ještě další „politická“ síla, totiž mateřská láska, víru v níž

³⁷ „Kästner ist ein Pazifist, ein Rationalist, ein elegischer Humorist und ein Individualanarchist. Bei allen Kriegen, sogar beim Peloponnesischen Krieg 425 n. Chr., empfiehlt er die individuelle Aktion zur Herstellung des Friedens (siehe: »Die Acharner«).“ (Kesten, 1969, s. 29)

Kästner vyjadřuje v uměnovědné studii *Mutter und Kind im Kunstwerk*, publikované 15./16. prosince 1928 v *NLZ* (GG, sv. 1, s. 81-86):

„Es ist ja auch unvorstellbar, daß der Mutterliebe (und ihrer künstlerischer Formulierung) konfessionale Grenzen gezogen sind! Wer noch den Mut hat an einen inneren Fortschritt der Menschheit zu glauben - trotz der bitteren Erfahrungen, die den absoluten Zweifel nahelegen - , der kann es ja nur, wenn er an die grenzenlose Herrschaft der Mutterliebe glaubt und daran, daß es ihr einmal gelingen wird, alle Arten Haß und Feindschaft zu überwinden.“

Charakteristické je myslím také to, že ačkoliv článek vyšel bezprostředně před hlavními křesťanskými svátky, Kästner se slovem nezmníní o křesťanské lásce jako síle překonávající nenávist a nepřátelství, ale pouze o lásce mateřské.

Vlastně tu tedy žádné skupinové řešení nenacházíme. Řešení *„Ach, gäbe es nur ein Dutzend Weise mit sehr viel Geld...“* je nadhozeno jen jako marná možnost. Podobný nejistý tón mají i návrhy řešení v jiných básních. Například v *Belauschte Allegorie* (MgA 200): *„Da hülfte nur eins. Und das wäre? Künftig keine Pyramiden mehr zu bauen.“* (K tomu poznámka: *„Vergleiche hinken von Berufs wegen.“*)

Také Bodláková (Bodláková, 1966, s. 111) píše o Kästnerových pochybách ve vlastní „milionářskou teorii“. Tyto pochyby se mění v jistotu v básni *Das ohnmächtige Zwiegespräch* (GzS, s. 273). Je to rozhovor mezi filantropickým kronikářem, který se přesvědčil o neúčinnosti individuálně-anarchistického postupu - zlé zákony světa, touha po moci a násilí jsou zřejmě věčné - proto sám rezignuje na násilnou akci a omezuje se na satiru ve službách filantropie. *„Drum nehmt euch, eh man es euch nimmt, das Leben! Vielleicht könnt ihr zu guter Letzt als Leichen, was euch Lebenden mißlang, erreichen.“* Jeho protivníkem je „Fragesteller“, zástupce názoru, že je možno, byť násilně, štěstí pro lidstvo přece jen dosáhnout: *„Das Ziel, das wir erreichen werden, heißt: Die Welt zu ihrem Glück zu zwingen! --- Das Glück der Menschheit kostet Blut und Tränen!“*

Tímto protivníkem je v konkrétní historické situaci především nacismus.³⁸
Ale pravděpodobně také násilí všeobecně.

Dosud jsme se pohybovali, aby se tak řeklo, ve světě básní, tedy ve světě převážně duchovním. Ale pro politiku a politické básně platí, že jsou určeny především pro konkrétní historickou skutečnost.

Jak vypadala politická situace v době, ve které Kästner své básně psal?

Krizová léta 1929 jsou poznamenána silnou radikalizací nejširších vrstev a současnou diferenciací politických názorů. Vláda, řídicí se předválečnými šablonami, je přitom slabá a neschopná vyrovnat se s narůstajícími problémy. Na jedné straně politické arény jsou fašisté, NSDAP, která využívá chaotické situace a jejíž vliv neustále roste (v roce 1932 je nejsilnější stranou). Druhou nejvlivnější stranou a protivníkem fašismu je Komunistická strana, která pro svou politiku získává nejen většinu dělnictva, ale i značnou část inteligence, která se stává buď jejími členy, nebo s ní sympatizuje. Jak dosvědčují Görtz a Sarkowicz, okouzli sovětský stát jako vzor společnosti přechodně i Kästnera, který SSSR navštívil v roce 1930 (GÖ, 1998, s. 128-129), zjevně však ne nadlouho. Kästnera lze označit snad za jakéhosi skeptického socialistu, který však nevěří v „nového socialistického člověka“, ale shoduje se s některými cíly socialistického hnutí - např. zlepšit materiální podmínky „vykořisťovaných“. Ve své studii o „nové generaci“ básníků Kästner dokonce používá pojem „kapitalismus“ ve smyslu nelidského systému (GG, sv. 1, s. 164-165).

Kästner měl zřejmě nejbliže ke skupině intelektuálů kolem časopis *Weltbühne*. Její zaměření charakterizují jednotliví autoři následovně: Bodláková (Bodláková, 1966, s. 39) označuje politické zaměření *Weltbühne* jako silně levé,

³⁸V *Die Schuld und die Schulden* (GS, sv. 8, s. 34) se Kästner znovu zamýšlí nad tezí „vražda na tyranu není zločinem“ a zdá se, že jí tentokrát přitakává:
„Die Menschheit besteht zum größten Teil aus Leuten, die »ihre Verrückten« (Kästner tu mluví Hitlera a typy jemu podobné, pozn. Pellar) nicht totschießen. Oder erst, nachdem einige Millionen andere Menschen und die meisten von ihnen selber totgeschossen, totgestochen, totgeschlagen oder sonstwie zu Tode gebracht worden sind. Das ist zweifellos ein Fehler der Menschen. Ihr folgenschwerster Fehler. Ihre größte Schuld. Sie geben sich immer wieder dazu her, im Kriege Zeitgenossen zu töten, die sie nicht kennen und die ihnen nicht das geringste getan haben, aber ihre »Verrückten«, die sie kennen und die ihnen so viel antun, die schießen sie nicht tot. (...) Viele, viele Tausende haben in Deutschland gesagt: »Man müßte es tun. Mann sollte es tun.« Und wie wenige haben es, vergeblich, versucht.“

ne komunistické,³⁹ a ostře antinacistické, Lethen uvádí, že skupina kolem *Weltbühne* usilovala - či apelovala na vytvoření jednotné fronty mezi sociálními demokraty a KPD (ač měla jinak ostré výhrady proti oběma) (Lethen 1970, s. 147).⁴⁰

Mnohem méně zdrženlivý postoj k časopisu *Weltbühne* má Wolfgang Ruge (Ruge s. 419, 420).⁴¹ Není však zcela jasné, jaký měl názor na vytvoření jednotné fronty sám Kästner. Báseň *Die Deutsche Einheitspartei* (GzS, s. 262) je možná dokladem toho, že Kästner politickému kompromisu příliš nakloněn nebyl.

Dalším žánrem je reflexivní poezie. I ji zařazujeme pod dramatické žánry, protože tu jde ve Staigerově smyslu o „rozvrh“, napětí, problém, řešení či alespoň položení základních otázek či spon básník na tyto otázky upozorní tím, že užívá jistých „filosofémů“. Kritické básně a politická poezie jsou vlastně jistým druhem reflexivní poezie. Zařazují je však dříve, protože je jich větší počet.

V tomto oddíle půjde opět především o sdělení obsahu, protože kdybychom chtěli postupovat podle žánrového dělení, dospěli bychom pravděpodobně ke kategoriím příliš neurčitým, jako např. „mravní epigram“. Pokusím se zde zjistit obecný názor „lyrického já“ na svět. Je jasné, že se více než kde jinde vystavujeme nebezpečí zkreslení. Za prvé je velmi problematické zjišťovat světový názor básníka jen z jeho veršů⁴² - krásná literatura není nutně jednoznačnou proklamací

³⁹Kästnerův vztah ke KPD bude zřejmě obdobný vztahu Fabiana, který proletariát nazývá „svazem zájemců“ a identifikuje se s buržoazií.

⁴⁰„Da beide Parteien ihrer Kritik verfallen waren, die KPD als „Agentur der russischen Machtpolitik“ und die SPD „als die Partei, deren Tolerierungsfrömmigkeit sich mit dem Verrat an den elementarsten Interressen der Arbeiterbewegung verband“, deklarieren sie ihren Status gleichsam als die Plattform für die Allianz beider Parteien. Diese Plattform war imaginativ solange sie keine organisatorische Basis hatte.“

⁴¹„Nur wenige bürgerliche Demokraten, meist an keine Partei gebundene Intellektuelle, bekannten sich zur antifaschistischen Bewegung. Zu ihnen gehörten u. A., die Schriftsteller und Journalisten Kurt Tucholsky, Erich Kästner, Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig. Eine hervorragende Rolle spielte der Herausgeber der fortschrittlichen Zeitschrift „Die Weltbühne“ Carl von Ossietzky, der Hitler mutig als „Condotierre der Industriekapitals“, als gewissenlosen Agenten der Konzerne anprangerte, der wisse, was seine Einbläser wollten. Wenn auch Ossietzky auch in einigen theoretischen Fragen des Klassenkampfes keine völlige Klarheit erlangen konnte, so erkannte er doch, daß der Faschismus nur durch die organisierte Arbeiterschaft niedergekämpft werden konnte, und setzte sich leidenschaftlich für die Aktionseinheit von Kommunisten und Sozialdemokraten ein.“

⁴²Příkladem takové mylné interpretace je interpretace Kindermannova, kterou se zabývám v oddíle o teoriích nově věčnosti.

světového názoru a životní filosofie autora. Zkoumaný materiál je nadto neúplný. Obecná reflexe je kromě toho u Kästnera rozptýlena, stává se hlavním cílem básně jen v řídkých případech. Nebylo by lepší spokojit se s Kästnerovým sebeurčením jako „*Urenkel der deutschen Aufklärung*“, či aspoň prozkoumat Kästnerovy názory v průběhu celého života?

Domnívám se, že nikoliv, přestože v tomto oddíle dospívám k výsledkům dosti podobným. Cílem této práce není jen prozkoumat dílo jednoho básníka, ale zkoumat i širší skutečnost, například to, jaké časové problémy se v díle objevují, jaké jsou společné znaky doby a díla. Omezení materiálu má ovšem nutně za důsledek, že závěry nebude možno absolutizovat, tím spíše, že nemám k dispozici takové práce jako je Gemschner, E.: *The Ordeal of Erich Kästner*, Gutter, A. *Erich Kästner und das Religiöse*, Morhof, A. *Erich Kästners ironisches Weltbild*, Paulsen, W. *Expressionismus und Aktivismus*, Schumann, d. *Motifs of Cultural Eschatology in Post-expressionistic German Poetry*, či Winkelman, J. *Existential Elements in the Early Works of Erich Kästner*. Jejich autoři by jistě mohli za mě tuto kapitulu napsat lépe.

Reflexivní poezií tedy myslím to odvětví básnické tvorby, která pracuje s obecnými, víceméně filosofickými kategoriemi, obecné otázky buď klade, či řeší, či na ně alespoň jistým způsobem upozorní.

Reflexivní poezie v nejobecnějším smyslu je u Kästnera řídká. Reflexe je u Kästnera rozptýlena. Kästner nepíše filosofické básně, jeho myšlení je lehké, detailní, konkrétní. Neřeší – zjevně záměrně - metafyzické otázky - na stanovení nějaké první příčiny zřejmě rezignuje (srovnej např. *Wieso warum* (HaT, s. 102), kde je věc vlastně odbyta hříčkou, vtípem, či *Elegie mit Ei* (HaT, s. 105), kde jako by byly zbytečné otázky odsunuty stranou začátkem třetí sloky: „*Wir wolln der Zukunft nicht ins Fenster Gaffen.*“, což je znovu potvrzeno v závěru, kde je odpovídání otázek odsunuto stranou ve prospěch jednání: „*Wir lachen hunderttausend Rätseln ins Gesicht./ Wir spucken - pfui, Herr Kästner - in die Hände/ und gehn an unsre Pflicht.*“

Kästnerovo myšlení je zase jakési „malé“ myšlení, omezené na mezilidskou sféru, sociologické, politické, zůstávající na zemi.

Kästner si všímá řady časových problémů z pozice moralisty, který je v první sbírce rozhněvaným mladým mužem (*Elegie mit Ei*, HaT, s. 105), v pozdějších sbírkách mladým mužem o něco starším, většinou skeptičtější, melancholickým kronikářem „velké doby“. Tento pocit je vyjádřen naplno v básni *Große Zeiten* (NL, s. 279). Kästner zde píše: „*Die Zeit ist viel zu groß, so groß ist sie. (...) Man nimmt ihr täglich Maß und denkt beklommen:/ So groß wie heute war die Zeit noch nie.*“

Také v básni *Elegie mit Ei* (HaT, s. 105) čteme: „*Wir sind die kleinen Erben großer Übeltäter*“. Jsou to časová témata a problémy, jako např. válka minulá a příští, problém ztracené generace, masové kultury, mas a masového člověka (*Die Zunge der Kultur reicht weit*, HaT, s. 92, *Der geregelte Zeitgenosse*, GzS 265), problém ducha a humanity (*Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?*, HaT, s. 70), problém techniky, které promýšlejí i Kästnerovi současníci Benjamin, Diesel, Utitz, ale i celá řada dalších (masového člověka např. R. Musil v *Der Mann ohne Eigenschaften*). Kästnera zajímá téma zneužití techniky a pseudopokroku docíleného technikou. Významným tématem je téma zániku civilizace (třeba nástupem barbarů).⁴³

Ale pokusme se přece jenom zjistit onen vztah k základním filosofickým otázkám, jako je svět, původ, trvání, zánik.

Snad by jako doklad světonázorového vyznání mohla sloužit již citovaná báseň *Elegie mit Ei* (HaT, s. 105). Je to vyznání oné generace skeptiků, kteří museli narukovat do války sotva po ukončení střední školy. V této válce zřejmě ztratili víru v pojmy „Bůh“, „vlast“, „národ“ a „člověk“, ale přesto paradoxně chtějí být pozitivně činní a nepropadat pesimismu:⁴⁴ „*Wir sind die Jugend, die an nichts mehr glaubt/ und trotzdem Mut zur Arbeit hat. Und Mut zum Lachen.*“ Ve všech ostatních otázkách nemá zatím jasno: „*Beginnt ein Anfang? Stehen wir am*

⁴³Toto téma spojuje Kästnerovo dílo s díly dalších umělců po první světové válce - třeba našich bratří Čapků (*R.U.R.*, *Válka s mlouky* Karla Čapka). Ale zjevně je na tomto místě třeba zmínit především Wellsův román *The war of the worlds* (vyšel ovšem již v roce 1897).

⁴⁴Raný Kästner není na rozdíl od raného Brechta v *Hauspostille* hedonickým nihilistou (jakkoliv se u Brechta jedná zřejmě jen o provokativní masku), byť (v *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?*) je výskyt hodnot jako „duch“, „dobrota“ a „opravdové hrdinství“ posuzován jako řídký. K pozitivním hodnotám (např. boj za sociální spravedlnost) přivádí Brechta až marxismus.

Ende?/ Wir lachen hunderttausend Rätseln ins Gesicht./ Wir spucken - pfui, Herr Kästner - in die Hände/ und gehn an unsre Pflicht.“ (HaT, s. 106)

Hned další báseň *Stimmen aus dem Massengrab* (HaT, s. 106) konkretizuje vztah k jedné z hlavních hodnot dosavadního světa. Je to vztah ke křesťanskému bohu, který zde vystupuje pod ironickým názvem „milého Pánaboha“. Při pohledu na masový válečný hrob není udržitelná představa o Bohu, který svůj svět drží láskyplně ve své ruce: „*Verlaßt euch nie auf Gott und seine Leute!*“ Celá báseň je kromě toho útokem na církev, která ve jménu tohoto Boha podporuje válečné vraždění.⁴⁵

Zobecníme-li, vypadá to pak asi takto: „vyšší“, tj. metafyzické ideály jsou mrtvé, či se jimi alespoň básník odmítá vážně zabývat. Na místo „kladění věčných otázek“ je postaven ideál aktivního přístupu při řešení problémů přítomnosti. Tato aktivní morálka je tu opět, podobně jako vůle k životu v *Kurzgefaßter Lebenslauf*, jaksi „přesto“. („*Wir sind die Jugend, die an nichts mehr glaubt/ und trotzdem Mut zur Arbeit hat.*“)

Hluběji zdůvodňuje morální požadavek jen osvícenský rozum, nebo spíše „zdravý rozum“. Je to ovšem rozum často zoufající, pesimistický, citově podložený.⁴⁶ Doklad o tezi „rozum je nejvyšší kategorie“ nalezneme, kromě výroku „*Er ist ein Moralist. Er ist ein Rationalist. Er ist die Urenkel der deutschen Aufklärung (...)*“ (viz „*Kästner über Kästner*“, řeč před curyšským PEN klubem, GS, sv. 7, s. 297) v našem materiálu v podobě výroků „*Denn die Vernunft muß ganz von selber siegen.*“ (*Brief an meinen Sohn*, GzS, s. 225), či v podobě „*Ihr sollt nicht gut sein, sondern vernünftig*“ (*Ansprache an Millionäre*, MgA, s. 182). Jako u historického racionalismu se u Kästnera obnovuje také spor

⁴⁵Nemůžeme asi bez hlubší analýzy ztotožňovat světový názor Fabiana, o němž jeho matka říká: „*Er glaubt nicht and Gott (...)* Ihm fehlt der ruhende Punkt.“ (GS, sv. 2, s. 177), s názory samotného Kästnera, jisté je, že Kästnerova generace utrpěla první světovou válkou úder, který musel otřást nejen náboženskou vírou (třeba v „milého Pánaboha“), ale jakýmkoliv ideály vůbec. „*Wo ist ein System, in dem ich funktionieren kann*“, ptá se Fabian, jehož ústy zřejmě Kästner chce vyjádřit názor celé válkou postižené generace. Postava „milého Pánaboha“ se v Kästnerově díle objevuje průběžně, ale vždy jako označení ironické. Totéž platí o představě světa jako Leibnitzova „nejlepšího ze všech světů“. Ironie mizí ve sbírce *Dreizehn Monate*, zůstává však melancholie.

mezi srdcem a myslí, přičemž je dáována přednost rozumu. „*Man soll den Mächten, die das Herz erschufen, nicht dankbar sein.*“ (*Er weiß nicht, ob er sie liebt*, MgA, s. 183).

Sledujme např. místa, kde se mluví o Bohu. Velmi často bychom se setkali s oním ironizovaným „milým Pánembohem“ jako v básni *Elegie mit Ei*. Například v *Legende, nicht ganz stubenrein* (GzS, s. 260). Kästner používá tohoto pojmu především proto, aby kritizoval, satiricky napadl mravní nedokonalost lidí (snad více než proto, aby manifestoval svůj ateismus).⁴⁷ Podobně jsou všechny legendy či dosavadní metafyzické příběhy chápány jako lidské příběhy. Dokonce ani v „příbězích o konci světa“ nejde o parafrázi na příběh o potopě či *Zjevení Janovo* s trestajícím nebo odměňujícím Hospodinem či Kristem (*Ein Kubikkilometer genügt*, GzS, s. 270) – ale o konec světa se přičiní lidstvo svým nerozumem.

Svět se tudíž redukuje na lidský svět. (Snad odtud také ona častá personifikace světa:

„*Dem Globus lief das Blut aus den Arterien.*“; „*Wir haben der Welt in die Schnauze geguckt.*“; „*Zwecklos ist, daß sich der Globus dreht, irgendjemand hat ihn an der Leine.*“)

Přitom je to svět nevykoupený, nespasený, pesimismus vzbuzující. Vítězí v něm zlo: V básni *Ansprache an Millionäre* (MgA, s. 182) říká Kästner těm nahoře: „*Ihr seid nicht gut*“, a o těch, co jsou proti těm nahoře: „*Und auch sie sind's nicht.*“ a prohlašuje: „*Der Mensch ist schlecht. Er bleibt es künftig.*“

⁴⁶Je vůbec otázka, zda je „racionalismus“, i ten osvícenský, skutečně racionalistický. Ideály racionalismu, jako třeba spravedlnost, soucit, tolerance, lze stejně obtížně či lehce odvodit rozumem (např. matematicky či pomocí exaktní vědy), stejně jako protiklady těchto ideálů. „Vědecky“ lze zdůvodnit i ekumenu i náboženské války.

⁴⁷I zde je Kästnerův postoj odlišný od postoje Brechtova: v *Die drei Soldaten* z roku 1932 (Brecht, 1993, sv. 14, s. 68-90) jsou „milý Pánbůh“ a náboženství prezentováni jako prostředek k vykořisťování a útlaků těch dole (proletáři) těmi nahoře (boháči, církevní hierarchie, vládnoucí třída). Bůh neexistuje. Srovnej oddíly *Die drei Soldaten und die Kirche* (tamtéž, s. 76-78) a *Die drei Soldaten und der liebe Gott* (tamtéž, s. 85-87). Kästner je sice nepřítelem církví, je však schopen uvést křesťanství Ernsta Pentzolda bez výsměchu (GS, sv. 7, s. 267). Ringelnatz naopak zůstává metafyzikem, přes veškeré skrývání této skutečnost. Přestože by mohl čtenář namítnout, že se (po roce 1945) již nejedná o novou věčnost, i básnířka Mascha Kaléko, v některých básních tónem tak podobná Kästnerovi, píše modlitbu *Kaddisch* (In: *Deutsche Gedichte 1930-1960*. Stuttgart: Philip Reclam jun. 1980, s. 276), byť se nejedná o chvalozpěv, kterým kadiš je, ale o nárek a prosbu. Vztah básníků „realistické věčnosti“ (Kindermann) k Bohu a náboženským hodnotám je tedy diferencovaný a nelze je paušálně klasifikovat jako nihilisty a bezvěrce, jak to Kindermann činí.

Nemetafyzičnost vykazují věci tohoto světa i v případech, kdy je svět vykoupený a šťastný. Pak můžeme mluvit o jakési příbuznosti s magickým realismem. (Například v básních jako *Besagter Lenz ist da* (HaT, s. 60), *Jardin de Luxembourg* (HaT, s. 91), částečně také ve *Vorstadtstraßen* (MgA, s. 190), *Monolog mit verteilten Rollen* (MgA 173). Je příznačné, že park Jardin du Luxembourg leží „*dicht beim Paradies*“ a nikoli v něm, že tu není žádná připomínka jako Rilko „*Es winkt zur Fühlung fast aus allen Dingen*“. Je příznačné, že pocit „*Man könnte fliegen, mit Kuchen und Kaffee*“ (*Prima Wetter*, MgA, s. 178) je prchavý, na určitou sezónu omezený, skutečně jen nedělní, zůstává jen v konjunktivu, zatímco hrdinové magického realisty Chagalla žijí v tomto pocitu zřejmě permanentně. Magie, ať dobrá či zlá, je u Kästnera stopová, pokud magickými silami miníme síly mimolidské.

Poněkud snad nesouvisle sem zařaďme také stopy surrealistického prožívání světa - pod surrealismem zde myslíme především zapojení freudisticky chápaného podvědomí do obecného vědomí individua chápaného svět, zapojení snové symboliky do uměleckého díla a tím i do výkladu světa. V Kästnerových básních sice hrdinové sní alogické, úzkostné, temné sny⁴⁸ - ale Kästner nepoužívá těchto snů proto, aby např. odkryl hrdinovo podvědomí ve freudistickém významu, ale používá sny jako prostředky k odhalení stavu věcí v bdělé skutečnosti.⁴⁹ Většinou je něco v nepořádku morálně. To platí i pro básně, kde má sen nějakou souvislost s erotikou: *Ein Traum macht Vorschläge* (HaT, s. 55), *Ein gutes Mädchen träumt* (Mga, s. 172), *Eine Frau spricht im Schlaf* (MgA, s. 191), *Der Traum vom Gesichtertausch* (GzS, s. 249). Stejnou funkci má sen i ve *Fabianovi*, kde je sen - byť ve fantastické proměně - obrazem skutečnosti - totiž společnosti v okamžiku zániku.

Shrňme tedy ještě jednou. Na svět se „lyrické já“ dívá z hlediska civilního, pozemského, z hlediska zdravého rozumu. Jestliže se objevuje mýtus, je to jen za tím účelem, aby byl kritizován člověk, který tohoto mýtu používá či zneužívá,

⁴⁸O charakterotvorné funkci snu ve stavbě díla viz Bodláková, 1966, s. 128.

⁴⁹Zdá se, freudistické teorie Kästnera příliš neovlivnily. Jinak je tomu v případě Tucholského, který například ve *Schloß Gripsholm* koncipuje ředitelku dětského domova jako postavu jednající sadisticky pod vlivem své neukojené sexuality (Veselý, 1980, s. 21).

mýtus je vlastně parodován (ponechme stranou, do jaké míry je starý mýtus pro Kästnera ještě závazný, a do jaké míry si odpírá o něm mluvit jinak než z hlediska zdravého rozumu, ponechme také stranou ony zbytky mýtu, které v něm zřejmě přetrvávají z dětství - vánoční dojetí, „*Kirche, wo man sonntags sang*“ (*Kleine Führung durch die Jugend*, HaT, s. 67). Svět sám se ale rozumem neřídí (války atd. jsou nerozumné). Vyhledáme-li v Kästnerových raných básních kontexty slova *Mensch, Menschheit*, zjistíme, že výroky o člověku jsou většinou pesimistické a ironické, jakkoliv snad nejsou vždy míněny vážně: člověk a lidstvo je zlé, hloupé a nepoučitelné (adjektivum „zlý“ je vlastně synonymem slova „hloupý“).

Názor „člověk je zlý“ nachází sám Kästner u B. Brechta, když - v roce 1946 - píše o změně pohledu na člověka v jeho *Mutter Courage* (GS, sv. 5, s. 164-165):

„Seine Stücke galten immer dem Kampf und Hohn gegen die humanitäre, bürgerliche Lüge aus Plüsch, daß der Mensch gut sei. „Der Mensch ist schlecht, der Mensch ist schlecht!“ hieß es unbarmherzig. Es überkam Brecht fast wie eine böse Lust, in allen möglichen Variationen zu betonen, daß erst das Fressen und sehr viel später die Moral kommen. Diese Weltansicht hat er beibehalten.(...) Doch die spielerische, konstruktive, aus Qual manchmal bis ans Hämische grenzende Freude über die Schlechtigkeit des Menschen ist dahin. (...) Und nun, in „Mutter Courage“ dramatisiert Brecht die alternde Kriegshure Grimmelshausens, das animalische Frauenzimmer, das nicht Sünde kennt, noch Buße, und das nicht böse ist, noch gut, sondern ein Mensch.“

Též v předmluvě k druhému vydání díla svého přítele a generačního druha Hermanna Kestena *Glückliche Menschen* mluví Kästner o „zlém člověku“, přičemž kombinuje Plautovo v *Asinarii* se vyskytující „*homo homini lupus*“ s obrazem „vlka v rouše beránčím“ z *Kázání na hoře* (GS, sv. 5, s. 495):

„Die landläufige Moral, die konventionellen Lügen, die vor Zugluft gewährten Illusionen, sie allesamt sind ja schuld daran, daß der Mensch, noch immer und mehr denn je, des Menschen Wolf ist. Des Menschen Wolf im Schafpelz.“

Teze „člověk je zlý“ eventuelně „hloupý“ je zdá se v „nové věcnosti“ používána dost často a myslím se dá formulovat - se zobecněním využití formulace starověkého autora ještě šíře – „*homo (homini) animal*“ nebo „*homo*

(*homini bestia*). Jako „*animal*“ nebo „*bestia*“ si ovšem můžeme dosadit zvířata různá, ale dokonce „bytosti“ nižší než zvířata. Použijeme-li makarónštinu, můžeme u Brechta, který již v *Hauspostille* básní:

„*Ich bin zu den Leuten freundlich (...) Ich sage: Es sind ganz besonders riechende Tiere/ Und ich sage: Es macht nichts, ich bin es auch.*“

nalézt formuli půvabnou svou trojí aliterací, totiž „*homo homini Haifisch*“.

Často je tímto zvířetem zvíře obecně: „*Auch der Mensch ist nur ein Tier, immer, und erst recht zu zweit./ Komm und spiel auf mir Klavier!*“ (Ve Fabianovi, GS, sv. 2, s. 49 - 50). Jindy je tímto zvířetem „Schwein“, u Kästnera např. v *Der Scheidebrief* (HaT, s. 81), *Ein Paar Neue Rekorde* (LiS, s. 122), *Warnung von Selbstschüssen* (LiS, s. 129), *Bürger, schont euere Anlagen* (LiS, s. 131). Jindy „Affe“ (*Elegie mit Ei*, HaT, s. 105), toto zvíře je uvedeno jako údajný předek také v Tucholského *Autobiographie*. Vícekrát se objevuje metafora „člověk je zvíře“ u Waltera Mehringa v jeho *Die Gedichte, Lieder und Chansons* (Berlin: S. Fischer Verlag 1929), např.: v básni *Dressur* na s. 112:

„*Der Zirkus herrscht! Den Weltquatsch ist beendet! Vor dem Dompteure bebt die Kreatur./ Wir zeigen Euch die Bestie Mensch gebändigt./ Zum erstenmal! Ein Wunder der Dressur!/ Es riecht nach Wildnis. Hört Ihr, wie sie kreischen/ Ihr Vive la guerre und Immer feste druff?/ Die lieben Tierchen möchten sich zerfleischen,/ Doch zittern sie vor meinem Peitschenknuff./ Sie knurren: Gewalt!/ Halt! Das Tier ward Mensch - der Mensch ward Tier -/ (...)*“

Hans Fallada nazývá svůj román líčící situaci po 1. světové válce *Wolf unter Wölfen* (1937).

Walter Benjamin používá v kritice autorů nové věčnosti zcela novověcnou zvířecí metaforu, kdy zvířetem je štěnice (In: Benjamin, 1989, sv. III, s. 283):

„*Kästners Gedichte sind Sachen für Großverdiener, jene traurigen schwerfälligen Puppen, deren Weg über Leichen geht. (...) Sie sind das Stelldichein, das sich Tank und Wanze im Menschen gegeben haben(...)*“

V *Briefe an mich selber* z roku 1940, v druhém dopise, přirovnává Kästner, když bilancuje neúspěch svého pedagogického úsilí, člověka k rybě (GS, sv. 2, s. 224):

„Nun Du weißt, daß du im Irrtum warst, als Du bessern wolltest. Du glichst einem Manne, der die Fische im Fluß überreden möchte, doch endlich ans Ufer zu kommen, laufen zu lernen und sich den Vorzügen des Landlebens hinzugeben, und der sie, was noch ärger ist, für tückisch und töricht hält, wenn sie seine Beschwörungen und schließlich seine Verwünschungen mißachteten und, weil sie nun einmal Fische sind, im Wasser bleiben.“

V Tucholského textu *Der Mensch* (Tucholsky, 1987, sv. 9, s. 230-231), jakoby slohové práci přihlouplého žáka, je člověk definován jako obratlovec, tedy v systému zoologie:

„Der Mensch ist ein Wirbeltier und hat eine unsterbliche Seele, sowie auch ein Vaterland, damit er nicht zu übermütig wird. (...) Neben dem Menschen gibt es noch Sachsen und Amerikaner, aber die haben wir nicht gehabt und bekommen Zoologie erst in der nächsten Klasse.“

Dílem výskytu metafory „člověk je zvíře“ par excellence jsou Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Přirovnání člověka v „nové věčnosti“ ke zvířeti si ostatně všímá již Franz Roh u postpresionistického verismu – více o tom v pojednání o Rohově teorii nové věčnosti.

Cynická, iluzi o „vyšší“ povaze člověka rušící metafora „člověk je zvíře“ je ovšem velmi stará a nalezneme ji právě již ve starověké kynické filosofii (spolu s Kästnerem ostatně víme, že i slovo cynický je odvozeno od zvířete - viz *Ein Hund hält Reden* (LiS, s. 137):

*„Platon definoval člověka jakožto živočicha dvounohého, nemajícího křídel a peří. Ta definice se obecně líbila. I vzal Diogenes kohouta, oškubal ho, přinesl jej do Platonovy Akademie a řekl: „Tak tady je ten Platonův člověk.““ (In: *Bohové se smějí*. Praha: SNKLU 1965. s. 94.)*

Uvedli-li jsme metaforu „člověk je zvíře“, musíme současně s tím uvést ještě metaforu další, a sice „člověk je stroj, automat, panák“. U Kästnera například v *Zeitgenossen haufenweise* (LiS, s. 115):

„Sie (tj. „die Zeitgenossen“) haben Köpfe wie auf Abziehbildern/ und, wo das Herz sein müßte, Telefon. (...) In ihrer Seele brennt elektrisches Licht.“,

nebo také *Der synthetische Mensch* (GzS, s. 232). Význam „stroj“ je i ve zmíněné metafoře Benjaminově, totiž v modifikaci „panák“ a „tank“:

„jene traurigen schwerfälligen Puppen, deren Weg über Leichen geht. (...) Sie sind das Stelldichein, das sich Tank und Wanze im Menschen gegeben haben“.

Společným znakem při jejich použití je obava ze ztráty lidství u člověka, úzkost ze ztráty humanistické perspektivy dějin a charakteru světa jako světa lidského:

„Die Spezies Mensch ging aus dem Leime/ und mit ihr Haus und Staat und Welt“ (*Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner?*, MgA s. 218) a „Der Mensch war auch bloß eine Art Gemüse,/ das sich und dadurch andere ernährt./ Die Seele saß nicht in der Zirbeldrüse/ Falls sie vorhanden war, war sie nichts wert.“ (*Kurt Schmidt, statt einer Ballade*, MgA, s. 167)

(Úzkost ostatně oprávněná a odtud i oprávněné výtky Kästnerovy v básni *Marschliedchen* (GzS, s. 269):

„Ihr liebt den Haß und wollt die Welt dran messen./ Ihr werft dem Tier im Menschen Futter hin,/ damit es wächst, das Tier tief in euch drin!/ Das Tier im Menschen soll den Menschen fressen.“

Úzkost z vytěsnění lidství z veřejného života německého člověka snad ze všeho (a keho nahrazení zvířecím a mechanickým) kromě snad privátní sféry je cítit z Tucholského textu *Das «Menschliche»* (Tucholsky, sv. 6, s. 138-141):

„Jede Anwendung dieses törichten Modewortes < menschlich > bedeutet das Eingeständnis and das < Dienstliche > das in Deutschland das < Menschliche > bewusst ausschließt (...) Es ist ein deutscher Aberglaube anzunehmen, jemand könne durch künstliche und äußerliche Ressortenteilungen seine Verantwortung abwälzen; zu glauben, es genüge, eine Schweinerei als < dienstlich >“ zu bezeichnen, um auf einem neuem Blatt à conto < Menschlichkeit > eine neue Rechnung zu beginnen; (...) Statt guter Gefühle die Sentimentalität jaulender Dorfköter; statt des Herzens eine Registriermaschine: Herz; statt des roten Fadens „Menschlichkeit“, der sich in Wahrheit durch alle Taue dieses Lebensschiffes zieht, die Gründung einer eignen Abteilung; Menschlichkeit – nicht einmal Entseelte sind es. (...) und noch der letzte Justizverbrecher im Talar ist

nach der Untat, unter dem Tannebaum und am Harmonium, in Filzpantoffeln, auf dem Sportplatz und im Paddelboot, rein menschlich ein menschlicher Mensch.“

Mimochodem, v knize Hitlerovy sekretářky čteme větu: *On* (tj. Hitler, pozn. Pellar) (...) *byl přesvědčen, že lidskou společnost jednou nahradí stát termitů* (...). (Schröderová, 2006, s. 157).

Současně má ale někdy naopak zvířecí metafora v nové věcnosti, jmenovitě u Kästnera, humoristický rozměr a je upozorněním na to, že i člověk je jen - nebo také - pozemskou, tělesnou bytostí, ne netělesným andělem. V básni *Die Entwicklung der Menschheit* (GzS, s. 223) se neměnnost „opičí“ podstaty člověka konstatuje celkem s uspokojením.⁵⁰

Z tohoto pohledu na člověka plyne pesimismus. Pesimismus je ale držen v patřičných mezích paradoxním „přesto“. (Vlastně není dotazena dokonce ani každá vážnost - například případ muže z *Ein Mann verachtet sich* (LiS, s. 141) je „zoufat si ve skromných dimenzích“, vážnosti je ulomena špička vtipem například i závěrečnou poznámkou za jinak velmi vážnou básní *Brief an meinen Sohn* (GzS, s. 225) - jde ale asi o něco jiného - o vědomí nepřítapnosti zoufalství, velkého citu v malých poměrech, či v poměrech, kdy je každé velké gesto zprofanováno).

Tyto struktury: rozpad hodnot, činná morálka „přesto“, odvrát od metafyziky, nevykoupený svět, rozum = nejvyšší kategorie, svět = lidský svět, charakterizují Kästnerovu tvorbu myslím až do pozdního věku, tedy i po celou dobu výmarské republiky. V pozdní sbírce *Dreizehn Monate* však už nenacházíme protest a hněv, ale melancholické smíření. V básni *Der Juni* (GS, sv. 1, s. 353) se svět stává skutečně (přestože melancholie zůstává) "nejlepším ze všech světů", zatímco v rané básni *Legende nicht ganz stubenrein* (GzS, s. 260) je výraz "nejlepší ze všech světů" zmíněn s kritickým odstupem, jaký máme k frázi. (Mimochodem, snad poprvé nacházíme ironizaci konceptu "nejlepší ze všech světů" (ironizoval jej již ostatně Voltaire ve svém *Candidovi*) spolu s výrazem

⁵⁰ Sledování metafory „člověk je zvíře“ a „zvíře je člověk“, respektive „člověk je stroj“ v dějinách literatury a věd by přineslo zajímavou studii. Patřily by sem jako předmět zkoumání nejen zvířecí bajky, zvířecí epos, Apuleiovův *Zlatý osel* a Ovidiovy *Proměny*, ale také díla E. T. A. Hoffmanna, *Ostrov tučňáků* Anatola France, spisy Charlese Darwina, Brehmův zvířata antropomorfizující *Život zvířat*, některá díla F. Kafky a bratří Čapků a etologické studie Konrada Lorenze.

„milý Pánbůh“ v rozmarné humorné úvaze *Baumblüten-Philosophie* z roku 1923 (GG, sv. 1, s. 16):

„Die Philosophie und die Dummheit sind so alt wie die Menschen (...) Und die Philosophie ist im Grunde nichts anderes als eine raffinierte und umständliche Form von Dummheit (...) Da hat es zum Beispiel früher einen Philosophen gegeben, der behauptete, die Welt, in der zu leben wir das zweifelhafteste Vergnügen haben, sei die bestmögliche aller denkbaren Welten. Man kann dem lieben Gott kein gewagteres Kompliment machen (...) Zur Strafe benannte man nach diesem Philosophen die Leibniz-Kekse (...)“

Zkoumáme-li dále, zjistíme zájem převážně o přítomnost, o to, co je pevné, statické, o to, co při změně trvá, nikoli o stávání, ale o bytí. Dá se říci, že Kästnerův svět nemá eschatologii, v důsledku toho zůstává statický. O staticnosti nové věčnosti, zájmu o bytí, nikoli o stávání, mluví Kindermann v *Idealismus und Sachlichkeit in der deutschen Gegenwartsdichtung* (1933), u nás necht' ji potvrzují kapitoly portrét a příběh. Jako čas Kästnerových veršů jsem označil čas 1, ale tendence ke staticnosti, tedy k času 0 či nekonečno (srov. str. 24) je velmi silná. Posiluje ji myšlenka na cykličnost veškerého dění, myšlenka uzavřeného kruhu časového cyklu, který se věčně vrací (je možno chápat i jako běh naprázdno), i když něco nového vzniká, alespoň v rámci cyklu. Cykličnost zjišťuje Bodláková (Bodláková, 1966, s. 53), potvrzuje ji Seidel⁵¹ (Seidel, 1971, s. 245), nacházíme ji i my v jednotlivých básních. Během naprázdno je v podstatě *Ein Mann verachtet sich* (LiS, s. 141), rozhodně je vyslovena alespoň touha po návratu do špatného a dobrého světa mládí v *Die Existenz im Wiederholungsfalle* (LiS, s. 156). Myšlenka, že život je opakující se cyklus, je vyslovena nejjasněji v pozdní sbírce *Dreizehn Monate*, který končí slokou:

„Es tickt die Zeit. Das Jahr dreht sich im Kreise./ Und werden kann nur, was schon immer war./ Geduld, mein Herz. Im Kreise geht die Reise./ Und dem Dezember folgt der Januar.“

Dalším znakem času je, že má zvýšenou rychlost. Uplývá. Jako doklad mohou sloužit *Die Zeit fährt Auto* (HaT, s. 85), *Das Eisenbahngleichnis* (Gzs,

⁵¹ „Dem Individuum, das sich nicht zum Verständnis der historischen Bewegung erhebt (...) diesem Individuum reduziert sich Geschichte auf die Wiederkehr des Gleichen.“

s. 257). Čas je rychlý dopravní prostředek, který nás veze neznámo kam, život prožíváme nyní (tj. v přítomnosti), a to když mívám, jedni jsou na to lépe, jiní hůře, ale nikdo neví, kam jedeme, proč jedeme, jízda se děje nadarmo (*“Der Zug, der durch die Jahre jagt, kommt niemals an sein Ziel“*). Výsledkem je opět pesimismus („*Wir sahen genug*“).

Povězme ještě něco o poslání těchto veršů. Je jím výzva jednotlivcům k morálnímu řešení. Morálka se v básních modifikuje jako v nejširším smyslu pedagogika. Kästner se v rozděleném světě snaží o nerozdělený pohled - proto se obrací k dítěti, které je opět jaksi paradoxně vyňato z rozpadu hodnot. Dětství odhaluje svět dospělých jako zvrácený a nepůvodní: *Alte Kinderspiele renoviert, Die Ballade vom Nachahmungstrieb* (GzS, s. 256). Z dítěte vznikává ale stejně zase jen špatný dospělý, což zpětně vrhá stín i na dětství, protože už i tam zasahuje zlo (*Genesis der Niedertracht* (MgA, s. 214), *Ein Quartaner denkt beim Anblick des Lehrers* (GzS, s. 243). Proto je asi ráj (pokud přijmeme nejistou interpretaci), umístěn už před narození - srovnej rozbor básně *Kurzgefaßter Lebenslauf* (MgA, s. 184) viz strana 44.

Tuto poněkud nesouvislou kapitolu uzavírám varováním, aby zde vypreparovaná světonázorová konstrukce, bludný kruh, atp. nebyla brána příliš doslova. Je před nás zřejmě stavěna ne proto, abychom jí doslova uvěřili a ztotožnili se s ní, ale jako útvar „paradoxní“, tj. nesprávný, jako (varovná) pedagogická fikce (srovnej Reprodukce, viz strana 34, z níž jedinou závaznou, a tím také pravdivou skutečností je mravní výzva, vyjádřená např. v *Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner* (MgA, s. 218) slovy „*gescheit und trotzdem tapfer zu sein.*“ Kästner sice prohlašuje: „*Gut wird es nie.*“ (GG, sv. 1, s. 164-165), ale současně paradoxně „*Es gibt nicht Gutes, außer man tut es.*“ (byť to formuluje až v epigramu *Moral* ve sbírce *Kurz und bündig* v roce 1950 (GS, sv. 1, s. 324). Konec konců jsou Kästnerovy vize zániku a příští války výzvou k zábraně těchto katastrof a snahou o ni, samozřejmě takřka stoprocentně marnou. Kästnerova

tvorba pro děti (kterou se tu nezabývám) je pak nakonec přece projevem naděje zaměřené do budoucna.⁵²

2.2.3 Lyrické žánry

V duchu Winkelmanově bychom mohli označit lyriku jako básnictví určitého citu skupiny či jednotlivce. Lyrické jsou pro Winkelmana zřejmě žánry milostná a přírodní lyrika.

Podle Staigera je lyrično nedějinným, krátce trvajícím naladěním, stavem, kdy se ruší rozdíl mezi objektem a subjektem, dochází k jejich splynutí a zrušení ve prospěch jakéhosi původnějšího stavu. Tato sféra se vyznačuje, vztaženo na literaturu, těmito vlastnostmi: 1) jednotou hudby slov a jejich významu, bezprostředním působením lyrična bez výslovného porozumění 2) nebezpečím rozplynutí, které je zažehnáváno refrémem a jinými druhy opakování 3) vzdáním se gramatické, logické a názorné souvislosti 4) je to poezie osamělosti, vnímaná jen jedinci stejně cítícími. Toto vše znamená, že lyrická poezie nezná distanci (srovnej Staiger, 1946, s. 55). Ze Staigerova hlediska bych proto odmítl i Winkelmanův názor, že kritická báseň *Marschliedchen* (GzS, s. 269) je báseň lyrická „*insofar as it simultaneously expresses Kästner's emotion, which is (...) towering, almost Biblical rage, beautifully adequate to the magnitude of existing and foreseeable evil*“ (Winkelman, 1957, s. 50). Jde tu spíše o pathos, cit, který Staiger přisuzuje dramatičnu a ve kterém je distance zachována (Staiger, 1946, s. 156-170).

Lze uvést další definice lyriky respektive lyrična - viz např. Souriauovu (Souriau, 1994, s. 530-531), Wilpertovu (Wilpert, 1989, s. 540-545), Wellekovu

⁵²Jakkoliv můžeme částečně zpochybnit sebeidealizující autoportrét, jež Kästner vytváří například ve své charakteristice sama sebe „*Er ist ein Moralist, er ist ein Rationalist, er ist ein Urenkel der deutschen Aufklärung (...)*“ či vlastence „*Ich bin ein Deutscher geboren in Sachsen (...)*“ (GS sv. I, s. 328), hovořit například o mravní ambivalentnosti jeho „moralistických“ básní váhajících někdy mezi zábavností sexuálního humoru a mravním rozhořčením (*Schicksal eines stilisierten Negers*, MgA, s. 201), nebo dvojznačnosti oddechové tvorby a průměrných filmových scénářů, jimiž se živil v době nacismu (jak nás o tom informují Görtz a Sarkowicz), nemůžeme jej zpochybnit úplně. Skeptik a pesimista Kästner se zachoval neočekávaně „přesto“ statečněji než mnohý idealista a proklamátor absolutních hodnot.

(Wellek, 1996, s. 326). Definice lyriky či lyrična se v nich mnoha v mnoha aspektech kryjí, například hovoří souhlasně o subjektivním charakteru, „niternosti“ (Innerlichkeit), „duši“, „hudebním“ charakteru lyrické poezie. O přesnou definici lyriky však neusiluji, postačí mi, jestliže má umělecké dílo, například báseň, minimálně některé z výše uvedených kvalit, které se vyskytují v různých definicích lyriky. Chtěl bych však poukázat na jeden aspekty lyriky nebo lyrična, a sice že tento pojem bývá svázán rovněž s určitými obsahy, totiž to, že lyrika se nespíše chápe (a chápal ji tak zřejmě i Kästner) jako „poezie citu“, ale citu „měkkého“, „lyrického“. Lyrická hudba, ať už veselá, či smutná, je hudba tlumená, intimní, něžná, zvláštním způsobem „okouzlující“. Jestliže například Heine napíše metaforu: „*Mädchen, du bist wie eine Blume, so rein, und hold und schön*“, nebo Nezval „*Manon je motýl. Manon je včela.*“, chápeme tyto metafory jako „lyrické“, jako něco, co je svázáno s „měkkými“ pocity a „sladkými či něžnými“ melodiemi. Malá obsahová změna však mění měkký a sladký charakter metafor a hudby v tvrdý a nesladký, nelíbezný (metafora je vlastně pejorativní, jako v nadávce), např. kdybychom si upravili Heinův verš pomocí Benjaminova výroku o těch, co hodně vydělávají: „*Mädchen, du bist wie ein Stelldichein, das Tank und Wanze sich im Menschen gegeben haben*“ nebo „*Manon je svině. Manon je žralok.*“ ruší náladové okouzlení a „hudbu veršů“, stejně jako je ruší závěrečné „scheißt“ v Brechtově básni *Sonett Nr. 5. Kuh beim Fressen* (Brecht, 1988, sv. 11, s. 124-124) podobně pracuje Brecht i jinde, např. harmonii Über allen Gipfeln ist Ruh narušuje brutalitou policejní akce v básni *Liturgie vom Hauch* (Brecht, sv. 11, s. 49-53). Pak si můžeme položit otázku, zda se ještě jedná o lyriku. V případě že ano, byla naše definice lyriky jako „poezie měkkých pocitů a sladkých melodií, jako poezie „okouzlení“ nedostatečná. V případě, že nikoliv, o co se tedy jedná? O pouhého parazita lyriky, její parodii? Umístíme tedy tyto verše mimo lyriku, a eventuelně i vůbec mimo literaturu? V případě, že ano, zapomínáme, že tento způsob vyjadřování (totiž satira) je v literatuře zabydlen od pradávna. V již citované sbírce antického humoru nacházíme: „*Bůh rozlišil již předem povahu všech žen. I stvořil prvou štětinatě ze svině. (...)*“ (*Bohové se smějí*. Praha, SNKLU 1965. s. 103). V době normalizační deziluze po roce 1968

se dávala tato hádanka: „*Co je to, když se zkrříží prase s mravencem?*“ - “???” -
“*Malej českéj člověk. Pracovitej, ale svině.*“ (Po „socialismu s lidskou tváří“
následoval socialismus s tváří prasečomravenčí.) Stejně deziluzívně viděla
člověka nová věčnost.

Kdybychom se chtěli přidršet Staigerových kategorií, pak by lyrickým byl
zřejmě takový cit, při kterém dochází ke zrušení rozdílu mezi objektem
a subjektem.

Definujme tedy lyriku jako básnictví citu či nálady, při kterém dochází
k zrušení distance mezi subjektem a objektem. Jakým citem je nesena Kästnerova
lyrika?

Kästnerův cit je cit romantický. Je to melancholie, pocit marnosti a smutek,
vzbuzený pomyšlením na ztracený čas, na přírodní úkazy, na existenci zla, na stav
společnosti, na lásku, která nemá prostor pro existenci. Je to dále dojetí a soucit
(například sociální - s prostitutkou, válečným invalidou, chudým dítětem, ale
i obecný lidský soucit a dojetí - např. synovské dojetí, či dojetí nad milenci, kteří
jsou ztraceni ve velkém městě. Opačný pól, radostné okouzlení časem, věcmi,
přírodou, člověkem, veselí, hravost⁵³ je mnohem řidší. Lyrický cit ve smyslu
„vysokého“ citu je však v Kästnerových verších skryt, potlačen, doplněn jinými
kategoriemi, je, použijeme-li Winkelmanova výroku, „vnitřní“. S takto
vymezeným lyričnem se to má jako se srdcem v básni *Er weiß nicht, ob er sie liebt*
(MgA, s. 183) - mluví tiše. Dosvědčují to fakta uváděná v oddíle 2 na s. 26 a dále,
jako je popírání lyrického záměru při sdělování cílů vlastní tvorby, kontrola
a rušení iluze, krytí intimního citu za *man*, „lehký“ verš. „Lyrické já“ není nikdy
v citu ponořeno dokonale, básník je typ heinovský, nikoli traklovský, cit je
neustále znevažován, skrývá se za vtip. (Ostatně, převládá-li u Heina iluze
a poukaz na takzvanou banální realitu (který je relativizováním „magické“ síly) je
doplňující (např. *Loreley*), je tomu u Kästnera naopak, převládá realita,

⁵³Podle Staigera patří do lyriky i humor. Snad by skutečně bylo možno zařadit výrazy jako „*man hängt sich meterlang zum Hals heraus*“ „*Hupp! Mein Magen stellt sich auf die Zehen*“ (...) a hříčky jako to, že děti černošky a bělocha mohou být černobíle kostkované, do kategorií jako poetická hravost, hravá logika, lyrický humor. Humorné básně bychom z hlediska vztahu ke čtenáři mohli označit jako kritické v tom smyslu, že humor jako prostředek chce odstranit „přepjatost“. Kästnerův humor má velmi často groteskní charakter.

„prozaičnost“ a magie či iluze je považována jako trvalý stav za nevhodnou, je neustále vyvracena. Winkelman mluví o tenzi mezi lyrickým a rétorickým a uvádí jako příklad básně *Misanthropologie* (MgA, s. 195), kde prý v první sloce slova „„dutzendfach“, „ausgesprochen“, „paar Meter“, are out of keeping and inhibit the emotive power of „schön, grüne Weise, veilchenblauer Bach.““ Básně lze chápat jako parodistickou obdobu básní typu *Ich ging im Walde so vor mich hin* (srovnej Winkelman, 1957, s. 15). Smyslem parodie je upozornit na neadekvátnost parodovaného postoje, jeho nevhodnost nebo nepravdivost. Stejně je tomu v básni *Exemplarische Herbstnacht* (GzS, s. 240). Nalezneme zde řadu lyrických prostředků - např. refrén - všimneme-li si jen první sloky, pak aliteraci, v první řádce, střídání otevřených a zavřených samohlásek v prvním a třetím verši, převahu temných hlásek v druhém a čtvrtém verši, opakování u a a ve spojení „*Rudel bunter raschelnder Blätter*“, opakování závěrových t, d, g, b, opakování liquid r, l. Lyrické hudební naladění je tu ale rušeno použitím cizích slov (ovšem ze sféry hovorového jazyka): např. „*exemplarisch*“ „*markieren*“ proti „*Herbstnacht*“, postavením „*Verkehr*“ proti „*leer*“, současně snad i týmiž likvidami v „*Rudel bunter raschelnder Blätter*“, které lámou jazyk a působí groteskně. Jestliže lyrično je sférou citu, pak je rušeno i přípustkovou částicí a spojkou „*nur*“, „*obwohl*“, podmínkovým „*wenn*“, tj. reflexí. V závěru básně je naladění či dojetí nakonec zrušeno poukazem na banální realitu: „*Jetzt schlafen sie treu und bieder./ Und morgen fallen sie wieder übereinander her.*“ Stejně je provedena i bezprostředně další básně *Rezitation bei Regenwetter* (GzS, s. 241).

Snad bychom tu mohli použít i pojem „prozaizace“ který definuje Mistrík (2000, s. 165) takto:

„Lingvistický „literárny proces, ktorý kladie dôraz na mimoliterárne fakty, na estetickú perifériu. V slovníku sa uprednostňujú neobrazná pomenovania, hovorové slová, parodujú a ironizujú sa kvetnaté výrazy a vznešené obrazy. V ruskej literatúre v poéme *Ruslan a ťudmila* je prozaizovaný starý hrdinský epos, v slovenčině *Radošinské naivné divadlo* vo svojich hrách prozaizuje štúrovskú poéziu. Prozaizácia sa chápe ako protiklad poetizácie.“

Je ovšem třeba upozornit i na heslo „prozaizmy“ v uvedeném slovníku :

„prozaizmy slová bezne používané iba vo vecných štýloch, ktoré sa z *hľadiska* dobovej estetickéj normy ešte nevžily ako prostriedky umeleckého vyjadřovania a pociťujú sa ako príznakové najmä v poézii. Patria k nim slové typu hrnček, kľuka, halušky (...).“

V tomto kontextu bych však také rád upozornil na běžný jazykový úzus:

používáme spojení jako „střízlivá próza (všedního dne)“, „šedivá próza“, naproti tomu se poezie (tj. lyrika) pociťuje jako „sváteční“, „slavnostní“ a „kouzelná“. Próza se ovšem většinou kryje s epikou, takže používáme výrazu „lyrická próza“, chceme-li zdůraznit, že epika má lyrickou kvalitu. Naopak zde můžeme mluvit o „prozaické lyrice“.

Ovšem žánr „básnictví určitého citu“ je kategorie příliš obecná, je jím samo lyrično. Proto poté, co jsme poněkud blíže charakterizovali citové zabarvení básní, vydělme dvě víceméně historické kategorie. Je to milostná a přírodní lyrika.

Milostnou lyriku definuji jako žánr, kde skutečně můžeme mluvit o „lyrické lásce“ v tom smyslu, jak ji nalézáme např. v básni *Dû bist mîn, ich bin dîn* nebo v Klárčině písni v Goethově *Egmontovi*. Dále necht' je milostná lyrika chápána skutečně v nejširším smyslu jako „Liebeslyrik“, lyrika lásky - chci pod tento termín vtěsnat nejen erotiku, ale i sexualitu, ale také i city rodinné a výše zmíněný soucit.

Milostná písňová lyrika ve smyslu Klárčiny písňe se u Kästnera až na malé výjimky (snad *Junger Mann, fünf Uhr morgens*, (GzS, s. 261) nevyskytuje. Takzvaná milostná lyrika je totiž velmi často - zprávou o mravech, o tom, jak se miluje (v tomto případě ve všem světě výmarské republiky). Vskutku je možno s Winkelmanem souhlasit, když o Kästnerovi říká „*his love poems are episodes from the privat life of the social crisis.*“ (Winkelman, 1957, s. 6). Teprve potom je hojná. Podívejme se nejdříve na erotické mravy a jim odpovídající psychické stavy. Kästnerova lyrika zachycuje dobu a třídu, která prožívá rozmach „sexuálního osvobození“,⁵⁴ jakkoliv formálně ještě platí staré předpisy pohlavní zdrženlivosti a pruderie. Je to doba, která sama toto uvolnění nazývá a reflektuje slovy jako „volná láska“ (u Kästnera v podobě vyjádřené slovem „Freiverkehr“), „Nacktkultur“ (zmínka o „nahých obrazech“ v básni *Chor der Girls* (LiS, s. 151).

⁵⁴Toto téma zpracovává také Kurt Tucholsky, např. v *Rheinsberg. Ein Bilderbuch für Verliebte*, vydaném ovšem již v roce 1912.

Objevuje se „předmanželský pohlavní styk“ (srovnej Kesten, 1969, s. 24), pocitovaný často ještě jako „nemravný“ (*Chor der Fräuleins* (HaT, s. 56), *Moralische Anatomie* (HaT, s. 92), *Möblierte Melancholie* (LiS, s. 159), dále se objevuje prostituce obojího pohlaví (Kästnerovy prostitutky jsou vulgární bytosti provozující řemeslo kvůli penězům, bez vyšších cílů - jeho prostitutka rozhodně není obětavou Dostojevského Soněčkou Marmeladovou ani vznešenou kurtizánou Rilkovou - jak doložím v oddíle 3.6 Kästner a Rilke) a také homosexualita (*Ragout fine de siècle*, MgA, s. 175). Na homosexualitu se Kästner dívá na rozdíl od dnešního pohledu, kdy se homosexualita vidí jako tolerovatelná variabilita normálu, jako na zvrácenost.⁵⁵ Kästner podává zprávu také o „legálních svazcích“. Legální vztah je většinou doplněn nějakým vztahem nelegálním - jde ve většině případů o disharmonické dvojice, trojúhelníky a jiné útvary. *Ballgeflüster* (HaT, s. 82), *Plädoyer einer Frau* (LiS, s. 157), *Gewisse Ehepaare* (MgA, s. 208). Je tu i sexualita dětská (*Ein Kind, etwas frühreif*, HaT, s. 66), *Mädchens Klage*, HaT, s. 103). Velmi často jde v těchto básních o jakousi citově zúčastněnou společenskou kritiku či kritiku mravů. Někdy tyto skutečnosti vyvolávají Kästnerův soucit či rozhořčení,⁵⁶ někdy je ale Kästner stržen mimoděk zábavností, „galantností“ svého tématu.

Odpovídajícím psychickým stavem je velmi často frivolita až zvěcnění lásky (podnázev básně *Ballgeflüster* (HaT, s. 82) zní příznačně „*Ist sehr sachlich zu sprechen*“). Láska, kterou zde nalézáme, je to její druhý znak - láskou nešťastnou (srovnej Kesten, 1969, s. 25). Je to láska ohrožená - buď zevnitř, neschopností jednoho či druhého, nevěrou, frivolitou, konzumním vztahem („*Du wolltest aber, wie ich bald erriet,/ daß ich dich erst auf dein Kommando fräße*“ - viz *Konferenz am Bett*, MgA, s. 215), pouze rozumovým přístupem, cynismem. Jestliže se našla srdce, nemohou k sobě těla (vnější překážky - především společenské: *Gespräch*

⁵⁵Ve *Fabianovi* je pohlavní zvrácenost (včetně homosexuality) a pohlavní excesy symbolem zvrácenosti doby.

⁵⁶Kästner tu navazuje asi především na Wedekinda (srovnej oddíl *Kästner a Wedekind*). Podobnou „milostnou“ tematiku bychom však mohli najít už dříve - například ve svazku *Bänkelsang und Singspiel vor Goethe*, hrsg. v. F. Brüggemann, Leipzig: Reclam, 1937, můžeme na mnoha najít (parodický) motiv manželské nevěry, který nacházíme často také u Kästnera. Kästner se tónem předklasistickým autorům v mnohém podobá - například J. Fr. Löwenovi. Kästner se básníky osmnáctého století zabýval v době studií.

an der Haustür (HaT, s. 90), *Plädoyer einer Frau* (LiS, s. 157). Dalším znakem je, jako u všech věcí - pozemské, realistické, věčné, „malé“ prožívání lásky (láska by se dala v mnoha případech nazvat starosvětským slovem milkování). Velká láska, „vášeň“, jako ostatně každý velký cit, je maskován, zamlčen, shozen, nebo prostě chybí: „*In der Luft verbarg sich ein Blitz./ Doch fand er schließlich das Ganze zu dumm/ und erzählte ihr einen Witz.*“ (*Die sehr moralische Autodroschke*, LiS, s. 119), „*Plötzlich denkt man an das Abendbrot*“ (*Abschied in der Vorstadt*, HaT, s. 73). Je příznačné, že dívka z *Gebet keiner Jungfrau*⁵⁷ svůj případ prožije tak, jak jej prožije, že poté, co bude svůdcem opuštěna, nerozmnoží armádu Ofélií německé literatury, ale spokojí se s tímto řešením: „*Dann weine ich. Und geh' nicht aus dem Haus./ Und nehme acht Pfund ab. Das ist die Liebe.*“. Stejný postoj nalézáme i v *Sachliche Romanze* (LiS, s. 111), v *Abschied in der Vorstadt* (HaT, s. 73), nakonec i v *Junger Mann, 5 Uhr morgens* (GzS, s. 261). Je-li velký cit skryt, je naproti tomu sexuální stránka okázale stavěna na odiv: *Jahrgang 1899* (HaT, s. 53), *Moralische Anatomie* (HaT, s. 92).

Jediným šťastným citem je u Kästnera láska k matce. Ne že by ani tento cit nebyl citem civilním. Hrdina v *Heimkehr des verlorenen Sohnes* (GzS, s. 251) se nevrací „*zu den Müttern*“ (ve smyslu mýtických pramatek v Goethově *Faustovi*), ale k paní Großhennigové (viz *Frau Großhennig schreibt an ihren Sohn*, HaT, s. 62), což je reálná, maloměstská „žena z lidu“, k níž patří „banální“ starosti nemajetných a jistá maloměstská omezenost, vrací se k matce básní *Ein Buchhalter schreibt seiner Mutter* (MgA, s. 207). Vzájemná láska mezi matkou a synem je také jedním z mála pevných bodů ve světě Kästnerových mužských hrdinů. Otec vystupuje v básních řidčeji a nikdy není tak sympatický.⁵⁸

⁵⁷U Wedekinda (1990, s. 205) nacházíme báseň s názvem *Gebet einer Jungfrau*, z níž zkráceně cituji první sloku: „*Ave Maria!/ Schwere Träume plagen/ Mich so manche Nacht,/ Und es ist die Pein./ Die mein Blut empört./ Nicht mehr zu ertragen./ Achtzehn Jahre alt/ Und noch Jungfrau sein./ (...) Einen braven Mann/ Mußt du mir bescheren./ Einen braven Mann./ Der gut lieben kann.*“ Obdobné téma zpracovává Kästner v *Ein Fräulein beklagt sich bitter* (LiS, s. 125). V obou případech jde o výsměch konceptu sexualitou nepoznamenané „čisté panny“ a upozorňuje se na to, že „čistá panna“ je naopak bytost po sexualitě toužící.

⁵⁸Slova obsahující sémantickou jednotku „Vater“ se v Kästnerově poezii vyskytuje asi dvakrát řidčeji než slovo matka (27 krát oproti 48 x výskytu sémantické jednotky „Mutter“.)

Tento charakter citového prožívání je pravděpodobně směrodatný především pro samotného autora. Hlubinný psycholog, který by bral všechno doslova, by pak mohl jistě s úspěchem určit Kästnerovu tvorbu takto: jedináček, vazba na matku, předčasné sexuální zkušenosti, marné hledání matky v mnoha tělech, strach před odevzdáním se bez výhrad:(„*Ach, unsere Seelen sitzen wie auf Stühlen/ Und sehn der Liebe zu.*“ v *Ein Mann gibt Auskunft*, MgA 179).

U Görtze a Sarkowitze můžeme číst intimní podrobnosti o Kästnerově vztahu k matce, otci Emilu Kästnerovi (ať už byl Kästnerovým biologickým otcem či nikoliv) a ženám, které byly jeho přítelkyněmi. Charakter Kästnerovy tvorby se pak odvozuje takřkajíc od jeho sexuálního ustrojení daného údajně v podstatě takřka incestní a patologickou vazbou na matku. Je to pokus vysvětlit tvorbu básníka freudovským determinismem, a to dokonce i v básni, kde pro to zrovna moc důvodů nenalézám, totiž v *Sachliche Romanze*. Není sexuální chování vysvětlitelné také jinými faktory, třeba tak, jako je ve svém případě vysvětluje Fabian, hnáný do konzumního sexuálního chování úzkostí ze smrti ve válce? Dále je třeba říci, že téma konzumní sexuality a „věčné lásky“ není v literatuře nové věčnosti omezeno na Kästnera - jako sexuální zpustlíci, kteří mají kolík tam, kde jsou jiní morální, se prezentují Brecht, Ringelnatz, dokonce i Tucholsky si ve *Schloß Gripsholm* dopřává potěšení ze skupinové soulože. Velmi podobný tón jako Kästnerovy básně mají básně Saschy Kaléko. I v literatuře nacházíme tématické módy, je však otázka, do jaké míry odpovídá literatura životu. Touto otázkou se zabývá mj. kapitola *Sen o rozkoši* (Macura, 1998, s. 168-182), která upozorňuje na pruderii a vytěsnění při zpracování tématu sexuality v literatuře českého obrození (přičemž faktické normy sexuálního chování takové nutně být nemusely). Za instruktivní protipól v pojmání „hříšné sexuality“ může sloužit *Aquis submersus* Theodora Storma, kde sexuální přestupníky postihuje metafyzický trest - smrt dítěte. Názorné protipóly jsou na jedné straně verš Otakara Březiny - Václava Jebavého (který - podle ústního sdělení mého učitele češtiny na gymnasiu Svatopluka Malce trpěl rozštěpem šourku) „*A nejkrásnější, nejžádoucnější z žen/ jsme pozdravili jako bílé sestry jen*“, který tak ovlivnil expresionistu Werfela, a na druhé straně pasáž z Haškova Švejka:

„Tak se stalo, že dobrý voják Švejk mohl hlásit nadporučíkovi, když se ten vrátil z kasáren: „Poslušně hlásím, pane obrlajtnant, že jsem vyplnil všechna přání milostivé paní a obsloužil ji poctivě dle vašeho rozkazu.“ „Děkuji vám, Švejku“, řekl nadporučík, „měla těch přání moc?“ „Asi šest“, odpověděl Švejk, „ted' spí jako zabitá od tý jízdy. Udělal jsem jí všechno, co jsem jí viděl na očích.“

který zase ovlivnil novověcného opěvatele sekretů a exkrementů Brechta, básnického ve *Vision in Weisse. I. Psalm* „(...) *Ich habe zuviel Leiber gefüllt, zuviel orangene Himmel verbraucht. (...)/ Die weißen Leiber, die weichsten davon, haben meine Wärme gestohlen, sie gingen dick von mir.*“ (Brecht, sv. 11, s. 17).

V souvislosti se sexualitou je totiž nutno uvést téma „těla“ obecně. Kästner upozorňuje nejen na to, že tělo, zvláště některé jeho části, používáme k lásce (v *Fabianovi* čteme: „*Die Liebe ist ein Zeitvertreib./ Man nimmt dazu den Unterleib*“ (GS, sv. 2, s. 49), t.j. připomíná starou pravdu, že „*Inter pedes puellorum est voluptas puerorum*“, ale že je máme vůbec, se všemi jeho funkcemi včetně přijímání potravy a vyměšování („*Auch die nobelste Frau, die man liebt, muß mal aufs Klosett.*“ píše Kästner v *Helden in Pantoffeln*, LiS, s. 128) I zde lze připomenout dávná slova (básníka Horáce): „*Inter feces et urinam nascimur omnes*“.

Kromě toho má asi věc stejně důležité a možná důležitější příčiny společenské. Například touha navrátit se do dětství (které ostatně u Kästnera nebylo nijak idylické), nechut' vstoupit do světa dospělých, nenávisť k jejich světu (*Mistrauensvotum*, MgA, s. 171) je především výčitka době, kdy prvním zaměstnáním mladého muže bylo „voják“ druhým „nezaměstnaný“ (srovnej Winkelman, 1957, s. 7).

Zrovna tak je třeba upozornit při výkladu faktu, že Emil Tischbein v *Emil a Detektivové* je poloviční sirotek, rodinnou situací autora, na skutečnost, že (napůl) osiřelý nebo osamělý dětský hrdina je oblíbenou konvencí literatury pro děti a mládež, kterou nepoužívá jen Kästner, ale už Robert Louis Stevenson, ale také Mark Twain, Kipling, Astrid Lindgrenová a další.

Poznamenejme ještě, že z hlediska autorova záměru jistě nešlo o to, potlačit cit i ve čtenáři, ale naopak, vzbudit cit stejně velký jako kdykoli předtím.⁵⁹

Dalším žánrem je (tradiční) přírodní lyrika.

Nejprve krátké vymezení termínů. Slovo „příroda“ je v tomto oddíle chápáno za prvé ve smyslu tradiční lyriky jako ona převážně zelená příroda (v němčině nazvaná „Mutter Grün“), která je přírodou panenskou, volnou, blaženou, volnou, na rozdíl od lidské společnosti harmonickou, přírodou, která je skutečně jakási „natura sive deus“. Rozumíme pod ní onu tradiční (venkovskou) přírodu, souznící s lidskou duší, ať už je naladění melancholické či šťastné: luhy a háje, „Berg und Tal“ (klasicismus, romantismus, snad i raný expresionismus (čti MD, 1972, s. 170 a dále).

Paradigmatickou básní tohoto typu je pro mne Eichendorffova *O Täler weit, o Höhen, o schöne, grüner Wald*. Ursula Heukenkampová píše, že význam přírody u Eichendorffa není jednoznačný, že je se jedná o již neklasickou přírodu (Heukenkamp, 1982, s. 3):

„In Eichendorffs Gedichten (...) ist die Natur keine heimliche Zuflucht und auch nicht die idyllische Gegenwart, wie es nach der landläufigen Lesart scheint. Diese vereinfacht das komplizierte Bild der Natur bei Eichendorff, die eine verwirrende, lockende und unheimliche Sprache spricht. Oft geht von dieser Natur eine Drohung, die Vorahnung von unheilvollem aus.“

O této básni to však neplatí. Zde má příroda (v daném případě les) u zbožného katolíka Eichendorffa zachraňující a v pravém smyslu re-kreující, znovu vytvářející, občerstvující a posilující moc. Stejně jako park v Kästnerově básni *Jardin du Luxembourg* je rovněž „blízko ráje“, nebo spíše je přímo rájem.

Pod slovem „příroda“ rozumím i „exotickou přírodu“, tj. daleké ostrovy, pralesy, divochy, „Ameriku“, tj. všechny „snové krajiny“ (romantismus,

⁵⁹Kästner píše R. Bossmannovi (Bossmann, 1957, s. 237) o svém vztahu k Ringelnatzovi: „In seinem Werk hat mich immer wieder von neuem diese eigenartige Mischung aus ruppiger Alltagssprache und zarter, echter Poesie gefesselt. (...) Bestimmt hat mich seine große Gabe, wahre Empfindungen zu kaschieren und gerade dadurch wirksam werden zu lassen, beeindruckt.“ (Ringelnatzovu „nepřímou lyriku“, Kästner definuje již v článku *Indirekte Lyrik* (In: *Das deutsche Buch*, 1928, č. 3/4, s. 143-145).

symbolismus, expresionismus). Dále pod pojmem příroda rozumíme parky a skleníky (neoromantismus a secese, již méně expresionismus).

Vedle této „blažené přírody“ je tu zadruhé příroda lidská, tj. u Kästnera velko- či maloměstské prostředí (velmi zřídka vesnice). Obě skupiny se pochopitelně prolínají - například parky, stromy v ulicích, květiny za oknem. Přírodou není myšlen svět obecně - tato část je zpracována již v oddíle o reflexivní lyrice.

Přírodní lyrika - která těsně souvisí s citovou a milostnou lyrikou - je velmi řídká. Jde tu o stejné potlačení jako v předešlém oddíle. Do jisté míry doslova zde platí věta z básně *Kurzgefaßter Lebenslauf* (MgA, s. 184): „*Ich schreite durch die Gärten der Gefühle/ die tot sind, und bepflanze sie mit Witzen.*“

Dosvědčují to básně jako *Ein Baum läßt grüßen* (HaT, s. 57), *Besagter Lenz ist da* (HaT, s. 60), *Trottoircafés bei Nacht* (HaT, s. 84), *Misanthropologie* (MgA, s. 195). Příroda sice člověka přivádí k „původnímu bytí“, bytí srdcem, ale ihned po tomto účinku následuje ironizace: „*Wenn man jetzt in einer Wiese läge, und ein Reh trät aus dem Wald.../ Seine erste Frage wäre diese:/ Kästner, pst! Wie hoch ist Ihr Gehalt?*“⁶⁰ (*Trottoircafés bei Nacht*, HaT, s. 84). Podobný vztah k přírodě vykazuje i *Marionettenballade* (HaT, s. 85), *Meyer IX. im Schnee* (LiS, s. 137), již zmíněná *Misanthropologie* (MgA, s. 195). Kästner je přístupný přírodním krásám, ale cítí potřebu své dojetí skrýt, ironizuje svůj vztah k přírodě. Důvodem k takovému postoji je zaprvé bezpochyby sociální skutečnost, nebo obecněji řečeno, celková krize společnosti. Winkelman (Winkelman, 1957, s. 8) nazývá básně výše zmíněné typu „*mutated nature poems, written from the point of view of the captive of the big city and the captive of the crisis*“. Příroda přestává být kouzelnou silou, která člověka zachraňuje. Zdánlivě panenská příroda je přírodou městského člověka, uzavřeného celý týden ve městě, který vidí přírodu zřídka (například při jízdě vlakem z okna, při rekreaci, či ve filmu). Je to příroda, která se vyznačuje „přírodními krásami“, příroda, o niž rekreanti, vracející se z letovisek

⁶⁰Podobně paroduje přírodní lyriku Ringelnatz (1986, s. 120) v básni *Im Park*: „*Ein ganz kleines Reh stand am ganz kleinen Baum/ Still und verklärt wie im Traum./ (...)/ Nun schlich ich mich leise - ich atmete kaum -/ Gegen den Wind an den Baum,/ und gab dem Reh einen ganz kleinen Stips./ Und da war es aus Gips!*“

říkají „Ach, tam je to kouzelný...“ (*„Spanien und Griechenland-fabelhaft intressant!/ Luft und Meer blau durchstrahlt,/ wie das so Böcklin malt“* .

(*Marionettenballade*, HaT, s. 85). Je nutno asi dále vzít v úvahu výklad

Winkelmanův, který zjišťuje u Kästnera vědomí, že určitý druh básnictví je

v současné době společensky neadekvátní situaci krize (Winkelman, 1957, s. 5):

„The objective situation in the depression - ridden Weimar Republic as it tottered on the brink of collapse must, as it seemed to him, could either be intentionally overlooked or render temporarily obsolete the traditional lyrical subject matter or at least the traditional attitude to subject matter (...) that to select sociologically neutral topics in an age of crisis would be immature and irresponsible.“

V textu, v němž zdůvodňuje svou angažovanou tvorbu pro potřeby dne *Der tägliche Kram* používá Kästner s použitím citátu z Goetha, ať už právem či neprávem, přírodního lyrika jako příklad pro obraz v okamžiku krize zbytečného spisovatele, ale i v dané chvíli toho, kdo se v dané chvíli zabývá jakoukoliv bezprostředně neslužebnou činností (GS, sv. 7, s. 76-77):

„Ich wollte darlegen, daß mich meine Neigung dazu trieb, Bücher zu schreiben, und im übrigen den lieben Gott einen verhältnismäßig frommen Mann sein zu lassen. Und daß ich das genaue Gegenteil tat, daß ich nun in einem fort im Büro sitze, am laufenden Band Besuche empfangе, redigiere, konferiere, kritisiere, telefoniere, depešiere, diktiere, rezensiere und schimpfiere. Daß ich seitdem, abgesehen vom täglichen Kram, noch nicht eine Zeile geschrieben habe. Daß ich, zum Überfluß ein literarisches Kabarett gründen half und für den dortigen „Sofortbedarf“ Chansons, Lieder und Couplets fabriziere. (...) Warum rackere ich mich ab, statt, die feingliedrigen Händchen auf dem Rücken verschlungen, „im Walde so für mich hin“ zu gehen? Weil es nötig ist, daß jemand den täglichen Kram erledigt, und weil es zu wenig Leute gibt die es wollen und können. Davon, daß jetzt die Dichter dicke Kriegsromane schreiben, haben wir nichts. (...). Wer jetzt an seine Gesammelten Werke denkt statt ans tägliche Pensum, soll es mit seinem Gewissen ausmachen. Wer jetzt Luftschlösser baut, statt Schutt wegzuräumen, gehört vom Schicksal übers Knie gelegt.“

Stejnou hodnotovou stupnici ostatně nacházíme již v *Prosaische Zwischenbemerkung*, kdy Kästner řadí básníky až za zubaře a pekaře.

Díváme-li se na věc více z literárněhistorického hlediska, pak bylo druhým důvodem možná vědomí, že motiv „blažené přírody“ je již jako takový vyčerpán, že ho dnes jen špatný umělec, a je možno vzít v úvahu mimo jiné i zbanalizování

„krás přírody“ masovou kulturou, například obrázkové časopisy, pohlednice, filmy zachycující „krásy vlasti“ (tzv. „Heimattfilm“), že je to klišé, které můžeme, při všem obdivu ke starší přírodní lyrice a touze psát takové básně jako *Wanderers Nachtlied*, jen parodovat. Tento přístup je charakteristický pro všechny rekvizity přírodní lyriky jako „podzimní listí“, „fialky“ („*Die Veilchen stehen Hand in Hand und flennen*“ - (*Der Geizhals geht im Regen*, MgA, s. 199). Obava před kýčem je ostatně patrná ve všech básních s lyrickým či citovým motivem.

Přistupme nyní k „exotickým přírodám“. Jsou pojednány se stejnou parodičností jako tuzemská příroda v prvním pododdíle. Motiv exotických přírod, exotů v pravém smyslu přišel asi až s Baudelairem, ale můžeme jej najít i ve starší romantice, například u Heina v *Bimini*, kde ovšem ani Heine nebere „kouzlo exotů“ příliš vážně. Ale patrně hrála funkci „exotické přírody“ u ne tak zcestovalých předků především „slunná Itálie“.⁶¹ Exotické přírody jsou u Kästnera zmíněny zřídka, a to vždy s kritickým odstupem. Kästner mírnější formou vyjadřuje totéž, co B. Brecht, který sám promrskal motivy „absintových moří“, „opilých korábů“, „přístavních krčem“, „vřeštících divochů“, „ostrovů“, „exotických zemí“ (i ve variaci „betonové džungle“) velmi důkladně: jde o únik. Brecht píše v básni *Über die Anstrengung* (Brecht, 1989, sv. 11, s. 70 a dále):

„*Ihr grünen Eilande der tropischen Zonen/ wie seht ihr aus morgens und abgeschminkt!/ Die weiße Hölle der Visionen/ ist ein Bretterverschlag, worin Regen eindringt.*“

Na rozdíl od Brechta se však Kästner svodům „exotů“ nikdy vážně neodává. Uvědomuje si nepřítomnost snu, také jeho hrdinové vědí, že sen je neuskutečnitelný. Sen je viděn z pozic malého člověka, z hlediska civilního. V básni *In der Seitenstraße* (MgA, s. 196) si milenecká dvojice uvědomuje neuskutečnitelnost snu. Současně ale i autor upozorňuje na naivnost snu svých hrdinů:

⁶¹ Přímou s výsměchem se přistupuje k motivu „slunné Itálie“ v *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?* (HaT, s. 70). Z Goethovy středomořské kouzelné a rajské krajiny (*Goethova Italienische Reise* má signifikantní podtitul *Auch ich in Arkadien!*) se stává krajina německého militarismu, servility a hlouposti.

„Man liest manchmal in seltsamen Romanen/ von Inseln, wo fast keine Menschen sind/ (...) Und an das Ufer spülen manchmal Fässer./ Darin ist Corned beef und Pilsner Bier./ Dort haben es die Liebespaare besser!/ Wir sind nicht dort, mein Kerlchen, sondern hier.“

Jiným příkladem autorova vědomí, že únik do přírody je nemožný (v tomto případě únik z melancholické omrzelosti do širě chápané přírody jako přírody mimolidské) nalézáme v básni: *Elegie ohne große Worte* (LiS, s. 118). Kästner zde píše:

„Wie gerne wäre man dies oder das!/ Ein Bild, ein Buch, im Wald ein Meilenstein,/ ein Buschwindröschen oder sonst etwas!/ Behüt dich Gott, es hat nicht sollen sein.“

Že jsou únik do idyly v přírodě či záchrana přírodou nemožné, si uvědomoval i Tucholsky ve *Schloß Gripsholm*. Stejně jako Bůh, ztrácí i příroda svou spasitelskou moc nebo je jen dočasným útočištěm. Fabian zvažuje útěk na „ňadra přírody“ (GS, sv. 2, s. 192) a tuto možnost zamítne. Ringelnatz (1986, s. 64) zgroteskňuje motiv „deus sive natura“ ve své parodii Goethovy *Poutníkovy večerní písně Abendgebet einer erkälteten Negerin* (Ringelnatz, 1986, s. 63-64): „Drüben am Walde/ Kängt ein Guruh –// Warte nur balde./ Kängurst auch du!“

Nepřípadnost tradiční přírodní lyriky si uvědomuje i Brecht: „Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ (byť je báseň *An die Nachgeborenen* (Brecht, 1988, sv. 12, s. 85-87) pozdějšího data než nová věčnost). V toto souvislosti je ovšem třeba připomenout již Heineho koncept „grüne Lüge“ (srovnej Heukenkamp, 1982, s. 81)

Nutno říci, že ve sbírce *Die Dreizehn Monate* Kästner potlačenou a ztracenou víru v kouzelnou moc přírody nachází, alespoň dočasně, reminiscencí na Eichendorffovu (!) novelu *Aus dem Leben eines Taugenichts*, snad dokonce na Eichendorffovo místo zbožného pobytu, les, v básni *Der Juli* (GS, sv. 1, s. 354), kde dokonce ani motiv „slunné Itálie“, objevující se ve výrazu „gen Süden“ není parodován:

„Die Landschaft belächelt den lauten Besuch./ Sie weiß Bescheid. (...)/
Sie weis auch: Einen Steinwurf schon/ von hier beginnt ein Märchen./
Verborgten im Korn, auf zerdrücktem Mohn,/ ruht ein zerzaustes Pärchen.
Hier steigt kein Preis, hier sinkt kein Lohn./ Hier steigen und sinken die
Lerchen./ Das Mädchen schläft entzückten Gesichts. Die Bienen summen
zufrieden./ Der Jüngling heißt immer noch, Taugenichts./ Er tritt durch das
Gitter des Schattens und Lichts/ in den Wald und zieht, durch den Schluß
des Gedichts,/ wie in alten Zeiten gen Süden.“

Únik do země snů (kterou může být také Amerika: srovnej *Der geregelte Zeitgenosse* (MgA, s. 265) je nemožný, iluze zůstává iluzí. Kästner paroduje i motiv „betonové džungle“ - v básni *Gefährliches Lokal* (MgA, s. 213), nalezneme u něho parodovanou či kritizovanou postavu „únikového hrdiny“ - dobrodruha v *Herr ohne Gedächtnis* (HaT, s. 54). Dobrodruh je v literatuře postavou značně variabilní: sahá od Rilkova *Der Abenteurer I, II*, k postavě strýčka ve Šrámkově *Stříbrném větru*, k meznímu případu Old Shatterhanda či - poněkud z jiné stránky - k Sherlocku Holmesovi).

Zmiňme se ještě velmi stručně o parcích. Park je opět pocíťován jako něco, co patří civilnímu obyvatelstvu. Není to zámecký park, či park, který slouží aristokratickému básníkovi typu Stefana Georga jako místo k vnitřnímu usebrání se k plnění jeho úkolu duchovního vůdce. Kästner si tak říkájíc nikdy neopomene všimnout tabulky „*Bürger, schont euere Anlagen*“.⁶² V parku se neprochází básník, jenž má vésti rydlo, jež se vzpouzí (Stefan George, báseň *Im Park* - George, 1984, sv. 1, s. 10):

„Der dichter auch der töne lockung lauscht./ Doch heute darf ihre
weise nicht ihn rühren/ Weil er mit seinen geistern rede tauscht./ Er hat den
griffel der sich sträubt zu führen.“,

⁶²Ještě k civilnosti“ píše-li George v básni *Hochsommer* ve jmenované sbírce (s. 70) o parku jako místu pobývání zjevně vznešené společnosti:

„Ton verklang auf den altanen./ Aus den gärten klänge tönen./ Unter prangenden platanen/
Wiegen sich die stolzen schönen./ Keck in eleganten zieren/ Sie am arm den kavalieren/ Milder
lauschen und mit süssen/ winken grüssen.“,

všimá si naopak Kästner v *Jardin du Luxembourg* (HaT, s. 91) života a bytostí zjevně obyčejných (místo hrdých krásek jsou to „slečny“ a „devčata“:

„Mütter lesen. Oder träumen sie?/ Und sie fahren hoch, wenn jemand schrie. Schlanke Fräuleins
kommen auf den Wegen/ und sind jung und blicken sehr verlegen und benommen auf den
Kindersegen./ Und dann fürchten sie sich irgendwie.“ K tomu poznámka: „Wenn ich ein junges
Mädchen wäre - es ist zur Freude der jungen Mädchen nicht der Fall - also, ich fürchtete mich
wahrscheinlich auch.“

ale básník, k němuž mluví duchové poněkud jiní, totiž vědomí sociálních problémů a soucit (*Elegie nach allen Seiten*, GzS, s. 246):

„*Ein blinder Mann verkauft verwelkte Rosen./ Er kann nicht sehen, wie verwelkt sie sind./ Auf einer Bank, umringt von Arbeitslosen,/ sitzt singend ein vergnügtes Kind.*“

Přístupme ještě k druhé části přírody, k lidské přírodě, kterou je město. Opět bychom tu mohli proklamovat tezi o civilně viděném městě. Může být maloměstem či velkoměstem, (pak je to Berlín).⁶³ Velkoměsto se vyznačuje tím, že je hlučné, nepříjemné, stísnující, cizí (*Sozusagen in der Fremde*, GzS, s. 228), vyvolává onen specifický pocit osamělosti, který je zachycen v básních *Nächtliches Rezept für Städter* (MgA, s. 205), *Exemplarische Herbstnacht* (GzS, s. 240), *Monolog mit verteilten Rollen* (MgA, s. 173), onoho pocitu osamělosti, který vycítíme také z básní jako *Wiegenlied für sich selber* (LiS, s. 121), *Traurigkeit die jeder kennt* (GzS, s. 252), velkoměsto příliš divoké - ale je současně důvěrně známé, civilně viděné a prožívané. Vynikne to, srovnáme-li Berlín Kästnerových básní s městem určitých expresionistů - tento Berlín není s religiózním patosem líčeným Bábelem, vředem na tváři země, nemá být vyhlazeno, spáleno a rozváto větry (srovnej též B. Brecht, *Vom armen B.B.*), není betonovou džunglí.

Ovšem i ve *Fabianovi* zaznívá v souvislosti s Berlínem téma zániku (nezapomínejme, že jeho původní název byl *Der Gang vor die Hunde* v typicky kästnerovské variantě: to, co zbude po zániku, je „hloupost“ (GS, sv. 2, s. 83-84):

„*Soweit diese riesige Stadt aus Stein besteht, ist sie fast noch wie einst. Hinsichtlich der Bewohner gleicht sie längst einem Irrenhaus. Im Osten residiert das Verbrechen, im Zentrum die Gaunerei, im Norden das Elend, im Westen die Unzucht, und in allen Himmelsrichtungen wohnt der*

⁶³Slovo *Berlin* se v Kästnerově rané básnické tvorbě objevuje 27x, celkem tvoří 0,05% textu. Téma Berlína spojuje Kästnera s Döblinovým *Berlin Alexanderplatz*. Döblin spojuje oba obrazy města, jak město civilní, tak mýtické město Babel. Dalším styčným bodem nové věcnosti Döblinovy a Kästnerovy je technika montáže jazykových rovin a prostředí. Döblin však zavádí významových rovin mnohem více. Také jeho jazyková montáž je má více komponentů. Biblický jazyk, argot, úřední a novinový jazyk, jazyk literárního škváru je u Kästnera, u něhož převládá hovorový jazyk středního stavu, stopový.

O záplavě románů o Berlíně v Kästnerově době píše Kindermann v *Idealismus und Sachlichkeit in der deutschen Gegenwartsdichtung* (1933). *Fabian* je svým způsobem jedním z nich.

Untergang. „*„Und was kommt nach dem Untergang?“ Fabian pflückte einen kleinen Zweig, der über ein Gitter hing, und gab zur Antwort: „Ich fürchte, die Dummheit.“*“

Motiv zániku, jehož pokračováním je hloupost, nalezneme i v *Elegie auf allen Seiten* (GzS, s. 247):

„Die Blätter flattern wie die Schmetterlinge./ Die Straße glüht und leuchtet und verfällt./ Der Herbst beschert uns den Verfall der Dinge/ und dieses Mal auch den Verfall der Welt./ Das ist ein Jahr, da möchte alles sterben!/ Die Welt verliert das Laub und den Verstand./ Der Winter und die Dummheit sind die Erben./ Und was sich Hoffnung nannte, wird verbrannt.“

Kästner líčí velkoměsto bez odkazů na metafyziku a mýtus, civilně a věcně jako lidské sídliště (*Berlin in Zahlen*, NL, s. 287, kterážto báseň expresionický exaltovaný tón paroduje), je to město s ulicemi hlavními i vedlejšími, po kterých chodí chodci (Kästner si všímá především dam různých druhů, žebráků a dětí), jezdí tu dopravní prostředky (a nikoli mythologické příšery), které občas někoho přejedou, jsou tu parky, kavárny, hotely (grandhotely i hotely třetí kategorie - Kästnerovo město je polarizováno), pokoje podnájemníků, skrz jejich zdi je slyšet soused, školy, nemocnice, hřbitovy, předměstí, chudinské čtvrti i zahradní města pro horních deset tisíc.

Podobně je líčeno i malé město. Příklad: *Kleine Stadt am Sonntagmorgen* (opět NL, s. 304). Je to malé město plné maloměstského obyvatelstva s provinciálními zájmy, maloměsto se zpomaleným rytmem atd. Kdybychom chtěli použít biografické metody, museli bychom mluvit o Drážďanech (přece jen provinciálnějších než Berlín), o Königbrücker ulici, o pozdějších městech pobytu - zájemce necht' čte Bodlákovou, Seidela, či původní pramen, Kästnerovu autobiografii *Als ich ein kleiner Junge war*.

3 Literárněvědné souvislosti Kästnerova díla v rámci německé literatury (několik příkladů)

V tomto oddíle se chci pokusit o vymezení vztahu Kästnerovy podoby nové věčnosti vůči jiným literárním proudům a koncepcím, de facto o pokus určit ji v souvislosti dějin německé literatury. Věnuji přitom pozornost epochám a autorům, s nimiž bývá Kästner - většinou bez hlubší analýzy - spojován. Je to osvícenství (G. E. Lessing), klasicismus (J. W. Goethe), romantika (J. v. Eichendorff, E. T. A. Hoffmann, a H. Heine), neoromantismus a symbolismus (R. M. Rilke), vitalismus (F. Wedekind), expresionismus a nová věčnost (Bertolt Brecht, Joachim Ringelnatz, Kurt Tucholsky, Walter Mehring a Mascha Kaléko).

V tomto oddíle nejde o zjištění literárních vlivů působících na Kästnerovo dílo, pouze o to, přispět upozorněním na určité kontrasty a podobnosti k jeho lepšímu poznání.⁶⁴

Jako prvními se budu zabývat vztahy Kästnerova díla k dílu Lessingově, respektive šíře vztahy nové věčnosti k osvícenství.

3.1 Kästner a Lessing

Již jsem uvedl, že Kästner připomíná autory osvícenství, konkrétně J. Fr. Löwena. Jedním z osvícenských autorů, k nimž se Kästner vědomě hlásí, je Gotthold Ephraim Lessing. Jemu je věnována báseň *Lessing*, publikovaná v *NLZ* 20. ledna 1929. (GG, sv. 1, s. 156 - 157, respektive NL, s. 278-279).

Kästner zdůrazňuje, smím-li to tak interpretovat, mimoestetický záměr Lessingovy tvorby („*Das was er schrieb, war manchmal Dichtung, doch um zu*

⁶⁴V dopise Siegbertovi S. Prawerovi z 5.2. 1958 (DNj, 2003, s. 343) vypovídá Kästner v souvislosti s otázkou, zda ho ovlivnil Mörike, o autorech, kteří na něj údajně působili: „*So wenig ich damals daran gezweifelt habe, daß Mörike einer der größten deutscher Lyriker ist (...) So wenig hat mich Mörikes Werk entscheidend beeinflusst. Beeinflußt haben mich andere bedeutende Autoren und andere schriftstellerische Kräfte: also etwa die große Einfachheit von Mathias Claudius, der Witz Lichtenbergs, das kalte Feuer Lessings und die Weisheit Goethes.*“
Vydavatel upozorňuje v komentáři k tomuto dopisu, že Kästner ve své odpovědi zamlčuje, že jeho první kniha (vydaná v roce 1927 ještě před první sbírkou) je filologická práce: výběr Mörikových *Novellen und Märchen*.

dichten, schrieb er nie“), dále jeho „mužnost“.⁶⁵ Tato mužnost se zmiňuje jako opoziční pojem k pojmu „génies“. Můžeme to interpretovat jako chválu normality, lidské míry bez atributu přepjaté dokonalosti, tak jak tuto normalitu sám Lessing vidí jako doporučení vhodnou (Lessing, 1970, s. 52):

*„Trau keinem Freunde sonder Mängel
Und lieb ein Mädchen, keinen Engel.“*

Na Lessingovi se pochvalně zmiňuje skvělost jeho intelektu, jeho (mírumilovná) bojovnost, ochota pomoci a osvícenské úsilí, statečnost, poctivost, snaha o jasnost, úcta k pravdě a znovu odvaha nesklonit se před církví a trůnem. Lessing je tudíž morální příklad a vzor. Ve *Fabianovi* (GS, sv. 2, s. 156-157) je Lessing přirovnáván k lékaři, obětující své vlastní léčení a svůj soukromý život, pro své pacienty:

„Aber Gotthold Ephraim Lessing (...) blickte ernst und höchst charaktervoll geradeaus. Sein breites, bäurisches Gesicht verzog keine Miene. (...) „Schon gut“, sagte Fabian, drehte dem Bild den Rücken und setzte sich wieder neben den Freund. „Siehst du“, sprach er zu Labude, „das war ein Kerl“, (...) „Der biß zu und kämpfte und schlug mit dem Federhalter um sich, als sei der Gänsekiel ein Schleppsäbel. Der war zum Kämpfen da, du nicht. Der lebte gar nicht seinetwegen, den gab es gar nicht privat, der wollte gar nichts für sich. Und als er sich doch auf sich besann, als er vom Schicksal Frau und Kind verlangte, da brach alles über ihm zusammen und begrub ihn. Und das war in Ordnung. Wer für die anderen da sein will, der muß sich selber fremd bleiben. Er muß wie ein Arzt sein, dessen Wartezimmer Tag und Nacht voller Menschen ist, und einer muß mitten darunter sitzen, der nie an die Reihe kommt und nie darüber klagt: das ist er selber. Hättest du so zu leben vermocht?““

Tak je sebeodříkavý, povahově pevný Lessing vlastním hrdinou *Fabiana*, zatímco Labude a Fabian jsou mnohem spíše podobni citově rozháranému slabochu Wertherovi, kterého milostný neúspěch nakonec dovede k sebevraždě. (Jejich funkce jakožto románových postav ovšem není funkce morálního vzoru a nesentimentální a nepatetické humanity à la například Nathan der Weise.)

⁶⁵Vojtěch Jirát (1978, s. 599) nazývá ve své studii Lessinga „nejmužštějším z klasiků“: „Byl básníkem vyzrálého mužství v době, kdy vládla femininní anakreontika a kdy se objevovala na obzoru vláda Rousseauova a mladíků ze *Sturmu a Drangu*. Je největším básníkem mužného intelektu (...)“

Eduard Goldstücker se pravděpodobně mylí, píše-li v doslovu českého překladu *Fabiana* (Kästner, Erich: *Fabian*. Praha, Svobodné slovo 1968. s. 173), že Fabianova smrt je sebevraždou, aktem touhy po vykoupení. Goldstücker má však zřejmě pravdu, když nazývá Fabiana svědkem. Sledujeme Fabiana na jeho cestě světem určeným k zániku. Fabian záměrně není čítankový hrdina, nýbrž někdo, jehož prostřednictvím můžeme blížíci se zánik pozorovat. V žádném případě Fabian není karikatura „volně se vznášejícího intelektuála“ (naopak se vědomě identifikuje s maloměšťákem), jak se domnívá Lethen: poslání románu je: odolej pokušení, i když hrozí zánik světa, tak jak je to formulováno v Kästnerově básni *Was auch geschieht!* (GzS, s. 223):

„*Was auch immer geschieht:/ Nie dürft ihr so tief sinken,/ von dem
Kakao, durch den man euch zieht,/ auch noch zu trinken.*“

Fabian sice nevede vzorový sexuální život, je pesimista a skeptik nanechávající systém, v němž by mohl fungovat: ale nepoddá se pokušení kvůli kariéře nebo pohodlnému životu, jako prostituující se Cornelia, ani cynicky nelže jako redaktor Malmy, jehož charakter je menší než jeho talent. Téma rozpadu hodnot, pokušení a svedení spojuje Fabiana s Faustem jak Goethovým tak Mannovým, rovněž tak s Mannovou novelou *Mario und der Zauberer* a díly Hermana Brocha. Ve *Fabianovi* je svědkem Irene Mollová (přičemž je amorálnost obecná symbolizována amorálností sexuální). Goethův Faust je spasen poté, co podlehl, protože „*spěje dál, vždy dále*“ (jak překládá Fischer Goethovo „*immer strebend sich bemüht*“). Mannův Faust (i Německo) je ve vážném nebezpečí ztracení. Fabian nepodléhá, ale zahyne, protože „neumí plavat“ (Kästner v autorském komentáři v názvu kapitoly vyzývá čtenáře, aby se to učili), což může být ovšem interpretováno i jako neschopnost akce i jako neschopnost plavat ve špinavém proudu (tj. se také prostituovat). Přestože se román odehrává ve výmarské republice, neměli bychom jeho aktuálnost a hodnotu jako politickou či společenskou analýzu přeceňovat, přestože ho Kästner deklaruje jako časově vázanou satiru a varování. Aktuální rovinu román sice má, jedná se však také o rovinu symbolickou. Román má také jiné aspekty než politiku nebo

společenskou kritiku, je to mimo jiné také román o ztracené generaci a paradoxně je to i román milostný a humoristický.

„Čítankovým hrdinou“ je tedy ne Fabian, ale Lessing.

Hodnoty, které v Lessingovi Kästner uznává, bychom spolu se Sabine Beckerovou mohli případně ztotožnit s „estetickými“ ideály nové věčnosti, například „mužností“, „uměním ve funkci zbraně“, uměním jako nástroje k pedagogickému a osvícenskému (noetickému) působení (odtud např. Kästnerova záliba v epigramu).⁶⁶

V Kästnerově tvorbě je však ještě jedna stránka, kterou má s Lessingem podobnou. Je to sexuální humor a vůbec pojetí lásky,⁶⁷ z dnešního hlediska někdy mužsky sexistického charakteru - Satirik Kästner není např. ke starým a ošklivým ženám zrovna milosrdný srovnej např. *An ein Scheusal im Abendkleid* (GsZ, s. 229). Viz například Lessingovy básně a bajky

- ◆ *Auf das Jungfernstift zu*“, (Lessing, 1970, s. 12) - srovnej *Schicksal eines stilisierten Negers* (MgA, s. 201)
- ◆ *Auf Dorinden* (Lessing, 1970, s. 13), srovnej s *Auf ein Scheusal in Abendkleid* (GsZ, s. 229)
- ◆ *Auf einen Brand zu*“, (Lessing, 1970, s. 20) ; *Auf die schöne Tochter eines schlechten Poeten* (Lessing, 1970, s. 30)
- ◆ *Auf Lorchen* (Lessing, 1970, s. 32)
- ◆ *Der Irrtum* (Lessing, 1970, s. 81)
- ◆ *Die eheliche Liebe* (Lessing, 1970, s. 201)
- ◆ *Der Eremit* (Lessing, 1970, s. 205)
- ◆ *Das Geheimnis* (Lessing, 1970, s. 217)
- ◆ *Die Teilung*⁶⁸ (Lessing, 1970, s. 225)
- ◆ *Der über uns* (Lessing, 1970, s. 229).

⁶⁶S ideály osvícenství se Kästner ztotožňuje i v *Kästner über Kästner* (GS, sv. 7, s. 294-299), když sám sebe (tamtéž, str. 297) charakterizuje takto:

“Unser Gast, (...) ist gar kein Schöngest, sondern ein Schulmeister! Betrachtet man seine Arbeiten - vom Bilderbuch bis zum verfänglichsten Gedicht - unter diesem Gesichtspunkt, so geht die Rechnung ohne Bruch auf. Er ist ein Moralist. Er ist ein Rationalist. Er ist ein Urenkel der deutschen Aufklärung (...)“

⁶⁷V souladu s tím je v tomto ohledu Lessingovo vyjádření o Goethovu *Wertherovi*, které bude ještě dále citováno.

Je to věčná podoba lásky, o níž ještě bude řeč. Pro Lessinga je ovšem věčná poloha přirozená a naopak lyrická, magická erotická a citová lyrika mu (přes jeho pokusy v anakreontice) prostě není vlastní. Kästner však lyrik - ve smyslu individuální citové a konfesní poezie - je, a věčnost je maska, za níž se tento lyrik skrývá.

Shoda mezi Lessingem a Kästnerem je dále v preferenci nemetafyzického přístupu k tvorbě - Lessingovo popření působení múzy na básníka („*Mir ist keine Muse erschienen*“) v jeho *Pojednání o bajkách* se opakuje v Kästnerově *Prosaische Zwischenbemerkung* (LiS, s. 133-134):

„Es ist kaum glaublich, und doch ist es so: Die Mehrzahl der heutigen Lyriker singt und sagt noch immer von der „Herzliebsten mein“ und von dem „Blümlein auf der Wiesen“ und behauptet anschließend, von der Muse mitten auf den Mund geküßt worden zu sein. Das Sichherumküssen mit der Muse sollen sie den Kindern erzählen, und noch die werden sich vor Lachen die kleinen Bäuche halten.“

Dalo by se ještě srovnat například použití metafory „člověk je zvíře“, které nacházíme také velmi výrazně v Lessingových bajkách. Ale milovník bajek Lessing netrpí úzkostí ze ztráty lidství člověka - jeho člověk si své lidství zachovává a Lessingovy modely lidského chování a existence využívají zvířat především z důvodu noetické výhodnosti, kvůli názornosti a jednoduchosti, kterou podle Lessinga model má.

Lessing jako vychovatel člověka k humanitě má nakonec mnohem více pedagogického optimismu než Käster, který si nad svými žáky velmi často zoufá, podobně jako kdysi učitel Lehmann nad Kästnerovými spolužáky ve čtrnácté kapitole *Als ich ein kleiner Junge war* (GS, sv. 4, s. 120 – 126).

Svými epigramy se Kästner vrací k žánru provozovanému často v osvícenství, který i Lessing vysoko cenil. Úsilí o lapidárnost a žánr reflexivní poezie vidíme i u (pozdního) Brechta, ostatně i u pozdního Ringelmatze.

⁶⁸Pohled na ženu v podobných básních je vskutku „osvícenský“, tak, jak jej nacházíme v hesle „Erotik“ a „Frau“ v díle *Lexikon der Aufklärung*. Hrsg. v. Werner Schneiders. München, Verlag C.H. Beck 1995. s. 107-108 a 126-129. Žena je přece jenom něco, co zůstává podřízeno mužovi, a to i v erotických vztazích, nikoliv anděl nebo bohyň, ale tak trochu kus inventáře nebo spotřební materiál. (Tento obraz ženy samozřejmě korigují postavy Emilie Galotti a Minny von Barnhelm.)

3.2 Kästner a Goethe

Kästner a Goethe mají ve svém osudu a tvorbě málo společného. Přestože ani Goethe nebyl ušetřen osobních tragedií (smrt syna), je příkladem básníka, kterému osud dopřál nejvyššího naplnění snad ve všech ohledech - kromě básnického nadání i materiální zajištění, naplnění v práci, vědecké činnosti i v lidských vztazích, dlouhý požehnaný a svobodný život, v němž základní hodnoty jako Bůh, smysl lidské existence, význam vědy a umění nebyly zpochybněny. Goethe dospívá k obecně lidskému z pozice svobodného patricie z třídy klasiků jehož „kyselé týdny“ jsou možná kyselé, ale přesto smysluplné, protože jsou zasvěceny práci pro obecné blaho světa, který je svou podstatou božský: viz například básně *Das Göttliche* (Goethe, 1981, s. 148) nebo *Vermächtnis* (Goethe, 1981, s. 369) nebo *Proemion* (Goethe, 1981, s. 357).

Kästner je na rozdíl od toho dítě malých lidí, možná by se také dalo říci – označíme-li metaforicky jeho třídní původ také termínem římského světa - z třídy nebezpečně se blížící třídě otroků. Ke svobodné básnické tvorbě mu byly dopřány sotva čtyři roky v době mezi dvěma válečnými katastrofami, jimiž byl krutě postižen materiálně a duchovně. Kästner se ptá ústy Fabiana: „*Wo ist das System, in dem in funktionieren kann?*“ Goethe nemusel na rozdíl od Kästnera narukovat do nesmyslné světové války (napoleonské války, které se odehrály za Goethova života, nenesly s sebou prostředky hromadného ničení), zažívat hlad a inflaci a strach ze světové války další, reflektovat masovou vraždu, nebezpečí konce civilizace a zneužití vědy. Goethe nemusel emigrovat,⁶⁹ jeho knihy nehořely na hranicích barbarů a nebylo mu zakázáno psát.

Kästnerova tvorba je tvorba doby krize, v níž víra v ideály humanity, které reprezentuje Goethe, procházejí zřejmě největším otřesem. Kästnerova tvorba je svědectvím tohoto otřesu, je to literatura skepse a deziluze a ironizace výroků hlásajících čítankové pravdy à la Goethe, které se nyní jeví jako příliš snadné, únikové,⁷⁰ nepravdivé nebo dokonce prolhané:

⁶⁹V době fašismu by Goethe zřejmě sdílel osud stovek dalších spisovatelů – emigrantů.

⁷⁰Jak snadno lze například i dnes parodovat *Západovýchodní diván*: „*Nord und West und Süd zerplittern,/ Throne bersten, Reiche zittern:/ Flüchte du, im reinen Osten/*

Snad proto asi není Kästner ani „ovlivněn“ ani Möríkem. Stejně jako u Goetha, lze u Mörika hovořit o takzvaném estetickém ideálu „krásného zdání“, dokonalého, harmonického, v sobě spočívajícího díla, ztělesněného např. Goethovou básní *Wanderers Nachtlied* či Mörikovou *Ode an die Lampe* (Höck, 1969, s. 42). Spolu s Höckem můžeme citovat z *Doktora Fausta* Thomase Manna (Höck, 1969, s. 42):

„An einem Werk ist viel Schein, man könnte weiter gehen und sagen, daß es scheinhaft ist in sich selbst, als „Werk“. Es hat den Ehrgeiz, glauben zu machen, daß es nicht gemacht, sondern entstanden und entsprungen sei, gleichwie Pallas Athene im vollen Schmuck ihrer ciselierten Waffen aus Jupiters Haupt entsprang. Doch das ist Vorspiegelung. Nie ist ein Werk so hervorgetreten. Es ist ja Arbeit, Kunstarbeit zum Zweck des Scheins - und nun fragt es sich, ob bei dem heutigen Stande unseres Bewußtseins, unserer Erkenntnis, unseres Wahrheitssinnes dieses Spiel noch erlaubt, noch geistig möglich, noch ernst zu nehmen ist, ob das Werk als solches, das selbstgenügsam und harmonisch in sich geschlossenes Gebilde noch in irgendeiner legitimen Relation steht zu der völligen Unsicherheit, Problematik und Harmonielosigkeit unserer gesellschaftlichen Zustände, ob nicht aller Schein, auch der schönste, und gerade der schönste, heute zur Lüge geworden ist.“

Svět:

„Zwecklos ist, das sich der Globus dreht!/ Irgend jemand hält ihn an der Leine!“ (LiS, s. 141)

Příroda:

„Wie gerne wär man dann dies oder das!/ Ein Bild, ein Buch, im Wald ein Meilenstein,/ ein Buschwindröschen oder sonst etwas!/ Behüt dich Gott, es hat nicht sollen sein.“ (LiS, s. 118), nebo *„Wenn man jetzt in einer Wiese/läge und ein Reh trät aus dem Wald.../ Seine erste Frage wäre diese:/ „Kästner, pst! Wie hoch ist Ihr Gehalt?““*, (HaT, s. 84).

(Dalším příkladem zpochybnění žánru přírodní lyriky jsou Brechtovy básně *Liturgie vom Hauch* (Brecht, 1989, sv. 11, s. 49-53) a *Von der Willfährigkeit der Natur* (Brecht, 1993, sv. 13, s. 347). Parodický příklad skladby v žánru přírodní lyriky je i Ringelnatzova báseň *Natur* (Ringelnatz, 1986, s. 336).

Člověk:

„Der Mensch ist gut! Da gibt es nichts zu lachen!// In Lesebüchern schmeckt das wie Kompott.“ (HaT, s. 77) nebo „Der Mensch war auch bloß eine Art Gemüse,/ das sich und dadurch andere ernährt./ Die Seele saß nicht in der Zirbeldrüse./ Falls sie vorhanden war, war sie nichts wert.“ (MgA, s. 168).⁷¹

Život:

„Das Leben ist doch bloß zum Sterben da./ O we... o welche Lust, Soldat zu sein!“ (HaT, s. 71) nebo „Immer ist die Katastrophe da. Und in der Angst, sie könnte uns verderben, weihen wir ihr, eh wir sterben, Erben.“ (LiS, s. 141).

Bůh:⁷²

„Vier Jahre Mord, und ein paar Kränze heute!// Verlaßt Euch nie auf Gott und seine Leute!“

Hloubka krize hodnot a aktuální úkoly doby nedovolují nové věcnosti chápat literaturu jako samostatnou, ne bezprostředně utilitární oblast, jako oblast bezzájmového krásna nebo jako prostředek k povznesení (srovnej například Goethovu *Gedichte sind gemalte* (Goethe, 1981, sv. 1, s. 326) sv. ale žádají na ní bezprostřední řešení problémů doby, jmenovitě plnění funkce poznávací,

Rauch./ Aus allen Kammern/ Gestank wie Jauch'./ Die Raben krähen auf der Unratshalde./ Warte nur balde/ im Birkenwalde/ verrauchst du auch.“

⁷¹Život proletáře Kurta Schmidta je příkladem nesmyslné existence. Geothův pária v v básni *Paria* (Goethe, 1981, s. 361) je, jakkoliv nečistý a zavržený, naopak součástí božského plánu a jeho život tedy smysl má. Totéž ostatně platí o Faustovi. Sázku s ďáblem Bůh samozřejmě vyhrává, zlo (Mefistofeles) je jaksi zakalkulováno do božích záměrů a výsledkem je předem znám: harmonie a vykoupení. Nic takového u Kästnera nenajdeme.

⁷²V dopise z 20. 10. 61 (DNj, 2003, s. 420) Gerhardu Szeczesnymu píše Kästner: „Seit das Christentum existiert, wird immer wieder, in jeder Tonart und Lautstärke, eine der Kardinalfragen gestellt: wie sich nämlich die Nöte und das Elend der Geschöpfe Gottes mit der Allmacht, Allgüte und Allweisheit ihres Schöpfers vereinbaren lassen. Diese bohrende und unbeantwortete Frage wurde und wird unaufhaltsam von Gläubigen und Ungläubigen, von Theologen, Philosophen und Dichtern, von Metap[h]ysikern und Rationalisten aufgeworfen. Diese Frage ist die »Unruhe« des Christentums. Allein die Liste aller bedeutenden Menschen, die die Frage gestellt haben, ergäbe einen Band in Lexikonformat. In der bitteren Erörterung dieser Frage eine Gotteslästerung sehen zu wollen, erscheint mir geradezu absurd (...)“ Kästnera je ovšem třeba opravit v tom smyslu, že se nejedná otázku datující se od vzniku křesťanství. Tato otázka se klade již knize *Job*.

výchovné a terapeutické, společensky kritické a satirické, čímž se nová věčnost vrací k estetice osvícenské, již právě Goethe opustil.

Dokladem toho může být *Prosaische Zwischenbemerkung* a předmluva k *Dr. Kästners lyrische Hausapotheke* mlčící o estetické funkci uměleckého díla a naopak zdůrazňující jeho etické úkoly. *Prosaische Zwischenbemerkung* odsunuje umělce z pozice „básníka z milosti boží“⁷³ (jak nevzpomenout na Goethovo „*Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/ gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.*“ (Goethe, sv. 5, s. 166) ironicky až za ty, kdo řeší naléhavější úkoly než oni, totiž ty, kteří uspokojují primární potřeby (v daném případě zubaře a pekaře). (Toto překonání estetická etičnem není ovšem jen záležitostí Kästnerova díla. Je relevantní např. pro Brechta (*Lehrgedichte*), ale třeba také pro Thomase Manna - viz například tetralogii *Joseph und seine Brüder*.⁷⁴)

Přesto však se Kästnerova tvorba a život s tvorbou a životem Goethovým v něčem protínají. Je to v prožitku ztracené generace⁷⁵ a rozhněvaných či rozcitlivělých mladých mužů, zesíleném nešťastnou láskou, a v jejím literárním vyjádření, kterýmžto prožitkem, kterým přece jen prošel i budoucí Olympan Goethe. I on, stejně jako jeho druhové hnutí „bouře a vzdoru“ stáli kdysi v opozici ke společnosti. Svědectvím u toho je mj. Goethovo *Die Leiden des jungen*

⁷³Model božsky inspirovaného básníka se ovšem traduje od Platónova *Ióna* (Platón, 1979, s. 19-20):

„Tak také Múza sama vytváří lidi božskou jiskrou osvícené a jejich prostřednictvím vzniká řetěz dalších nadšenců. Neboť všichni dobří epičtí básníci tvoří všechny své krásné básně nikoli jako nějací odborníci, nýbrž tím, že je nadchne a zachvátí božská inspirace; právě tak je tomu s dobrými básníky lyrickými (...)“.

U Platóna se zdůrazňuje neúčast rozumu na tvorbě (Platón, 1979, tamtéž),

„Stejně jako účastníci korybantských rejů tančí, aniž jsou při plném vědomí, tak i lyričtí básníci skládají své krásné melodie bez účasti svého rozumu. Jakmile vkročí do harmonie a rytmu, propadají bakchickému nadšení a jsou jím zachvázeni. (...) básník (...) není schopen básnit, dokud se mu nedostane boží inspirace a dokud je při vědomí, tedy dokud v něm převládá rozum.“
zatímco nová věčnost naopak zdůrazňuje účast racia při tvorbě a jejím vnímání.

⁷⁴Brechtův mičurinský či lysenkovský (viz Fuegi, 1997, s. 752) vychovatel proza (*Tschaganak Bersijew oder die Erziehung der Hirse*, (Brecht, 1993, sv. 15, s. 228-238) ztělesňuje – ať jsou rozdíl mezi Brechtem, Thomasem Mannem a Kästnerem jakékoliv – nakonec stejný ideál jako Mannův Josef Živitel a Kästnerův zubař a pekař. Ovšem již Goethův Wilhelm Meister končí jako lékař a jeho Faust jako budovatel přehradních vodních děl.

⁷⁵Pojmu „ztracené generace“ věnoval Kästner pozornost v úvaze *Die These von der verlorenen Generation* publikované v roce 1948 (GS, sv. 7, s. 158 - 164). Na s. 160 upozorňuje s odkazem na Walthera von Hollandera mj. na skutečnost, že pojem „ztracená generace“ byl používán již pro mladou frontovou generaci první světové války.

Werthers. Svým způsobem je část Kästnerovy básnické tvorby a *Fabian* mimo jiné také „Utrpením mladého Fabiana a Labuda“, aktualizací wertherovského tématu - podobně jako Werther spáchá Labude sebevraždu a sebevraždou je podle některých i smrt Fabiana. Stejně jako *Werther* je i Kästnerovo dílo včetně *Fabiana* pochopeno současníky jako vyjádření pocitu generace.⁷⁶

Kromě toho, co jsme řekli výše o *Fabianovi*, je třeba uvést, že Kästner je samozřejmě hněvivým parodikem Goetha, pokud Goetha redukuje na tvůrce sociálně-eticky indiferentní přírodní lyriky či metafyzických básnických projevů.⁷⁷ Parodistické a satirické citáty z Goetha (např. *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?*, HaT s. 70), které jsme již zmínili výše, jsou však spíše zřejmě zaměřeny nikoliv proti Goethovi samotnému, ale proti pseudonaplnění goethovských norem v německém šosákovi. Např. báseň *Hymnus an die Zeit* (HaT str. 59 - 60) můžeme chápat jako parodii moudrých ponaučení v Goethově díle, jimiž mj. tak rádi zdobí mj. germanisté svá literárněvědná díla:

„Nehmt dreimal täglich eine Frau zum Weib./ Pro Jahr ein Kind. Und Urlaub. Sonst die Pflicht./ Das Leben ist ein sanfter Zeitvertreib./ Spuckt euch vorm Spiegel manchmal ins Gesicht./ Nehmt Vorschuß! Laßt euch das Gehalt verdoppeln!./ Tagsüber pünktlich; abends manchmal Gäste./ Es braust ein Ruf von Rüdesheim bis Oppeln:/ „Der Schlaf vor Mitternacht ist doch der beste!““

⁷⁶Bohužel, nevíme, jaký byl obsah slohu, který zmiňuje Kästner ve svém dopise z 12.12. 55 bývalému učiteli Dr. Hofstaetterovi z gymnázia (König-Georg-Reformgymnasium), na němž Kästner v roce 1919 složil maturitu:

„Sie gaben mir ein Aufsatzthema, das nur ich behandeln sollte. Es lautete, da Sie ja meine schriftstellerischen Aspirationen schon kannten: »Der junge Goethe und wir«. (...) Wenn mich hier meine Erinnerung nicht im Stiche läßt, habe ich den grössten Teil des Aufsatzes sogar in gereimter Form zu Papier gebracht.“ (DNj, 2003, s. 262).

⁷⁷Nejspíše v tomto kontextu je asi třeba rozumět Kästnerova výroku, použitým jako název článku Walthera Hofstaettera *Erich Kästner: Ich hasse Goethe!* (In: *Leipziger Neueste Nachrichten*, Frankfurt/ M., prosinec 1955), který však bohužel nemáme k dispozici.

Kästner je však zjevně příliš vzdělaným germanistou,⁷⁸ než aby Goethovy básnické a další hodnoty neznal a nechtěl. V *Die Vorbereitung einer Hochzeitszeitung* (GG, sv. 1, s. 236) doporučuje (v roce 1928, kdy vychází *Kennst du das Land, wo die Kononen blühen?*, HaT, s. 70) dokonce používat Goethovy básně při svatebních slavnostech:

„Soll partout noch etwas Gereimtes hin, dann greife der Redakteur der Hochzeitszeitung getrost zu Goethes Gedichten und suche da eines der schönsten Liebeslieder. Es wird Goethe eine Ehre sein, im Jahre 1928 noch gelesen zu werden und mitarbeiten zu dürfen.“

I pozdní vyjádření *Das Goethe-Derby* (GS, sv. 7, s. 284, s. 284-285) je zaměřeno proti očekávanému mumraji oslav Goethova roku narození, nikoliv proti Goethovi samému.

Ostatně ani další básníky nové věcnosti nelze vymezit vůči Goethovi, přes veškeré parodie a popírání jen negativně.

Viz například o vztahu Brechtově ke Goethovi, tak jak jej vymezuje Ursula Heukampová v *Die Sprache der schönen Natur* (Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag 1982, s. 30-31. Ale třeba i společensky provokativní téma vraždy dítěte, zpracované Brechtem v básni *Von der Kindesmörderin Marie Farrar* (Brecht, 1988, sv. 11, s. 44-46) zpracoval už Goethe a další autoři „bouře a vzdoru“. „Potratová“ problematika měla zřejmě v nové věcnosti větší frekvenci, objevuje se i u Kästnera v jeho básni *Jahrgang 1899* (HaT s. 53), Kästner také napsal zprávu o uvedení hry Friedricha Wolfa *Cyankali. § 218*, věnované problematice zákazu potratů. Přestože Kästner nepřiznává hře hodnoty uměleckého díla, chválí pravost jejího sociálního cítění a ztvárnění látky. Současně Kästner vyjadřuje (což činí zřídka) optimistický názor na možnost ovlivnit literaturou stav společnosti (GG, sv. 2, s. 206-207):

⁷⁸Ne nadarmo je Kästner žákem význačného goethovského badatele Alberta Köstera (Gö, 1998, s. 41-44). Kästner se ostatně hlouběji zamýšlel nad osvícenstvím a obdobím Sturm a Drang již ve své disertaci, jak o tom píše Alfred Klein v doslovu ke GG na s. 358-359: „Was er [tj. Kästner] als aktivierbar ansah, war (...) der Versuch zu einer dialektischen Synthese zwischen dem Rationalismus der Aufklärung und dem »Irrationalismus« des Sturm und Drang, den er als - freilich zweck- und sinnlose, ohne Ergebnis und ohne Hoffnung betriebene und zu betreibende - Annäherung an die individuelle, lebendige Welt des Gefühls definierte. Die »Denkform des Übergangsmenschen«. Ihre Inkarnation heißt Lessing, (...)“

„Das Theater vermag es also, die Gesetzgebung und die innere Politik zu beeinflussen! Es gibt also Beispiele, daß die Literatur ins Leben und seine staatliche Organisation bessernd eingreift! Der Schriftsteller ist nicht ausschließlich dazu verurteilt, Unterhaltung zu liefern oder nicht ernst genommen zu werden! Diese Erkenntnis ist geeignet, die mutlos gewordenen Literaten zu ermutigen und tief zu erschüttern. Ihre Tätigkeit kann also doch wieder Sinn bekommen? Ihr Beruf kann also doch wieder nützlich werden? Sie sind also doch etwas mehr als bloße Gesinnungsrezitatoren, die, im Ernstfalle, keiner beachtet?“

Kästnerovo (pozdní) dílo *Als ich ein kleiner Junge war* je žánrově totéž jako Goethovo *Dichtung und Wahrheit*, tj. vzpomínkovým vyprávěním na dobu dětství, ale shoda je tu zřejmě jen v žánru, ne v tónu, v jakém jsou vzpomínky psány.⁷⁹

3.3 Kästner a Eichendorff a romantická přírodní lyrika

Vztah Kästnerovy lyriky k Eichendorffově lyrice a romantické přírodní lyrice je naznačen v kapitole věnované Kästnerově přírodní lyrice. Citát z *Als ich ein kleiner Junge war*, z kapitoly *Meine Mutter, zu Wasser und zu Lande*, v níž Kästner líčí své výlety do přírody v době dětství, svědčí o tom, že vztah k tématu přírody nebyl vždy vztahem parodika, který popisují v oddíle o jeho přírodní lyrice.

V této kapitole naopak čteme (GS, sv. 4, s. 129):

„Das Wandern wurde, mir zuliebe, Frau Kästners Lust, und sie betrieb dieses dem Gemüt und der Gesundheit dienliche Vergnügen höchst systematisch. (...) So eroberten wir uns den Thüringer Wald und die Lausitzer Berge (...) und dazu sangen wir: „O Täler weit, o Höhen, o schöner grüner Wald!“ (...) Manchmal hatte ich sogar meine buntbebänderte Laute dabei, da sang es sich noch besser. „Da draußen, stets betrogen, saust die geschäft'ge Welt“, sangen wir, und der Herr von Eichendorff, der Dichter des Liedes, hätte seine Freude an uns beiden gehabt, wenn er nicht schon tot gewesen wäre. Zwei glücklichere Enkel der Romantik hätte er so bald nicht gefunden.“

⁷⁹Ironický vztah k postavě čítankového Goetha bychom zřejmě zjistili v nové věcnosti vícekrát. Ostatně asi ne jen v nové věcnosti. I např. *Lotte in Weimar* Thomase Manna je svým způsobem kritickým vyrovnáním se s Goethem. I Mannovy *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* jsou údajně parodií *Dichtung und Wahrheit* (viz http://de.wikipedia.org/wiki/Bekenntnisse_des_Hochstaplers_Felix_Krull). I faustovské motivy v Bulgakovově díle *Mistr a Markétka* jsou zpracovány satiricky a parodicky.

Kästner se tedy definuje - a s jeho sebedefinicí můžeme souhlasit - nejen jako „pravnuke osvícenství“ ale i jako „vnuk romantiky“.

3.4 Kästner a E. T. A. Hoffmann

Kästner věnuje E. T. A. Hoffmannovi báseň *Des Vettters Eckenfenster* (NL, s. 279) a zmiňuje jej v *Als ich ein kleiner Junge war* jako autora *Zlatého kořenáče* a romantického kolegu Eichendorffova, ale připomíná jej něčím jiným, než postavou vykreslenou ve jmenované básni. U Kästnera nacházíme v ještě vyhocenější podobě než u Hoffmanna protiklad „citlivý jedinec“ versus „necitlivá šosácká společnost“, respektive „citlivý jedinec“ versus „šosák“. Oba básníci si zřejmě zoufali nad stavem společnosti a oba na to reagovali jako satirici. Upozornili jsme v této souvislosti na koncept „člověk = zvíře“ (u Hoffmanna je kocour Mour karikaturou měšťáka, v této souvislosti stojí za to zmínit, že *Lebensansichten des Katers Murr* jsou parodií Goethova *Wilhelm Meisters Lehrjahre*). Zrovna tak používá Hoffmann motivu „člověk = stroj“ (např. v *Der Sandmann*). Stejně jako Hoffmann používá Kästner mnohokrát motivu dvojníka – např. v *Schule der Diktatoren*, v *Die Doppelgänger*, v *Luise und Lotte*.⁸⁰ Stačí málo a Kästnerův nemetafyzický realismus se náhle změní ve fantastní literaturu viz fragmenty *Die Doppelgänger* a *Der Zauberlehrling*. V souvislosti s protiměšťácky zaměřenou satiričností, společnou Hoffmannovi i Kästnerovi (jakkoliv oba autoři všednímu, střízlivému a banálnímu také paradoxně přitakávají) je také možno zmínit Jeana Paula a Wilhelma Busche. I u Kästnera nacházíme stejně jako u nich vedle satiry paradoxně (pohodový) humor a idylu.

Ve svých *Gedanken über das Lachen* (GS, sv. 8, s. 297) píše Kästner o významu Jean-Paulovy definice humoru v jeho *Vorschule der Ästhetik* mj pro své literární začátky:

„*Es hat mir, als ich Student war und Schriftsteller werden wollte, viel bedeutet. (...) »Der Humor ist das umgekehrte Erhabene«, steht in dem Buch und: »Der Humor ist der komische Weltgeist«, und »Der Humor vernichtet nicht das*

⁸⁰Kästner používá však dokonce prostředku multiplikace – v *Schule der Diktatoren* a třeba také v básních *Besagter Lenz ist da* (HaT s. 60), *Selbstmörder halten Asternbuketts* (LiS, s. 162).

einzelne, sonder das Endliche durch den Kontrast mit der Idee (...) weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.« So steht Jean Pauls »moderner Mensch« unter Sternenhimmel, und so begleitet ihn der Humor, »oft mit der tragischen Maske, wenigstens in der Hand.«

Fabian je kombinací humoristického románu (připomínajícího třeba Jean Paulův román *Hesperus, oder 45 Hudsposttage* (např. humornými nadpisy kapitol) a románu tragického. I Hoffmanův *Kater Murr* má dvě roviny, parodicko-humoristický příběh kocoura Moura, a vážný příběh kapelníka Kreislera. Není třeba zdůrazňovat, že míšení humoru a vážnosti je technika prastará, jak o tom svědčí žánr „spudogeloios“ (Stiebitz, 1965, s. 9.)

3.5 Kästner a Heinrich Heine

Kästnera lze jistě v mnohém přirovnat k Heinovi - jako satirika (pronásledovaného společností, kterou kritizoval), antiklerikála⁸¹ a „neznaboha“. Kästnerova parodie *Handstand auf der Loreley* není útokem na Heina,⁸² ale humoristickým útvarem, který kritizuje-li něco, pak tedy nejspíše nacionalistické zneužití sportu.

Kästner tu používá „sportovní motiv“, stejně jako i jinde (např. *Die Hummermarseillaise*, LiS, s. 71). Sport souvisí s bojem, masový sport bývá využíván k politickým cílům a má národnostní (nacionalistické) aspekty. V tomto ohledu je „vážnou záležitostí“ a proto je také tématem humoristů a satiriků. Další

⁸¹Dokladem Kästnerova vztahu k církvi je odpověď na dopis Karlheinz Deschnera, který chtěl zařadit Kästnerovy texty do své plánované antologie *Das Christentum im Urteil seiner Gegner* (2 svazky, Wiesbaden 1969, 1971) a zřejmě žádal Kästnera o úvod (Kästner však v antologii nakonec zařazen není):

„Mit der Einführung hat es ein eigenartiges Bewenden. Denn die Sache hat einen Haken. Ich bin tatsächlich immer noch Mitglied der evangelischen Kirche. Als ich vor 1933 austreten wollte, versprach mir meine darüber verzweifelte Mutter, aus dem Fenster zu springen. Während des Dritten Reiches wollte ich dann nicht austreten, damit dieser Schritt von den Nazis nicht mißverstanden werden konnte. Und seitdem habe ich, obwohl ich immer noch nicht ausgetreten bin, überhaupt keine Ausrede mehr. Diese »Konfession« mißfällt mir selber, mindestens so sehr wie die anderen »Konfessionen«. Aber so ist es nun einmal.“

⁸²V *Heinrich Heine und wir* z roku 1956 (GS, sv. 8, s. 237-239) naopak používá Heinových slov o pruské cenzuře jeho doby ke kritice moderní „autocenzury“ v současném poválečném Německu. Heine je v daném článku někým, jehož slova jsme si dlužni připomínat jako výstrahu: *„Es soll ja Heines gedacht und, in der Folge, eine Gedenktafel angebracht oder eine Büste, im Englischen Garten, errichtet werden: in der Erinnerung an ihn, das sind wir ihm, und als sichtbare Ermahnung, das sind wir uns schuldig. Nostra res agitur.“*

příklad: Ringelnatzovy *Turngedichte*. V článku *Loreley - romantisches Motiv und Mißdeutung der Romantik* publikované na <http://www.jhelbach.de/lorelei/loredeu.htm> charakterizuje Jürgen Helbach Kästnera jako politického autora zcela v Heineho tradici. Již samotná Heinoва *Loreley* není údajně romantická báseň (jak se většinou mylně chápe), nýbrž báseň, která je pouze výrazem zpět obrácené touhy po romantice. Kästnerovu parodii charakterizuje Helbach takto:

„Als Ausdruck „deutschen Gemüts“ und Inbegriff der Rheinromantik bietet sich mit diesem Motiv dem kritischen und aggressiven Autor Kästner eine Möglichkeit, scharf und treffend mit dem sich abzeichnenden Sieg des Irrationalismus und dem fehlgeleiteten Nationalismus in Deutschland abzurechnen. Der Angriff auf die Turnerbewegung als „Demonstration männlich deutscher nationaler Gesinnung“ ist zugleich eine satirische Offenlegung der sich aller Vernunft entziehenden Ideologie des Nationalsozialismus.“

Helbach interpretuje Kästnerovu parodii možná trochu příliš adresně, v zásadě však správně. To dokládá Kästnerův komentář věnovaný motivu sportu u Ringelnatze v „dopise jednomu studentovi“ z 8. 5. 1967 (DNj, 2003, s. 474):

„Für mich selber ist sein Entschluß, das deutsche Turnen parodistisch zu verwenden, nicht weiter verwunderlich. (...) Der (...) doppelte Boden des Gegenstands dürfte ihm dann, genau so wie etwas später mir, kein Geheimnis geblieben sein. Denn die deutschen Turnervereine waren ja nicht nur Stätten des Turnens, sondern die Turnvereine waren gleichzeitig Stätten nationaler Strenggläubigkeit. Es war in den „keiserlichen“ Zeiten genau wie in den damaligen Schulen: der unkritisch aufgefaßte Patriotismus spielte eine bedeutsame Rolle. Und Ringelnatz hat, mit seinem angeborenen Sinn fürs Komische, die komische Seite der national aufgeäumten Turnerei ergriffen und als satirisches Sujet aufgegriffen. (...) Vergessen Sie nicht, daß die deutsche Turnerei auf den sogenannten „Turnvater Jahn“ zurückgeht, und schon und gerade bei Jahn hatte die Turnerei einen höchst patriotischen Anstrich.“

Ale ještě k Heinově *Loreley*: ať už je romantickou básní či nikoliv, je třeba s Helbachem souhlasit, že Heina je třeba charakterizovat jako básníka deziluze - což Helbach dokládá básní *Das Fräulein stand am Meere*. Tato deziluze je Heinovi a Kästnerovi společná.

Heinrich Heine, ve své *Knize písní* často tak uplakaný, napsal krátkou báseň, při níž musíme bezprostředně myslet na Kästnerovu „věcnou“ nebo „nepřímou lyriku“ - báseň *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*. Marcel-Reich Ranitzky (Ranitzky, 2001, s. 54) ji poté, co sdělil její autobiografické pozadí - Heinovu lásku k sestřenci Amalii – interpretuje slovy, jimiž bychom mohli charakterizovat novou věcnost:

„Verwendet werden nur die gebräuchlichsten Worte, die Worte des prosaischen Alltags. Der Autor berichtet kühl und gleichgültig - so auffallend kühl und so betont sachlich, daß man gleich vermutet, er wolle etwas verbergen. Die kurzen Feststellungen ergeben einen Duktus, den man später Telegrammstil nennen wird. Was sie zur Folge haben, dafür hat die deutsche Sprache (ein interessanter Umstand!) kein Wort zur Verfügung. Wir müssen uns mit einem Fremdwort behelfen: Understatement. Das Fazit macht dann ganz deutlich: In den beiden informierenden Strophen haben wir es mit einem schreienden Understatement zu tun. Diese Geschichte sei alt und banal, doch gleichwohl neu - für jenen nämlich, der sie erleben muß. Denn der Schmerz verdrängt alle anderen Regungen. Und die Tatsache, daß Millionen ähnliches erlitten haben und gleichzeitig erleiden, ist kein Trost. Wen es betrifft, richtiger: trifft, dem (erst jetzt gibt es als Schlußakkord ein poetisches Bild) bricht das Herz entzwei. Den harten männlichen Reimen, die die Ordnung vortäuschen (erwählt - vermählt, Mann - dran), folgt in der dritten Strophe nur ein Halbreim. Wenn ihm aber daran gelegen wäre, dann hätte Heine einen reinen Reim auf „neu“ schon gefunden. Aber hier wollte er den unreinen, eben den Halbreim haben. Das Reimwort, das er wählt - entzwei klingt wie ein Verzweiflungsruf. Es lehnt sich gegen die Harmonie auf.“

Metodu, kterou zde oba básníci používají, můžeme snad také nazvat „epizací“, jestliže epické identifikujeme s třetí osobou minulého času (viz definici epiky S. Dallase zmíněnou Wellekem (Wellek, 1996, s. 325). Tím se pravděpodobně velmi blížíme metodě „epického divadla“ Brechtova. To spočívá v použití vypravěče nebo komentátora, který se na dění dívá zvenčí a komentuje je. Tato metoda není omezena na novou věcnost či Brechta (Kundera, 1998, s. 111), ale myslím, že je možno odkázat i jinam, než činí Kundera, v jistém ohledu by bylo možno považovat za komentátora (i když ne novověcného) třeba i Chorus Mysticus v závěru *Fausta*, nebo „malou, studenou závěrečnou promluvu“ („*kleine, kalte Schlußrede*“) kterou by měl být podle Lessingova názoru opatřen Goethův *Werther*. Na tomto místě by však měl být zmíněn i další pojem, a sice

pojem „zcizení“ nebo „odcizení“ /*Verfremdung*/. Velice podobné metodě epického divadla jsou i Kästnerovy „poznámky“ k vlastním básním v jeho prvních čtyřech sbírkách. Za stylistický prostředek tohoto typu můžeme považovat i *Prosaische Zwischenbemerkung* zařazenou do LiS (s. 149). Básník střídá zpěv a prozaickou řeč a próza je užitným textem (výklad o pojmu básníka a básnictví) - při podrobnějším průzkumu však zjistíme, že prozaický text slouží také jako stylistický prostředek estetické kompozice.

Rudolf Walther Leonhardt (Leonhardt, 2001, s. 46) právem upozorňuje na příbuznost Kästnerovy milostné lyriky s Heinovou (reprezentovanou právě *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*) konkrétně v básni *Sachliche Romanze*.⁸³ Heinova báseň *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (Heine, 1986, sv. 1, s. 43) skutečně vykazuje shodné rysy s Kästnerovou „věcnou“ nebo „nepřímou“ lyrikou. Báseň Heinova a báseň Kästnerova používá stejných stylistických prostředků: místo „lyrické“ první či druhé osoby a neexistence distance a „zvnitřnění“ ve Staigerově smyslu používají oba básníci jako prostředek objektivizace gramatickou „epickou“ třetí osobu a ukrývají svůj osobní neopakovatelný příběh za tuctovou „starou historií“ anonymních hrdinů (mladík, dívka, on, ona), zlomené srdce za všední předměty (hůl, klobouk), nitro za banální povrch. Heine pravý stav věcí nakonec přizná, u Kästnera se ho můžeme jenom domýšlet a dopátrávat s k němu hledáním analogických míst v jeho textech a událostí v jeho biografii.

I v jiných ohledech se Kästner Heinovi podobá, například ve svém vztahu k matce. Heineho báseň *An meine Mutter, B. Heine, geboren v. Geldern* (Heine, 1986, sv. 1, s. 28) je svědectvím stejně vroucího až tklivého vztahu k matce, a matky k synovi, jako nacházíme u Kästnera:

„*Und immer irrte ich nach Liebe, immer/ Nach Liebe, doch die Liebe fand ich nimmer,/ Und kehrte um nach Hause, krankt und trübe.// Doch da bist du entgegen mir gekommen,/ Und ach! Was da in deinem Aug geschwommen,/ Das war die süße, langgesuchte Liebe.*“

⁸³Vezme-li však při interpretaci v úvahu biografický aspekt (totiž že v pozadí básně je Kästnerův rozchod s jeho přítelkyní Ilse Beekovou) možná dojdeme však i u Kästnera k závěru, že „věcnost“ a „trivialita“ básně je fasáda, za níž se skrývá zlomené srdce. (V dalším textu v oddíle věnovaném výskytu pojmů „Sache“, „sachlich“ a „Sachlichkeit“ v Kästnerově díle uvádíme vlastní interpretaci básně *Sachliche Romanze*).

Podobně u Kästnera v *Stiller Besuch* (MgA, s. 194), *Junggesellen sind auf Reisen* (LiS, s. 112), *Die Heimkehr des verlorenen Sohnes* (GsZ, s. 251).

V milostné lyrice se Heine od Kästnera však přece jen liší. Heine sice dokáže zaujmout střízlivou nebo ironickou distancí při nešťastné lásce, jak vidíme v básni *Ich wollte bei dir weilen* (Heine 1986, sv. 1, str. 71):

„Glaub nicht, daß ich mich erschieße,/ Wie schlimm auch die Sachen stehn!/ Das alles, meine Süße,/ Ist mir schon einmal geschehn.“⁸⁴

A napsal i báseň *Alte Rose* (Heine, 1986, sv. 1, str. 179) nebo *Wiedersehen* (Heine 1986, sv. 1, str. 180), kdy je schopen dokonce výsměchu vůči kdysi adorované milované osobě, ale téma lásky ve smyslu bezprostředního absolutního vztahu k milované bytosti bez distance a relativizace (*Du bist wie eine Blume*, Heine, 1986, sv. 1, str. 70), které je u Kästnera zastoupeno velmi málo, snad jen v rané *Lied deiner Hände*, nebo *Ein Beispiel von ewiger Liebe* (GsZ, s. 250), je u Heina zastoupeno i v jeho pozdější a pozdní tvorbě. Heine nachází slova zbožňující nebo alespoň ze srdce vycházející, bez distance a odcizení vyslovené lásky i pro svou ženu Mathildu, viz například *Gedächtnisfeier* (Heine, 1986, sv. 1, str. 286), *An die Engel* (Heine, 1986, sv. 1, str. 287), nebo *Die Wahlverlobten* (Heine, 1986, sv. 1, str. 375),

„(...) Bei Gott! Du bist es,/ Die ich geliebt. Wie bitter ist es,/ Wenn im Momente des Erkennens/ Die Stunde schlägt des ew'gen Trennens!“

či pro svou návštěvnici v nemoci, Elise Krinitzovou (*Für die Mouche*, Heine, 1986, sv. 1, s. 438):

„Wir sprachen nicht, jedoch mein Herz vernahm,/ Was du verschwiegen dachtest im Gemüte -/ Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham,/ Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte.“

Kästner a jeho hrdinové takovéto city, chovají-li je vůbec, skrývají pod věcnou maskou pouhého konzumenta lásky (a sexuality). Naopak je u Heina - z dnešního hlediska - téma (konzumní) sexuality bez nadstavby idealistické

⁸⁴Všimněme si mimochodem, že Heine používá slovo „Sache“ ve smyslu „milostná záležitost“, stejně jako Kästner, jak ještě doložím. Heinovské hovorové infinitivy bez e před n se mnohokrát objevují i u Kästnera.

erotiky či „rozpustilost“ řídké - viz například *Das Hohelied* (Heine, 1986, sv. 1, str. 195), *Der Ungläubige* (Heine, 1986, sv. 1, str. 276), zatímco u Kästnera je často zastoupeno – viz třeba Fabiánův přístup k ženám, jeho sexuální chování vyvolané strachem ze smrti, nebo na „*Wir haben die Frauen zu Bette gebracht/ Wenn die Männer in Frankreich standen*“ v *Jahrgang 1899* (HaT, s. 53), na *Konferenz am Bett* (MgA, s. 205) a jinde. Heine naopak básní (a zjevně to nemíní ironicky) (Heine, 1986, sv. 1, s. 380):

„*Hab eine Jungfrau nie verführet/ Mit Liebewort, mit Schmeichelei/
Ich hab auch nie ein Weib berühret,/ Wußt ich, daß sie vermählet sei.//
Wahrhaftig, wenn es anders wäre,/ Mein Name, er verdiente nicht/ Zu
strahlen in dem Buch der Ehre;/ Man dürft mir spucken ins Gesicht.*“

Oba básníci jsou si podobní v kritice politického systému a německého měšťáka. Žádný z nich nešetří satirickými invektivami proti pánům nahoře (jsou oba antimonarchisty) a proti hlouposti, podlézavosti, sebespokojenosti a šosáctví německého poddaného.

Viz například básně *Anno 1829* (Heine 1986, sv. 1, s. 137), *Zur Beruhigung* (Heine, 1986, sv. 1, str. 176-177), a samozřejmě *Deutschland - ein Wintermärchen* (Heine, sv. 2, s. 87 a dále). Německému šosákovi udílí Heine podobně jako Kästner ironické rady (*Guter Rat*, Heine 1986, sv. 1, str. 357-358).

Co se týče vztahu k Bohu a náboženství, je Heine satirikem, který stejně jako Kästner paroduje svaté příběhy (viz například *Auferstehung* (Heine, 1986, sv. 1, str. 279-280) a zesměšňuje „kněžoury“ všech církví, včetně církve židovské (*Disputation*, Heine, 1986, sv. 1, str. 325 - 338):

„*Sagt mir, was ist Eure Meinung?/ Wer hat recht von diesen beiden?/
Wollt ihre für den Rabbi Euch/ Oder für den Mönch entscheiden? (...)
Welcher recht hat, weiß ich nicht -/ Doch es will mich schier bedünken./
Daß der Rabbi und der Mönsche,/ Daß sie alle beide stinken.*“

Jeho posměšky však střídá pietismus. Sám Heine nazval tuto zvláštní směs „blasphemisch-religiös“ a platí i vůči věrouce náboženství izraelského (*Prinzessin Sabbat*, Heine, 1986, sv. 1, str. 291 - 296).

Naopak Kästner ve svých básních náboženskou problematiku pomíjí, respektive ji redukuje na pozemskou. Ironizace pojmu „milého Pánaboha“ je

zjevně projevem víry otřesené nebo ztracené v důsledku zážitku první světové války. I on je antiklerikál a kritik církve, zřejmě proto, že křesťanským církvím vyčítá zpronevěření se zásadám křesťanství (čímž ovšem svým způsobem víru projevuje, byť třeba jen v etické hodnoty křesťanství, nikoliv existenci křesťanského Boha).

Kästner se (na rozdíl od Heina) vůbec nezabývá tématem židovství, přestože je možná židovský míšenec (byl-li skutečně synem Dr. Emila Zimmermanna). V takovém případě lze předpokládat, že zostřený antisemitismus Německa před nástupem Hitlera a po něm ho o tomto tématu nutil přemýšlet. Neexistence tohoto tématu by pak snad byla důsledkem utajování daného právě tímto antisemitismem, či důsledkem utajování Kästnerova nemanželského původu v rodině, či proto, že se skutečně cítil pouze „Němcem z Drážďan v Sasku“ (*Notwendige Antwort auf überflüssige Fragen*, GS, sv. 1, s. 328). Ale to vše můžeme vyslovit jen jako domněnku.

Heine zůstává nakonec básník individuální lyriky, který necítí potřebu mluvit za čtenáře či skrývat se v kolektivu (tak jako Kästner). I on se považuje za básníka bojujícího, a to na ztracené vartě, ale jeho bojový optimismus a sebedůvěra (viz např. báseň *Doktrin* – Heine, sv. 1, s. 156) naděje ve vítězství „osvobozovací války“ je zjevně značně větší než naděje Kästnerova, který považuje vítězství za zřejmě nedosažitelné, tedy za ztracenou nejen vartu, ale celou válku (ale přesto na ztracené vartě setrvává) - pro tyto účely je možno srovnat Heinovu báseň *Enfant perdu* (Heine, sv. 1, s. 290) a Kästnerovo vylíčení charakteru básnické generace *Junge Generation* (GG, sv. 1, s. 164), která podle Kästnerovy interpretace „ví, že to nikdy nebude dobré“.

3.6 Kästner a Rainer Maria Rilke

Na tomto místě chci srovnat Kästnera a Rilka. Byl Kästner Rilkem „ovlivněn“? A je možno oba básníky vůbec spolu srovnávat? Respektive můžeme srovnávat neoromantismus popř. symbolismus (do něhož lze zhruba část Rilkeova díla

zařadit) a novou věcnost (do níž je zařazován Kästner), tj. dostaneme tím nějaký použitelný výsledek?

Nepochybná je skutečnost, že Kästner Rilkeovo dílo znal a vyjadřuje se o něm s nejvyšším uznáním. O tom svědčí jeho nekrolog za Rilke.⁸⁵ Pozoruhodné je, že - a jak - v něm „raný“ Kästner hodnotí „věcnost“ (Sachlichkeit), tady kategorii, kterou literární věda přisuzuje jako základní charakteristiku právě Kästnerovi a „nové věcnosti“, jako něco, co stojí níže než to, co reprezentuje Rilke, totiž básníka v nejvlastnějším smyslu slova: Kästner hodnotí Rilkeův význam:

„Seine wahre Bedeutung liegt innerhalb einer Ebene, an welche die Sachlichkeit nie heranreichen wird. Sein Tod wird nicht so sehr deshalb ergreifen, weil ein Dichter, sondern weil einer der letzten Dichter starb! Nach seinem Tode bleibt nur einer noch zurück; härter, kühler und größer: Stefan George (...)“

Kästner zmiňuje a chválí na Rilkeovi bez posměchu a kritické distance (kterou i Rilkeovo dílo bezpochyby někdy zaslouží) právě kvality, kterým se nedlouho poté - v roce 1929 - vysmívá – nebo je alespoň maskuje pod civilními názvy - ve své *Prosaische Zwischenbemerkung* totiž archetyp básníka jako shůry inspirovaného světce a proroka. Zdůrazňuje jeho „umělectví“ a „mystickou zbožnost“, „službu duší“, „podivuhodnou hudebnost“, „mocný otřes srdce“.

Rilkeův básnický typ je ovšem pro něj minulostí:

„Es gibt keine Dichter mehr; keine Menschen, die, verwandt, neben Heiligen und Propheten zu stehen vermöchten; keine Beschwörer des Wortes, die, ungewollt und echt, wie verehrungswürdige Fremde unter uns anderen stehen und wandeln. Unsere Zeit hat an Ehrfurcht eingeüßt, was sie an Tüchtigkeit gewann. Die Schranken, die zugunsten der meisten fielen, beseitigten zugleich die Schranken zwischen diesem Gros und den letzten geistigen Aristokraten. Es gibt nur noch Schriftsteller. (...) Der Autor von heute ist nicht länger genialer Fremdling unter den Menschen; er ist einer von ihnen geworden, der sich nur durch Steigerungen unterscheidet.“

Je to však minulost, která přítomnost převyšuje. Kästner stojí, i když hledí zpět, na Rilkeho pozici.

⁸⁵Kästner, Erich: *Rainer Maria Rilke †*. (GG, sv. 1, s. 97)

Je přitom zajímavé, že budoucí programový „řemeslník“, demokrat a plebejec Kästner nachází pochvalná slova i pro aristokrata Stefana Georga, ba dokonce jej nazývá „větším“ než Rilka.

Na rozdíl od Bertolta Brechta (srovnej poznámku 105 na s. 132) se Kästner o Rilku vyjadřuje s bezvýhradným obdivem.

Kästner, pozdější autor antinacionalistických básní zmiňuje u Rilka pochvalně i něco, co se většinou u Rilka nevyzdvihuje, nebo vůbec ani nezkoumá: absenci nacionální nenávisti, kterou Rilke podle Kästnerova názoru projevuje svými básněmi ve francouzštině.⁸⁶

Kästner tu stojí - na počátku vlastní básnické kariéry - vlastně v opozici k věcnosti (chápané snad ne jako literární styl, nýbrž jako životní postoj). Věcnost chápe zřejmě jako životní postoj antitetický k životnímu postoji Rilka či Rilkovy doby, tedy řekněme noeromantismu, symbolismu či secesi, nikoliv jako antitezi k expresionismu, jako je tomu např. u Utitze, Roha nebo Kindermanna. Básnický typ Rilkovy doby „geniální cizinec“, příbuzný světců a proroků, se stává obyčejným člověkem.

To, že Kästner básnické dílo Rilkovalo znal a reflektoval jeho pojetí básníka (nebo to, co za jeho pojetí básníka považuje), je tedy dokázáno. Nacházíme však i v Kästnerově díle reakci, paralely či antiteze k Rilkovu dílu? Myslím, že ano.

Tezi o příbuznosti mezi Rilkovými a Kästnerovými verši formuloval Kästnerův ruský překladatel, Konstantin Bogatyřjow, který srovnává hudební kvality obou básníků (In: Bogatyřjow, Konstantin: *Liebeserklärung Germano-Slavica* (1976) Vol. 2, No. 1, 43/50). Referuje o tom Bemannová (Bemann, 1983, s. s. 501).⁸⁷ Alfred Klein upozorňuje ve svém komentáři k výboru Kästnerovy literární publicistiky z NLZ na vztahy „raný Kästner“

⁸⁶Stejně jako Heine je tu Kästner odpůrcem protifrancouzsky zaměřeného německého nacionalismu. Totéž platí pro Kurta Tucholského.

⁸⁷„Sein russischer Übersetzer Konstantin Bogatyřjow, bekannt als Übersetzer von Rilkes Lyrik, brachte in einem Rundfunkvortrag einen interessanten neuen Aspekt in die Debatte, indem er darlegte, daß bei Kästner, was die innere Struktur vieler seiner Gedichte - die Noblesse, die Klangmagie, das letztlich undefinierbare wirklicher Poesie - betreffe, mannigfach verwandte Bezüge zu Rilke und Pasternak zu entdecken seien.“

a „Rilke“.⁸⁸ Je toto srovnání relevantní a pomůže nám lépe Kästnerovým veršům porozumět?

Aniž je nutno zdůrazňovat ovlivnění, lze Rilkeho chápat jako paradigma, k němuž paradigma Kästner vykazuje protikladné, ale také společné rysy.

S Bogatyryjowovým tvrzením lze souhlasit v tom smyslu, že - přijmeme-li Kästnerovu interpretaci Rilka - rilkovský ideál lyrické básně je „služba duši, podivuhodná hudebnost, mocné otřesy srdce“, pak tento ideál lyrické básně nacházíme u Kästnera v parodickém převrácení, respektive v desakralizované, civilní podobě.

To můžeme zjistit zvláště v Kästnerově přírodní a náladové lyrice, např. v básních o přírodních jevech jako je podzim a jaro. Tato přírodní a náladová lyrika má ostatně u Kästnera a Rilka pravděpodobně některé společné předky, tj. francouzský symbolismus a „poètes maudits“ (Kästner je ostatně studoval na univerzitě). V pozadí Kästnerových a Rilkových básní o podzimu je snad Verlaine: (*Chanson d'automne* a *Colloque sentimental*). Rilko „*Herr: es Est Zeit*“ (z básně *Herbsttag*, Rilke, 1996, sv. 1, s. 281) se však u Kästner objevuje v parodickém obrácení básně „*Herr im Herbst*“ (HaT, s. 66). Rilko „*Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr*“ z uvedené básně nacházíme u Kästnera v podobě „*Wer jetzt ´ne dünne Schädeldecke hat, dem regnet´s ins Gehirn*“⁸⁹ (v básni o podzimu *Rezitation bei Regenwetter*, GzS, s. 241). Stejně jako Rilkův, je Kästnerův podzim podzimem melancholického osamělce, „*Herbst des Einsamen*“ (Trakl), Kästner však obohacuje motiv humorem a sociální kritikou, magie hudby slov, lyrické okouzlení je rušeno poukazem na nízkou, profánní, prozaickou sféru, sféru banálna, například výrazem „*trottet*“ v jinak hudebním verši: „*durch die*

⁸⁸ „Bis er seinen eigenen, das Gefühl zum sachlichen Selbstverständnis und die Verstandeserkenntnis zum emotionalen Erlebnis sublimierenden Ton gefunden hatte, schwankte er zwischen der »pontifikalen« Ebene in Rilke-Manier und der »plebejischen« nach Art Wilhelm Buschs... Es entstanden elegische Liebesgedichte und solche mit heiterem Alltagsbezug; kleine Geschichten über und für Erwachsene, die nicht so recht mit ihrem Leben zurechtkommen;“ (Klein, 1989, s. 354).

Allein durch die man traurig tritt“). Jistě vznikla Kästnerova báseň *Jardin du Luxembourg* se znalostí Rilkových básní o parcích, tj. *Papageien-Park* (Rilke, 1996, sv. 1, s. 551), *Die Parke* (tamtéž, s. 552), *Das Karussell* (tamtéž, s. 490). Kästner tu, jak jsem již napsal dříve, skutečně dělá to, co o sobě praví ve své básni *Kurzgefaßter Lebenslauf*, totiž „kráčí zahradami mrtvých citů a osazuje je vtipy“. Tyto zahrady nejsou zahradami expresionismu, nýbrž neoromantismu a symbolismu.

Toto stahování témat do nízké, prozaické sféry a sféry parodického humoru (můžeme vzpomenout na Kästnerem citovanou Jean-Paulovu definici humoru „*Humor ist das umgekehrte Erhabene*“) vidíme i ve zpracování tématu „láska“. Rilke věnoval též pozornost tématu „sexualita“ (a v jeho pozůstalosti byly např. nalezeny „falické“ básně (Rilke, 1996, sv. 2, s. 136-138), jeho oborem však dozajista nebyl sexuální humor. Důkaz: srovnání Kästnerovy „*Nachtgesang eines Kammervirtuosen*“ (HaT, s. 77) s Rilkovou *Liebes-Lied* (Rilke, 1996, sv. 1, s. 450), kde oba básníci používají metaforu „láska = hra na hudební nástroj“, U Rilka se spíše jedná o souhru duší, byť snad jemně naznačuje i souhru těl, Kästner však upozorňuje výslovně na tělesno:

Rilke:

„*Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,/ nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,/ der aus zwei Saiten eine Stimme zieht./ Auf welches Instrument sind wir gespannt?/ Und welcher Spieler hat uns in der Hand?/ O süßes Lied.*“

Kästner:

„*Du meine Neunte letzte Sinfonie!/ Wenn du das Hemd an hast mit rosa Streifen.../Komm wie ein Cello zwischen meine Knie,/ uns laß mich zart in deine Seiten greifen!*“

⁸⁹Udalost, která se skutečně stala nedávno na pražské herecké konzervatoři, myslím dobře osvětluje vztah literárních žánrů, v němž tím druhým je nová věcnost nebo něco, co je dozajista její součástí. Studentka, budoucí herečka, odpověděla s naprosto vážnou tváří na otázku „*Jaký má zvláštní paradoxní název jedna sbírka Otokara Březiny?*“ (T.j. *Svítlání na západě*). „*Ta sbírka má skutečně takovej divnej název: Svlíkání na záchodě*“. Dalo by se říci, že studentka odpověděla dosti brechtovsky.

Humor této básně je ve srážce vznešena s profánním (*neunte Sinfonie x Hemd*).

Metaforu „Musik machen - Liebe machen“ opakuje Kästner ve *Fabianovi*, a opět s poukazem na tělo, a to tělo od pasu dolů:

„Die Liebe ist ein Zeitvertrieb./ Mann nimmt dazu den Unterleib. (...) Auch der Mensch ist nur ein Tier./ immer, und erst recht zu zweit./ Komm und spiel auf mir Klavier!“ (GS, sv. 2, s. 49 a 50.)

Srovnávání sexuálních mravů u Rilka a Kästnera nás přivede až k Rilkově *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*:

„Die Turmstube ist dunkel. Aber sie leuchten sich ins Gesicht mit ihrem Lächeln. Sie tasten vor sich her wie Blinde und finden den Andern wie eine Tür. (...) Er fragt nicht: „Dein Gemahl?“ Sie fragt nicht: „Dein Namen?“ Sie haben sich ja gefunden, um einander ein neues Geschlecht zu sein.“

Kästner píše v básni *Präludium auf Zimmer 28* takřka totožně, ale jakoby v parodickém převrácení:

„Nein, Frauen, die man lieb hat, muß man kennen./ Was man nicht sehen darf, hat keinen Zweck!/ Daß du es weißt: Ich lasse immer brennen./ Die Dunkelheit benutz ich bloß zum Pennen.../ Der Spiegel steht ganz günstig über Eck./ Nur später werden wir ihn etwas drehen./ Liegst du bequem? Warum fixierst du mich?/ Nur Mut, mein Schatz! Du wirst mich gleich verstehen./ Erst will ich mit dem Mund spazieren gehen./ Und dann... Pardon! wie heißt du eigentlich?“

V obou případech jde o sexuální dobrodružství, u Rilka je však sexuální dobrodružství ve vysokém stylu. Kornet Rilke zahyne po návštěvě ložnice šlechtičny v boji proti Saracénům, Fabian, konzument podobných sexuálních dobrodružství jako popsaného ve výše uvedené básni, po návštěvě v maloměstském bordelu zahyne utonutím v kalném proudu

Metaforu „láska = hra na hudební nástroj“ však nacházíme již Kästnerových bledých neoromantických „rilkovských“ začátkách v básni *Heimkehr* (GÖ, 1998, s. 45) ještě ve „vysoké“ variantě (GÖ, 1998, s. 45):

„Jetzt aber lieg ich im Lied deiner Hände,/ aus tausend stummen Stunden erlöst. -/Und wenn es mich wieder ins Dunkel stößt:/ Ich weiß ja, daß ich dich wartend fände!“

Lze konstatovat, že „dělání lásky“ je tu dosud vyjádřeno činností horní poloviny těla (stejně jako u Rilka), zatímco v *Nachtgesang des Kammervirtuosen* již pracuje i ta dolní, totiž „kolena“, která je zřejmě méně morální než ruce. Patrně proto se nikdo nikdy nad Rilkovou *Liebeslied* mravně nerozhořčil a Rilka kvůli ní nepropustil z místa, jak se stalo Kästnerovi kvůli *Nachtgesang des Kammervirtuosen* (zřejmě pro jistotu se však Rilke dával zaměstnávat velmi zřídka).⁹⁰

Sociologicky vzato, nacházející se například hrdinové obou básníků v opozici „vznešený, aristokratický“ a „banální, měšťanský“, srovnej třeba Rilko *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* (Rilke, 1996, sv. 1, s. 483-484):

„Des alten lange adligen Geschlechtes/ Feststehendes im
Augenbogenbau./ Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau/ und Demut
da und dort, nicht eines Knechtes,/ doch eines Dienenden und einer Frau./
Der Mund als Mund gemacht (...)“

Naproti tomu Kästnerův *Kurzgefaßter Lebenslauf* (MgA, s. 184).

*Ach, an den Schläfen blühen schon graue Haare./ und meine Freunde
werden langsam dick.// Ich setze mich sehr gerne zwischen Stühle.// Ich säge
an dem Ast, auf dem wir sitzen./ Ich gehe durch die Gärten der Gefühle./ die
tot sind, und bepflanze sie mit Witzen.“*

Srovnání Kästnerova autoportrétu s autoportréty expresionismu, tak jak je nacházíme např. v antologii *Menscheitsdämmerung* ukazuje dobře i rozdíl stylu nové věčnosti se stylem expresionismu. Pro srovnání lze například použít Däublerovo *Hätte ich ein Fünkchen Glück* (MD, 1972, s. 69), Werfelovo *Der*

⁹⁰Ale bez žertu: Typické pro Kästnera (a další básníky nové věčnosti) je upozorňování na nízké tělesno, u Kästnera např. reprezentované např. břichem: v jeho raných básních je jen slovo „Bauch“ šestnáctkrát a v původně vyřazené kapitole *Fabiana*, nazvané *Der Herr ohne Blinddarm* odhaluje ředitel před Fabianem a jeho kolegou břicho s jizvou po operaci slepého střeva. Láska se - viz výše - dělá „podbříškem“, a šansonierka v *Ankündigung einer Chansonette* (MgA, s. 192) „má hudbu v břiše“. Je to součástí záměru básníka docilovat deziluzi vůči vysokému a vznešenému. Ideálním příkladem takového postupu je použití slova „Gewölbe“, který spojuje „vznešené a vysoké“ (vzpomeňme třeba na šestý až osmý verš z Geneze: „Dann sprach Gott: »Im Wasser soll ein Gewölbe entstehen, eine Scheidewand zwischen den Wassermassen!« 7 So geschah es: Gott machte ein Gewölbe und trennte so das Wasser unter dem Gewölbe von dem Wasser, das darüber war. 8 Und Gott nannte das Gewölbe Himmel.“ nebo třeba Goethovu báseň *Wenn im Unendlichen* (Goethe, 1981, sv. 1, s. 367) v jednom slově s nízkým, totiž významem „zadek“ tohoto slova (*Trottoircafés bei Nacht*, HaT, s. 88). Slovní hříčka téhož typu se objevuje v básni *Geständnis einiger Dichter* (LiS, s. 124), kdy *Ton* může znamenat jak „tón“ tak „hlína“.

schöne strahlende Mensch (MD, 1972, s. 140). Prozkoumáme-li autocharakteristiky básníků z *Menschheitsdämmerung* uvedené v oddíle *Dichter und Werke. Biographisches und Bibliographisches* (s. 377- 423) zjistíme, že se básníci v řadě případů charakterizují jaksi exaltovaným, „vysokým“, skoro by bylo možno říci „nabubřelým“ stylem, v němž většinou chybí civilní tón a humor, který je naopak charakteristický pro Kästnera. Např. **Albert Ehrenstein** se charakterizuje takto:

„Am 23. Dezember 1886 geschah mir die Wiener Erde.“

Iwan Goll:

„Iwan Goll hat kein Alter: seine Kindheit wurde von entbluteten Greisen aufgesogen. Den Jüngling meuchelte der Kriegsgott. Aber um ein Mensch zu werden, wie vieler Leben bedarf es. Einsam und gut nach der Weise der schweigenden Bäume und des stummen Gesteins: da wäre er dem Irdischen am fernsten und der Kunst am nächsten.“

Georg Heym:

„Ich bin jetzt in meinem 23. Jahre. Meine Kindheit verging in einer schlesischen Bergstadt wie alle Kindheiten, langweilig und träumerisch. Dann wurde ich über verschiedene Gymnasien hinweg deportiert. Bis zu meinem Abiturientenexamen hat mich das consolium abeundi wegen nächtlicher Kneipgelage und Teilnahme und verbotenen Verbindungen nicht mehr verlassen.“

Kurt Heynicke:

„1981 in Liegnitz geboren, Arbeiterkind, Volksschüler, Bureaumensch, Kaufmann. Lächelst Du, Mensch, der du fühlst dies gesegnete Dasein? Oh, wir sind nichts. Ein Tier im Stall. Nur, unsere Seele ist manchmal ein Dom, darin wir zueinander beten können.“

Else Lasker-Schülerová:

„Ich bin in Theben (Ägypten) geboren, wenn ich auch in Elberland zur Welt kam im Rheinland. Ich ging bis 11 Jahre zur Schule, wurde Robinson, lebte fünf Jahre im Morgenlande, und seitdem vegetiere ich.“

Oba básníci se identifikují s jinou sociologickou třídou, Rilke se šlechtou, Kästner s (malo)buržoazií. Těžko si opravdu představit, že by se Rilke (to platí také o Stefanu Georgovi) stal majitelem továrny na básničky či námezdním

humoristou, jako Kästner, Ringelnatz či Tucholsky. Ani například Rilkovy dívčí a ženské postavy nepracují v zaměstnaneckém poměru, můžeme tušit, že - sociálně vzato - jsou to existenčně zajištěná šlechtická nebo velkoburžoazní stvoření s bohatým duševním životem. Kästnerovy velko-, maloburžoazní a proletářské dcery jsou bytosti spíše tuctové a žijící v upadlosti banální existence.⁹¹ Kästner sám je si dobře vědom svých maloburžoazních kořenů a ztotožňuje se s nimi (viz jeho rodokmen například v *Als ich ein kleiner Junge war*), zatímco Rilke touží po šlechtictví.

Rilkova tvorba bere vážně mýty, navazuje na ně a sama je vytváří. Kästner naopak mýty odhaluje jako nepravdivé, neexistující nebo směšné a ponechává z nich jen pozemské. Rilkovy mytologické bytosti jako Panna Maria, Kristus nebo Orfeus se u Kästnera nevyskytují, nebo jsou viděni jakou pouzí lidé nebo „malí lidé“, např. víla Loreley je redukována na „*bloß eine junge Frau, die sich dauernd kämmt*“ (*Der Handstand auf der Loreley*, GzS, s. 230) a Ježíš neúspěšného revolucionáře (*Dem Revolutionär Jesus zum Geburtstag*, MgA, s. 211). „Milý Pánbůh“ Rilkových *Geschichten vom lieben Gott* (nejspíše bájná postava Rilkova snu o Rusku) je zcela jiný „milý Pánbůh“ než „milý Pánbůh“⁹² v např. *Baumblüten-Philosophie* (GG, sv. 1, s. 16-18). Srovnej i parodovaného anděla ve fragmentu *Die Doppelgänger* (GS, sv. 2, s. 205) má podobu obchodníka s vínem. (Rilkovi andělé v první duinské elegii (Rilke, 1996, sv. 2, s. 201) jsou naopak praví andělé „*aus der Engel Ordnungen*“ Rilkovy postavy v básních nevykonávají

⁹¹Ve své interpretaci básně *Chor der Fräuleins* odkazuje Egon Schwarz (1994, s. 357-358) kupodivu rovněž na Rilka: „*Jetzt folgen freilich, in einem an Rilke erinnernden Umschlag, Idylle, Sentimentalität und Resignation: »Nur wenn wir Kinder sehn, die lustig spielen/ (...) dann sind wir traurig. Doch das geht vorbei.«*“ Rilkovou variantou Kästnerovy „kancelářské klavíristky“ je ovšem *Übung am Klavier* (Rilke, 1996, sv. 1, s. 567).

⁹²Kästner „(milého) Pánaboha“ vždy zmiňuje ironicky s poukazem na disharmonii světa, která je s ideou „milého Pánaboha“ v rozporu, nebo hněvivě, v rámci svých antiklerikálních výpadů: *Der Mensch ist gut* (HaT, s. 84); *Stimmen aus dem Massengrab* (HaT, s. 113); *Gedanken beim Überfahrenwerden* (MgA 188); *Der Geizhals geht im Regen* (MgA, s. 198); *Legende, nicht ganz stubenrein* (GzS 264). Na druhé straně je však třeba říci, že jakkoliv je „nadpřirozeno“ parodováno, přece je tu je, alespoň později. Prozaické fragmenty *Doppelgänger* a *Der Zauberlehrling* náhle nadpřirozeno připouštějí (v prvním případě je nadpřirozenou osobou anděl, v druhém řecký bůh Zeus) a z literatury věčné se stává literatura fantaskní, spřízněná s tvorbou E. T. A. Hoffmanna nebo chcete-li Bulgakova (jehož *Mistr a Markétka* vznikla v letech 1928 - 1940). Nadpřirozeno na zapřenou zcela jistě zatěžovalo hlavu Ringelnatzovu, jak dokládá báseň *Was dann* (Ringelnatz, 1986, s. 410-411), kterou můžeme srovnat s Goethovou básní *Grenzen der Menschheit* (Goethe, 1981, sv. 1, s. 146).

povolání, nejsou-li náhodou pěvci na dvoře blíže neidentifikovaného knížete, proroci, něžné ratolesti prastarého rodu nebo křižáci, nebo také kurtizány. Instruktivní je srovnat je s vulgárními „kurtizánami“ Kästnerovými,⁹³ např. v *Eine Animierdame stößt Bescheid* (GsZ s. 262), nebo *Ansprache einer Bardame* (HaT, s. 76):

Rilke (Rilke, 1996, sv. 1, s. 487):

„Venedigs Sonne wird in meinem Haar/ ein Gold bereiten: alle Alchemie/ erlauchten Ausgang. Meine Brauen, die/ den Brücken gleichen, siehst du sie// hinführen ob der lautlosen Gefahr/ der Augen, die ein heimlicher Verkehr/ an die Kanäle schließt, so daß das Meer/ in ihnen steigt und fällt und wechselt. Wer// mich einmal sah, beneidet meinen Hund,/ weil sich auf ihm oft in zerstreuter Pause/ die Hand, die nie an keiner Glut verkohlt,// die unverwundbare, geschmückt, erholt./ Und Knaben, Hoffnungen aus altem Hause,/ gehen wie an Gift an meinem Mund zugrund.“

Kästner:

„Jetzt will ich rauchen! Dicker! Gib mir Feuer!/ Mein Vater war ein regelrechter Graf./ Und jeder schimpft auf die Getränkesteuer./ Wer will mein Freund sein? Kurt ist mir zu brav./ Wenn ich euch sehe, kriege ich den Wunsch,/ euch mit dem Rücken ins Gesicht zu springen!/ Zwei Sherry Cobler! Einmal Schwedenpunsch!/ Wenn man ertrinkt, träumt man von schönen Dingen.“

(Chápeme li jako paradigmatického básníka expresionismu Augusta Stramma, můžeme použít jeho báseň *Freudenhaus* jako kontrast k oběma srovnávaným básníkům. Stramm usiluje podat extatickým způsobem jakousi abstraktní esenci problematiky prostituce – nemoc, ponižení ženy, potraty, popření skutečné pohlavnosti (Soergel, 1925, s. 604):

„Lichte dirnen aus den Fenstern/ Die Seuche/ Spreitet an der Tür/ und bietet Weiberstöhnen aus!/ Frauenseelen schämen grelle Lache!//

⁹³Téma „prostitutka“ se vyskytuje u Kästnera i jinde, např. ve *Fabianovi*, kde figuruje vícero prodejných žen, např. Paula a její kolegyně, Selowová, ženy v bordelu, který navštíví Fabian v závěru románu. (Ale třeba také v *Häterengespräch 1943*, GS sv. 7, s. 238-242). Postava prostitutky je v literatuře i ve výtvarném umění nové věcnosti dosti častá – viz např. Brechtova *Matka Kuráž*. Souvisí to zřejmě se zájmem nové věcnosti o banálního, nízkého až deklasovaného člověka. Brechtova *Dreigroschenoper*, Falladův román *Kleiner Mann - was nun* a *Wer einmal aus dem Blechnapf frißt*. Současně je toto téma jednou z modifikací zpodobení "samostatné pracující ženy", které je pro novou věcnost rovněž relevantní.

Mutterschöße gähnen Kindertod!/ Ungeborenes/ Geistet/ Dünstelnd/ Durch die Räume!/ Scheu/ Im Winkel/ Schamzerpört/ Verkriecht sich/ Das Geschlecht!“

Báseň *Saldo mortale* (MgA, s. 202) můžeme srovnat s Rilkovou: *Das Lied des Selbstmörders* (Rilke, 1996, sv. 1, s. 325). Básně mají velmi podobnou formu. V obou případech vysvětluje sebevrah zachráněný proti své vůli, proč nechce žít dál. Rilkovu sebevrahovi „plný hrnc světa“ prostě nechutná, Kästnerova sebevraha dožene k sebevraždě pronásledování lidmi. U Rilka se jedná o „existenciální otázku“, konec je pravděpodobně jen bezděčně komický), u Kästnera o „sociální kritiku“, výtky adresátům osloveným jako „vy“ /ihr/, tak, jako to známe u Kästnera jinde, ať už jsou adresáty ženy, muži „učitelé“, „vládnoucí třída“, „měšťáci“ či kdokoliv jiný. Téma sebevraždy zpracovává Kästner i jinde, a sice v *Selbstmörder halten Asternbuketts* (LiS, s. 162), *Selbstmord im Familienbad* (MgA, s. 198), *Warnung vor Selbstschüssen* (LiS, s. 130). *Selbstmörder halten Asternbuketts* zpracovává opět sociálně motivovanou sebevraždu, *Selbstmord im Familienbad* je žertovná varianta, *Warnung vor Selbstschüssen* odrazuje od sebevraždy; v *Kurt Schmitt, statt einer Ballade* (MgA s. 167) je sebevražda bilancí nesmyslné proletářské existence. I Labude, druhý hrdina *Fabiana*, spáchá sebevraždu, která je bilancí milostné zrady na něm spáchané, neúspěchu jeho politických iluzí a domnělého debaklu jeho vědecké kariéry. Ještě jednou zpracovává Kästner téma sebevraždy v fragmentu *Die Doppelgänger* (GS, sv. 2, s. 205). Již výše jsme uvedli, že někteří vykladači Kästnerova díla pokládají Fabianovo utonutí za maskovanou sebevraždu. Téma sebevraždy je v německé literatuře zpracováno již v *Leiden des jungen Werthers*. I v Goethově románu se do určité míry hovoří o protestní sebevraždě v jako *Salto mortale*. Téma „sebevražda“ hraje rovněž velkou roli v díle *Wendepunkt* sebevraha Klause Manna. (Jiný básník zpracovávající motiv sebevraždy: Georg Trakl.)

Podobě bychom mohli srovnávat další básně. Např. Kästnerův *Monolog des Blinden* (LiS, s. 149) s Rilkovými básněmi *Das Lied des Blinden* (Rilke, 1996, sv. 1, s. 324) a *Pont du Carrousel* (Rilke 1996, sv. 1, s. 277). Většinou zjistíme, že Rilke podává „vznešenou“, „vysokou“ variantu tématu, zatímco Kästner

humornou, parodickou, civilní nebo sociálně kritickou. Signifikantní je také, komu básník adresuje své adorace: u Kästnera je to paní Großhennigová, u Rilka Panna Maria. Můžeme např. srovnat báseň *Hinweis auf die Hände einer Waschfrau* (NL, s. 289) s Rilkovým *Verkündigung. Die Worte des Engels*. (Rilke, 1996, sv. 1, s. 291) kde anděl velebí Mariiny ruce slovy: „*Aber wunderbar sind dir/ die Hände benedeit.*“ Naproti tomu Kästner píše:

„*Es gibt berühmtere Hände,/ und schönere gibt es auch,/ die Hände die sie hier sehen,/ sind für den Hausgebrauch.*“

Tedy opozice „podivuhodný, zázračný“ a „k domácímu použití“. (Ovšem není Kästner také (bývalý) katolík, nýbrž (víru ztratitější nebo nikdy namající) protestant. V této souvislosti je rovněž příznačné, jako Kästner popisuje konfirmaci (*Jahrgang 1899*, HaT, s. 53):

„*Wir haben die Frauen zu Bette gebracht,/ als die Männer vor Verdun standen,/ wir haben uns das viel schöner gedacht,/ wir waren nur Konfirmanden*“.⁹⁴

V básni *Zur Photographie eines Konfirmanden* (NL, s. 283) je konfirmace pouhý vstup do prolhaného světa dospělých. U Rilka (Rilke 1996, sv. 1, s. 270) je naopak konfirmace mystický svátek.

Použití jazyka: u Kästnera parodistické používání neformální řeči, odborné mluvy, dialektu a hovorového jazyka. (kancelářská a obchodní němčina, saština a berlínština, později i bavorština) k humoristickým a recesistickým účelům i angličtiny, k asociaci „americké“ reality. U Rilka tyto jazykové prostředky zcela chybí. Chybí i humor. Jeho básnické sbírky jsou napsány v jednotném stylu (tj. vznešeném a „hudebním“ stylu. Kästnerovy sbírky jsou „dovedně komponovány“

⁹⁴Deziluzivně, s redukcí na banální tělesno, opět s poukazem na dolní polovinu těla, jsou líčeny podněty k sakrální slavnostnosti i ve *Fabianovi* (GS, sv. 2. s. 179): „*Fabian stand in der dritten Etage und öffnete die Tür zur Aula. Morgenandacht, Abendandacht, Orgelspiel, Kaisers Geburtstag, Sedanfeier, Schlacht bei Tannenberg, Fahnen im Turm, Osterzensuren, Entlassung der Einberufenen, Eröffnung der Kriegsteilnehmerkurse, immer wieder Orgelspiel und Festreden voller Frömmigkeit und Würde. Einigkeit und Recht und Freiheit hatten sich in der Atmosphäre dieses Raumes festgebissen. Ob es noch so wie früher war, daß man, kam ein Lehrer vorüber, strammstehen mußte; (...) Ob man immer noch, wenn der Ausgang entzogen worden war, vom Inspektor angehalten wurde, Zeitungen mit Hilfe einer Schere in Abortpapier zu verwandeln?*“

(Kesten), tón se mění od rozhněvaného k melancholickému přes hravý a rozpustilý. U Kästnera je pozoruhodné potěšení z banálna - naopak u Rilka potěšení z vybraného, mimořádného. U Rilka je hudba někdy kýčovitá a manýristická, sladká melodická, respektive hudební, slavnostní jazyk, u Rilkeho chybí také slovní hříčky a použití hovorového jazyka, dialektu a profesních jazyků a cizích řečí ke komickým účelům. Rilke je hluboký nebo alespoň někdo, kdo by hluboký rád byl, Kästner chce být vtipný a chytrý. Rilke píše *Duineser Elegien*, Kästner *Elegie mit Ei*.

Rysy "nové věčnosti" u Rilka: na druhé straně se pozdní Rilke blíží více ideálu věčnosti, konkrétně ve svých „Dinggedichten“ (viz Schmidt, Hugo: *Impressionismus, Stilkunst*. In: Bahr, E.: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 3. Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag, 1988. s. 204). Ne snad v tom smyslu, že by začal psát pro kabaret, ale jeho básně dostávají pevnější, konkrétnější formu, jsou básnickými definicemi konkrétních věcí. Tento typ básní o věcech, tj. básně, které popisují podstatu věcí, však psal i Kästner, viz jeho „medailony“, či portréty, např. B. *Chor der Fräuleins* (HaT, s. 56) oder *Ankündigung einer Chansonette* (MgA, s. 192), *Sogenannte Klassefrauen* (MgA, s. 182). Kästner tedy nemá pravdu, jestliže v nekrologu popisuje Rilka jako básníka, k němuž věčnost nedosahuje. Pro Rilka je naopak „věčnost“ uměleckého díla dokonce v určitém období ústředním pojmem, kvalitou, kterou chce ve své tvorbě dosáhnout: používá ho poprvé v souvislosti s dílem Rodinovým ve své monografii o Rodinovi, dále Van Goghovým, a pak především s obdivovaným dílem Cézannovým, a v literatuře Baudelairovým. Hovoří o něm dále v dopisech o Cézannovi adresovaných své ženě, sochařce Kláře Rilkové-Westhoffové. Slova „*Sachlichkeit, sachlich*“, sousloví „*sachliches Sagen*“ se objevují v dopisech z 3. října 1907, z 13. října 1907, 15. října 1907, 18. října 1907, 19. října 1907, 24. října 1907, 1. listopadu 1907. Rilke míní „věčnost“ mj. zjevně prezentaci nebo evokaci věcí (básníkem nebo malířem) takové jaké jsou, bez příměsí subjektivních přídavků. (K výrazu „*Sachlichkeit, sachlich*“ u Rilka viz: *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler 2004. s. 140 a s. 142):

„Die poetologische Bedeutung der Rodin-Zeit liegt in der Ausformulierung des Sachlichkeitsgedankens. Als >Sachlichkeit< wird das den Produktionshergang begleitende allmähliche „Vergessen und Verwandeln der stofflichen Anregung“ bezeichnet (...), ihre Umsetzung in die Sprache des künstlerischen Materials - bei Rodin also die Sprache der modellierenden Hände - und damit das Zurückdrängen von begrifflich-rational bestimmten Wahrnehmungsschemata. >Sachlichkeit< bedeutet die Suspension konventionalisierter Bedeutungszuschreibungen, eine aus geduldiger, hingebungsvoller Naturbeobachtung resultierende Verwandlung des Sujets in die „Namenlosigkeit“ (...).“

Rilke je tak vlastně - pokud vím - prvním teoretikem pojmu „věčný“ v literatuře. Tuto věčnost není možno ztotožňovat s věčností „nové věčnosti“, ale mají něco společného: desubjektivizaci, respektive objektivnost, zánrově pak odklon od lyriky k epice. U Kästnera má ovšem pojem „věčnost“ i dimenzi světového názoru a životního postoje - především význam deziluze, zřeknutí se vysokého, zcivilnění atp., u některých jeho postav i zřeknutí se vysokého ve smyslu absence ideálů, cynismu a utilitarismu, jak později ukázu.

3.7 Kästner a Frank Wedekind

Kästner je v mnohém podoben Wedekindovi⁹⁵ jako typ básníka píšícího na zakázku nebo pro peníze, politického, reklamního, stejně jako on psal básně pro kabaret a pro noviny. Oba básníci jsou mimo jiné parodiky, zesměšňující třeba příběh o „odměněné ctnosti“,⁹⁶ autory nevázně mýněných moritátů, ale také proroky věšticí budoucí války.⁹⁷ Kästner se vyjadřuje o Wedekindovi dramatikovi a jeho dramatické dílo označuje za základ, z něhož vzešlo současné německé drama.⁹⁸

Kromě společenské a politické kritiky najdeme u Wedekinda stejně jako u Kästnera rovněž téma (ženské) sexuality. U Kästnera však jsou erotické motivy méně „šiframi pro emancipaci a individuální osvobození“ (U.H, 1992, s. 461) a protiměšťáckou provokací. Přestože i u Kästnera je otevřené psaní o sexualitě

⁹⁵V *Kindlerově literárním lexikonu* (Kindlers 1992, s. 461-462) je Wedekind charakterizován takto:

„Neben C. Sternheim gehört Wedekind wohl zu den bissigsten Kritikern des deutschen Bürgertums in der Kaiserzeit (...) Kritik an bürgerlicher Scheinmoral und Sexualfeindlichkeit, Aufruf zur Selbstentfaltung und zu weiblicher Emanzipation - allerdings nicht als bloße Teilhabe an den Freiheiten der bürgerlichen Gesellschaft - sind die immer wiederkehrenden Themen seiner Dramen, mit denen er, (...) auch auf Ö. v. Horváth, Brecht und Dürrenmatt einwirkte.“

⁹⁶Srovnej třeba *Modernes Märchen* (NL, s. 284) a Wedekindovu báseň *Das arme Mädchen* (Wedekind, 1990, sv. 1, s. 148).

⁹⁷Srovnej například *Ein Traum macht Vorschläge* (HaT, s. 55) s Wedekindovou básní *Silvester* (Wedekind, 1990, s. 148).

⁹⁸„Wedekind ist sogar, im intimsten Sinne, der Klassiker unsres heutigen Theaters. Wir empfinden, gleichzeitig, daß seine Dramen der Vergangenheit angehören und daß die heutige Dramatik fast ganz von ihnen abhängt, unabwendbar und deutlich. Wedekinds Oeuvre umgibt uns nicht mehr - sein dramatisches ist gemeint -, aber es wurde zu unserem Fundament!“ (GG, sv. 2, s. 51).

součástí boje proti pruderii (viz Wedekindovo *Frühlings Erwachen*⁹⁹) a sexualita je označena jako „krásná, a kromě toho zdravá“ (viz *Chor der Fräuleins*, HaT, s. 56), je Kästner často také kritikem sexuální nespoutanosti a bezuzdnosti, kritizována je hrdinka jeho básně *Ballgeflüster* (HaT, s. 82), zrovna tak Irena Mollová ve *Fabianovi* (napsal jsem již, že ve *Fabianovi* je pohlavní zkaženost symbolem zkaženosti doby).

Zatímco Wedekindova Lulu (Wedekind, 1990, s. 86) je jakousi kněžkou tančící u posvátného falu, současně reálnou postavou i nadreálným ztělesněním principu existujícího mimo dobro a zlo:

„Lulu// Ich liebe nicht den Hundetrab/ Alltäglichen Verkehres;/ Ich liebe das wogende Auf und Ab/ des tosenden Weltenmeeres.// Ich liebe die Liebe, die ernste Kunst,/ Urewige Wissenschaft ist,/ Die Liebe, die heilige Himmelsgunst,/ Die irdische Riesenkraft ist.// Mein ganzes Innre erfülle der Mann/ Mit Wucht und mit seelischer Größe./ Aufjauchzend vor Stolz enthüll' ich ihm dann,/ Aufjauchzend vor Glück meine Blöße.“

spojuje Kästner téma sexuality mnohem častěji s tématem deziluze (viz například báseň *Jahrgang 1899* (HaT, s. 53). Je spíše sociologem erotiky (sexuality) a (mravokárným) popisovatelem erotických mravů, než jejím opěvatelem. Charakteristické je, že píseň *Ballgeflüster* (HaT, s. 83) „se má mluvit velmi věčně“. Hrdinka této básně či Irena Mollová jsou realistické postavy, typické příklady mravní zkázy doby. Pokračovateli Lulu jsou mnohem spíše Brechtův Orges a Baal. V recenzi *Erotik und Zucht* (GG, sv. 1, s. 128), o níž ještě bude řeč, Kästner význam erotické svobody rozhodně nepřeceňuje. Svou recenzi *Dokonalého manželství* nizozemského sexuologa van de Veldeho (GG, sv. 1,

⁹⁹Jeden dobový příklad: Sophie Nádherná z Borutína, přítelkyně Rilka a Karla Krause, řídící se společenskou konvencí a zjevně ve snaze vyloučit vše, co není „vznešené“, vědomě falšuje (rodinnou) historii, když píše o svém bratrovi Janovi, že zemřel na selhání srdce (Nádherná, 1998, s. 63). Pravda je ještě mnohem smutnější: bratr spáchal sebevraždu, protože se domníval, že jeho pohlavní choroba je neléčitelná. Kästnerova básnická generace protestuje proti podobným „konvencím“ usilujícím o zachování zdání „vznešeného“ radikálním verismem, (verismus je odvozen od verus - pravdivý) který sděluje i to nosalonní v textech nejen o sexualitě: „Wir haben die Frauen zu Bett gebracht,/ als die Männer in Frankreich standen./ Wir hatten uns das viel schöner gedacht./ Wir waren nur Konfirmanden.// Dann holte man uns zum Militär,/ bloß so als Kanonenfutter./ In der Schule wurden die Bänke leer./ zu Hause weinte die Mutter.// Dann gab es ein bißchen Revolution/ und schneite Kartoffelflocken./ dann kamen die Frauen wie früher schon./ und dann kamen die Gonokokken.“ (*Jahrgang 1899*, HaT s. 53). Götz a Sarkowicz (GÖ, 1998, s. 83) zmiňují, že Kästner se skutečně v roce 1931, tedy později, než vznikla výše uvedená báseň, pohlavní chorobou nakazil.

s. 225) končí Kästner vyjádřením skeptického názoru na „erotizaci manželství jako východisko z nouze manželství“:

„Er (tj. van de Velde, poznámka Pellar) versucht die wachsende Krisis der Ehegemeinschaft - die er neben vielen klar erkennt - aus einem Punkte zu kurieren. Trotzdem ist von seiner „Erotisierung der Ehe“ eine grundsätzliche Heilung nicht zu erhoffen. (...) Und in den allermeisten Fällen liegt die Schwierigkeit in ganz anderen als sexuellen Sphären; und zwar in Sphären, die auf erotischem Wege gar nicht erreichbar sind.“

3.8 Kästner a expresionismus

V následujícím textu podávám nejprve definici expresionismu a pak referuji o Kästnerově expresionistické tvorbě a jeho pozdějším názoru na expresionismus.

3.8.1 Definice expresionismu

Literárně-historický a uměnovědný pojem „nová věcnost“ se většinou definuje jako pojem, který souvisí s pojmem „expresionismus“. Například jako umělecký styl nebo epocha umění, po němž „nová věcnost“ následovala jako styl z expresionismu organicky vyrůstající, nebo naopak jako jeho opoziční protiklad. Jako takový je expresionismus chápán jako umělecký styl, bez něhož nová věcnost vlastně není myslitelná. Tak rozpoznává Beckerová (Becker, 2000, sv. 1, s. s. 97-108) jako jednu ze složek nové věcnosti „antiexpresionismus“, Utitz (1927) žádá od nové věcnosti, aby překonala expresionismus. I pro Kindermanna (1933) je opoziční charakter nové věcnosti vůči expresionismu důležitou známkou. Proto je nutné podat i definici expresionismu.

O pojmu „expresionismus“ v literatuře a jeho proměnách jeho definice do současné doby můžeme číst například v (Kaes, Anton: *Vom Expressionismus zum Exil*. In: Bahr, E.: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 3. Tübingen u Basel: A. Francke Verlag, 1998. s. 240-241):

„Die Überfülle von Proklamationen, programmatischen Erklärungen und Selbstdeutungen hat die definitorische Eingrenzung des Epochenbegriffs „Expressionismus“ wesentlich erschwert. Die Antwort auf die Frage „Was ist der Expressionismus?“ hing meist von der Auswahl der Dokumente ab, von denen sich die Forschung jeweils leiten ließ. So diente

der Begriff „Expressionismus“ abwechselnd zur Bezeichnung eines überzeitlichen Stiltyps, eines literarischen Trends, einer im Prinzip stilistisch uneinheitlichen Gruppe von Autoren und Texten, auch eines speziell deutschen Lebensgefühls und einer spezifischen Weltanschauung. (...) Stand der Begriff „Expressionismus“ in der „Neuen Sachlichkeit“ angeblich synonym für exaltierten, „unsachlichen“ Subjektivismus in der Kunst und in der Politik, so diente er im Dritten Reich als Schlagwort für „entartete“ und „kulturbolschewistische“ Kunst. (...) Im Einklang mit der Rückkehr der gegenwärtigen postrevolutionären Literatur zu psychologisch-privaten Problemstellung werden am Expressionismus nun bevorzugt Themen wie >Verdinglichung des Subjekts< und >Ich-Dissoziation< hervorgehoben.“

Osobně bych nejraději zvolil z pracovních důvodů pro vymezení expresionismu v básnictví společné rysy básní uvedených v Pinthusově antologii *Menschheidsdämmerung*. Bohužel chybí mi údaje, abych tuto antologii mohl označit pro expresionismus za dostatečně reprezentativní. Jako jeden ze společných rysů řady básníků zařazených do antologie jsem zjistil určitou exaltovanost při uvádění – jinak poměrně obyčejných - autobiografických údajů básníků. Tato exaltovanost samozřejmě známkou i řady básní. Většina básní je „abstraktních“ v tom smyslu, že neodkazuje na konkrétní historicky definované skutečnosti. Chybí ve větším rozsahu satira i humor - ať už humor pohodového povídání, humoru lyrického, understatementu nebo parodie. Na druhé straně je třeba říci, že žádná z vývojových epoch literatury asi není stylově jednotná, ale hovořit lze jen o statistické významnosti určitých vlastností. U některých tvůrců označovaných jako „expresionisté“ lze zjistit vlastnosti nebo obsahy, jimiž se vyznačuje nová věčnost, např. u Jacoba von Hoddise (parodičnost), Georga Heyma (téma zániku, téma města), Gottfried Benn (deziluze, cynismus a chlad), Christian Morgenstern (parodie, dadaistická nonsensová poezie, žánr „limerick“, hra s jazykovým materiálem), tak jak je nacházíme u tvůrců nově věčnosti - u Kästnera (deziluze, téma zániku, parodičnost), Brechta (totéž)¹⁰⁰ a Ringelnatze (limerick, hra s jazykovým materiálem). Jestliže definujeme expresionismus jako

¹⁰⁰Naopak vykazuje např. Brechtova raná tvorba expresionistické rysy (třeba *Vom armen B.B.* (Brecht, sv. 11, s. 119) si zachová ve svém odmítání definice člověka jako koruny tvorstva a nihilistickém převrácení expresionistického patosu a slavnostnosti ještě kosmický pohled řekněme Theodora Däublera, jak jej vykazuje jeho báseň *Es sind die Sonnen und Planeten* (MD, s. 360). Spojitost s expresionismem je v tom, že U Brechta jde o radikální obrácení a popření právě expresionistického pohledu na svět, je jakým si jeho rubem.

např. básnictví oddílu *Liebe den Menschen* antologie *Menscheitsdämmerung* a jako hlavního představitele např. Franze Werfela a jeho básně *An den Leser* (MD, 1972, s. 317), pak je nová věcnost ve svém odmítnutí metafyziky, rozhořčenosti a vystřízlivění a skeptickém obraze člověka - vezmeme-li jako jeho ztělesnění například Brechtovu *Hauspostille* (Brecht, 1989, sv. 11, s. 277 a dále) nebo Kästnerovu báseň *Zeitgenossen, haufenweise* (LiS, s. 115) skutečně opakem expresionismu.¹⁰¹

To je řekněme filozofický či světonázorový protiklad expresionismu a nové věcnosti. Odhlédneme-li od ideových koncepcí, pak je tu výrazný formální rys, který novou věcnost od expresionismu liší, totiž abstrakce. Abstrakce je ve výtvarném německém umění pojem spjatý s dvěma knihami: Worringerovou *Abstraktion und Einfühlung* (Worringer, 1981), poprvé vydanou 1908, a Kandinského *Über das Geistige in der Kunst* (Kandinsky, 1912). Nepřijmeme-li Worringerovy a Kandinského filosofické interpretace významu mezi „abstrakcí“ a „naturalismem“ a budeme abstrakci chápat čistě formálně, pak abstrakce je umělecký postup, který od něčeho abstrahuje: například od zpodobování tvarů převzatých z živé přírody, od příběhu, od významu vyjádřitelného slovy běžného jazyka. Dalo by se použít výrazu „nefigurativní“ umění. Konkrétním příkladem expresionistického přístupu v literatuře jsou básně Augusta Stramma (Srovnej k tomu kapitolu August Stramm v *Geschichte*, sv. 3, s. 260-261.), za abstraktní v našem smyslu můžeme považovat i básně (jakkoliv vlastně abstrakci

¹⁰¹Trost (Trost, 1995, s. 150) zjišťuje u Werfela hymnický básnický jazyk. Werfel tvoří z podle něj z profánního, banálního jazyka jazyk sakrální. Zdá se, že podobně se projevují básníci, jejichž autobiografie jsem srovnával s autobiografií Kästnerovou v kapitole o Rilku – prozaičnost, všednost svých životů se snaží povznést kamsi výše. Básníci nové věcnosti Mehring, Brecht a Kästner činí opak: sakrálně narušují profánním – jejich hymny a modlitby jsou právě jen čísly z „kacířského brevíru“ (Mehring), a zrovna tak místo operních árií a chrámových zpěvů zpívají šansony a songy. Svoji básnickou autobiografii (*Kurzgefasster Lebenslauf*) Kästner podává záměrně prozaicky, střízlivě a bez metafyzického přesahu. Je to snad dáno vztahem k ideji „nejvyšší bytosti“, náboženství a církvi: zatímco Werfel píše *Píseň o Bernadettě* nebo *Barbara neboli zbožnost*, Tucholsky antiklerikální reportáž z Lourdu, Brecht útočí na Hitlera parodiemi biblických žalmů (ale tím útočí i na sakrální, ba je snad dokonce spojuje s fašismem).

parodující¹⁰²) *Großes Lalula a Fisches Nachtgesang* Christiana Morgensterna nebo některé básně dadaistů.¹⁰³ Jak uvidíme, je Kästnerova nová věcnost návratem od literárního abstrakcionismu k naturalismu, - řečeno opět výtvarným výrazem – návratem k figuraci.

3.8.2 Kästnerova expresionistická tvorba a jeho pozdější názor na expresionismus

Díličí informace o nejranějších Kästnerových básnických začátcích, včetně slohových prací, které psal ještě jako žák ve škole, nalezneme v kapitole Kästnerovy biografie od Svena Hanuscheka. „*Mit mir ist kein Krieg zu gewinnen.*“ *Vom Schüler zum Redakteur in Leipzig.* (Hanuschek, 2004, s. 20-38). Kapitola líčí Kästnerův životopis od základní školy do roku 1927, kdy odešel z Lipska do Berlína. Kästnerovy školní slohy hodnotí Hanuschek takto:

„*Die Aufsätze zeigen angepassten Schüler, der an Goethe die deutsche Innerlichkeit pries und die nationalstolzen Phrasen wiedergab.*“

Tvorba žáka Kästnera byla podle Hanuscheka ještě naprosto loajální vůči oficiální ideologii, šestnáctiletý Kästner však projevuje v básni *Helden!* již překvapivou formální zralost. Pozdější básně (jedná se o období kolem roku 1920) hodnotí Hanuschek (Hanuschek, 2004, s. 22):

¹⁰² To platí o většině Morgensternových básní s tématem abstrakce. Například *Exlibris* (Morgenstern, 1993, s. 178), která zní takto: „*Ein Anonymus aus Tibris/ sendet Palman ein Exlibris./ Auf demselben sieht man nichts/ als den weißen Schein des Lichts./ Nicht ein Strichlein ist vorhanden./ Palma fühlt sich warm verstanden./ Und sie klebt die Blättlein rein/ allenthalben dankbar ein.*“ Kazimir Malevič, autor obrazu *Černý čtverec na bílém pozadí* (1913) by si tuto báseň asi za rámeček nedal.

¹⁰³ Z mého pohledu je pojem abstrakce nesprávný. Jde totiž v širším pojetí o názor, že lze vytvořit umělecké dílo - prakticky ze všeho, konkrétně v literatuře například jen ze zvuků řeči nevázaných na nějaké pojmy se slovy sdělitelný významem, respektive sdělujících cosi, co třeba sděluje hudba, slovy nevyjádřitelná. O tom vlastně mluví Staiger, když vyslovuje názor, že překlad lyrických veršů je spíše postradatelný než překlad veršů epických a dramatických (Staiger, 1946, s. 18): „*Denn jedermann glaubt doch etwas zu fühlen oder zu ahnen, auch wenn er die fremde Sprache nicht kennt. Er hört die Laute und Rhythmen und wird, diesseits des diskursiven Verstehens, von der Stimmung des Dichters berührt. Die Möglichkeit einer Verständigung ohne Begriffe deutet sich an. Ein Rest des paradiesischen Daseins scheint im Lyrischen bewahrt.*“ Střízlivá redukce tohoto tvrzení nepřijímající Staigerovu metafyzickou hypotézu ovšem je, že báseň na nás esteticky působí i přesto, že neznáme význam slov, z nichž je vytvořena, rýmem, rytmem a zvukomalbou.

„Diese frühen Gedichte sind oft sehr empfindsam, imitieren mal den neuromantischen Rilke-Hofmannsthal-Ton, mal die harmloseren Expressionisten, sie entbehren bei aller formalen Sicherheit nicht immer der unfreiwilliger Komik.“

Přestože je Kästner považován za protagonistu nové věcnosti, projevoval se ve svých raných začátcích také jako expresionista.

Expresionistická je např. Kästnerova první otištěná báseň *Die Jugend schreit!*, publikovaná v třetím čísle prvního ročníku studentského časopisu *Die Schulgemeinde des König Georg-Gymnasiums* v Drážďanech 1. června 1919: Protože není součástí jeho sebraných spisů, které používám k odkazování, uvádím ji zde nezkráceně:

„*Die Jugend schreit!*// Blutige Sonne/ quält sich/ durch blutende Nacht!/ Wir atmen den giftigen Tag./ Tödliche Nebel/ ballen sich hoch,/ schwellen,/ schwanken,/ wanken,/ quellen/ in scheußliche, zerrückende Fratzen -/ Laßt uns -/ Krallende, greifende Finger/ kreisen uns um die Kehle.// Wir werden - ersticken! - Ersticken!// Laßt uns -/ den Atem!// Denn wir -/ wir sollten,/ wir wollten/ das Morgen sein!// Hin - weg ihr!// Hinweg!// Schielende, tanzende Teufel!// Erdrückend gestaltloser, grauer Berg,/ auf uns sich wälzend,/ nah - näher - näher - grau!// Mütter!// Litten wir einzig deshalb Geburt,/ um betrogen zu werden/ um unser Leben?// Unser Leben -/ Blauen unendlichen See/ träumten wir/ und sehr weiße Segel -/ kleinen Vogellaut/ In mildverzitterndem Grün -/ Oh - wir träumten schön.- - -// Sich bäumende, überschäumende Kraft,/ schlagende Flügel/ erträumten wir -/ Aufwärts! Hoch - höher - höher!// Unendliche Welten unter uns -/ Rauschendes, wildes Empor!// Steil!// Oh - wir träumten Kraft. - - -// Wir liebten die Menschen./ Denn wir liebten die Welt!// Wir glaubten den Menschen./ Denn wir glaubten an uns!// Wir breiteten aus/ unsere jungen Arme./ Weit offen stand unser Herz der Welt:/ Menschheit unser Ziel!// Oh - wir träumten Liebe./ Ha, ha, ha, ha!// Wir träumten! - Furchtbar schreiendes Erwachen./ Wir träumten Liebe! Und uns würgt der gelbe Haß./ Mütter!// Litten wir einzig deshalb Geburt,/ um betrogen zu werden um unser Leben?// -// Wiegender, schwebender Rhythmus/ zerbricht vor harten Schritten in Moll./ Violett duftendes Haar/ erstick in schwarz schwelender Luft./ Sternhohen Dom kühn ins unendliche gebaut,/ zerschlagen rohe, gier-geballte Fäuste./ Und rohe, gier-geballte Fäuste/ graben sich unerbittlich starr/ in unsere Kehle./ - -// Das Morgen bringt den Tod./ - - - -// Wir sind das Morgen.

Stojí za to báseň trochu analyzovat motivicky, snad trochu hlouběji než tak činí Görtz a Sarkowicz,¹⁰⁴ z jejichž publikace báseň cituji. Celkem konvenční, v abstraktní a mlhavé rovině setrvávající dílo vykazuje motivy, které Kästner později zpracovává stylem zcela jiným, už osobitým a konkrétním. Díky znalosti Kästnerovy biografie lze přes mlhavost výpovědi lze vytušit, že námětem této Kästnerovy rané básně je vystřízlivění ideálů mladé generace při vstupu do praktického života, stejně tak jako je tomu v *Jahrgang 1989* (HaT, s. 53). Ona „žlutá nenávist“, jejíž objekt Kästner neuvádí, je - s nejvyšší pravděpodobností - nenávist mladého muže Kästnera k seržantům Waurichům, rektorům Jahnům, militarismu, viníkům první světové války atd. atd. Jako přispěvatel školního časopisu gymnazia nemohl Kästner patrně publikovat text sociálně-kriticky a politicky adresnější (možná jej také ještě neuměl napsat). Pozoruhodné je, že báseň rovněž obsahuje téma „matek“. V tomto smyslu je Kästnerova báseň „kästnerovská“. Zpracovává témata pro Kästnera významná, byť ještě umělecky neuspokojivě.

Kästner se k literárnímu expresionismu vyjadřuje jako k literárnímu hnutí obecně ve své stati *Die junge Generation I* (GG, sv. 1. s. 164) takto:

„Wer sich der vorhergegangenen literarischen Bewegung erinnert, deren Sammelruf „Expressionismus“ hieß und beinahe früher da war als die Bewegung selber, wird das Neue und den Unterschied am ehesten begreifen. Damals waren Diktion und Ansicht, Thema und Formulierung viel inniger verbunden. Der Aufschrei und der Artikelschwund waren ebenso verbreitet wie das Grundgefühl, das Mitleid. Menschlichkeit und Brüderlichkeit fanden - im Kampf gegen die Weltgeschichte - überall und direkt zu den Worten „Menschen“ und „Bruder“. Eine große Zahl junger Schriftsteller bildete von Anfang an eine einheitliche Gruppe. Selbst der Verleger war ihnen gemeinsam.

Schon heute sind die meisten dieser Autoren fast vergessen. Und die paar, die übrigblieben, gehörten, artistisch beurteilt, am wenigsten zu jener Stilgemeinschaft. Die Chormitglieder, die damals in den Aufschrei einstimmten, erwiesen sich später, als Solosänger, untauglich. Epochen mit sofort erkennbarem Stil sind verdächtig. Sie triefen von Mitläufern und Choristen.“

¹⁰⁴ „Es ist eine emphatische, von der feierlichen Gestik der Expressionisten zehrende Hymne auf Tod und Teufel und den sehnsuchtsvollen Traum der himmelwärts strebenden, allezeit vom Tod bedrohten Jugend:“ (GÖ, 1998, s. 33)

Kästner tedy charakterizuje expresionismus dosti podobně jako jiní autoři definic expresionismu jeho doby (např. Utitz), avšak jen velice obecně a povšechně. Expresionisté jsou pro něj stylisticky, tématicky a mentálně jednotná skupina. Jako hlavní rysy expresionismu vidí „křik“, gramatické deformace („Artikelschwund“), idealistická hesla („soucit“, „lidé“ a „bratr“). Expresionismus však nepřinesl velké spisovatele, pouze „sboristy“ a „Mitläufer“ (což Siebenscheinův slovník překládá jako „spoluběžec“ ale také jako „vrtkavý, konjunkturální stoupenec strany“ - to nezní zrovna lichotivě). Expresionisté, kteří byli dobrými umělci, vlastně expresionisty nebyli. Kästner však neuvádí žádná jména, přestože u výrazů „Artikelschwund“ můžeme pomyslet třeba na Augusta Stramma a u výrazů „soucit“, „lidé“ a „bratři“ na Franze Werfela. Kästnerův popis se i při své přílišné všeobecnosti celkem hodí na jeho vlastní expresionistický text. I v něm se to hemží vykřičníky (je jich celkem 21 v textu dlouhém cca 1529 znaků, tj. asi 1,38% zatímco v prvních čtyřech sbírkách, které mají celkem 192947, znaků je jich 620, tj. jen asi 0,3%). I Kästnerovu báseň bychom mohli zařadit do oddílu *Liebe zu Menschen* antologie *Menscheitsdämmerung*, vyskytují se tu neologismy ve stylu Augusta Stramma jako „zerrzuckend“, „gier-geballt“, „mildverzitternd“.

Kästner tedy hodnotí zpětně expresionismus jako celek nízko. Například však o díle expresionisty Franze Werfela se ve své recenzi *Franz Werfels Gedichte* (GG, 1989, sv. 1, s. 134-135) se vyjadřuje naopak velmi pochvalně. Hodnotí je jako „jeden z nejimpozantnějších lyrických památníků, které německá literatura vůbec má“.

Stejně tak málo jako v případě Rilka a Georga (viz výše) zde můžeme hovořit o posměchu či (předstírané) lhostejnosti vůči Werfelovi, jako to je tomu u Brechta, když se vyjadřuje o starších básnících.¹⁰⁵ (Stejně tak vysoko hodnotí Kästner Werfela jako dramatika v jeho *Paulus unter den Juden* – GG, sv. 2,

¹⁰⁵ „Ich muß hier zugestehen, daß ich von der Lyrik Rilkes (eines sonst wirklich guten Mannes), Stefan Georges und Werfels wenig halte, weil ich dadurch am besten und radikalsten den Leser dieser Ausführungen über meine Unfähigkeit informieren kann, Erzeugnisse dieser oder verwandter Art irgendwie zu beurteilen.“ (Brecht, Bertolt: *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* (Brecht, 1992, sv. 21, s. 191-192)

s. 189-190 – dílo je podle jeho názoru jazykově geniální, a jeho duchovní a divadelní hodnoty jsou velkolepé.

Kästnerovo stanovisko k literárnímu expresionismu nacházíme dále v článku *Indirekte Lyrik* (In: Das deutsche Buch 1928, č. 3/4, s. 143-145):

„Die letzte lyrische Bewegung, deren wir uns als einer stilistisch einheitlichen zu erinnern vermögen, wurde „expressionistisch“ genannt. Typische Grundgefühle wurden, eruptiv und abstrakt, ausgedrückt; und das große Publikum stand diesen Aufschreien und Stammelsurien beziehungslos gegenüber. Ebenso beziehungslos wie den Abstraktionsmalereien Picassos, Feiningers, Kandinskys.“

Expresionismu je zde identifikován s určitým způsobem přednesu při vyjadřování citů, který však nenalezl odezvu u publika. I tady je Kästnerův postoj vůči expresionismu jako celku odmítavý a - jak o tom svědčí použité výrazy - poznamenaný despektem - adjektivum „*beziehungslos*“ můžeme interpretovat jako nedostatečnou působivost ale i jako nedostatečnou srozumitelnost pro (široké) publikum. Stejně negativně se Kästner vyjadřuje i o „abstraktních malbách Piccasových, Feiningerových a Kandinského“. V této souvislosti připomínám str. 41 kde píšu o Kästnerových názorech na malířství - při hodnocení Kleea předpokládá, že tento malíř uniká před realitou do vnitřního světa,¹⁰⁶ naopak Augusta Macka vyzdvihuje za to, že se realitě nevyhýbá (GG, sv. 1, s. 49).¹⁰⁷

V celku lze říci, že byť při posuzování jednotlivců hodnotí diferencovaně a v některých případech i kladně má Kästner má i k výtvarnému expresionismu jako celku vztah spíše zamítavý.

Nejen to: u Kästnera je ve shodě s estetikou nové věčnosti umělecké dílo záměrně vybaveno funkcemi chápanými v jiných estetických systémech jako neestetické, například funkcí dokumentační, výchovnou, poznávací, sociálně kritickou a terapeutickou. Tyto funkce jsou nutně spojeny s mimézí. Jako příklad mimetických žánrů s dokumentační funkcí necht' slouží portrét a příběh, u Kästnera velmi časté. Naopak u něj nenalezneme něco, co bychom mohli nazvat

¹⁰⁶To nemusí být pravda, spíše se to jeví jako odlesk Worringerových názorů na abstrakci, který jejím tvůrcům přisuzuje - podle mého názoru neodůvodněně - transcendenci a s ním spojenou „potřebu klidu a vykoupení“ /Ruhe- und Erlösungsbedürfnis/, a „duchovní bázeň z prostoru“ /geistige Raumscheu/.

¹⁰⁷Tento požadavek „nevyhýbat se realitě“ pak vznáší i na literární dílo (srovnej další text).

„abstraktní kompozicí“ tedy básně à la Morgensternovo *Großes Lalula* nebo *Fisches Nachtgesang* nebo básně Strammovy. Znovu lze na tomto místě poukázat na srovnání Kästnerova autoportrétu *Kürzgefasster Lebenslauf*, jehož interpretace je uvedena výše, s autoportétem Paula Kleea.

Výše uvedené mimoestetické funkce Kästner od umění a umělce výslovně požaduje. Byť se jedná o Kästnerův text až poválečný, lze tu citovat i jeho ironický komentář postoje Leni Riefenstahlové k tématu „umění a politika“ (GS, sv. 8, s. 318):

„Wir wußten nichts von den Greueln und Grausamkeiten“, sagte sie. Na ja, wenn man fünf Jahre an einem einzigen Film dreht und dabei bis nach Spanien kommt - woher soll man's denn auch wissen. Es sagt einem ja keiner was! Außerdem, Hitler hatte nie Zeit für die Liebe, und Frau Riefenstahl hatte nie Zeit für die Politik. Auch heute hat sie keine Zeit dafür, Politik interessiert sie nun einmal nicht! Da kann man nichts machen. In nobler Bescheidenheit meinte sie deshalb zum Schluß: „Ich bin eine Künstlerin und habe nur einen Wunsch, meine Arbeit wiederaufnehmen zu können und den großen Film >Tiefland< zu vollenden.“

3.8.3 Erich Kästner a básníci nové věčnosti

Tak, jako jsem se pokusil vymezit vztah Kästnera k autorům a Kästnerova díla k dílům jiných období německé literatury, se nyní pokusím vymezit tyto vztahy vůči období „nové věčnosti“. Při tom se omezím více méně na literaturu, respektive na básnictví.

Stejně jako tomu bylo v jiných případech, je otázka, jak máme literárněvědný pojem „nová věčnost“ definovat. Neexistuje totiž jen jediná teorie „nové věčnosti“. Jak uvidíme, jednotlivé teorie dospívají k rozdílným závěrům, nevycházejí z popisu téhož (literárněvědného) materiálu, nadto není popisovaný materiál vždy úplný a reprezentativní ani pro zvolenou oblast zkoumání.

Slovem básník mám na mysli autora veršů, zohledňuji však Kästnerovy výroky nejen o verších příslušných autorů.

Erich Kästner a Bertolt Brecht

Ve svých recenzích se Kästner vícekrát – byť nijak systematicky - vyjádřil k Brechtovu dílu, a to nejen k Brechtovým veršům.

V GG, sv. 1, s. 394 se Kästner vyjadřuje jen formou okrajové poznámky o Brechtově *Dreigroschenoper*.¹⁰⁸ Správně poznává její parodický charakter. Její úspěch přičítá únavě publika z realismu:

„Die bedauerliche, aber weder leugbare noch unverständliche Realitätsmüdigkeit des deutschen Publikums hat genug vom Realismus. Daran bietet schon die Wirklichkeit mehr als genug. (...) Der Erfolg von Brechts »Dreigroschenoper« ist, von psychologischer Seite her, dadurch zu erklären.“

Kästner považuje za *Dreigroschenoper* kvalitní dílo, jak vyplývá z ocenění jeho filmového pracování (GG, sv. 1, s. 401)

„Die wenigsten Filmgesellschaften haben den Mut, mit Qualität Geschäfte zu machen; die Nero-Produktion hat ihn. Sie hat ihn mit (...) der »Dreigroschenoper« bewiesen, (...)“

Třígrošové opeře (GG, sv. 2, s. 120-123) věnuje samostatnou recenzi – informuje o její literární předloze, reprodukuje obsah. Brechta vyzdvihuje především jako skladatele balad a kongeniálního překladatele. Brechtovi ovšem vytyká, že nevyužil možností aktualizace kusu časových politických a společenských problémů:

„Wenn etwas an Brechts Bearbeitung zu bedauern ist, dann: daß sie aktuelle Möglichkeiten kaum wahrnahm, geschweige denn erschöpfte. So wie Weills Musik sich von der vor zweihundert Jahren grundsätzlich unterscheidet, konnte sich auch der Text Brechts von der Vorlage entfernen und ins Heutige vordringen.“

Ve srovnání s dílem Martina Lampela *Revolte im Erziehungshaus*, kterému přisuzuje nejvyšší dramatické kvality, však Brechtova díla považuje za „bledá“

¹⁰⁸ Ve své práci se nezabývám otázkou, do jaké míry byli spoluautory Brechtových děl další osoby, jak to činí Fuegi (Fuegi, 1997). Jakkoliv tak ve skutečnosti nemuselo být, tato práce vychází z předpokladu, že jejich autorem je jediná osoba, tj. Brecht, jak ostatně předpokládá i Kästner ve svém posuzování Brechtových děl.

(GG, sv. 2, s. 150) (mimochodem je text dalším dokladem Kästnerova přitakání literatuře s tendencí):

„Ganz nebenbei ist dieses in Dialogform verfaßte Referat über die unwürdigen Zustände der Anstalt (tj. Lampelovo drama, pozn. Pellar) auch eines der geschlossensten, bestkomponierten Dramen aus der letzten Zeit (...) Es ist üblich »Tendenzliteratur« als zweitrangig zu empfinden. Wer diese Empfindung, nachdem er die »Revolte im Erziehungshaus« gesehen hat, noch aufrechterhalten kann, der soll sich begraben lassen! Neben diesem Stück verblassen die beträchtlichen literarisch konzipierten Leistungen der ganzen letzten Zeit, mögen sie von Bruckner, Brecht oder wem immer stammen.“

Jinde Kästner Brechta (byť se o něm vícekrát vyjadřuje jako o jednom z nejvýznamnějších současných dramatiků (mj. GG, sv. 2, s. 288) dokonce kritizuje za to, že nevolí aktuální německá témata a nepíše původní hry, ale upravuje cizí, vyznačující se únikovou romantičností – konkrétně má na mysli *Happy End* (GG, sv. 2, s. 208-209), která je podle jeho názoru slabou napodobeninou *Třigrošové opery*:

„Bert Brecht entwickelt sich immer mehr zum literarischen Kolonialwarenhändler. Er importiert Englisches, Indisches, Französisches, Amerikanisches. (...) Warum betreibt er, politisch linksradikal und voller Pläne, Kolonialromantik? Hält er die Gessinnungspointen seiner Songs für so kräftig, daß es sie mildern zu müssen glaubt, indem er die Dramenfiguren mit Kostümen polstert? (...) Seit den »Trommeln in der Nacht« haben sich Brechts Stücke nicht mehr in die deutsche Gegenwart getraut. Ist Deutschland so uninteressant?“

Srovnává-li Kleistova *»Prince Homburského«* s Brechtovými hrami *»Jasager«* a *»Maßnahme«*, považuje zcela jednoznačně Kleistovo drama za zdařilejší (GG, sv. 2, s. 291):

„Was neuerdings oft versucht worden ist (etwa von Brecht im »Jasager« und »Maßnahme«,), nämlich die Entwicklung des schuldigen Individuums zum »Einverständnis« mit der Strafe, die es im Interesse des Kollektivbestandes erleiden soll, darzustellen, ist im »Homburg« unvergleichlich gelungen. Es gibt kein modernes Drama, das moderner wäre als diese große klassische Werk.“

Kästner chválí „znamenitě suchý jazyk a baladickou pestrost“ dramatu *Mann ist Mann* a jeho přesvědčivost v dokazování, že se muž může stát anonymní částí

skupiny (GG, sv. 2, s. 66), nepovažuje však již za přesvědčivou Brechtovu snahu ukázat, že hrdina může změnit i osobnostně:

„Brechts anschaulicher Nachweis, daß ein Mann anonymer Teil einer Gruppe werden kann, ist gelungen und geht uns alle an. Daß er aber diesen Mann zu einem anderen persönlichen Wesen weiterverwandeln läßt, ist ein langwierig durchgeführter Witz ohne rechte Bedeutung.“

Značně kritická je recenze Brechtova-Ottwaltova filmu *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* (GG, sv. 1, s. 410-411) ze 4. června 1932. Kästner nepřisuzuje filmu velkou uměleckou hodnotu a zpochybňuje ironicky jeho politickou adresnost (tj. schopnost agitovat ve prospěch myšlenky komunismu):

„Denn der Sinn des Films, wenn man überhaupt einen Sinn darin entdecken kann, ist fraglos der: daß jugendliche Arbeitlose Sport treiben sollen. (...) Es wird, gewiß, außerordentlich viel marschiert, aber im Yorck-Film (...) marschierte man nicht weniger. Und ob man beim Marschieren mit dem rechten oder linken Bein antritt, fällt hier wirklich nicht auf. (...) Die erste Handlung gilt dem optischen Bericht über die Arbeitslosigkeit; die zweite der Darstellung eines falschen Auswegs, des Aufenthalts in der kleinbürgerlichen Zeltsiedlung »Kuhle Wampe«; die dritte endlich dem alleinseligmachenden Ausweg, dem Mitmarschieren und Mitsingen bei Arbeitersportfesten. (...) Zum Schluß sei noch erwähnt, daß ein (dem Brecht-Kollektiv übrigens nahestehender) Kritiker schrieb, das Marschieren der nationalsozialistischen Jugend und das der kommunistischen Jugend, wie dieser Film es zeige, seien einander zum Verwechseln ähnlich.“

Kästnerův vztah k Brechtovu dílu lze tedy charakterizovat jako obdiv se značnými politickými a volby tématiky a společenského zacílení se týkajícími výhradami. Kästner se příliš nezabývá Brechtovým básnickým dílem ve smyslu veršové tvorby, všímá si důkladněji jen jeho tvorby dramatické.

Jaký je však vztah Kästnerova básnického díla k básnickému díku Brechtovu?

Kästnerovo dílo je, co se týče vývoje tématiky omezenější a ideologicky jednodušší. Je-li Kästnerovým ideálem – při veškeré skepsi v možnost jeho naplnění - v podstatě od začátku osamělý hrdina vybavený zdravým rozumem (ztělesněný Lessingem), z jehož pozice se kritizuje člověk a společnost, kteří se ideály přisuzovanými zdravému rozumu neřídí, startuje Brecht v *Hauspostille* – jakkoliv se zjevně jedná o provokaci, recesi, masku, skrývající možná pravý opak,

a adolescenční negaci¹⁰⁹ - skutečně z pozic hédonického nihilismu, přestože už v něm klíčí Brechtův budoucí etický systém (viz např. sociální i obecně lidský soucit v *Von der Kindesmörderin Maria Farrar*). Není např. představitelné, že by Kästner napsal báseň *Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde*, provokativně oslavující dítě zavraždivší své rodiče – jeho poloha je *Die Ballade vom Nachahmungstrieb* (GzS, s. 256), kde Kästner zvedá káravý prst moralisty kritizujícího krutý svět dospělých. Žebříkem, po němž se Brecht vyšplhal z propasti nihilismu – byl ovšem marxismus, v němž nakonec nalézají hodnoty lidského soudružství, cestu odporu proti útisku a vítězství sociálně spravedlivého společenského systému nad lidskými žraloky, tedy militaristy, vykořisťovateli a utiskovateli, za něž nejspíše považoval soukromé držitele výrobních prostředků.

Jakkoliv se Brecht zjevně mýlí v tom, že by Leninova (muže, který svou stranu mj. financoval možná z peněz poskytnutých Vilémovým Německem, které Brecht tak nenáviděl srovnej http://de.wikipedia.org/wiki/Lenin#1917_bis_1918:

„Nach der Februarrevolution 1917 kehrten Lenin und andere prominente Kommunisten mit Unterstützung der deutschen Obersten Heeresleitung aus der Schweiz über das Gebiet des Kriegsgegners Deutschland, Schwedens und Finnlands nach Russland zurück. Sie fuhren in einem versiegelten Zug, der zu exterritorialem Gebiet erklärt worden war. Es gibt Thesen, denen zufolge der Zug in Berlin gehalten hat, wo er mit 40 Millionen Goldmark beladen worden sei. Das Geld habe aus der Kasse des Deutschen Reiches gestammt und habe die bolschewistische Revolution vorantreiben sollen. Man habe sich erhofft, nach dem Umsturz in Russland einen Separatfrieden schließen zu können. Unzweifelhaft ist allerdings, dass Lenins Rückkehr ohne die Unterstützung des Deutschen Reichs in dieser Form nicht hätte stattfinden können.“

Říjnová revoluce konečně přinesla na zemi spravedlivý společenský řád - viz např. *Der große Oktober* – Brecht 2000, sv. 12, s. s. 45 a dále), nevzbudí marxismem ovlivněná část Brechtova díla možná jen posupný chechot letních

¹⁰⁹Tříška (Tříška, 1966, s. 52) píše o odvětví (v tomto případě české) středověké žakovské poezie, kterou jsou malivoli a discoli: „Zlomyslný básník radí k vadám a ničemnostem proti ctnostem a moralizacím: *Neuč se ... nedělej dobro, buď protřelý v ničemnosti, nebuď přátelský, válej se za pecí, buď stále vagantem (...)*“. Jako projev tohoto žánru lze chápat *Hauspostillu*. Malivoli a discoli jsou bezpochyby také Ringelnatzovy *Kinderbücher*, nabádající k nepravostem ovšem už děti mnohem menší. Naopak Kästner mladší ani starší žáky nikdy k nepravostem nenavádí – jeho Emil je dítě vzorové a vzorné. Ne tak Karkulín, zlobivý hrdina dětské knížky Astrid Lindgrenové, autorky ovlivněné Kästnerem.

hostů Souostroví Gulag a kulackých permoníčků z podzemní říše pokladů na Příbramsku,- totiž tam, kde Brechtovo sociální schéma¹¹⁰ přesáhne sama sebe a stane se širším podobenstvím odkazujícím na základní lidské hodnoty soucitu, obětavosti a spravedlnosti. *Kavkazský křídový kruh* je hra o záchraně dítěte, stejně jako *Moudrý Nathan*, nikoliv ovšem hra o sociálním nebo jiném (např. třídním nebo ideologickém) smíru: pravá matka dítěte zůstává ziskuchtivou štěnicí, vlastně exemplářem Benjaminova „dostaveníčka tanku a štěnice v člověku“, příslušnicí třídy „těch nahoře“.

Zmínit můžeme ještě jedno Brechtovo téma – téma malého člověka v dějinné situaci diktatury a útisku – kdy je v boji proti nim možno použít pouze lest a lež. V *Azdačovi* má však lstivý otrok nejen vlastnosti Švejka, ale také humanistický rozměr vypravěče bajek Ezopa. U Kästnera je téma malého člověka zpracováno v ambivalentním pólech soucitu a identifikace na jedné straně (drobný zaměstnanec) a na druhé straně nenávisti a kritiky (je-li malý člověk „maloměšťákem“). U obou básníků je distance od „velkých dějin“ a „velkého člověka“, jsou-li tyto dějiny definovány jako dějiny velkých válečníků a velkých válečných výbojů. I Kästner kritizuje „ty nahoře“ (tj. bohaté a mocné), ale nezavrhuje je paušálně jako marxista Brecht, u Kästnera dokážou alespoň v některých případech jednat eticky a být sympatičtí (např. v Kästnerových dětských knihách), u Brechta spadají všichni patrně do kategorie bestíí. (Přestože také Nathan hodně vydělává, Lessinga kupodivu nenapadne upřít mu kvalitu lidskosti.)

Erich Kästner a Joachim Ringelnatz

V zprávě o současném divadelním dění v Berlíně *Berliner Kleinkunst* z 9. srpna 1927 (GG, sv. 2, s. 8) referuje o Ringelnatzově vystupování v Divadle komiků:

¹¹⁰ „In den Lehrstücken des jungen Brecht, im »Neinsager«, im »Jasager«, in der Maßnahme waren mir seit je die antihumanen, ja unmenschlichen Parteidogmen eines zur Menschheitsrettung um jeden Preis entschlossenen Sozialisten unerträglich.“ (Kesten, 1966, s. 304).

„Ringelnatz spricht – indem er Stühle umschmeißt und Rotspon trinkt – seine alten unverwüstlichen Groteskgedichte, die wertvoller sind als 80 Prozent der übrigen Gegenwartsliteratur zusammengenommen. Leider weiß er nichts Neues zu erzählen, außer den wöchentlich im »Simplicissimus« erscheinenden Strophen; und diese sind, bei Kuddeldaddeldu‘, nicht halb soviel wert wie eine einzige Zeile seiner Turngedichte.“

Stejně superlativně se o Ringelnatzovi vyjadřuje v úvaze *Ringelnatz und die Gedichte überhaupt*, publikované v *Neue Leipziger Zeitung* 7. února 1930, (GG, sv. 1, s. 175-177) v níž konstatuje podle jeho názoru oprávněný nezájem publika o údajně absolutní, ale nesrozumitelnou a nepoužitelnou absolutní lyriku a zoufalou situaci těch, kteří ji tvoří. Čteno a hodno čtení je jen pár lyriků, takzvaných „užitých lyriků“ (Gebrauchslyriker) – totiž těch, jejichž lyrika je srozumitelná a duševně použitelná. Ringelnatz jmenuje Kästner jako jednoho z nejlepších z nich, přes ne vždy zdařilou poslední tvorbu (Kästner uvádí Ringelnatzovy *Flugzeuggedanken*). Kästner si všímá změny v Ringelnatzově tvorbě - příklonu k „čisté lyrice“ (vskutku se jedná v Ringelnatzově tvorbě objevuje dříve nebývalá – v tomto případě inspirovaná technikou - reflexivní a metafyzicky-kontemplativní lyrika).

Jinde jsem se již zmínil, že Kästner vidí v Ringelnatzových *Turngedichte* kritiku zneužití sportu k propagaci německého nacionalismu.

Kästnerova tvorba vskutku vykazuje určité podobnosti s Ringelnatzovou tvorbou. Stejně jako u něho je potlačena a parodována „hlubokomyslná“ lyrika, i Kästner čerpá z estetiky groteska (např. v *Alte Kinderspiele, renoviert*, připomínající některé básně Ringelnatzovy). Ale i když Ringelnatzova groteskní poezie shazuje „vznešenou“ „krásnou“ a „uměřenou“ polohu jako nepřipadnou a nedostatečnou, je Ringelnatz v podstatě neagresivní humorista, není satirik, pedagog, kritik společnosti a moralista jako Kästner (nebo je jím jen druhotně), ale skrytý propagátor niternosti.

Stejně jak u Kästnera zůstává osobní lyrická výpověď skryta: např. v básni *Ansprache eines Fremden an eine Geschminkte vor dem Wilberforcemonument* (Ringelnatz, 1986, s. 80) se čtenář dozví jen odjinud, z doslovu napsaného někým jiným, že poslední slova jinak jakoby rozpustilým obscénním opilcem napsané

výpovědi jsou nejspíše zašifrovaným intimním sdělením určené Ringelnatzově ženě přezdívané Muschelkalk:

*„Ich bin eine alte Kommode./ Oft mit Tinte oder Rotwein begossen;/
Manchmal mit Fußtritten geschlossen./ Der wird kichern, der nach meinem
Tode/ Mein Geheimfach entdeckt./ (...) // Das ist nun kein richtiger Scherz./
Ich bin auch nicht richtig froh./ Ich bin nur ein kleiner, unanständiger
Schalk./ Mein richtiges Herz. Das ist anderwärts, irgendwo/ Im
Muschelkalk.*

Erich Kästner a Kurt Tucholsky

Kurt Tucholsky je osobnost, jíž si Kästner vážil jako odvážného bojovníka proti politické reakci, antimilitaristy na přátelství, s nímž byl zřejmě pyšný (lituje např. zničení dopisů, které mu Tucholsky poslal, vzpomíná na setkání s ním v *Begegnung mit Tucho*, GS, sv. 8, s. 195). Spojuje ho s ním mnohé – levý politický postoj, zájem o mluvený jazyk a jeho zavedení do básnictví, povolání novináře, boj proti šosáctví, antiklerikalismus a antimonarchismus, téma zaměstnance, zvláště kancelářského, a velkoměsta (Berlína), tvorba (někdy zdánlivě) humoristické a oddechové literatury.

Hermann Korte upozorňuje ve své studii o Tucholského lyrice (Korte, 2002, s. 174 a dále, in: Tucholsky, 2002) na bohatost jejích kategorií – řadu shodné nebo podobných kategorií nacházíme u Kästnera – např. „Tage- und Jahreskreisgedichte“ (např. básně o jaru a o podzimu, i zde je tradiční poetika narušována parodií, humorem, satirou, časovou či politickou aktualizací „Großstadgedichte“ či „Porträtgedichte“, šansony a songy pro kabaret.

Podobná je i jejich „levá melancholie“ – vědomí, že boj proti společenské a politické reakci a v širším smyslu za nápravu světa (Německa) je předem prohraný. Na rozdíl od Kästnera byl Tucholsky politicky mnohem adresnější, byl například členem USPD, a dočasně se přiblížil i ke KPD (dobrý popis vývoje Tucholskyho politických názorů a činnosti jako politický publicista podává Gerhard Kraiker (Kraiker, 2002, s. 277-309, in: Tucholsky, 2002).

Kästner a Walter Mehring

Pro Waltera Mehringa nalézá Kästner v příspěvku *Kunstgespräche*, publikovaném v Neue Leipziger Zeitung 21. listopadu 1928 (GG, sv. 2, s. 143-146) kde o jeho matiné referuje jako o nejvýznamnější současné umělecké události jen slova nejvyšší chvály v jako o satirikovi upozorňujícím na problémy doby:

„Unter den Gästen der Mehring-Matinee bemerkte man, konsequenterweise, fast keinen Kritiker von Rang, (...) Das »Volk« war denn auch erschienen und begeisterte sich an Mehrings Werken, die sich (...) mit so unwichtigen Dingen beschäftigten, wie es der Krieg, die Rechtskrise und das soziale Elend sind. – Walter Mehring ist einer der ernsthaftesten, leidenschaftlichsten und unerbittlichsten Kämpfer gegen die Zeit und für die Zukunft. Er überschüttet die Zivilisation mit ätzendem Spott und tödlichen Schlägen. (...) Seine Gedichte, Chansons und Novellen greifen die Zeit von allen Seiten an und in allen Manieren. Er kämpft unermüdlich und gibt sich mit keinem »Unentschieden« zufrieden. Dieser äußerlich kleine und unscheinbare Schriftsteller kennt keine Ermattung und keine Kapitulation. Er scheint zu wissen, wie wenige ihm zur Seite stehen; daß kaum einer unbestechlich und begabt wie er ist und daß es auf ihn ankommt.“

Mehring je pro Kästnera zjevně jedním ze ztělesnění jeho hrdiny, tedy těch, kdo jsou stejně jako Lessing „stateční a sami“. Není náhodou, že Kästner odkazuje na satiriky osvícenství, jejichž díla patří k Mehringově četbě – Swiftovi, Sternovi a Lichtenbergovi – Mehringa považuje za jejich důstojného pokračovatele.

Ve svém díle je Mehring pokud možno ještě deziluzivnější a agresivnější než Kästner.

Erich Kästner a Mascha Kaléko

Za bližší srovnání s Kästnerovou lyrikou by zjevně stály básně Maschy Kaléko (1907-1974), jedné z těch, která v civilním životě „bušila do psacího stroje“ (viz *Chor der Fräuleins*, HaT, s. 56). Charakter její lyriky definuje Horst Krüger (http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/frauenarchiv/exil/kaleko/kaleko_bio.html), který slyšel jejich přednes autorkou v Berlíně v roce jejího úmrtí:

„Sie wußte genau, was sie jetzt tat und wollte: vortragen, das feine Gespinnst ihrer Verse zum Klingen bringen. Es war keine große Lyrik. Es war der frechsensible, traurige und doch schnoddrige Ton Berlins kurz vor

Hitler. Sie trug diese Gedichte in der leisen, hohen Stimmlage einer Dozentin vor, die etwas vermitteln will: Schule des Lebens."

Báseň *Großstadtliebe* je zcela kästnerovský případ jedné věčné romance, včetně použití kolektivního *man* místo první a druhé osoby:

"Großstadtliebe// Man lernt sich irgendwo ganz flüchtig kennen// Und gibt sich irgendwann ein Rendezvous./ Ein Irgendwas, -`s nicht genau zu nennen -/Verführt dazu, sich gar nicht mehr zu trennen./ Beim zweiten Himbeereis sagt man sich "du".// Man hat sich lieb und ahnt im Grau der Tage/ Das Leuchten froher Abendstunden schon./ Man teilt die Alltagsorgen und die Plage./ Man teilt die Freuden der Gehaltszulage,/ . . . Das Übrige besorgt das Telephon.// Man trifft sich im Gewühl der Großstadtstraßen./ Zu Hause geht es nicht. Man wohnt möbliert./ - Durch das Gewirr von Lärm und Autorasen,/ - Vorbei am Klatsch der Tanten und der Basen/ Geht man zu zweien still und unberührt.// Man küßt sich dann und wann auf stillen Bänken,/ - Beziehungsweise auf dem Paddelboot./ Erotik muß auf Sonntag sich beschränken./ . . . Wer denkt dran, an später noch zu denken?/ Man spricht konkret und wird nur selten rot.// Man schenkt sich keine Rosen und Narzissen,/ Und schickt auch keinen Pagen sich ins Haus./ - Hat man genug von Weekendfahrt und Küssen,/ Läßt mans einander durch die Reichspost wissen./ Per Stenographenschrift ein Wörtchen: "aus"!"

Zrovna tak je její báseň *Interview mit mir selbst* (viz http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/frauenarchiv/exil/kaleko/kaleko_ged.html#4) stylově a obsahově ženskou obdobou básní jako *Jahrgang 1899* a *Kurzgefasster Lebenslauf*.

3.9 Kästner a literárněvědný pojem „nová věčnost“

Na základě průzkumu Kästnerova díla provedeného výše zkoumám, zda je toto dílo v souladu s vybranými teoriemi nové věčnosti. Z tohoto hlediska probírám několik významných teorií nové věčnosti včetně Kästnerovy. Budu zabývat i významy pojmů „věčný“, „věčnost“ a „věc“ v Kästnerově raném básnickém díle.

3.9.1 Rané a pozdější definice literárněvědného pojmu „nová věcnost“

Kästner bývá zařazován mezi vzorové tvůrce literatury nové věcnosti. Jako vzorového příkladu literáta nové věcnosti ho asi poprvé použil na začátku třicátých let Kindermann, který ho řadí mezi autory takzvané „radikální věcnosti“. Tato pozice vzorového příkladu literáta a literatury nové věcnosti byla od Kindermannových dob Kästnerovi a jeho dílu přisouzena vícekrát, aniž se zkoumalo, zda je Kindermannova definice literatury nové věcnosti, a to jak její části, kterou Kindermann nazývá idealistickou, tak jejího Kindermannem jako věcnost radikální pojmenovaného protipólu, reprezentovaného údajně Kästnerem, skutečně výstižná pro Kästnera i pro skupiny literátů, které těmito názvy Kindermann pojmenovává.

Teprve Sabina Beckerová dokazuje, že Kindermannova definice nové věcnosti je vlastně psána z pozic protivníka nové věcnosti. Novou věcnost však Beckerová definuje na základě jiného materiálu než Kindermann, totiž estetického diskurzu o nové věcnostim a s použitím jiných vzorových spisovatelů (funkci vzorového spisovatele nové věcnosti u ní hraje především Alfred Döblin).

Dříve, než však pojednám o definici pojmu „nová věcnost“ u Beckerové, proberu výběrově několik teorií literárněvědného pojmu nové věcnosti, které vznikly před Beckerovou. Jednou z teorií bude i teorie Kästnerova. Proberu tedy postupně následující teorie literární nové věcnosti:

- ◆ Pojem „nové věcnosti“ Franze Roha
- ◆ Pojem „nové věcnosti“ u Emila Utitze
- ◆ Pojem „nové věcnosti“ u Heinze Kindermanna
- ◆ Pojem „nové věcnosti“ u Alberta Soergela
- ◆ Pojem „nové věcnosti“ u Waltera Benjamina
- ◆ Pojem „nové věcnosti“ u Wenera Mahrholze
- ◆ Pojem „nové věcnosti“ u Helmutha Lethena
- ◆ Pojem „nové věcnosti“ u Sabiny Beckerové
- ◆ Pojem „nové věcnosti“ u samotného Ericha Kästnera (tak jak vyplývá z jeho příspěvku k estetickému diskurzu výmarské republiky). V souvislosti s tím se

budu zabývat i významy pojmů „věcný“, „věcnost“ a „věc“ v Kästnerově raném básnickém díle. V následujícím textu budu tedy postupně definovat výše uvedené pojmy.

Pojem nové věcnosti u Franze Roha

Knihy Franze Roha *Nach-Expressionismus* (Roh, 1925) je uměnovědná práce o malířství. Kdybychom tak, jako to ve svém vymezení pojmu nové věcnosti činí Beckerová,¹¹¹ chtěli diskurzy o jednotlivých druzích umění od sebe přísně oddělit, museli bychom ji i my z našeho zkoumání vyloučit. Přestože Beckerová tento názor nesdílí, je mi myslím vhodné se o knize Franze Roha zmínit, protože lze částečně poukázat na paralelní rysy vývoje výtvarného umění a literatury. Franz Roh nové umění pouze nepopisuje, sám je také jeho teoretikem a zástupcem nové estetiky. Vyjadřuje se - byť v minimálním rozsahu - výstižně i k literatuře nové věcnosti.

Roh popisuje a definuje nový styl, jehož vznik datuje kolem roku 1920, jako reakci na expresionismus, jako návrat ve vývoji výtvarného umění od abstrakce k předmětnému umění. Tomuto novému stylu dává jméno „magický realismus“ nebo „postexpresionismus“ /Magischer Realismus, Nachexpressionismus/. Jeho kniha je - aniž se to výslovně říká - současně polemikou s teorií expresionismu ve výtvarném umění, jak ji známe z Worringerovy *Abstraktion und Einfühlung* a Kandinského *Über das Geistige in der Kunst*. Roh definuje nejprve expresionismus a uvádí jeho směry. (Datuje jeho začátek rokem 1890, v němž vznikl jako reakce na impresionismus. Rozlišuje čtyři fáze expresionismu: 1. raný expresionismus 2. kubismus a „absolutní malířství“ 3. konstruktivismus a 4. futurismus.)

¹¹¹Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit: Band I. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*, Band II. *Quellen und Dokumente*. Köln: Böhlau 2000.

Roh (který je nota bene také fotografem) je v protikladu k expresionistické estetice opět zástupcem napodobení, mimetického umění:¹¹² v kapitole *Eigenausdruck der Natur* píše, že příroda může mít výraz, i bez toho, aby byla znázorněna umělcem (Roh, 1925, s. 42-43):

„Noch vor hundert Jahren hat man überall vom Naturschönen gesprochen und es auch theoretisch in guten Gegensatz zum Kunstschönen gebracht. Es ist mit der Zeit aber immer mehr die Meinung entstanden (und diese erreichte im abstrakten Expressionismus ihren Höhepunkt), daß die Natur erst ausdruckskräftig werden kann, wenn sie durch die Darstellung des Menschen hindurchgegangen. (...) derartiger Überhebung der Künste, die naturdarstellende sind, muß entgetreten werden. Die ganz geschlossene, ganz gereinigte, ja ergreifende Wirkung, die eine Berggruppe, die ein guter Ausblick durch Fenster etwa von der Zimmermitte aus haben kann, ist genügender Beleg, daß die Natur ohne die geringste menschliche Formung geradezu gesättigt sein kann mit Ausdrucksgehalt, so konzentriert sogar, daß sie jede Malerei in dieser Richtung an geschlossenem Reichtum zu schlagen vermag. Und das Versinkenkönnen im Anblicke eines ausdrucksstarken Menschenkörpers („vollendet“, wie wir dann sagen) beweist das Gleiche gegen die Kunst, die so oft glaubt, sie schaffe alle Vollendung erst. Der ältere, bescheidenere Begriff von der Malerei, die die Natur nachahme, schlägt zwar auch übers Ziel, meint aber wenigstens etwas Richtigeres als der subjektivistische.“

Roh charakterizuje obrat od expresionismu k postexpresionismu jako obrat od nadpozemského, transcendentálního, k pozemskému (Roh, 1925, s. 23 - 24):

„Wir finden (...) daß der Expressionismus (...) in Reaktion gegen die impressionistische Phase, Vorliebe für phantastische, überirdische oder entlegene Objekte aufwies, wenn seine Kraft natürlich ebenso dahin zielte, auch Alltägliches entlegen machen und mit aufstaunenlassender Fremdheit belehnen zu können. (...)“

Die religiöse oder transzendente Thematik (v postexpresionismu, pozn. Pellar) ist meist geschwunden: ein Hauptzug dieser neuen Malerei. Dafür ist eine innig irdische, eine weltfromme Art hervorgetreten. (...) Man hat das Gefühl, daß auf einen unbändigen, übereiligen Transzendentalismus, auf ein dämonisches Sichwegsehen, Sichwegschleudern von dieser Erde noch einmal unersättliche Lust an ihr erwacht sei, Lust auch an ihrem engen fragmentarischen Charakter. Daß noch einmal tiefe Bescheidung über die

¹¹²Srovnej Worringer (Worringer, 1981, s. 5):

„Unsere Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, daß das Kunstwerk als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen ohne Zusammenhang mit ihr steht, sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht. Das Naturschöne darf keineswegs als eine Bedingung des Kunstwerkes angesehen werden, (...)“

Kunst komme, bevor - vielleicht in späterer Zeit einmal - mit mehr Weltstoff und Weltkenntnis als Ballast im Ballon - ein neuer Aufschwung gewagt werden.“

Nový styl lze, chápeme-li jej jako kontrastní jev k expresionismu, popsat pomocí následujícího schématu (Roh, 1925, s. 119-120):

Schéma

Expressionismus (expresionismus)	Nachexpressionismus (postexpresionismus)
<i>Ekstatische Gegenstände (extatické předměty)</i>	<i>Nüchterne Gegenstände (střízlivé předměty)</i>
viel religiöse Vorwürfe <i>(mnoho náboženských námětů)</i>	Sehr wenig religiöse Vorwürfe <i>(velmi málo náboženských námětů)</i>
Objekt unterdrückend <i>(potlačující objekt)</i>	Objekt verdeutlichend <i>(zdůrazňující objekt)</i>
Rhythmisierend <i>(rytmizující)</i>	Darstellend <i>(znázorňující)</i>
Erregend <i>(vzrušující)</i>	Vertiefend <i>(prohlubující)</i>
Ausschweifend <i>(přebujelý)</i>	Eher streng, puristisch <i>(spíše přísný, puristický)</i>
Dynamisch <i>(dynamický)</i>	Statisch <i>(statický)</i>
Laut <i>(hlasitý)</i>	Still <i>(tichý)</i>
Summarisch <i>(sumární)</i>	Durchführend <i>(detailně vypracovaný)</i>
Vordergründig (Nahbild) <i>(předoplánový – obraz z blízka)</i>	Vorder- und hintergründig (Nahbild + Fernbild) <i>(předo- i zadoplánový – obraz z blízka i z dálky)</i>
Nach vorn treibend <i>(tlačící se do popředí)</i>	Auch zurückfliehend <i>(i ubíhající dozadu)</i>
Großförmig <i>(velkoformátový)</i>	Großförmig + vielspältig <i>(velkoformátový + rozdělený na mnoho částí)</i>
Monumental <i>(monumentální)</i>	Miniaturartig <i>(miniaturní)</i>
Warm <i>(teplý)</i>	Kühl, bis kalt <i>(chladný až studený)</i>
Dicke Farbsubstanz <i>(silná vrstva barvy)</i>	Dünne Farbschicht <i>(tenká vrstva barvy)</i>
Aufrauhend <i>(zdrsňující)</i>	Glättend, vertrieben <i>(uhlazující, rozetřený)</i>
Wie unbehauenes Gestein <i>(jako neotesaný kámen)</i>	Wie blank gemachtes Metall <i>(jako vyleštěný kov)</i>
Arbeitsprozeß (Faktur) spüren lassend <i>(nechávací pocítit pracovní proces (provedení))</i>	Arbeitsprozeß austilgend (reine Objektivierung) <i>(potlačující stopy pracovního procesu – čistá objektivace)</i>

Expressionismus (expressionismus)	Nachexpressionismus (postexpressionismus)
Expressive Deformierung der Objekte (<i>expresivní deformace objektů</i>)	Harmonische Reinigung der Gegenstände (<i>harmonické očištění předmětů</i>)
Diagonalreich (in Schrägen), oft spitzwinklig (<i>bohatý na diagonály, často s ostrými úhly</i>)	Eher rechtwinklig, dem Rahmen parallel (<i>spíše kolmý, paralelní k rámu</i>)
Gegen die Bildränder arbeitend (<i>pracující proti okrajům obrazu</i>)	In ihnen festsitzend (<i>sedící pevně v okrajích obrazu</i>)
Urtümlich (<i>přirozený</i>)	Kultiviert (<i>kultivovaný</i>)

Nové umění je opět předmětné, realistické, na rozdíl od expressionismu, který opustil předmětnost jako „neduchovní“:¹¹³

*„Die Malerei (...) der die Natur in irgendeiner Form fast immer zugehörte, hatte im Verlauf des Expressionismus ihre darstellende, imitative Bedeutung so viel als möglich abgeworfen, wobei das spezifisch Gegenständliche in Verdacht des Ungeistigen gekommen war. (...) Der Nachexpressionismus versucht hingegen, die Wirklichkeit im Zusammenhange ihre Sichtbarkeit wieder einzusetzen. (...) Die Malerei wird wieder Spiegel des greifbaren Außen.“*¹¹⁴

Nejedná se však o návrat k obyčejnému realismu. Nový realismus vychází na rozdíl od impresionismu, omezujícího se na jevovou stránku skutečnost, a abstrakce, která naopak vnější svět jevů vylučuje, z komplexního pojetí

¹¹³Srovnej např. Kandinského *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei* (Kandinsky, 1912), který nechová přízeň k náhodnosti viditelného světa jevů, například označuje impresionismus jako „materialistický“ a hlásá „vnitřní, duchovní“. Kandinsky vidí vnější svět jevů jako „nízký“. (Paradoxně však i on vytváří jako malíř jen viditelný povrch). Pravý umělec je v Kandinského pojetí prorok a věstec, umělci jsou jakýsi předvoj lidstva. Tomu se naopak Kästner posmívá v *Prosaische Zwischenbemerkung*. Umělec je prostě jeden z obyčejných lidí, nemá patent na kontakt s absolutnem. V tomto smyslu je nová věcnost skutečně protikladem expressionismu.

¹¹⁴Připomeňme Kästnerovu preferenci výtvarníka zpodobňujícího předměty viditelného světa, o níž se píše na str. 39.

skutečnosti (Roh uvádí jako příklad jablko, které vnímáme všemi smysly, včetně chuti) (Roh, 1925, s. 27-28.)¹¹⁵

Roh zdůrazňuje „duchovní“ charakter nového předmětného malířství, které je znovu schopno znázornit „vnitřní“ pomocí zpodobení vnějšího světa (Roh, 1925, s. 36-37):

„Die Malerei empfindet - (...) die Wirklichkeit des Gegenstandes und Raumes nun aber nicht mehr als Abmalen der Natur, sondern als eine zweite Schöpfung. Der nachwirkende Expressionismus war, wie wir sahen, zu sehr ins „Geistige“ vorgestoßen, als daß die neueste Malerei wieder ins standpunktlos Sensualistische hätte fallen können, (...) Nicht ein Abmalen, sondern ein strenges Errichten, Aufbauen der Objekte, die letztlich in so anderer Vorform in der Natur gefunden werden. (...) Es handelt sich in der neuen Kunst um letztes Veranschaulichen des inneren Gesichtes an Hand der bestehenden Außenwelt, woran dem Expressionismus wenig gelegen war.“

Vzhledem k této „duchovnosti“ nazývá Roh nový styl také - odtud podnázev jeho knihy - „magickým realismem“.

Roh neomezuje nový styl na německé umění, ale popisuje ho jako mezinárodní (respektive evropský) jev. Starý a nový styl přitom podle jeho názoru mohou existovat vedle sebe a navzájem se ovlivňovat, například impresionismus, expresionismus a postexpresionismus.

Podle Roha odpovídá novému uměleckému stylu nový typ člověka (Roh, 1925, s. 35):

„Der neuesten Kunst entspricht eine dritte Artung Mensch, die nichts von konstruktiver Zielspannung fallen läßt, diese aber mit wieder gesteigerter Erdnähe und Kennerschaft des Bestehenden und der steigenden Objekte zu verbinden weiß. Dies ist weder der „empirische Politiker und Machiavellist, noch der unpolitische Nur-Ethiker, sondern der ethische homo politicus mit gleichgewichtiger Betonung beider Begriffe. Die neue Lage, wenn sie sich halten wird, wird Mitte sein, aber Mitte aus Kraft, nicht aus Schwäche. Sie wird der schmale Grat sein, der rechts und links jene typischen Abgründe neben sich hat.“

¹¹⁵ Kdybychom chtěli ilustrovat toto chápání reality jako celostního jevu básní, dala by se použít Ringelnatzova *Überall* (Ringelnatz, 1986, s. 165). Je však typické, že metafyzický pohled je narušen groteskou („*Überall ist Wunderland (...) Bei meiner Tante im Strumpfenband*“) a v závěru shozen závěrečnou slokou („*Wenn du einen Schneck behauchst,/ Schrumpft er ins Gehäuse,/ Wenn du ihn in Kognak tauchst,/ Sieht er weiße Mäuse.*“)

Roh rozlišuje sedm proudů nového stylu, přičemž jako kriteria používá „nárůst přírodní předlohy a ubývající abstrakci“ (das steigende Naturvorbild und fallende Abstraktion). Uvedme jen první proud a pak sedmý, který je pro nás nejdůležitější:

znovunavázání na impresionismus a jeho malířskou kulturu (Huber, Derain) verismus (Grosz, Dix, Scholz, Smith, Hubbuch, Sebba, Dreßler a další).

Verismu věnuje Roh největší pozornost a v jeho formulacích myslím nacházíme skutečné paralely k představě, kterou máme o skupině např. Kästner, Mehring, Brecht, Ringelnatz a Tucholsky. Z Rohových formulací vyplývá, že malíř verismu je satirik, parodik, cynik a současně moralista a pedagog a paradoxně idylík a někdo, komu bylo zabráněno stát se lyrikem a sentimentalistou (Roh, 1925, s. 82 – 85):

„Ausführlicher und grundsätzlicher ist derjenigen Richtung zu gedenken, die am wörtlichsten den Wiederanschluß an die bestehende Objektwelt suchte (...). Wir meinen den sogenannten Verismus (...) Der eigentliche Verismus wagt von allen Richtungen des Nachexpressionismus nun am stärksten jenen weiteren Schritt, auch das unzerlegte Naturbild getreulich hinzustellen, ohne erregender Wirkung verlustig zu gehen. Für die bildnerische Wirkung genüge (sagt er), aus der bestehenden Welt dasjenige herauszuschälen, als Ganzes in den Rahmen zu bringen, was als ausdrucks gesättigt vorgefunden werden. Diese bereits erörterte Anschauung, die in ihrem Gegenschlage gegen die subjektive und formale Kunstauffassung sich so radikal auf die andere Seite wirft (sie unterschätzt nun wieder die gegenständliche Hinzuerfindung, die Freiheit in der Proportionierung, Modellierung, Färbung), hat beträchtliche Leistungen zu verzeichnen. (...) Nun soll nicht verschwiegen bleiben, daß der neueste Verismus (...) noch manches vom bloßen Ekel an der Kunst der Privatschmerzen, des Lyrismus und der „kosmischen Extasen“, also vom bloßen Gegenschlage in sich birgt, was ihn nur einer dem Expressionismus entgegengesetzten Unfreiheit entgegentreibt („der arrivierte Öldruck“). (Zugleich aber hat er viel von dem Expressionismus beibehalten.)“

Roh konstatuje protikladné možnosti verismu, které často leží blízko sebe. Démoničnost a pohodovost /Gemütlichkeit/. Idyla a nenávist vůči životu a současně spojení s politickým a s činným životem vůbec. V protikladu k „volnému“ (tj. náboženskými, morálními nebo politickými vazbami nevázanému umění) je to opět „tendenční umění“. Veristé považují život za krutý a perverzní,

v protikladu k expresionistickému pohledu je viděn člověk obecně zcela neidealisticky jako zlá bytost se zvířecími vlastnostmi (Roh, 1925, s. 90-92):

„Aber die Veristen selber meinen letztlich etwas anderes. Sicher wollen sie dem Bürger die Schrecknisse sozialer Systeme wie des heutigen Trieblebens vor Augen halten, damit das faule Vertuschen der unerhörten Wunden des heutigen gesamten Daseins ein Ende nehme. Sicher will man dem Proletarier die Gegensätze seiner Existenz zu derjenigen des Kapitalistenlebens malen. Aber man will die gesamte Gegenstandswelt von Kellerdasein, Völlerei und Bordell im Grunde doch aufzeigen als Ausdruck der Grausamkeit und Perversionssucht alles Lebens überhaupt.“ (...) Bestätigung dieser umfassenderen Grundanschauung des Verismus, entgegen der darüber geschichteten, politisch spezialisierten, glaube ich bei George Grosz zum Beispiel (...) sehen zu können. Ersten im Eleganten und Kapriziösen seiner Zeichnung, (...) zweitens in der Tatsache, daß bei (bei ihm wie bei Dix) das Proletariat meist genau so stumpf und viehisch dargestellt ist als die Oberschicht. (...) Drittens heißt es in einem entscheidenden Aufsatz von George Grosz als Grundlage und ganz umfassend (als Gegensatz gegen die optimistische Richtung des Expressionismus, aber genau so allgemein): «Der Mensch ist nicht gut - sonder ein Vieh!» Auf diesem Fundament wird dann plötzlich große und widersprechende Hoffnung auf den Proletarier, der doch auch ein Mensch ist, aufgebaut. Einen Widerspruch dieser Gattung findet man bei den Dämonikern fast aller Zeiten, soweit sie sich aufs Aktivistische einlassen. Wobei man sich besser das Fundament, auf dem hier aufgebaut wird, wenden wird, als etwa gegen den Aufbau selber.

Durch jenes Fundament aber konnte es kommen, daß ein gescheiter Interpret diese ganze Richtung als Zynismus verabschiedete, wofür wir nun, um den Veristen, die sich hiergegen empörten, gerecht zu werden, die Formel „Zynistischer“ setzen wollen. Eine scheinbar paradoxe Formel, wie sie aber das nicht minder paradoxe Leben eben nur zu oft aufnötigt. Der Nicht-Zyniker würde die These von George Groß abschwächen: „Noch ist der Mensch ein Vieh“, würde er allein zu sagen wagen.“

Zjištění Franze Roha získaná průzkumem veristů (názor: pojetí člověka jako zvířete) platí, jak jsem uvedl výše při popisu Kästnerova vidění světa a člověka i pro básníky nové věčnosti Mehringa, Kästnera, Brechta i Tucholského. Dá se na ně aplikovat, zvláště na Kästnera, Brechta a Mehringa i pojem „Zynistischer Besserungs-Aktivismus“ (Kästner např. píše vedle zoufajícího si posouzení neutěšeného stavu lidstva *Zeitgenossen haufenweise* i napínavý příběh pro děti s pedagogickým záměrem o vítězném zápasu dobra se zlem *Emil und die*

Detektive). Verismus je podle Roha reakcí na expresionismu a je ovšem obnovení staleté vývojové linie výtvarného umění.

Roh se vyjadřuje – jakkoli stručně a na okraji – výstižně i o literatuře (byť údaje víceméně přejímá odjinud). Spisovatelé, které uvádí, jsou zařazováni do nové věčnosti dodnes (Roh, 1925, s. 110 – 111):

„Auch die literarische Wendung bringt gewisse Anfangs- und Endpunkte wieder näher zusammen: die eine Welle ist mit neuer Schätzung A. Rimbauds verbunden. Neue veristische Neigungen aber haben neue Liebe zu Zola entstehen lassen. Dem deutschen bildnerischen Verismus entspricht in der Literatur etwa Sternheim, wenn er auch oft noch sozusagen mit kubistischer Satzbildung behaftet ist. Ferner Heinrich Mann in seinem „Untertan“, im „Kopf“, in der Novelle „Kobes“. Weitgehend auch Georg Kaiser, wieweit auch Bronnen, Brecht, Mohr und in der Lyrik Mehring, wie behauptet wird, lassen wir dahingestellt.“

Rohův „postpresionismus“ (a expresionismus) je zcela samozřejmě mezinárodní, v protikladu k jiným teoriím nové věčnosti, které se omezují na německou literaturu (Kindermann, Lethen, Beckerová). Roh uvádí vedle Němců i Rusa Kandinského, Francouze Rousseaua, Holanďana van Gogha, Italy Chirica nebo Carru, Španěla Picassa. Jeho charakteristiky jsou snad méně podloženy analýzou materiálu (respektive Roh podává již její výsledky), jeho kniha by měla být více deskriptivní a méně duchovědná. Například jeho výklad Rousseauova obrazu „Cikánka“ jako údajně typického díla magického realismu od Rousseaua vkládá do interpretace významy, které Rousseau sám do obrazu zjevně nekládal. Jako celek však kniha myslí podává dobrý intuitivní model nového umění.

Pojem nové věčnosti v knize Überwindung des Expressionismus Emila Utitze

Beckerová mylně uvádí, že Utitzův spis *Überwindung des Expressionismus* (Utitz, 1927) je věnován malířství (Beckerová, 2000, sv. 1, s. 39). Utitzovým záměrem také není napsat literárněvědnou studii, nechce popsat literaturu „nové věčnosti“ a její koncepty jako literární historik, teoretik stylu či podobně. Hlavním cílem je kritika expresionismu jako „ducha doby“, životního postoje a systému hodnot – expresionismus musí být překonán „novou věností“. Expresionismus

v Utitzově pojetí znamená: pudovost, antintelektulismus, romantiku (viz § 62), iracionalitu, mládí, opojení, extázi, divokost, odvrát od tradice. Nová věcnost je pak harmonické spojení těla a ducha, rozumu a citu, objektivnost, návazání na tradici, nový klasicismus (navazující mj. na Goetha a Schillera), mužnost, zralost, humanismus, etika a náboženství (z jiného pramene víme, že Utitz byl Žid konvertující k protestantismu). Výraz těchto hodnotových systémů ovšem nacházíme v umělecké tvorbě.

Pro Utitze tedy není „nová věcnost“ (výraz, který použil Hugo Hartlaub v roce 1925 pro malířskou tvorbu vystavenou v Mannheimer Kunsthalle) pouhým návratem k realismu a předmětnému malířství, ale návratem k systému hodnot, jimiž se vyznačuje „klasika“¹¹⁶ (§ 1).

Utitz ovšem zná - a vysoko oceňuje knihu „*Nach-Expressionismus*“ Franze Roha. Na rozdíl od Roha, který sice zaznamenává nástup nového stylu, expresionismus však považuje za schopný další existence a koexistence a vzájemného obohacování s novým uměleckým stylem, považuje Utitz expresionismus za něco, co musí být především jako životní styl a systém duchovních hodnot překonáno životním stylem a systémem duchovních hodnot nové věcnosti (přestože nedůsledně uznává, že i expresionismus v umění vytvořil „věčné hodnoty“), jako epocha nezralého kvašení, mládí, po němž by měla následovat zralost a mužnost.

V §61 (slovní umění a divadlo) uvádí Utitz, opíraje se o Karla Holla, příklady německých autorů nové věcnosti (Utitz, 1927, s. 142):

„Es scheint, daß damit der Weg zu einem Neuklassizismus beschritten werden soll, der gegenüber der Maßlosigkeit romantisch getonten expressionistischen Sturm und Drangs zu einem geistesbeseelten Realismus, zu einem neuen Idealismus von Maß, Zahl und Ordnung hinführen möchte. (...) Und Holl nennt als dichterische Vollstrecker dieses neuen Stilwillens Barlach, Brecht, Bronnen, Kolbenheyer, Zech.“

¹¹⁶ „Mit wenigen Worten kennzeichnet Heinrich Wölfflin (...) klassisches Lebensgefühl. Es ist „die Stimmung unbedingter Sachlichkeit, der Wille, die Dinge rein und vollkommen darzustellen, wie sie ihrer Natur nach sind, ohne irgenwelche malerische Aufmachung oder sentimentalische Assoziationen“ (Utitz, 1927, s. 2).

Charakteristická pro novou věcnost je také proměna v díle Stefana Zweiga, Franze Werfela a Theodora Däublera. Dokladem nového stylového úsilí je velké množství historických románů (Neumann, Unruh, Jules Romains).

Kromě autorů v této souvislé kapitole zmiňuje Utitz různé autory příklady pro doložení svých tezí, např. Schillera a Goetha (jako vzory a ztělesnitele vzorových duchovních hodnot - §1), Georga Trakla und Johannese R. Bechera (jako expresionisty, kteří bojují proti antiromantickému, mechanistickému a civilizačnímu - §10), Paula Valéryho (jako autora, který nám umožňuje uvědomit si naši příslušnost k „západní“ kultuře, §11), atd. atd.

Stejně jako u Franze Roha, mají expresionismus a nová věcnost u Utitze mezinárodní charakter a souvislosti. Stejně jako Heinz Kindermann a Franz Roh chápe Utitz novou věcnost jako komplementární, antitetická hnutí; u Utitze však musí nová věcnost expresionismus „překonat“ (zatímco Roh je nechá existovat vedle sebe).

Literatura slouží Utitzovi jako výraz životního postoje a životních hodnot určitého lidského typu, „expresionistického člověka“ nebo „člověka nové věcnosti“. „Nová věcnost“ je systém hodnot, o které je třeba usilovat, založených na klasicismu, konkrétní literární materiál je používán převážně jako dokladový materiál pro tuto tezi.

Utitz zkoumá řadu „oblastí kultury“ na výskyt hodnot nové věcnosti, počínaje architekturou (§ 539) a konče politikou (§ 77), mimo jiné také „duchovědnou psychologii“ (§ 65), „panmethodismus a životní filosofii“ (§ 66) a „filosofii“ (§ 67). Tak vidí například Utitz ve filosofii a činnosti Alberta Schweitzera ztělesnění „magického realismu“ (§ 69).¹¹⁷

¹¹⁷ Utitz srovnává podle mého názoru nesrovnatelné: uměnovědný koncept „magického realismu“, jak ho Roh vidí ztělesněný např. v Rousseauově obraze *Spící Cikánka*, a Schweitzerovu filosofii a jednání. Když už, mohli bychom srovnat např. Kästnerovo *Als ich ein kleiner Junge war* a Schweitzerovo *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*, jako díla ve stejném žánru, tj. vzpomínky na dětství a mládí. Přesto se však ve Schweitzerově díle objevuje stejná myšlenka, jako v díle básníků nové věcnosti (u Schweitzera je ovšem staršího data): totiž vědomí krize evropské společnosti a myšlení. Viz například začátek první kapitoly *Die Schuld der Philosophie an dem Niedergang der Kultur* Schweitzerova spisu *Verfall und Wiederaufbau der Kultur*: „Wir stehen im Zeichen des Niedergangs der Kultur. Der Krieg hat diese Situation nicht geschafften. Was geistig gegeben war, hat sich in Tatsachen umgesetzt, die nun ihrerseits wieder in jeder Hinsicht verschlechternd auf das Geistige zurückwirken. (...)“ (In: Schweitzer, Albert: *Ausgewählte Werke in fünf Bänden*. Band 2. Berlin: Union Verlag, 1973. 2. Aufl., s. 23.)

Obávám se však, že Utitz ve svém boji proti „expresionismu“ bojuje proti abstrakci vlastní výroby, jejíž zakotvení v realitě (kromě literární a „duchovědné“ reality), velice špatně dokumentuje - chybí totiž popis konkrétní politické, historické a sociologické situace v Německu. Utitz je mnohomluvný a obšírný, myšlenkově však vlastně často banální, bez ohledu na to, že zná a cituje velká jména a představitele intelektuální tradice (počínaje Aristotelem a konče Husserlem). Aniž bych chtěl potírat humanismus Utitzovy kritiky: hlavní chybou této kritiky však je, že je málo konkrétní. Utitz bojuje proti „duchu doby“ který vypreparoval - býval by udělal lépe, kdyby si zvolil jednoho konkrétního autora nebo dílo a napsal o něm přesnou říznou recenzi nebo pojednání (např. o expresionistovi Josephu Goebbelsovi, že je však Goebbels expresionista, je irrelevantní). Utitz zřejmě pociťoval, že umění, společnost a člověk jsou v krizi, a chce proti této krizi bojovat. Ale volí špatného protivníka: abstrakci „expresionismus“.

Tj. u Utitze chybí (nebo je jen velmi nedostatečná) volba konkrétního materiálu zkoumání, jeho přesný popis, identifikace a zhodnocení. Nebo snad lépe řečeno - u Utitze je - snad jako důsledek jeho „charakterologie“ - každá jiná než „duchovní realita“ - tedy věc - takřka beze zbytku odfiltrována. Sporné jsou také pojmy „impresionistický“, „naturalistický“, „expresionistický“ člověk - přestože jistě určité umělecké styly dávají přednost určitým lidským typům. Otázka je, zda tyto literární typy vůbec v realitě existují a jsou pro určité epochy reprezentativní.

Utitzův text je manifestem a proklamací ideálů. Faktická nová věcnost však jeho ideály – jakýsi nový klasicismus – nenaplnjuje. Vrací se sice realismus, ale je to realismus satirický, parodický a společensky kritický, tíhnoucí spíše než ke vznešenému a ušlechtilému krásnu ke grotesce a karikatuře, záměrné nelíbivosti až ošklivosti. Místo formulace „*Edel sei der Mensch, hilfreich und gut*“ (Goethe v básni *Das Göttliche*) volí nová věcnost, pociťující zoufalou absenci ztělesnění ušlechtilého, pomáhajícího a dobrého člověka v současnosti, formulaci „*Der Mensch ist ein Schwein*“, v nejlepším případě „*Edel sei der Mensch, kein Schwein*“.

Pojem nové věčnosti u Heinze Kindermanna (s využitím hodnocení Sabiny Beckerové)

Heinzi Kindermannovi a příbuzným teoretikům „nové věčnosti“, věnuje Sabina Beckerová zasvěcenou kapitolu *Die rechtskonservative und völkisch-nationale Kritik an der Neuen Sachlichkeit* (Beckerová, 2000, sv. 1, s. 339 - 357). Beckerová zasazuje Kindermannovy názory do širšího kontextu podobně smýšlejících teoretiků (Gottfried Benn, Wilhelm Stapel, Detmar Heinrich Sarnetzki, Joseph Goebbels, Arthur Moeller van den Bruck, Ernst Jünger, Gertrud Hilgers, Hans Naumann, Hermann Pongs a další). Odhaluje Kindermanna, v minulosti často považovaného za hlavního teoretika literární nové věčnosti, jako ve skutečnosti nepřítele nové věčnosti v podobě, v níž ji vydestilovala z estetického diskurzu výmarské republiky ona.

Kindermann posuzuje literaturu z pozic iracionalismu založeného na filosofii života. Ve svých statích *Idealistische Sachlichkeit. Ein Wort über die junge Erzählergeneration* (In: *Universum* 1930, č. 9, s. 385-387), *Vom Wesen der „Neuen Sachlichkeit“* (In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1930, s. 354-386) a *Idealismus und Sachlichkeit in der deutschen Gegenwartsdichtung* (In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 21, 1933, s. 81-110) konstruuje opoziční páry „radikální věčnost“ a „idealistická věčnost“ (Beckerová, 2000, sv. 1, s. 347):

„In Anlehnung an die Malerei, aber auch aus seiner Verbundenheit mit einem idealistischen Literaturkonzept heraus, führt er den Begriff der „idealistischen Sachlichkeit“ ein. Dies möchte er von einer „radikalen Sachlichkeit“ unterscheiden wissen, von den Tendenzen einer „Nur-Sachlichkeit“ der er zwar das Verdienst der Ablösung des Expressionismus zuerkennt, deren ausschließlicher Aktualitäts- und Gegenwartsbezug und „fanatisch-alleinige[r] Glaube and diese Erdendasein“ allerdings die idealistische Zielsetzung von Literatur ignoriere. (...) Die „Sachlichkeit“ der Neuen Sachlichkeit sei durch den Ausschluß alles Gefühlsmäßigen, durch den Verzicht auf die „Verlebendigung des Tatsächlichen durch das Gefühl“ und durch die Verbannung des „Ewige[n]“ und „Zeitlose[n]“ insofern völlig unzureichend, als sie keine(...) „Vollwirklichkeit“ zu Erfassen vermöge. Bei allem Realitätssinn dürfe, so Kindermanns Mahnung der „Herzschlag dieser Erde“ nicht überhört werden. Einzig durch die „Idealisierung des Nursachlichen“ der empirischen Realität zwar „offenen Auges“ gegenüberstünden, gleichwohl aber mit dem „Herzen zu schauen“ und so die „Seele dieser Tatsachenwelt“ zu erkennen vermögen.“

Beckerová líčí, jak se náplň pojmů „radikální věcnost“ a „idealistická věcnost“ u Kindermanna. vyvíjí (Beckerová, 2000, sv. 1, s. 351):

„In seinem 1930 erschienenen Beitrag „Vom Wesen der „neuen Sachlichkeit“ konzentriert sich Kindermann folglich wiederum auf die Herausarbeitung der Unterschiede zwischen einer „radikalen“ und einer „idealistischen Sachlichkeit“. Letztere definiert er als eine „neue Form sachlicher Kunst“, deren Kennzeichen eine „starke Seelenhaftigkeit“ und ein „bei aller Sachlichkeit“ doch idealistische[r] Grundzug“ seien, wohingegen der die „radikale Sachlichkeit“ als eine „destruktive“, „nihilistische“ Kunst bekämpft. Auf der Grundlage solcher Zuschreibungen sucht Kindermann sodann das „Wesen“ der eigentlichen Sachlichkeitskunst zu erfassen. Dabei konzentriert er sich auf die Lyrik (...) Gegen das von ihm als disharmonisch bezeichnete Naturverständnis und -verhältnis neusachlicher Autoren, gegen die von diesen vorgebrachten Zweifel an einem harmonischen Verhältnis von Mensch und Natur und gegen die neusachliche Degradierung der Natur zur „Sache“ verteidigt Kindermann (...) die Natur als eine „schöpferische Quelle“ jeglicher „dichterischen Formung“. Die Radikalsachlichen hätten die Natur infolge der Bevorzugung großstädtischer Thematik und im Zuge der Konzentration auf den Großstadtmenschen und die technisierte Lebenswelt ihrer Sonderstellung beraubt und statt dessen eine „unbeseelte“ Welt zum Gegenstand von Literatur erhoben.“

Proti „radikální věcnosti“ staví Kindermann koncept „idealistické věcnosti“ (Beckerová, 2000, sv. 1, s. 353):

Gegen die von ihr vorgenommene „Entgötterung“ der Natur im Zuge der Konzentration auf die „rationalisierte Alltäglichkeit“ setzt Kindermann die Naturauffassung der „Idealrealisten“. Die „idealistische Sachlichkeit“ sehe die Welt als eine „Vollwirklichkeit“, in der Seele, Gefühl und materielle-empirische Welt gleichermaßen berücksichtigt seien und die Natur in ihrer Sonderstellung respektiert würde.“

Beckerová upozorňuje na to, že pojem „věcnosti“ u Kindermanna nemá s původní estetikou skutečné nové věcnosti vlastně nic společného. Lze vysoudit, že Kindermann rozumí „věcnosti“ toto (Beckerová, 2000, sv. 1, s. 353-354):

„Was er unter Sachlichkeit versteht, wird deutlich, wenn er die „idealistische Sachlichkeit“ als eine „erdverbundene, aus dem Objekt herausfühlende Art“ und Darstellungsform bestimmt. Indem Kindermann die Natur als eine Absolutheit vorgibt, deklariert er ihre „seelenhafte Verlebendigung“ und „Vermenschlichung“ als die vordringlichste Aufgabe von Literatur. Dieses Ziel erfordert seiner Vorstellung nach eine nicht

subjektbezogene, „wahrhaftig[e]“ Objektivierung der literarischen Darstellung, und genau diese Form der Objektivierung bezeichnet Kindermann mit Sachlichkeit. Sachlichkeit bedeutet ihm demnach die Abstraktion von den subjektiven Bedürfnissen und Ansprüchen zugunsten der Bestimmung des Menschen als Teil der Natur und des Kosmos, von den Einzelinteressen zugunsten der natur- und erdverbundenen Volksgemeinschaft. Folglich meint Sachlichkeit in seinem Verständnis zuallererst die Enthaltung des Subjekt gegenüber den kosmischen Ansprüchen der Natur; die sachliche Haltung garantiere, so Kindermanns Überzeugung, daß „nicht aus dem eigenen Ich hinüberwandert in die Beseelungsvorgänge, sondern diese Beseelung objektiv aus dem Komplex: Natur erwächst“. Bezeichnenderweise nennt Kindermann das „bäuerliche Wesen“ als paradigmatische Form sachlicher Mentalität, der Bauer gilt ihm als der Prototyp des idealistisch-sachlichen Menschen, da er „seine Welt unsentimental sieht und dennoch innerlich ergriffen zu sein vermag“. Sachlichkeit indiziert innerhalb eines solchen Erklärungsmusters den Grad der Naturnähe und Naturverbundenheit, sachliche Mentalität wird zu einer Voraussetzung des religiösen Einfühlungsvermögens in die Natur und mithin zu einer Vorbedingung der selbstlosen Integration in die dem größeren Komplex der Natur untergeordneten Volksgemeinschaft.“

Beckerová dokládá citacemi z příspěvku *Idealismus und Sachlichkeit in der deutschen Gegenwartsdichtung*, že se Kindermann stále více blíží ve své terminologii a ideologii teorii básnictví nacionálně-socialistického režimu.

Kindermannovy teorie bych zde tak obšírně prostřednictvím citací ze Sabine Beckerové nereprodukoval, kdyby sám Kindermann nepoužíval jako údajný doklad charakteru „radikální věčnosti“ citace z Kästnerových děl a Kästnera neprezentoval jako jejího hlavního představitele. Nutno přiznat, že ačkoliv Kindermann vyčítá „radikální věčnosti“ kromě bezbožnosti, nihilismu, cynismu, skepse, pesimismu a negace i konjunkturalismus, Kästnera nezatrácuje úplně, přestože v roce 1933 je jeho hodnocení Kästnera dosti záporné- nazývá ho „mefistofelským posměváčkem“ a „popíračem světa“. Ale například báseň *Brief an meinen Sohn* hodnotí jako „*ein erschütterndes und ganz und gar nicht negatives Gedicht*“, v níž se otevírá skulina naděje (Kindermann, 1933, s. 101). Beckerová má zřejmě pravdu, že Kindermann se stále více blíží k nacismu, zdá se mi však, že ani v tomto článku dosud nepřekročil hranici humanismu. Na závěr a jako vyvrcholení svého výkladu cituje Kindermann Hanse Carossu, o němž nelze

řici, že byl nacista.¹¹⁸ Ve svém článku z 1933 je Kindermann dosud schopen uznat Thomase Manna za duchovního vůdce předchozí generace, citovat na podporu svých názorů Židy Hofmannsthal a Utitze a označit Döblinův román *Berlin Alexanderplatz* jako ještě skutečně umělecký (Kindermann, 1933, s. 99). Má dokonce pravdu, že existují básníci nové věčnosti zbožní a bezbožní, metafyzičtí a nemetafyzičtí, v dílech nové věčnosti se skutečně pracuje s tezí „člověk je zlý“. Do svého schématu radikální a idealistické věčnosti však vtěšňuje autory bez jemnější diferenciaci a de facto bez solidní interpretace vycházející z průzkumu reprezentativního materiálu a používá citáty vytržené z literárních děl k ilustraci ideologických konstrukcí, které se na tvůrce a díla „radikální věčnosti“ nehodí (možná ani ne na jím uváděné tvůrce „idealistické věčnosti“) Důkazy zcela nepodložený je jeho etický odsudek básníků „radikální věčnosti“ a naopak vyzdvihování básníků „idealistické věčnosti“. Kindermann nemá naprosto smysl pro literární žánry satiru a parodii. Navíc, kdyby si býval dal jen trochu práci, musel by býval v Kästnerově díle (a dalších tvůrců „radikální nové věčnosti“) daleko spíše než „mefistofelství“ a „cynismus“, ideály, byť „přesto“ včetně „duševnosti“ /*Seelenhaftigkeit*/ (Připomeňme, že Kästner mluví v *Prosaische Zwischenbemerkung* od „duševní použitelnosti“ /*seelisch verwendbar*/ a je to vskutku ona rilkovská „služba duši“ /*Dienst der Seele*/, jakkoliv maskovaná a v civilní variantě, „tlukotu srdce“,¹¹⁹ „radostného úsměvu“ a terapeutické funkci umění. „Nová věčnost“ ve smyslu básníků „radikální věčnosti“ (tedy Kästnerově variantě) nebyla

„bitterste (wenn auch zum großen Teil übertriebene) Reaktion auf die berauschende Weltschweifigkeit des Expressionismus und seiner die Wirklichkeit bewußt übersehenden Art; (...) verbissene Ablehnung

¹¹⁸Sám Kästner se vyjadřuje velmi pochvalně v roce 1928 o Carossově *Verwandlung einer Jugend* (GG, 1989, sv. 1, s. 143): „*Carossas Stil und erzählerische Haltung sind: natürlicher Adel. (...) ein klassisches Werk, dem keine Wandlung der Zeiten etwas wird anhaben können.*“

¹¹⁹ Guido K. Brand (Brand, 1933, s. 225), který se ostatně na s. 103 – 106 své knihy pokouší podat definici nové věčnosti, charakterizuje Kästnera takto: „*Erich Kästner (...) der (...) mit der Wütheit und Rücksichtslosigkeit eines Eiferers auf die bürgerliche Behaglichkeit und stupide Satttheit sozialer Schichten hämmert, ist trotz sarkastischer Ironie voll Mitleid und Weltanschauung. Er ist (...) der sachlichste und stachlichste Angreifer und zugleich herzvollste Zeitgenosse, dem die Welt so, wie sie ist, nicht gefällt und der sie doch liebt wie Ringelmatz.*“

gegenüber allen außermenschlichen Faktoren (...) skeptische oder ironische Depression gegenüber dem wirklichen Leben“

byla především nadměru hořkou reakcí na dějinnou a společenskou krizi počátku dvacátého století, především první světovou válku, kterou tito básníci samozřejmě vidí zcela jinak než Kindermann, totiž jako katastrofu a zločin na národu.

Jako skutečný přívrženec nacistické literární vědy „krve a půdy“ se projevuje Kindermann v předmluvě k antologii válečné poezie s tématem první světové války (Kindermann, 1940) a jak svědčí jejich názvy, zřejmě i v dalších pracích vydaných za druhé světové války. Básník je zde chápán jako zástupný hlas prismatem mýtu krve viděného národního společenství, k jehož znovuzrození má básnictví přispět po potupě a ponížení německého národa, jímž byla podle Kindermanna první světová válka, v níž příslušníci německého národa hrdinně bojovali za zachování státu. Literární teorie neblaze poznamenaná hitlerismem, nacionalismem, rasismem, xenofobií a antidemokratismem (Kindermann, 1940, s. 7-8):

„Das überwältigende staatsmännische und volkserzieherische Werk des Führers bringt uns täglich neu zum Bewußtsein, daß alle Not und Tragik des Weltkriegs für unsere Nation zugleich zum Ansatz der Umkehr, des Wandels und der Wiedergeburt wurde. Vor dieser unbarmherzigen Feuerprobe unseres Volkes schied sich von Anbeginn echt und unecht, gemeinschaftsfähig und asozial, volksbewußt und schwärmend nach allen vier Winden internationaler Verlockungen oder Zerstörungsmächte. Die Unechten, die Asozialen und die Rassenfremden, die Hörigen aller liberal-paneuropäischen Rattenfänger und aller materialistischen Trugbilder, sie konnten nur in der trüben Stunde des vom seelisch zermürbten und verführten Hinterland des inszenierten Zusammenbruchs triumphieren und ihre Wuchergeschäfte als Lenker einer von Anbeginn morschen Scheindemokratie betreiben. Das aber war gottlob nur eine kurze Schicksalsekunde der Verirrung im Jahrtausendgeschick unseres Volkes; (...) Wenn wir heute von unserem neuen, willenhaft-organischen Weltbild her, die Dichtung als eine der geschichtsbildenden und volkformenden Kräfte im Leben der Nation erkennen; Wenn wir ihren Ursprung aus der Mitte des Volkes neu entdecken und den Dichter als begnadeten Sprecher des Ganzen grüßen, dann wird uns freilich die deutsche Weltkriegsdichtung zu einem erschütternden Dokument unserer Volksgeschichte. Sie wird zur künstlerischen Gestaltung von Tat und Traum, von Opfer und Versagen, von Sieg und heroischem Untergang. Dichtung ist ja nicht bloß ästhetische geformte Aussage des Verstandes, Ihre Ahnungsfähigkeit wächst aus der Sprache des Blutes zu jenen ewigen Sinnbildern, die aus dem Mythos des

Erbes und aus der Gefühlskraft des schaudernd erkannten eigenen Erlebens das richtungsweisende Mahnmal der Zukunft gestalten. (...) Sie ist der Ruf an die zersplitterte Nation zum Schließen der Front im großen Aufbruch der Augusttage. (...) Uns sie wird zur Wegbereitung der Wiedergeburt in dem historischen Augenblick (...)“

Pojem nové věčnosti u Alberta Soergela

Albert Soergel, autor dvou svazků věnovaných německému básnictví impresionismu a expresionismu, předkládá ve třetím svazku svého díla *Dichtung und Dichter der Zeit*¹²⁰ individuální portréty - chápeme-li substantivum „Volkstum“ v souladu s Wahrigovým *Německým slovníkem* (Wahrig, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh/Berlin/Münche/Wien, Bertelsmann Lexikon-Verlag, 1973, s. 3888) jako „*Inbegriff alles dessen, was die Eigenart eines Volkes ausmacht*“ „básníků ze samé podstaty německé lidovosti“ /Dichter aus deutschem Volkstum/.

Podává zprávu o básnících Rudofu G. Bindingovi, Hansu Grimmovi, Hansu Carossovi, Erwinu Guidovi Kolbenhyerovi, Maxu Mellovi, Hansu Franckovi, Willu Vesperovi, Ině Seidelové, Friedrichu Schnackovi, Hansu Friedrichovi Blunckovi und Friedrichu Grieseovi.

Soergelovo pojetí literární vědy je jasně patrné z předmluvy a úvodu k jeho knize. Soergel je už zcela zástupce národně socialistické literární vědy, pro niž jsou pro kvalitu básníka směrodatné pojmy krev a půda, válka, německý lid, vůdce, heroická literatura.

„Sie selbst, diese Binding, Grimm, Kolbenheyer (...) sind Spätreife - aus Geblüt: ihr nordisches Blut schreibt ihnen sein Entwicklungsgesetz der langsamen und späten Reife vor (...) Mehr als schreiben ist ihnen tun, der deutschen Blutgemeinschaft dienen, im Gliede stehen, Schulter an Schulter kämpfen, noch so liebe Eigenwünsche begraben um Aller Zukunft willen. Ihr wirkliches Blut hingeben ist ihnen mehr als im Wortblute sich verströmen. Sie aber, die so dem größten Manneserleben, dem Kriege, der Schlacht, ganz hingegen bleiben, an ihm immer und immer wieder alle ihre früheren Worte und Taten, Gefühle und Entscheidungen prüfen(...)!“

¹²⁰K dispozici mám vydání Soergel, Albert: *Dichter aus deutschem Volkstum. Dichtung und Dichter der Zeit*. Leipzig, R. Voigtländers Verlag 1935. 2. Auflage.

V antologii *Deutsche Gedichte 1930-1960*. Herausgegeben von Hans Bender. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1983 nalezneme v úvodu na s. 10 – 11 charakteristiku národně-socialistické lyriky, jíž část cituji:

„Ihre bevorzugten Formen waren gereimte, gehämmerte, kantatenhafte Strophen, die sich vortragen ließen, wenn die Organisationen ihre Aufmärsche und Feiern begingen. In »Losungen« artikulierten sie die kollektive Gleichgestimmtheit und Gefolgschaft. Blut und Ehre, Die Fahne der Gemeinschaft, Im gleichen Schritt und Tritt, Gedichte des Volkes, Rufe in das Reich waren kennzeichnende Titel der Anthologie der Zeit. Die Verse feierten die »Erhebung«, die »Heimkehr ins Reich«, den »Führer«, »Volk und Vaterland«. Sie reimten: Glut/Blut, Pflicht/Licht, Tod/Morgenrot, Jahre/Fanfare, Adern/Quadern, Zeit/Ewigkeit. Ihre Hauptwörter waren: Stufen, Altäre, Glocken, Hämmer, Feuer, Flammen, Fahnen, Trommeln. Alliterationen kehrten immer wieder: Schwert und Schild, Ruf und Reich, Sieg und Sonne, Sturm, Staub und Sterne.“

Této (básnické) generaci dává Soergel přednost před expresionistickou i generací nové věčnosti. Takto Soergel charakterizuje expresionisty (Soergel, 1935, s. 12):

„Viele Gleichaltrige gehen der Zeitwege des Niedergangs, die Jungen, überlaut, überschreien sie: ein im Kriege nicht reif, sondern irr gewordenes Geschlecht triumphiert, ein Geschlecht, das ein paar Jahre sogar über den Untergang jauchzt. Es ist das Geschlecht, das die Form liebt und sie zerbricht, aus dem lallenden Urwort die Dichtung neu gebären will und über dem Schrei den Gesang vergißt, das mit blinder Anklage die alte Welt der Väter verflucht und dem Bruderruf „Oh Mensch“ nach dem neuen Menschenbruder in Sankt Überall und Nirgendwo vergebens zitternde Hände ausstreckt; es ist das Geschlecht, das den Geist verkündet und von ihm versucht und vernichtet wird, das die Ewigkeit preist und in der Zeit versinkt, Gott suchend den Himmel umarmt, aber nicht erhört wird, die Krater der Zeit aufreißt und von ihrem Fluglande bis auf wenige Gipfel verschüttet wird oder verstummt.“

Tedy: degenerace, křiklounství, nezralost, přitakání zániku, formalismu, mlhavé abstraktní ideály, hledání duchovních a náboženských hodnot a věčnosti, ale nezakotvenost v realitě, až na výjimky umělecká efemérita.

A toto jsou zřejmě básníci nové věčnosti (Soergel, 1935, s. 12):

„Während so ein Teil der jungen Kriegsgeneration, ihr allzu früh fertiger, im „expressionistischen“ und „aktivistischen“ Feuerwerk hochprasselt und nach einem leeren Schauspiel spukhaft zusammensinkt, während auf der Gegenseite die wirkliche Jugend, die den Sieg von 1933 erfochten hat, Wichtigeres zu tun hat als zu dichten, drängt eine andere

Jugend vor, sehr sicher, sehr selbstbewußt auf der Erde stehend, nüchtern und sachlich, aber altklug und herzensdürr: viel zu viel mit sich beschäftigt wie die früheren auch.“

Nová věcnost se tedy údajně vyznačuje bezcitným racionalismem, „stařeckým chytráctvím“ (nenacházím lepší překlad slova „altklug“), „vyprahlostí srdce“ a sebestředností. Soergel samozřejmě zavrhuje jak expresionisty, tak básníky nové věcnosti a je příznivcem básníků krve a půdy (Soergel, 1935, s. 12):

„Sie aber, von denen hier die Rede sein soll, sind nicht mit sich beschäftigt. Sie brennen für ein Wunschbild, das einmal in den Augusttagen von 1914 für ein ganzes Volk Wirklichkeit war, das Langemarck schuf; Sie haben erkannt, woher sie stammen, wohin sie gehen müssen. Sie fühlen sich nicht als Welt- oder Menschenanwälte, auch nicht als Mitglieder einer Zunft oder Gilde, als Meister über ein Formenreich, in dem Spielen ein Genuß ist: sie wollen Former sein, Former des Menschenbildes, das in ihnen lebt, Former des neuen deutschen Menschen, des neuen deutschen Volkes, des neuen Reiches, das kommen muß, wenn ihr Leben einen Sinn haben soll. Während ihre Zeitgenossen (...) in unfruchtbarer Geistliebe Paneuropa und Utopia umschwärmen oder neusachlich, kühl, nicht heilig-nüchtern, in enger Selbstliebe sich und eine kleine entgötterte Umwelt befriedigt umkreisen, leben sie einer Blutliebe, der Blutliebe Deutschland, ist ihr Dienst, nicht Dienst an dem Menschen, sondern am deutschen Menschen, liegt ihre Erde nicht überall, sondern unter deutschem Himmel, ist ihnen ihr Wehr und Waffen, ihre Dichtersprache, die Verkörperung ihrer Seele, wieder nur das Geschenk des deutschen mütterlichen Grundes.“

Nové věcnosti, kterou věkově charakterizuje jako mladou válečnou generaci, vytýká tedy Soergel, že na rozdíl od mládeže která zvítězila v roce 1933 (tj. zjevně mladí přívrženci fašismu) je aktivní pouze slovně. Tato mládež je sice sebejistá a zakotvená ve světě, střízlivá a věčná (tj. nedostatečně idealistická), ale přemoudřelá, citově vyprahlá a sobecká či sebestředná a chladná.

Stejně jako u Kindermanna se zde jedná o dělení na ideologické skupiny. Zda toto dělení skutečně výstižné, dokonce nelze ověřit, protože Soergel žádná jména básníků nové věcnosti neuvádí (nutno však říci, že na Kästnera se nehodí). U generace básníků narozených kolem roku 1880 je Soergel ještě schopen uvést (zmiňuje je v předmluvě) autory jako je Alfred Döblin, Stefan Zweig, Emil Ludwig, Leonhard Frank, Franz Werfel a další. Z básníků nové věcnosti neuvádí žádného.

Expresionismus, nová věcnost a „básnictví krve a půdy“ jsou antiteticky formulovaná ideologická seskupení, přičemž ideologický komplex charakterizující jednotlivé skupiny je současně kriteriem lidské a básnické kvality. Určování kvality podle příslušnosti k ideologické skupině je samozřejmě velice pochybné, nehledě na to, že vyvstává stejně jako u Kindermanna otázka, zda se jmenovaní a nejmenovaní básníci do ideologického prostoru, který jim Soergel vymezil, vůbec dají zařadit.

Pojem nové věcnosti u Waltera Benjamina

Ve své recenzi Kästnerovy sbírky *Ein Mann gibt Auskunft* nazvané *Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch*. (Benjamin, 1989, s. 279-283) přiřazuje Benjamin Kästnera ke skupině maloburžoazních levých radikálních intelektuálů. Benjamin na dvou stránkách odsuzuje Kästnera (a spolu s ním i Tucholského a Mehringa) k věčnému zatracení jako někoho, jehož radikalismu neodpovídá žádná politická akce a kdo mění politický boj z nutnosti k rozhodnutí v předmět zábavy:

„Kurz, dieser linke Radikalismus ist genau diejenige Haltung, der überhaupt keine politische Aktion mehr entspricht. Er steht links nicht von dieser oder jener Richtung, sondern ganz einfach links vom Möglichen überhaupt. (...) Die Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand des Vergnügens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel - das ist der letzte Schlager dieser Literatur.“

Funkcí Kästnerových veršů údajně je smířovat se sebou samými „ty, co hodně vydělávají“ (a Benjamin těm, co hodně vydělávají, přisuzuje přímo ďábelské vlastnosti), protože u nich vytváří falešnou identitu mezi profesionálním a soukromým životem, jeho verše se vyznačují nadřazenou samolibostí, fatalismem, Kästner je konjunkturalista, který tyje z nemocného sociálního systému:

„Kästners Gedichte sind Sachen für Großverdiener, jene traurigen schwerfälligen Puppen, deren Weg über Leichen geht. Mit der Festigkeit ihrer Panzerung, der Langsamkeit ihrer Fortbewegung, der Blindheit ihres Wirkens, sind sie das Stelldichein, das Tank und Wanze sich im Menschen gegeben haben. Diese Gedichte wimmeln von ihnen wie ein Citycafé nach

Börsenschluß. Was Wunder, da sie ihre Funktion darin haben, diesen Typus mit sich selbst zu versöhnen und jene Identität zwischen Berufs- und Privatleben herzustellen, die von diesen Leuten unter dem Namen „Menschlichkeit“ verstanden wird, in Wahrheit aber das eigentlich Bestialische ist, weil alle echte Menschlichkeit - unter den heutigen Verhältnissen - nur aus der Spannung zwischen jenen beiden Polen hervorgehen kann. In ihr bilden sich Besinnung und Tat, sie zu schaffen ist die Aufgabe jeder politischen Lyrik, und erfüllt wird sie heute am strengsten in den Gedichten von Brecht. Bei Kästner muß sie der Süffisanz und dem Fatalismus Platz machen.“

V přednášce *Der Autor als Produzent* (Benjamin, 1989, sv. II – 2, 683-701) v níž formou nepřiznané autocitace opakuje svůj odsudek nové věcnosti jako výrok důvtipného literárního kritika, ovšem Benjamin svůj názor ex post hlouběji zdůvodňuje. Až zde pochopíme, že Benjamin vychází z marxismu, totiž z jeho učení o boji tříd. V současné době bojuje proletariát proti buržoazii, tak jako dříve buržoazie proti šlechtě. Kästner jako příslušník maloburžoazie (a spolu s ním další autoři nové věcnosti) však neopouští svou třídu a nestává spojencem proletariátu (tak, jako se v době feudalismu stávali spojencem buržoazie někteří příslušníci šlechty a jako se nyní stává spojencem proletariátu buržoazní spisovatel Brecht – Benjamin uvádí jako příklad Brechtovu *Maßnahme*), ale je pouze „proletářskými mimikry rozpadávající se buržoazie.“ Sama tato skutečnost světonázorové či politické jinakosti postačí Benjaminovi, podobně jako Kindermannovi a Soergelovi, k mravnímu a uměleckému odsudku Kästnera a dalších autorů nové věcnosti.

Jakkoliv se „důvtipný kritik“ – viděno zpětně - groteskně mýlí v charakteru sovětského režimu i vůbec ve faktu rozpadu buržoazie - viz Benjaminovy formulace „*zerfallendes Bürgertum*“ je Benjaminův text mj. svědectvím 1) společného pocitu doby zániku (u Benjaminova rozpadu buržoazie a tedy zřejmě zániku kapitalismu, u Kästnera celé společnosti) 2) společné (i Kästnerem pociťované) touhy – po spisovateli, výsledkem jehož úsilí nejsou pouze slova (informace), ale faktická změna společnosti. (Aktivní, nikoliv pouze verbální podíl na životě společnosti žádá od spisovatele ostatně i Soergel: „*Mehr als schreiben ist ihnen tun (...) ihr wirkliches Blut hingeben ist ihnen mehr als im Wortblute sich verströmen*). Společné s Kästnerem, a dalšími básníky nové věcnosti je použití

devízy „člověk = zvíře“ (v daném případě štěnice, stejné zvíře, které používá Brecht (sám původem zvláště voníci štěničátko,¹²¹ jako ostatně i Benjamin) v básni *Aufbaulied der F.D.J.* (Brecht, 1993, 15, s. 196) k označení junkerů, podnikatelů a potentátů, přestože Benjamin kvazimarkisticky omezuje bestiálně na „ty, co vydělávají velké peníze“ /Großverdiener/, a tím, že kritizuje nedostatečnou užitnou hodnotu produkce nové věcnosti: podobně jako Kästner v *Diarrhoe des Gefühls* srovnává tvůrčí proces protivníků s činností zažívacího traktu - redukuje tedy duševno na činnost dolní poloviny těla.

Shoda je také v tom, že předmět svého zkoumání nazírá sociologicky, jako exemplář určité třídy, ba dokonce (profesní) skupiny. Jestliže píše Kästner *Jahrgang 1899, Eine Animierdame stößt Bescheid, Hymnus an die Bankiers, Chor der Fräuleins, Ein Buchhalter schreibt an seine Mutter*, dal by se Benjaminův text – pracující spíše prostředky uměleckými než vědeckými - místo *Linke Melancholie* aforisticky nazvat *Exemplář nohsleda buržoustů píše pro své chleboďárce*. O zájmu nové věcnosti o typ, potlačení osobního v nové věcnosti píše Beckerová v kapitole věnované deinindividualizaci (Beckerová, sv. 1, s. 250 – 256). Takovými deindividualizovanými skupinami jsou nakonec i Brechtovi „Oberen“ a „Unteren“, deindividualizaci tematizuje Brecht v *Mann ist Mann*.

Benjaminův názor, postulující zákonitou spjatost vysokých příjmů se s nejhoršími lidskými vlastnostmi¹²² ani jeho názor na funkci a kvalitu Kästnerovy tvorby nesdílím. Na této kritice mne zajímá především to, že Benjamin - v dané situaci společnosti - neuznává kategorii zábavného. Kästner a jeho literární kolegové jsou však také vědomými tvůrci literatury (jen) zábavné a oddechové (*Drei Männer im Schnee, De verschwundene Miniatur*), respektive na svá vážná díla kladou i požadavek zábavnosti (*Fabian*). Kästnerův vztah k tomuto žánru či estetické kategorii se zřejmě vyvíjel. V rané zprávě o výstavách v galerii De Vecchio roku 1925 (GS, sv. 1, s. 53-54) definuje „zábavnou literaturu“ a „zábavné malířství“ jako literaturu či malířství nižší hodnoty (byť společensky užitečnou):

¹²¹ es macht nichts: ich bin es auch. (Brecht, 1988, sv. 11, s. 119)

¹²² I Kästner má občas tendenci vidět boháče jako škůdce - srovnej *Hymnus an die Bankiers* (LiS, s. 144) a *Ansprache an Millionäre* (MgA, s. 182).

„Es gibt auf dem Gebiete der Dichtkunst ein übliches Wort, das alle Produkte minderen, aber sehr populären Wertes vom Bereich der ersten, vollgültigen Kunst lostrennt und eindeutig charakterisiert: „Unterhaltungsliteratur“ heißt dieses Wort. (...) Es ist ungerecht, sie abzulehnen, da sie einem gesellschaftlichen, wenn auch keinem künstlerischen Zweck vollauf genügen.“

V pozdních epigramech *Die leichte Muse, Der Selbstwert des Tragischen* a *Happy end, d. h. Ende gut* (GS, sv. 1 s. 336 a 337) však zábavnou a oddechovou literaturu brání. Rovněž tak humor (epigram *Der Humor* - GS, sv. 1, s. 337). Humoru se věnuje také v předmluvě *Gedanken über das Lachen* (GS, sv. 8, s. 291-300) k antologii německého humoru „*Heiterkeit in Dur und Moll*“ vydané r. 1958. Kästner připomíná Aristotelovu definici člověka jako „smějícího se zvířete“ a zmiňuje výraz „zvířecí vážnost“ /tierischer Ernst/, je tedy pro něj vlastně nedostatek humoru nedostatkem lidskosti. Je příznačné, že pacifista a antimilitarista upírá smysl pro humor vojákům (- zmíněný epigram *Der Humor*).

To co, podle Kästnera vyvolává smích, je kontrast. Kästner tvrdí, že humor je v německé literatuře řídký, stejně tak mu údajně věnují malou pozornost teoretici. Jako čestnou výjimku uvádí Jeana Paula, jehož *Vorschule der Ästhetik* rekapituluje. Již jsem uvedl, že zmiňuje význam myšlenek Jeana Paula a jeho definice humoru jako opaku vznešeného pro vlastní tvorbu.

Autory zábavné literatury jsou samozřejmě i další autoři nové věčnosti, bezpochyby Ringelnatz a Tucholsky.¹²³ Zábavností se vyznačují i některá díla Brechtova (*Dreigroschenoper*), i když je třeba říci, že u něj chybějí oddechová díla, idyla, lyrický humor a hravost.¹²⁴

¹²³O Tucholského ideálu „lehkého umění“ se dočteme ve sborníku Kurt Tucholsky: *Das literarische und publizistische Werk* vydaného Sabinou Beckerovou a Ute Mackovou. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.)

¹²⁴Odrůdou humoru je samozřejmě i *Hauspostille*, v tom smyslu, že se autor především baví svým okázalým cynismem a nihilismem a amorálností provokovat. Jedná se mj. také o mladickou pózu. Drogy, zpěv, sex, negace a rouhání už prostě bývají součástí mladické tvorby. Svědectvím jsou toho už verše Lessingovy, který - když vezmeme třeba drogy - píše např. báseň *Die Gewißheit* (Lessing, 1979, sv. 1, s. 69). Nakonec však oba básníci - Lessing i Brecht - končí jako opěvatele humanity - Lessing píše *Moudrého Nathana* a kdysi orgiastický Brecht *Kavkazský křídový kruh*, (Brecht, 1992, sv. 8, s. 7-191), jehož hrdinkou pro cizí dítě se obětující cudná Gruša. Nihilistický Baal se mění ve spravedlivě soudícího Azdaka.

Pojem nové věcnosti v lyrice třicátých let u Wenera Mahrholze

(Podle vydání Mahrholz, Werner: *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Berlin, Sieben-Stäbe Verlag 1930, s. 427 - 438)

Werner Mahrholz, autor ve své době populární a mnohokrát vydávané příručky o současné literatuře, věnuje pojmu „nové věcnosti v literatuře“ oddíl *Vom Expressionismus zum Neuen Realismus*. Tato kapitola má v závorkách podtitul *die Neue Sachlichkeit*. Oddíl je členěn do pěti kapitol. První kapitola se nazývá *Ergebnisse des Expressionismus*, druhá *Die neue Sachlichkeit*, s podkapitolami *Die „sachliche“ Lyrik - Fliegerdichtung, Neue Sachlichkeit in Roman und Novelle, Reportage - Kurzgeschichte a Neue Reiseschilderungen*. Třetí kapitola se nazývá *Kriegsromane*, čtvrtá *Nachkriegsromane* s podkapitolami *Romane über junge Menschen, Neue Sozial-, Wirtschafts- und Agrarromane, Berufsromane*. Pátá kapitola se nazývá *Arbeiterdichter*, a má podtitul *Von Heinrich Lersch bis B. Traven*.

Mahrholz dává své podkapitole o „věčné“ lyrice název *Die „sachliche“ Lyrik - Fliegerdichtung*.

Tehdy (1928) mladá lyrika, která byla publikována ve sbírce vydané Ottou Heuschelem *Junge deutsche Lyrik* a ve výběru Alberta Soergela *Kristall der Zeit* (1929), je podle Mahrholze ve zjevném protikladu k hlučnému, revolučnímu rytmu, který bylo slyšet v antologii expresionistického básnictví *Menschheitsdämmerung* (Mahrholz, 1930, s. 427):

„Alle Qual der Zeit ist darin nur wie ein leichtes Zittern in der Seele zu vernehmen, ungebrochen ist der Glaube an die Zukunft des Menschen, und Klarheit des Wortes: Liebe, Landschaft, Gott, Welt, Innenschau sind die Themen. Aber ein neuer Stil ist darin noch nicht gefunden, es bleibt einstweilen nur die Sehnsucht nach Ordnung, Bindung, Form, Reinheit und Schönheit (...) Er ändert sich sowohl die Form als auch der Gehalt der Lyrik, „wird sachlicher, einfacher, schlichter, innerlicher, (...) tief religiöser.“

Mahrholz poznamenává, že se tematický okruh rozšiřuje rovněž kolem tématu „technika“ a uvádí jako příklad letce-básníka Petera Supfa, jehož básně a básnické sbírky věnované létání znamenají údajně nové ztvárnění prastarého tématu (Mahrholz, 1930, s. 428):

„Und diese Töne sind hier oben, wo dem Menschen in seiner Gottähnlichkeit bang werden sollte, so demütig, so schlicht, so todesecht, daß die Lyrik der «Neuen Sachlichkeit» geradezu hieraus eine Orientierungsmöglichkeit besitzt (...)“

I Mahrholz chápe „novou věcnost“ jako reakci jdoucí proti expresionismus. Definuje expresionismus takto (Mahrholz, 1930, s. 423):

„Der Expressionismus, (...) ist die literarische Phantasmagorie, die dem Erlebnis des Weltkrieges und der gesellschaftlichen und politischen Weltrevolution entspricht. Nach einer Epoche der kleinen, intimen, verborgenen und feinen Erlebnisse kam eine Zeit der grossen Erschütterung, der Aufwühlung, der Umwälzung aller Grundbegriffe und Grundtatsachen im geistigen, seelischen und gesellschaftlichen Dasein der Völker und im besonderen des deutschen Volkes. Das empfindliche Gemüt der Dichter und Schriftsteller reagiert sehr verschieden: im qualvollen Aufschrei, in extatischer Weltenentrückung, aber auch in mutigen Gestalten, im tapferen Bannen schmerzlicher Gesichte, in rasender Abwehr und im begeisterten Zuruf an das Neue, das da kommen will (...)“

Mahrholz nijak nezmiňuje a nekomentuje dnes za významné považované básníky nové věcnosti Brechta, Mehringa, Ringelnatze a Kästnera (byť uvádí jejich díla v bibliografii) jako básníky, pouze jako autory činné v jiných žánrech (např. Tucholského pod „reportáží“).

Jako příklady nového básnictví uvádí Martina Beheim-Schwarzbacha, Ottu Brüese, Manfreda Hausmanna, Wolfganga Hellmerta, Hannse Jobsta, Martina von Katta, Ernsta Penzoldta, Ernsta Sandera, Ottu Herschaleho und Petera Supfa.

Téma „lyrika“ zmiňuje Mahrholz ještě v páté kapitole nazvané *Arbeiterdichter* (Mahrholz, 1930, s. 436-438). Pojednává o básnické sbírce Heinricha Lersche *Mann im Eisen*, kterou charakterizuje jako (Mahrholz, 1930, s. 436):

„ein furchtbares Buch, in dem alle Schrecken des Ruhrkampfes, alle Erniedrigung des Menschen durch Kapital und Maschine sich in einem gellenden Schrei zusammenfinden“

Upozorňuje na takzvané „dělnické básníky“, tedy básníci dělníky a zmiňuje jako příklady Gerrita Engelka, Ernsta Preczanga, Bruna Schonplanka, Alfonse Petzolda und Maxe Barthela.

Mahrholz vidí novou věcnost jako reakci na „hlučící“ expresionismus, jako uklidnění, návrat, jas, jistotu, návrat k aktivitě.

Jeho definiční pojmy jsou však značně vágní a příliš „nadčasové“, tedy nedostatečně charakterizující.

Přehlédneme-li kapitolu jako celek, zjistíme, že Mahrholz alespoň zaznamenal, že se změnilo sociální postavení básníka, nebo že se básník poprvé rekrutuje z dělnické třídy (básníci „dělnického původu“ existovali pravděpodobně vždy, ale v nové věcnosti je to statisticky významné). Uznává reprezentativní význam určitých časově vázaných žánrů a témat (válečné romány, reportáže). Například témat techniky, jehož si všímá, se objevuje u řady básníků nové věcnosti. U Kästnera však nikoliv jako okouzlení technikou, nýbrž jako „zneužití techniky“ a „pseudopokrok“, u Brechta jako parodie zbožňování techniky, u Ringelnatze naopak jako poetizace a podnět k reflexní lyrice (*Flugzeuggedanken*). Autoři, kteří se ve svých tématech věnovali politice, společenské kritice, líčení mravů, humoru, kabaretu, parodii, intelektuálnímu vtipu, zábavnému, pointovanému, erotické lyrice, tj. Kästner, Ringelnatz, Mehring, Brecht, vyvíjející se od „užité lyriky“ *Hauspostille* v marxistu, unikají Mahrholzovu pohledu, nebo nepovažuje za důležité je zmínit.

Mahrholzovo zpracování tématu literatury nové věcnosti je ve svém úhrnu neúplné, a nedostatečně výstižné.

Koncept nové věcnosti u Helmutha Lethena

Helmuth Lethen přináší koncept nové věcnosti vztahující se především k funkci spisovatelů nové věcnosti v dějinách.

Cíl své práce uvádí Lethen na str. 7 své knihy (Lethen, 1970): chce přesněji analyzovat „kulturní výraz protikladů společnosti [výmarské republiky] na pokročilém stupni v jeho literárních postavách“. Dále má být přesněji znázorněn vztah „zlatých dvacátých let“ jako „sebeznázornění nového strukturního typu pokročilé průmyslové společnosti“ k reálnému procesu vládnutí, který vyústil ve fašismus, na literárních dokumentech.

„Die ersten beiden Kapitel (...) analysieren die Reaktionen bürgerlicher Intellektueller, die in den 20er Jahren nichts so sehr wie den direkten Zugriff kapitalistischer Rationalisierung auf die traditionellen Reservate der Kultur fürchteten. „Amerikanismus“ und „Technikkult“ werden als die intellektuellen Moden des „weißen Sozialismus“ beschrieben, die den Schock der Inflation verarbeiteten und während der Stabilisierungsphase den Widerspruch der Klassengesellschaft unkenntlich machten. Das dritte Kapitel untersucht die „Strategien“, die bürgerliche Intellektuelle angesichts der von ihnen mit Schrecken registrierten „Zurücknahme der Kultur in den materiellen Lebensprozeß“ zur Rettung ihres Status als >freischwebende Intelligenz< entwarfen, und konfrontiert diese mit dem realen Herrschaftsprozeß. Die materialistischen Kunsttheorien Benjamins und Brechts werden als Versuche dargestellt, gerade in dieser „Zurücknahme“ der Kultur in den Produktionsprozeß die Möglichkeit für eine operative Kunst zu begreifen, die (...) in den Klassenkampf eingreift. Im letzten Teil wird an zwei Romanen¹²⁵ (...) die selbsterstörerische Mächtigkeit der Illusionen der Stabilisierungsphase in ihre Kontinuität in der BDR untersucht.“

Lethen je v tomto díle marxistou, a lze vysoudit, že je marxistou v tom smyslu, že předpokládá vývoj dějin společenských řádů od kapitalismu k socialismu. Společenský řád výmarské republiky je pro něj kapitalismus, a to kapitalismus pozdní, tedy de facto imperialismus.¹²⁶ Vývojovým stadiem kapitalismu je pak i fašismus,¹²⁷ který přišel po výmarské republice.

Součástí Lethenova uvažování je pak také předpoklad existence antagonistických tříd. V definici imperialismu, na kterou odkazují, je pak také věta:

„Likvidace imperialismu je možná pouze jako výsledek revolučního boje širokých mas pracujících vedených proletariátem a jeho marxisticko-leninskou stranou proti silám, které brání historicky přežilý řád.“

¹²⁵Jedná se o Kästnerova *Fabiana* a Falladův román *Kleiner Mann, was nun?*

¹²⁶Definici imperialismu viz např. *Malá československá encyklopedie*. I - L. III. Praha, Academia 1986. s. 31.

¹²⁷Fašismus definuje *Malá československá encyklopedie* takto: „politické hnutí vzniklé v období všeobecné krize kapitalismu a vyjadřující zájmy nejreakčnějších a nejagresivnějších sil imperialistické buržoazie. Fašismus, který uchvátil státní moc, představuje otevřenou teroristickou diktaturu nejreakčnějších sil monopolistického kapitálu, namířenou proti demokracii, socialismu a komunismu. Pomocí fašismu a fašizace hledá imperialistická buržoazie východisko z krize buržoazně demokratického systému, když tradiční způsoby již nestačí k udržení její moci před náporom zradikalizovaných a revolučních mas.“ (*Malá československá encyklopedie* I. - L. III. Praha, Academia 1986, s. 399).

Imperialismus byl likvidován socialistickým zřízením v Sovětském svazu.¹²⁸

K silám, které brání historicky přežilý řád, patří podle Lethena zjevně i autoři nové věčnosti. Jsou podle jeho názoru členy buržoazní inteligence, ovšem tou částí, která nerozpoznala smysl dějin a nepřeběhla k proletariátu (jako například Brecht), ale brání historickému pokroku, jakkoliv politicky levě se tváří či jeví. Lethen se tu opírá o Benjaminův názor:

„Die linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholsky sind die proletarische Mimikry des zerfallenden Bürgertums. Ihre Funktion ist, politisch betrachtet, nicht Parteien, sondern Cliques, literarisch betrachtet, nicht Schulen sondern Moden, ökonomisch betrachtet, nicht Produzenten sondern Agenten hervorzubringen.“

Lethenovo stanovisko působí samozřejmě dnes podobně absurdně jako Benjaminovo. V době vydání knihy tak absurdně nepůsobil. Tehdy ještě existoval „reálný socialismus“, který o sobě prohlašoval, že je konečně spravedlivým společenským řádem, nahrazujícím imperialismus, v němž byl člověk člověku vlkem. Existoval Sovětský svaz a ostatní socialistické země a mnozí, snad i Lethen, tehdy vkládali do socialistického bloku a komunismu historické naděje.

Sovětský svaz a soustava socialistických zemí se však (na několik výjimek) nakonec rozpadla, aniž - bohužel - naplnila socialistický ideál ekonomického blahobytu a spravedlivého společenského zřízení - i v zemích socialistického tábora žili, řečeno s Brechtem „*die Oberen*“ a „*die auf die Goldenen Stühle gesetzt sind, zu schreiben*“ a „*die Niedrigen*“ a „*die auf dem nackten Boden saßen, zu schreiben*“.¹²⁹

Lethenova kniha je sice učená a důkladná a zpracovává velké množství materiálu (jak už jsme na to v německé literární vědě zvyklí). Např. v Kapitole

¹²⁸ „Die revolutionäre Entfesselung der Produktivkräfte in der Sowjetunion hatte Rückwirkungen auf Deutschland. In der SU war technischer Fortschritt nicht länger wie im kapitalistischen System mit »gesellschaftlichem Rückschritt« erkaufte. »Nach dem Sturz des Kapitalisten« sagte Lenin, »nach der Zertrümmerung der bürokratischen Maschinerie des modernen Staates, haben wir einen von allen Parasiten befreiten Mechanismus von hoher technischer Vollkommenheit vor uns.« (Lethen, 1973, s. 62).

¹²⁹ Pravděpodobně s dosti chabým výsledkem by skončilo pátrání v Brechtově díle po mimochodem řečených větách, která by o tom přinesly svědectví. Tématu se věnoval systematicky bohužel až křesťan staromilec Solženicyn. Brecht samozřejmě napsal i *Kavkazský křídový kruh*, který se dá případně aplikovat na stalinismus, ale jen jako model, ne jako realistický popis historické skutečnosti.

Der geschichtliche Wandel des Begriffs „Sachlichkeit“ uvědomíme, že slovo věcnost se skloňovalo v době výmarské republiky z nějakého důvodu ve všech pádech a že je nalezneme ve všech oborech, ne jen ve výtvarném umění a literární vědě, ale i ve filosofii a sociologii a politice.¹³⁰ Z hlediska (Kästnerovského) zdravého rozumu se mi však Lethenova studie jeví podobně choromyslná (na vysoké intelektuální úrovni) a nepochopitelná jako svým způsobem studie Kindermannova. Ostatně mají socialismus marxistický a socialismus národní (jehož přívržencem se nakonec stal Kindermann) mnoho společného - oba usilují o celistvou, neantagonistickou společnost založenou na zdravých silách lidu (v prvním případě pochopeného biologicky a rasově, druhém případě třídně). Oba modely mají bohužel také svého ďábla - v prvním případě je to Žid, v druhém případě imperialista, které je třeba z dějin vymizíkovat.

Snad je v mé neschopnosti pochopit kindermannovský i lethenovský přístup něco osobního - dějiny tomu chtěly, že jsem (sděluji tyto životu nebezpečné pravdy s chvěním) shodou okolností potomkem – jakkoliv částečným - jak Židů, tak imperialistů (můj dědeček byl židovský prokurista banky a babička, jeho žena, byla - ó hrůzo - majitelkou pletárny na dětské oblečky).

Snad proto se mi zdá, čtu-li interpretace děl nové věcnosti v Lethenově, že tato literární díla jsou většinou o něčem jiném, než o tom, co píše Lethen. Soustředme se na Kästnera: Snad lze souhlasit s Lethenem, že *Fabian* je (dodejme mimo jiné) román o možnosti morálního existování, ale bez uvozovek, kterými Lethen slovo „morální“ opatřuje a bez přídávku „v pozdním kapitalismu“. *Fabian* rozhodně není (Lethen pravděpodobně míní bezděčnou) „karikaturou volně se vznášejícího buržoazního intelektuála.“ Chápu Kästnerův román jako epické rozvedení Kästnerova názoru, vyjádřeného v *Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner: „Ich will nicht schwindeln. Ich werde nicht schwindeln. Die Zeit ist schwarz, ich mach euch nichts weis.“* (MgA, s. 219). Román má svůj časově politický aspekt, a lze dokonce znovu souhlasit s Lethenem, že redukce

¹³⁰Slova „věcnost“ a věcný“ a byla zřejmě něčím jako slova módní, něco jako „žůžo“ „boží“, „epes rádes“ či „cool“. Nebyla však pouze součástí slangu mládeže, ale zřejmě pronikla do celé společnosti. Módní slovo může být, jak známo přiřazováno věcem, ke kterým se ani nehodí, např. „Ty plavky jsou boží.“ Na druhé straně je třeba říci, že přívlastek „věcný“ sluší skoro všemu. Proto ho mohou používat jak Goebbels, tak Kästner.

komunistické ideologie na Fabianovu výtku komunistovi postřelivšímu svého fašistického protivníka „*Das Proletariat ist ein Interessenverband*“, je nedostatečná. Ale například u Malmyho a Corneliie jde o obecné morální rozhodování, modelovou situaci, která se může opakovat v jiném čase a v jiném režimu, kdy je se možno rozhodnout pro správnou i špatnou volbu. Malmy má možnost také nelhat - a nést za to důsledky. Cornelia má také možnost nestat se milenkou filmového producenta a nezískat místo u filmu - ale zachovat si vztah s Fabianem. Ostatně Kästner v poslední interpretaci nevykládá Corneliin krok jako snahu o pouhé přežití (Lethen, 1973, s. 149), nýbrž (i) jako krok kariéristický.¹³¹

Rovněž je podle mého názoru nesprávné interpretovat Fabianův sexuální zážitek s „prodavačkou rukavic“ jako neúspěšný pokus s ní konec konců chladnokrevně disponovat (Lethen, 1973, s. 149). (Zrovna tak by se dalo říci, že se jedná o neúspěšný pokus prodavačky disponovat Fabianem.) Ve skutečnosti však jde o vylíčení sexuálních mravů, které jsou jen zdánlivě jen konzumní: oba partneři touží de facto po lidsky naplněném, ne jen sexuálním vztahu: Fabiana ovládá zoufalství nad Corneliinou nevěrou, žena touží „mít někoho“, touží také po dítěti. Věcnost hrdinů tohoto minipříběhu doby nové věcnosti je stejně jako v jiných případech pouze zdánlivá. Obecně řečeno, zdá se mi, že chceme-li se

¹³¹Je zvláštní náhoda, že jsem se nedávno setkal s veterinárním lékařem z malého městečka u Lipska. Vyprávěl mi, že měl možnost odsud uprchnout - přes Afriku, kde měl jako lékař pracovat. Součástí řízení však bylo také sdělení, zda se stýká s případnými příbuznými v kapitalistické cizině. Jeho kolegové uváděli „Ne“ - vždyť přece případné dopisy posílali přes své rodiče nebo jiné příbuzné a známé v důchodovém věku. Zvěrolékař, jehož žena měla tetu v Rakousku, si však prý řekl cosi jako „*An solchem Schwindel werde ich nicht mitmachen*“ (připomíná to Kästnerovo: „*Ich will nicht schwindeln. Ich werde nicht schwindeln.*“ ve *Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner?* v MgA s. 219) a uvedl pravdu - a v důsledku toho nevycestoval a tudíž neemigroval. Postoj podobně naivní a podobně účtyhodný jako neemigrace Kästnerova.

dozvědět, o čem díla, na která Lethen upozorňuje, skutečně jsou, je nutno si je sám přečíst. Skutečnost je přece jen asi složitější, než Lethenova schémata.¹³²

Zajímavé je v Lethenově knize upozornění na téma „(v profesní sféře a v sexuálním životě) emancipované ženy“. „Emancipovanými ženami“ jsou hrdinka *Gentleman Prefer Blonds* Anity Loosové, Miss Deborah Gray v Feuchtwangerově *Petroleuminsel*, Barbara La Marr v Bronnenově *Film und Leben Barbara La Marr*, Katharina v Zuckmayerově *Katharina Knie* a Frida Geyerová v *Mehltreisende Frieda Geyer* Marieluise Fleisserové. K takovým postavám patří zjevně slečny z básně *Chor der Fräuleins* i Cornelia ve *Fabianovi*, sexuální konzumentka v Kästnerově *Ballgefüster* ((HaT, s. 82), a takovou ženou je možná také Brechtova matka Kuráž.

3.9.2 Pojem nové věčnosti u Sabyiny Beckerové

Sabina Beckerová chápe a interpretuje pojem „nová věčnost“ jako estetickou kategorii a normu a tím literaturu (tj. krásnou literaturu) nové věčnosti jako onu literaturu, která v očích kritiků, umělců a čtenářů tuto estetickou normu naplňuje nebo má naplňovat.

Definuje cíl své práce takto (Becker, sv. 1., s. 15):

„Ziel der vorliegenden Arbeit ist dementsprechend die umfassende Rekonstruktion des zeitgenössischen neusachlichen Diskurses, mit deren Hilfe die neusachliche Ästhetik aus dem Verständnis der zwanziger und dreißiger Jahre heraus erarbeitet werden kann. (...) Die literarhistorische Verfahrensweise der vorliegenden Arbeit ermöglicht die Erarbeitung eines Kriterienkatalogs, mittels dessen die Neue Sachlichkeit als literarische

¹³²Tak například líčí Lethen Henryho Forda jako typického kapitalistu, vykořisťujícího proletáře pomocí racionalizace práce u běžícího pásu a dokonce zvláště rafinovaně zvyšováním platů. Otevřeme však elektronickou Encyklopedii Britannicu, dovíme se přece jen více, než že byl vykořisťovatel (I Britannica uvádí, že byl tvrdý paternalistický podnikatel a dokonce že sympatizoval s fašismem):

„Henry Ford was a complex personality. Away from the shop floor he exhibited a variety of enthusiasms and prejudices and, from time to time, startling ignorance. His dictum that „history is more or less bunk“ was widely publicized, as was his deficiency in that field revealed during cross-examination in his million-dollar libel suit against the Chicago Tribune in 1919; a Tribune editorial had called him an „ignorant idealist“ because of his opposition to U.S. involvement in World War I, and while the jury found for Ford it awarded him only six cents. One of Ford's most publicized acts was his chartering of an ocean liner to conduct himself and a party of pacifists to Europe in November 1915 in an attempt to end the war by means of „continuous mediation.“ (In: Encyclopedia Britannica Deluxe Edition 2004 CD Rom, heslo Henry Ford. Later Years.)

Programmatik und ästhetische Theorie wie als literarische Bewegung gleichermaßen vorzustellen ist: Auf diese Weise werden nicht nur historische Tendenzen und Entwicklungen sichtbar gemacht, sondern auch für die Analyse literarischer Texte operationalisierbare Begriffe zur Verfügung gestellt.“

Beckerová datuje epochu literatury „nové věčnosti“ od roku 1918 do roku 1933. „Nová věčnost“ je pro Beckerovou typicky německým jevem. Beckerová nezkoumá umělecká či literární díla jiných národů nebo díla v jiných jazycích, jež by případně odpovídala estetické normě nově věčnosti, kterou zjistila (přestože je jí známa například existence nizozemské *Nieuwe Zakelijkheid*). Aby definovala kategorii nové věčnosti pro literaturu, však Beckerová nezkoumá primární literární produkci výmarské republiky, nýbrž *estetický diskurs o literatuře výmarské republiky, tedy vlastně sekundární literaturu*. Za tímto účelem provedla rozsáhlou rešerši v asi 600 reprezentativních časopisech příslušné doby, z nichž vybrala články, které jsou věnovány estetickému diskurzu o „nové věčnosti“ respektive „věčnosti“, mimo jiné osobní výroky literátů, manifesty, kritiky, odpovědi na ankety v novinách a časopisech. Beckerová vědomě pomíjí diskurs, který se zabývá jinými uměleckými disciplinami než literaturou. Z tohoto důvodu se nezabývá díly, která byla dříve tradičně považována za teorii „nové věčnosti“, například knihu Franze Roha *Nachexpressionismus* (Roh, 1925), a *Überwindung des Expressionismus* Emila Utitze (Utitz, 1927), protože se údajně zabývají výtvarným uměním.

Práce Beckerové se skládá ze dvou svazků. V úvodu k prvnímu svazku konstatuje, že pokus podchytit novou věčnost v souvislosti s její vazbou na stabilizační fázi výmarské republiky od roku 1924 do roku 1929 a její ztroskotání prostřednictvím převážně ideologických kritérií a politicky inspirovaných hodnocení bylo neúspěšné. Novou věčnost je nutné konečně pojmut jako estetický a literární koncept a jako takovou zkoumat.

V druhém dílu prvního svazku, *Předpokladech*, dokládá autorka přesvědčivě, že použití pojmu „nová věčnost“ v estetickém diskurzu je starší než označení

„die Gustav Friedrich Hartlaub (...) 1923 in einer Einladung zu einer Kunstaustellung nachexpressionistischer Kunst für Bilder geprägt hatte, die weder „impressionistisch aufgelöst“ noch „expressionistisch abstrakt“ wirkten, sonder der „greifbaren Wirklichkeit“ treu blieben.“¹³³

Beckerová považuje za předchůdce a inspirátora estetiky nové věcnosti Alfreda Döblina, který propagoval estetiku věcnosti už v desátých letech dvacátého století. (Beckerová uvádí jako doklady Döblinův dopis adresovaný Herwarthu Waldenovi z roku 1909 (Becker, 200, sv. 1, s. 66-67), jeho *Gespräche mit Kalypso*, vzniklé v roce 1905/1906, a jeho *Berliner Programm* a jeho další teoretické projevy (Becker, 2000, sv. 1, s. 69-73). Döblin byl přitom ovlivněn současnými teoriemi architektury a užitého umění (Adolf Loos, Georg Simmel, Hermann Muthesius), které už kolem roku 1900 potíraly Jugendstil a dekorativní umění ve prospěch umění funkcionálního a účelného. Döblinovi přísluší zásluha (Becker, 2000, sv. 1, s. 74)

„die in diesen Bereichen seit 1900 entworfenen materialästhetischen Ansätze auf die literarischen Diskussion übertragen und für die literarische Ästhetik, für eine Materialästhetik nutzbar gemacht zu haben.“

Významné předpoklady konceptu nové věcnosti jsou tímto „kamenný styl“ formulovaný v Döblinově *Berlínském programu*, věcnost v teoretické diskusi o architektuře a užitém umění na přelomu století, koncepty věcnosti Werkbundu, praktická a teoretická tvorba architektů Adolfa Loose a okruhu „Sturm“. Další východiska pro vznik nové věcnosti představuje dadaismus.

Na základě svého zkoumání estetického diskurzu výmarské republiky rozlišuje Beckerová 15 dimenzí estetiky nové věcnosti:

- ◆ Antiexpressionismus
- ◆ „Neuer Naturalismus“
- ◆ Nüchternheit
- ◆ Präzisionsästhetik
- ◆ Realitätsbezug/Aktualität

¹³³Kaes, Anton: *Vom Expressionismus zum Exil*. In: Bahr, E.: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 3. Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag, 1998. s. 284-285

- ◆ Reportagestil
- ◆ Beobachtung
- ◆ Antipsychologismus
- ◆ Neutralität/Objektivität
- ◆ Dokumentarismus
- ◆ Tatsachenpoetik
- ◆ Bericht
- ◆ Gebrauchswert
- ◆ Entsentimentalisierung
- ◆ Entindividualisierung.¹³⁴

Beckerová podchycuje velkou množinu účastníků estetického diskurzu nové věcnosti, celkem asi 120 osobností, počínaje Fredem Antoinem Angermeyerem (Theodor Greif) a konče Stefanem Zweigem.

Účastníci estetického diskurzu se vyjadřují převážně o epických a dramatických dílech nové věcnosti, např. románech, povídkách, dramatech a reportážích. Lyrice, která nás v naší práci zajímá nejvíce, se však věnuje poměrně málo pozornosti.

Vedle příznivců a propagátorů nové věcnosti informuje Beckerová také o jejích protivnících a kritikách, zaprvé pocházejících původně z tábora nové věcnosti, dále protivnících marxistických i z tábora pravicově-konzervativního respektive národně-nacionálního, přičemž u nich rozeznává následující dimenze nové věcnosti: *Dokumentarismus, Reportagestil, Entpoetisierung/Entsentimentalisierung; Antiindividualismus und Gebrauchsliteratur*.¹³⁵

V poslední, pátém oddíle vymezují Beckerová pozici nové věcnosti v horizontu literární moderny.

¹³⁴Tj. česky: 1. antiexpresionismus, 2. »nový naturalismus« 3. střízlivost 4. estetika přesnosti 5. spojitost s realitou/aktuálnost 6. reportážní styl 7. pozorování 8. antipsychologismus 9. neutrálnost/objektivnost 10. dokumentarismus 11. poetika faktů 12. zpráva 13. užitá hodnota 14. desentimentalizace 15. deindividualizace

¹³⁵Tj. česky: dokumentarismus, reportážní styl, depoetizace/desentimentalizace; antiindividualismus a užitá literatura.

Příloha prvního svazku díla obsahuje seznam vyhodnocených časopisů, seznam vyhodnocených textů, které jsou seřazeny podle roku svého vydání (od roku 1918 do roku 1935) a seznam sekundární literatury k tématu nové věčnosti. První díl je vybaven rejstříkem osob a podrobným, jemně tříděným rejstříkem věcným. Například klíčové slovo „*Sachlichkeit*“ nacházíme v mnoha spojeních, počínaje *Sachlichkeit als anthropologische Größe a konče Sachlichkeit – unmittelbar kapitalistische*. V rejstříku je i další klíčové pojem, který nás zajímá, a sice slovo *Gebrauch* následujících kombinacích: *Gebrauchsgehalt; Gebrauchskunst; Gebrauchskunst, demokratische; Gebrauchsliteratur; Gebrauchsliteratur, massenorientierte; Gebrauchsslyrik; Gebrauchsslyrik, prosaische; Gebrauchspoeten; Gebrauchswert*.

Mimochodem chybí věčnost, kterou nacházíme u Kästnera, a sice věčnost erotická nebo sexuální (viz zmíněná báseň *Ballgeflüster* (HaT, s. 82), nebo *Sachliche Romanze* (LiS, s. 111), či recenze Flakeovy eseje).

První díl druhé svazku obsahuje texty relevantní pro jednotlivé aspekty estetiky nové věčnosti, které jsou seřazeny do následujících oddílů (v závorce uvádíme počet textů) vždy pod jedním heslem: *Allgemeines*: (2); *Allgemeine Darstellung* (5); *Antiexpressionismus* (15); *Naturalismus* (5); *Präzisionsästhetik/ Klarheit/ Nüchternheit* (16); *Realitätsbezug* (26); *Neutralität* (2); *Tatsachenpoetik* (12); *Antipsychologismus* (4); *Reportagestil/Publizistik* (20); *Bericht* (11); *Gebrauchswert* (19); *Aktualität* (3); *Antiindividualismus/ Entsubjektivierung* (4); *Entsentimentalisierung* (12); *Entromantisierung* (3); *Schauspielkunst/Inszenierungspraxis* (6).

V druhém dílu druhého svazku *Kritik der Neuen Sachlichkeit* nacházíme texty roztržiděné do těchto oddílů: *Neusachliche Kritik der Neuen Sachlichkeit* (10); *Allgemeine Kritik* (14); *Reportagestil* (23); *Aktualität* (5); *Neutralität* (1); *Entsentimentalisierung* (8); *Entsubjektivierung* (6); *Antiindividualismus* (1); *Dokumentarismus* (1); *Realismuskonzeption* (1); *Rechts-und Nationalkonservative Kritik* (6).

Skupina kritiků nové věčnosti je opět tvořena asi padesáti autory, počínaje Adolfem Behnem a konče Wilhelmem Stapelem.

I druhý svazek je vybaven jmenným rejstříkem a podrobným věcným rejstříkem s velkým množstvím klíčových slov, mimo jiné klíčovými slovy obsahujícími komponentu „*Gebrauch*“ a „*Sachlichkeit*“.

Například pod klíčovým slovem *Allgemeines* jsou zařazeny následující texty:

Erich Troß: *Die Neue Sachlichkeit* a Alfred Ehrentreich: *Die neue Sachlichkeit in der Schule*

Jako Kästnerovy příspěvky k estetice nové věcnosti uvádí Beckerová tyto texty:

Prosaische Zwischenbemerkung; Lyriker ohne Gefühl; Indirekte Lyriker; Diarrhoe des Gefühls.

Prosaische Zwischenbemerkung zařazuje Beckerová pod kategorii *Gebrauchswert*, ostatní do přihrádky *Entsentimentalisierung*.

Ani v prvním ani ve druhém svazku se nevěnuje příliš pozornost tomu, co zajímá právě nás, a sice lyrice nebo obecněji řečeno básnictví ve smyslu „vázané řeči“.

V prvním svazku nalezneme pouze dva odkazy na lyriku, a sice *Lyrik*, *sachliche* a *Lyrik, unsentimentale*.

Ve druhém svazku se odkazuje na *Lyrik, indirekte; Lyrik, politische, Lyrik, unsentimentale* a *Lyriker ohne Gefühl*.

Mezi jinými účastníky estetického diskurzu se věnuje určitá pozornost i Kästnerovi.

Na s. 158 píše Beckerová, že řada romanopisců - např. Joseph Roth a Erich Kästner - rezignují na žánrové označení „román“ ve prospěch pojmu „zpráva“; Na s. 231 uvádí Kästnerova díla jako jeden z úspěšných příkladů příklad novověcné koncepce masového, obecně srozumitelného účelového umění, které připisuje společenské poznávací hodnotě literatury ústřední význam; na s. 236-237 píše o Kästnerovi jako autorovi „užité lyriky“:

„*Neben Brecht ist die Ausbildung einer „Gebrauchslyrik“ insbesondere mit den Namen Erich Kästners, Walter Mehrings und Kurt Tucholskys verbunden. Kästner möchte mit seinem Gedichtband Lärm im Spiegel den „Gefühlslyrikern“ und den „Grossisten der Intuition“ den „Gebrauchspoeten“ entgegensetzen. Dessen „Gebrauchslyrik“ sei aufgrund ihrer Zeitbezogenheit und Aktualität „seelisch verwendbar“ und „nützlich“*

und somit auf ihre „Gebrauchsfähigkeit“ hin zu überprüfen“. Für Kästner haben Lyriker durch die Produktion einer gesellschaftspolitisch relevanten Lyrik „wieder einen Zweck“, ihre Arbeit sei, so heißt es in der seinem Lyrikband eingefügten „Prosaischen Zwischenbemerkung“, wieder einen „Beruf“.

Na s. 276-267 prvního svazku komentuje Beckerová kritiku Waltera Benjaminu autorů jako je Erich Kästner, Walter Mehring a Kurt Tucholsky a s nimi celé nové věcnosti jako „proletářských mimikry rozpadajícího se měšťanstva“, jejichž literární produkce údajně zcela sklouzla do apolitičnosti a nezávaznosti a tím do privátně soukromé sféry. Beckerová právem zmiňuje, že vzhledem k Benjaminovým vlastním spisům rezignujícím na přímá stranicko-politická vyznání a vazby a vzhledem jeho nepatrnému stranickému angažmá - je diskrepance mezi formulovaným nárokem a vlastní praxí zvláště nápadná. Přepjatým polemickým charakterem své statě se Benjamin m. j. mstí za Kästnerovu narážku na Benjaminovu biografii postavou ztroskotalého vysokoškolského učitele Stephana Labudeho ve *Fabianovi* a jeho odsudek estetiky nové věcnosti je v podstatě jen osobním zúčtováním s Kästnerem. (Jaké přesně důvody měl Benjamin pro svou kritiku nové věcnosti a Kästnera není jasné, Kästner však v příběhu Labudeho zpracoval osud svého spolužáka Ralpha Zuckera, nikoliv Benjaminu.)

Na s. 322 v kapitole o kritice novověčné desentimentalizace a o zrodu „nového romantismu“ se praví, že tato kritika odmítá vzít na vědomí, že řada románů nové věcnosti - mj. díla Ericha Kästnera - je zvěcnělým znázorněním subjektivních zážitků. Na s. 327 v kontextu výše uvedené kapitoly píše Beckerová o Kästnerově účasti na anketě, organizované v únoru 1930 časopisem *Kolonne*, v níž byli autoři vyzváni, aby informovali o „tendencích své tvorby“ a v níž Erich Kästner otiskl část úvodu své sbírky *Lärm im Spiegel*, přičemž se podílí na argumentaci zástupců nové věcnosti ve smyslu novověčné premisy funkcionalizace literatury.

Beckerové se úspěšně daří otrávit řadou tradičních názorů, například názory vycházející z nekritické recepce konceptů nové věcnosti jakožto opozičního páru „radikální věcnost“ a „idealistická věcnost“ vypracovaného Heinzem Kindermannem, kterého Beckerová naopak odhaluje jako odpůrce nové věcnosti,

stojícího na pozicích národního socialismu. I pojetí nové věčnosti zastávané Helmutem Lethenem jakožto „*kulturní reprezentace*“ kapitalismu (Becker, 2000, sv. 1, s. 13) a „*vládu zajišťující nadstavbový jev kapitalismu*“ /*herrschaftssicherndes Überbauphänomen des Kapitalismus*/, který je odpovědný za nastolení národně-socialistického režimu (Becker, 2000, sv. 1, s. 20) uznává pro novou věčnost za pouze částečně relevantní. Beckerová polemizuje i s tezí ztroskotání nové věčnosti po roce 1933. Vysvětluje i ideologicko-kriticky zdůvodněné odsouzení nové věčnosti jakož i její odmítání na základě pochopení literatury z pozic idealistické estetiky. V Kapitole I.3. referuje o vývoji recepce nové věčnosti v NDR a NSR (Horst Denkler, Helmut Lethen und Karl Prümm).

Metoda, kterou Beckerová používá, se podobá metodě knihovníka: takřkajíc indexuje texty estetického diskurzu o nové věčnosti klíčovými slovy, která jsou podřízena hlavnímu pojmu „nová věčnost“. Tak si můžeme estetický diskurs nové věčnosti představit jako kartotéku s názvem „nová věčnost“, kde jsou texty jako karty opatřeny vždy jedním klíčovým slovem a uloženy do různých oddílů kartotéky odpovídajících tomuto klíčovému slovu. S pomocí svého třídění pak Beckerová texty interpretuje.

Tak se například teoretické texty Bertolta Brechta dostávají do oddílu „*Präzisionsästhetik/Klarheit/Nüchternheit*“ a „*Gebrauchswert*“, zařazení Kästnerových tří textů jsme již zmínili.

Ke knize Beckerové - v mnoha ohledech skvělé a úctyhodné již jen rozsahem zpracovaného materiálu, který se – na rozdíl od materiálu zvoleného předchozími badateli – jeví jako – co se týče estetického diskurzu - skutečně reprezentativní - bych rád formuloval následující otázky respektive poznámky.

Beckerová definuje novou věčnost jako normu vydestilovanou ze sumy textů napsaných účastníky estetického diskurzu. Nová věčnost je tedy definována jako kolektivní estetická norma, k jejíž formulaci (pozitivně či negativně) přispěli jednotliví účastníci estetického diskurzu, a sice diskurzu probíhajícího v Německu, a to diskurzu pouze literárního. Jiné formulace (estetické) normy „nová věčnost“ byly naproti tomu vypracovány jednotlivci (Roh, Kindermann), kteří sami přímo zkoumají primární uměleckou produkci. Průzkum - a tím

i definice - však nemusí být omezena pouze na jednu uměleckou disciplinu (literaturu) a pouze na Německo.

Estetická norma je záležitost vkusovou. Je však otázka, zda všechny kategorie, které Beckerová uvádí, jsou jednoznačně kategorie pouze estetické, nebo zda se nejedná i o kategorie mimoestetické, respektive pouhou estetiku přesahující, - uveďme jako příklad užitnou hodnotu, desentimentalizaci a aktuálnost. (Například Kästner nepopírá možnou estetickou hodnotu lyriků píšících pro věčnost, považuje však aktuálnost za adekvátnější současné době, ne za krásnější.¹³⁶ (Kästner rozlišuje mezi pouhou tendenční literaturou a (tendenční) literaturou s uměleckými kvalitami.) Estetický diskurs je - obecně vzato - nerozlučně spjat s politickým, filozofickým i osobním diskurzem a Beckerová na to musí brát ve své knize ohled tím, že konec konců píše i o těchto aspektech. Kdyby byla např. Kindermannova, Brechtova, Benjaminova nebo Kästnerova představa o literatuře definována pouze estetickou normou, mohli bychom s pokrčením ramen říci „de gustibus non est disputandum“, hnědá, červená a bílá jsou všechno krásné barvy. V údajně estetickém diskurzu se však nesoudí čistě esteticky: Kindermann podsouvá Kästnerovi a „radikální věčnosti“ obecně nihilismus a bezbožnost, Benjamin oportunismus a konjunkturalismus, Lethen kolaboraci s kapitalismem a dokonce vinu na vítězství fašismu.¹³⁷ To vše jsou problémy estetiku přesahující. Spíše se jedná o životní, světonázorový a politický postoj i dokonce snad osobní vztah k určité osobě. Nakonec musí zaujmout nejen estetický postoj i Beckerová - naštěstí omyly a pošetilosti zmíněných teoretiků nesdílí.

¹³⁶Viz Kästner, Erich: Ringelnetz und Gedichte überhaupt. In: GG, sv. 1, s. 175.

„Aber Lyrik - Lyrik brauchen Sie normalerweise nicht. An dieser lyrischen Bedürfnislosigkeit ist nicht etwa nur das Publikum schuld. Schuld daran sind vor allem die Lyriker selber! Ihre Gedichte sind, wenn man von wenigen Autoren absieht, in keiner Weise verwendbar; der Fall ist nicht selten, daß sie nicht einmal verständlich sind. Ich möchte nicht mißverstanden werden. Möglicherweise sind solche Gedichte sehr wertvoll. (...) Vielleicht haben diese Verse ewige Bedeutung. Aber, nicht wahr, so lange können wir nicht warten;

¹³⁷Všichni zmínění tíhnou k vysvětlování jevů pomocí schémat. Totéž platí samozřejmě pro Brechta, s jeho zřejmě z Marxovy teorie kapitalismu odvozenými schématy „ti nahoře“ a „ti dole“. Tuto tendenci ke schematismu má občas i Kästner svým paušalizujícím, nediferencovaným líčením skupin: „Vorgesetzte tragen feiste Bäuche unter dem Jackett./ Feist ist an dem Pack das meiste./ und sie gehn nur quer ins Bett.“ (Offener Brief an Angestellte, LiS, s. 126). Ale zdá se, že Kästner míní své výroky méně smrtelně vážně a absolutně než ostatní.

Do jaké míry odpovídají konkrétní umělecká díla teoretickým, z masy sekundární literatury odvozeným postulátům? Tzn. rozpoznáme teoretická kritéria nové věcnosti i ve skutečných uměleckých dílech (Brecht je například zařazen do kategorií „užitná hodnota“ a „střízlivost“, a skutečně byl v jisté období své tvorby přímo posedlý myšlenkou užitečnosti a nezdobné střízlivosti, která krásu buď škrtá, nebo identifikuje s užitečností (např. v básni *Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin*: „*So nützten sie sich, indem sie Lenin ehrten, und/ Ehrten ihn, indem sie sich nützten, und hatten ihn/ Also verstanden*“ píše Brecht v poslední sloce prvního oddílu básně). Jeho *Hauspostille* je však spíše než skutečným užitným uměním, jakým je skutečná domácí postila nebo třeba *Merseburská zaříkávadla*, jeho parodií.¹³⁸

Do jaké míry byli umělci nové věcnosti skutečně střízliví a věcní, a kdy to byla maska, za níž se např. opět u Brechta skrýval soucit a špatné sociální svědomí (*Von der Kindesmördering Marie Farrar*), plachost, niternost a dokonce metafyzický pohled za maskou klauna (Ringelnatz)? Není politické rozhořčení, deziluze, hněv a zoufalství opakem desentimentalizace, chápeme-li sentiment šíře jako cit? - Kästner je sentimentální ve smyslu „rührselig“ např. ve svých básních s tématem „matka“, někdy je to dokonce esteticky rušivé. Svým výrazem „*seelisch verwendbare Gedichte*“, zmíněným v *Prosaische Zwischenbemerkung*, zachovává kromě toho ve své estetice starou kategorii niternosti (Seele), srdce a konfesní lyriky, byť skrytou za pojmem „užitečnosti“ (verwendbar):

„*Ihre Verse kann das Publikum lesen (...) denn sie sind seelisch verwendbar. (...) Man hat für diese Art von Gedichten die Bezeichnung*

¹³⁸Parodickou užitnou literaturu nalezneme samozřejmě v historii již dříve. Jako příklad může posloužit Ovidiovo *Umění milovat*. *Slovník Latinských spisovatelů*, Praha, Odeon 1984, s. 452 píše o tomto díle „*Ars amatoria (...) je parodií vážné naučné lit. O. jako znalec svých současníků zasvěceně radí nejdříve mladíkům, jak získat (...) a udržet (...) dívku, potom naopak dívkám (...) Předmětem není láska, nýbrž erotika; rady jsou názorné, a proto místy až frivolní, ale současně apelují na morálně volní kvality. Milostná didaktická elegie se zde míšením didaktického elementu s poetickým stává lit. útvarem.*“

„Gebrauchslyrik“¹³⁹ erfunden, und die Erfindung beweist, wie selten in der jüngsten Vergangenheit wirkliche Lyrik war. Denn sonst wäre es jetzt überflüssig, auf ihre Gebrauchsfähigkeit wörtlich hinzudeuten. (...) Es gibt wieder Verse, bei denen auch der literarisch unverdorbene Mensch Herzklopfen kriegt oder froh in die leere Stube lächelt. Es gibt wieder Lyriker, die wie natürliche Menschen empfinden und die Empfindungen (und Ansichten und Wünsche) in Stellvertretung ausdrücken.“

De facto je Kästnerova formulace: Užitélná hodnota je niternost, duše.

Kästner, Mehring, Ringelnatz a Tucholsky, a Brecht byli také - a to ve významné míře - humoristy, parodiky a satiriky, komiky, karikaturisty a autory grotesek - to jsou také estetické kategorie, které podstatně spoluurčují charakter nové věcnosti, třeba ve srovnání s jinými epochami dějin literatury (expresionismus, symbolismus, neoromantismus) a autory (Rilke, George a Trakl) jak jsem ostatně již uvedl.

„Anders als Hofmannsthal, dessen frühe Werke schon Elemente des Spielerischen und oft Humorvollen haben, war George als Dichter, wenn auch nicht als Mensch, humorlos.“ (Schmidt: Hugo: *Impressionismus, Stilkunst*. In: Bahr E. : *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 3. Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag, 1998. s. 188)

Pravděpodobnost, že by Georg Trakl napsal o incestním poměru ke své setře Grete humoristickou báseň à la „*Ein männliches Briefmark erlebte*“ (Ringelnatz, 1986, s. 11), skutečně není příliš vysoká, a přece byli oba autoři drogově závislí, Ringelnatz alkoholik a Trakl byl propadlý opiu. Lze říci, že Ringelnatz a Trakl byli odlišné povahy, ale také, že nová věcnost zpracovává témata expresionismu humorně a parodicky.

¹³⁹V článku *Ringelnatz und Gedichte überhaupt* (GG, sv. 1, s. 175) podává Kästner variaci svých názorů, tak, jak je předkládá v *Prosaische Zwischenbemerkung*. Pojmy „Gebrauchslyriker“, „Gebrauchslyrik“ a „brauchbare Lyrik“ platí podle něj pro básníky píšící a básně určené pro současnou potřebu, oproti básníkům a básním „čistým“, pravým a absolutním: „*Es ist wirklich keine Schande, Verse zu Schreiben, die den Zeitgenossen begreiflich erscheinen! Die »reinen« Dichter dichten Konservenlyrik, nur zum Aufheben, für die Ewigkeit und für noch spätere Doktorarbeiten. Die Gebrauchslyriker schreiben aber für heute, zum Sofortessen; wahrscheinlich halten sich ihre Produkte nicht sehr lange und verderben rasch.*“ Jak příklad uvádí Kästner Joachim Ringelnatz, jehož vysoce oceňuje a u něhož si všímá náhlého příklonu k „čisté lyrice“.

Bezpochyby estetické kategorie parodie, humor, satira, komika und karikatura se však ve věcném rejstříku Beckerové vůbec nevyskytují, jednou se zmiňuje poněkud s despektem o zábavnosti. To jsou však kategorie, které v literatuře nové věcnosti hrají významnou roli.¹⁴⁰

Další pojem, jím lze novou věcnost úspěšně označit, je „rozhněvaní mladí muži“.¹⁴¹

Problém sebeidentifikace básníků s pojmem „nová věcnost“, např. u Kästnera a Tucholského: identifikoval se Kästner sám se slovem a obsahem „nová věcnost“? - Jeho výrok na závěr *Indirekte Lyrik* svědčí o opaku. Ani Tucholsky se jako básník „nové věcnosti“, respektive „užité lyriky“, patrně nedefinoval, respektive jeho pojetí literatury a básnictví bylo širší, jak o tom svědčí studie Hermanna Korteho *Kurt Tucholskys Lyrik*.¹⁴² Totéž platí o Brechtovi, o čemž se ostatně dozvídáme z Beckerové.

Jak již bylo řečeno, Beckerová používá takřkajíc metodu indexátora. Při klasifikaci textů by však bývalo bylo lepší indexovat texty ne jen jedním, ale více klíčovými slovy, protože mají (dílčích) témat více. Beckerová řadí Kästnerovy texty, které lze počítat k estetickému diskurzu, do dvou kategorií nové věcnosti, a sice pod „Gebrauchswert“ (text *Prosaische Zwischenbemerkung*) und „Entsentimentalisierung“ (texty *Lyriker ohne Gefühl*, *Indirekte Lyrik* a *Diarrhoe des Gefühls*). Např. *Prosaische Zwischenbemerkung* také téma „desakralizace“; „vztah k realitě/aktuálnost“.

¹⁴⁰Srovnej Wilpert, Gero von: *Parodie*. In: Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1989. 7. Auflage. s. 661-663, který uvádí v první polovině 20. století takřka všechny pro nás relevantní básníky, např. W. Mehringa, K. Tucholskyho, J. Ringelnatze, B. Brechta, E. Kästnera, H. H. v. Twardowskiho, R. Neumanna, avšak také Thomase Manna, a rovněž jejich literární předchůdce: Ch. Morgensterna, A. Holze, R. Dehmela a F. Wedekinda. Viz u Wilperta také heslo *Travestie* (s. 966).

¹⁴¹Tito němečtí „Angry young men“ se objevují již po první světové válce a nikoliv po druhé, jako angličtí. Jejich charakteristika, kterou podává Gero von Wilpert, se však hodí velmi dobře na Fabiana: „*Hauptvertreter sind meist junge Intellektuelle aus kleinen Verhältnissen, die nach Abschluß des Studiums vergeblich nach sozialer Verantwortung strebten*“ (Viz Wilpert, Gero, von: *Zornige junge Männer*. In: Wilpert, Gero, von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1987. 7. Auflage. s. 1051

¹⁴²Korte píše mimo jiné o Tucholského pojetí lyriky toto: „*Kästners Lyriker-Dichotomie – auf der einen Seite »jene Lyriker mit dem lockig im Winde Wallenden Gehirn«, auf der anderen die »Gebrauchspoeten« - steht bei Tucholsky ein differenziertes Wertungssystem gegenüber, das zwar auch Sparten wie »konfektionierte Lyrik« und (im engeren Sinne) »Gebrauchslyrik« umfasst, aber ein breites Spektrum lyrischer Stimmen wahrnimmt – die eigene ist nur eine im Gesamtkonzert.*“ (Korte, 2002, s. 202 in: Tucholsky, 2002).

Beckerová záměrně vylučuje estetický diskurs o jiných oborech umění (například malířství) ze svého zkoumání. Avšak právě u Alfreda Döblina, podle jejího názoru nejvýznamnějšího teoretika nové věčnosti, přiznává jeho inspiraci jinými druhy umění (například architekturou) a tím i jejich příspěvek ke vzniku stylu nové věčnosti (viz oddíl *Voraussetzungen*, kapitoly *Der „steinerne Stil“: Alfred Döblins „Berliner Programm“; Sachlichkeit in der architekturtheoretischen und kunstgewerblichen Diskussion der Jahrhundertwende; Sachlichkeitskonzepte des Werkbunds, Adolf Loos und der „Sturm“ Kreis; Dadaismus*). Proto by bývalo přece jen na místě říci něco více o knize *Nachexpressionismus* Franze Roha, než Beckerová činí, m. j. proto, že Franz Roh se (byť minimálně) vyjádřil i k literatuře.

Ale již před publikací Rohovy knihy a výstavou výtvarného umění uspořádanou Hartlaubem v roce 1923 se objevuje výraz „věčnost“ v malířství. Tak píše Georg Grosz v roce 1921 (In: Eberle, Mathias: *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix Grosz Beckmann Schlemmer*. Stuttgart/Zürich: Belser 1989. s. 76-77):

„Ich versuche wieder, ein absolut realistisches Weltbild zu geben. Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein - ohne die heute verlangte Tiefe (...) Bei dem Bemühen, einen einfachen, klaren Stil zu bilden, kommt man unwillkürlich in die Nähe Carràs (...) Die Sachlichkeit und Klarheit der Ingenieurszeichnung ist ein besseres Leitbild als das unkontrollierbare Geschwafel von Kaballa und Metaphysik und Heiligenextase.“

U malíře Beckmanna se výraz „věčnost“ objevuje dokonce už v roce 1915: v katalogu *Der kühle Blick* (Schmied, 2001, s. 23) čteme:

„Beckmann liebte die Formel „Sachlichkeit“. Sie vereinte für ihn die Begriffe „Gegenständlichkeit“, „Genauigkeit“ und „Glaubwürdigkeit“. So sprach er schon in seinen Briefen aus dem Feld 1915 davon, er habe versucht „direkt alles Wesentliche auszudrücken, aber immer (...) in Kontakt mit der Sachlichkeit“. Zwei Jahre später bezeichnete er in einem Katalogvorwort „Sachlichkeit den inneren Gesichten“ als Ziel seiner Arbeit. 1918 sprach er in seinem „Bekenntnis“ von „transzendenter Sachlichkeit“ als dem Prinzip seiner Kunst. Sachlichkeit hielt Vision und Realität zusammen. Eben diese Verbindung von Vision und Realität ist es, die Max Beckmann von den realistischen Malern seiner Epoche trennt.“

Srovnání literatury nové věcnosti s malířstvím je vhodné díky skutečnosti, že tato disciplína - zvláště figurativní malířství, má ve srovnání s jinými uměleckými obory „literární“ (např. narativní) hodnoty.

Tak by bylo možno například srovnávat názvy básní s názvy obrazů, literární motivy témata s malířskými. Rohův *Nachexpressionismus* není metodicky psán bezchybně, svou materiálovou základnu (malířská díla), katalogizuje méně důkladně a systematicky než Beckerová svou literárněvědnou materiálovou základnu. Roh začíná svůj výklad hotovými výroky o charakteru nového umění, aniž je dostatečně popisuje, takže čtenář jeho tvrzení nemůže kontrolovat. Malířství nové věcnosti je však jednoznačně paralelou literatury nové věcnosti, k níž mnohdy může přinést dobré názorné ilustrace. Toto lze myslím doložit dílem malířů Georga Grosze, Otto Dixe a Maxe Beckmanna. Stejně jako Kästner, Tucholsky a Brecht jsou realisty, někdy naturalisty a veristy,¹⁴³ humoristy, karikaturisty a satiriky, umělecké dílo je pro ně prostředkem boje (především proti militarismu a proti německému měšťákovi, proti církvi, myslí sociologicky, sexuologicky a politicky), rezignují na „vysoké umění“ a jejich hrdinou je malý člověk, jsou tedy demokraty, respektive levičáky (sociálními demokraty, komunisty, anarchisty, nikoliv monarchisty), rezignují na božské a věčné ve prospěch pozemského a časového.

Samozřejmě je do jisté paralelou k literární nové věcnosti i sochařství výmarské republiky V díle *Deutsche Bildhauer 1900-1945 entartet* (Hrsb. v. Christian Lampel), Königstein im Taunus: Langewiesche, 1992, čteme na str. 144 obecnou charakteristiku:

¹⁴³Viz např. definici verismu v encyklopedii *Brockhaus. Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Dreiundzwanzigster Band. VALL-WELH.* Leipzig-Mannheim, F.A. Brockhaus 1996. s. 183:

„Der Begriff wird seit den 20-er-Jahren auf Werke und Künstler aus dem Umkreis der Neuen Sachlichkeit, zuerst auf G. GROSZ, angewendet und bald erweitert auf weitere von der Dada-Bewegung kommende Maler wie O. DIX, O. GRIEBEL, R. SCHLICHTER. Im V. dieser Künstler gewinnt die sozial- und gesellschaftskrit. Komponente eine zentrale Funktion, und das Bloßstellen von sozialen, gesellschaftl. und polit. Missständen wird of zu ihrem eigentl. Anliegen. In diesem Zusammenhang werden traditionell als eher darstellungsunwürdig angesehene Sujets (Kriegskrüppel, Bettler, Prostituierte, proletarische Elendgestalten ebenso wie parasitäre Figuren) ohne Beschönigung und oft mit aggressiver und sarkast. Bitterkeit Bildthema.“

„Eine der auffälligsten Stilmerkmale der Plastik um 1925 ist die erneute Orientation am Naturvorbild und der Kunst der klassischen Antike. (...) Eine neu entstehende Aufmerksamkeit für das Figurative finden wir nicht nur in der Plastik, sondern auch in der Malerei (Neue Sachlichkeit), nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa. Die deutsche figurative Plastik der späten zwanziger Jahre wird oft als ein „Neo-Klassizismus“ gesehen. Es geht hierbei jedoch nicht um eine stilistische Imitation der Skulptur der klassischen Antike. Die deutschen Bildhauer fühlen sich den griechischen Meister verwandt und beschäftigen sich mit vergleichbaren künstlerischen Problemen. Als ihre wichtigste Aufgabe sehen sie die Wiedergabe einer frei stehenden Figur in ihren natürlichen Posen. Anstelle der früheren Betonung von Bewegung und Expressivität finden wir nun die Aufmerksamkeit für Gleichgewicht und Ruhe.

To se společně jsou podle mého názory ona „přirozené pozice“, jakkoliv novou věcnost ve v podobě Kästnerova díla asi novoklasickou nenazveme.

Z výtvarného umění je možná odvozen i pojem „naturalismus“, jehož zástupcem podle Beckerové Alfred Döblin. Není vyloučeno, že tento pojem u Döblina je třeba opět interpretovat v souvislosti s výtvarným uměním. Döblin tento pojem totiž používá v souvislosti s pojmem „zduchovnění“ (Vergeistigung) (Becker, sv. 1, s. 111). Duchovní, „das Geistige“ je však hlavním pojmem spisu *Über das Geistige in der Kunst* malíře Wassily Kandinského (Kandinsky, 1912), který pojem „naturalismus“ opět s nejvyšší pravděpodobností nepoužívá ve smyslu naturalismu Zolova nebo Hauptmannova, nýbrž uměnovědce Wilhelma Worringera, který jej použil ve svém spise *Abstraktion und Einfühlung* (Worringer, 1981, s. 24-25):

„Diese Unklarheit herrscht nun in erster Linie bezüglich des Begriffes Naturalismus oder Realismus. Wir wollen diese beiden Begriffe nicht gegeneinander abwägen, sondern sie als identische Begriffe nehmen - wir haben den Ausdruck Naturalismus gewählt, weil er uns für das Gebiet der bildenden Künste passender erscheint als der an die Literatur erinnernde Ausdruck Realismus - und sie als Naturalismus im weitesten Sinne der reinen Naturnachahmung entgegensetzen. (...) Was ist in diesem Falle Naturalismus: Die Antwort lautet: die Annäherung and das Organisch-Lebenswahre, aber nicht, weil man ein Naturobjekt lebensgetreu in seiner Körperlichkeit darstellen wollte, nicht weil man die Illusion des Lebendigen geben wollte, sondern weil man diesem Gefühl für die Schönheit organisch-lebenswahrer Form wachgeworden war und weil man diesem Gefühl, das absolute Gefühl das das absolute Kunstwollen beherrschte, Befriedigung

verschaffen wollte. Das Glück des Organisch-Lebendigen, nicht das des Lebenswahren erstrebte man.“

Od něj jen nejspíše převzal Kandinsky, který přiděluje „naturalistům“ nepřilíživé čestné místo ve svém „duchovním trojúhelníku“ a cejchuje je jako „materialisty“ a „atheisty“ (Kandinsky, 1912, s. 18 – 20):

„Das geistige Dreieck bewegt sich langsam nach vor- und aufwärts. Heute erreicht eine der untersten grüßten Abeitlungen die ersten Schlagworte des materialistischen „Credo“ - religiös führen ihre Einwohner verschiedene Titel. Sie heißen Juden, Katholiken, Protestanten usw. In Wirklichkeit sind sie Atheisten. (...) In der Kunst sind sie Naturalisten, wobei sie bis zu einer gewissen Grenze, die von anderen gezogen wurde und an die sie deswegen unerschütterlich glauben, Persönlichkeit, Individualität und Temperament des Künstlers anerkennen und auch schätzen.“

Možná je Döblinův pojem naturalismus odvozen i odtud, a Döblin polemizuje nejen proti literárnímu expresionismu, nýbrž i proti ideovému komplexu expresionismu ve výtvarném umění tím, že se programově definuje jako „naturalista“, používá přitom opoziční pojmy abstrakce x vcítění, respektive naturalismus. Pro to svědčí i další pojem, který Döblin používá, a sice „vůle k umění“ (Wille zur Kunst) (Beckerová, sv. 1, s. 112) - Worringer totiž používá (od Riegera převzatý) pojem „Kunstwollen“. Döblin však odkazuje i na Goetha svou citací z *Fausta* (verš 455-56) (*“Wo fass´ ich dich, unendliche Natur?/ Euch Brüste, wo?/ Ihr Quellen alles Lebens?“*) Jedná se tedy opět o definici slova „naturalismus“, která se nekryje s významem naturalismu Zolova nebo Hauptmannova.

Vylučuje-li Beckerová Emila Utitze, protože prý píše o výtvarném umění, je třeba prostě říci, že Utitzův primární záměr není psát o výtvarném umění. Stejně jako u Heinze Kindermanna se jedná konec konců o ideologii, uměnovědné pojmy „expresionismus“ a „nová věcnost“ slouží jako označení eticko-noetického (a teprve druhotně estetického) hodnotového systému. Utitz chce především bojovat proti prvnímu hodnotovému systému (expresionismu) ve prospěch hodnotového systému „nové věcnosti“.

Beckerová má samozřejmě plné právo zvolit metodu zkoumání estetického diskurzu, je však třeba si uvědomit, že zcela legitimní jsou i jiné metody. To platí dokonce i o Kindermannově ideologickém přístupu, samozřejmě s tím, že díla autorů nové věcnosti Kindermann kvůli doložení domnělých duchovních postojů vtěsna do binárního schématu „reální věcnost - idealistická věcnost“/reale Sachlichkeit - idealistische Sachlichkeit/, která prostě pro autory není adekvátní a popisuje je a charakterizuje nedokonale a nesprávně. Totéž platí pro Waltera Benjamina - jeho kvazimarxistický odsudek „literatury pro ty, kteří hodně vydělávají“, je pouhé tvrzení, které není podloženo hlubší analýzou etického jednání autorů, avšak - obtížně zodpověditelná - otázka, jaká je etická hodnota jejich děl a životního postoje, je oprávněná.

I Helmuth Lethen se ptá zcela legitimně, zda literatura a literáti nové věcnosti nenesou vinu na vítězství nacismu - přestože se Lethenovou kladnou odpovědí nesouhlasím. Avšak otázka „Může literatura sloužit i praktickým účelům a ovlivnit skutečný život (včetně působení na politiku)“ do literární vědy bezpochyby patří. Právě literáti nové věcnosti - např. Kästner, Brecht a Tucholsky - jak ostatně Beckerová správně poznala - kladou tuto otázku často, odpovídají na ní kladně a používají literaturu s přáním a (ovšem často zoufalou) nadějí k boji za praktické cíle, tedy: nejen k vyvolání estetické libosti. Píše-li Kästner o Nietzscheovi, vytyká mu a jeho knihám (ať už právem či neprávem) spoluvinu na neutěšené morální a v důsledku toho i společenské (politické) situaci Německa. Tucholsky píše v *Die brennende Lampe* (Tucholsky, 1987, sv. 9, s. 218-220) o knihách, které údajně přivodily válku, a Bertolt Brecht (zvláště ve svém marxistickém období) je přímo posedlý myšlenou použití literatury pro praktické společenské a politické cíle. V ještě *An die Nachgeborenen* (Brecht, sv. 12, s. 85-87) píše „Aber die Herrschenden saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich“, doufal tedy, že literaturou ovlivní politickou (mocenskou) sféru.

V estetickém diskurzu nové věcnosti chybějí hlasy účastníků, které v množině prací v 600 časopisů nejsou zastoupeny, protože v časopisech prostě nepublikovali nebo zde o nich není (nebo jen málo) publikováno. Jako příklad může sloužit básník Joachim Ringelnatz, který je sice zmíněn v otištěných textech

Kästnerových a Kindermannových, sám je však účastníkem teoretického diskursu pouze prostřednictvím svém primární produkce.

Nakonec je tu ještě otázky stylistické jednoty celé epochy nové věčnosti, otázka společného jmenovatele.

Existovalo něco jako stylistická jednotka všech uměleckých disciplin nové věčnosti, např. literatury, výtvarného umění, architektury a hudby?

Existovalo něco jako společný jmenovatel doby vůbec, společné struktury platící jak pro novou věčnost tak pro to, co novou věčností nebylo? Co spojuje například „básnictví krve a půdy“ a „literáty asfaltu“ (podobná otázka: co spojuje „socialistický realismus“ a surrealismus, existují společné struktury - formulujeme to provokativně - *Mein Kampf* a *Das Führerproblem*, genetisch betrachtet, nebo kresby kreslířů Georga Grosze a Adolfa Hitlera?) Například Kindermannovy protiklady „nihilismus“ - „víra v Boha“ „velkoměsto“ - „venkov“ jsou umělé a nepravdivé, např. vykazují údajně vykořenění básníci velkoměsta Kästner (notabene možná Položid) a Tucholsky (notabene Žid) i zájem o krev a půdu.¹⁴⁴ Básníci velkoměsta jsou poznamenáni provincií, jsou spjati s vlastí a krajinou. Kästner nikdy nezapírá svou svázanost se Saskem, Tucholsky nechává v Zámku Gripsholm mluvit Princeznu rázovitým severoněmeckým nářečím, jež zde Tucholsky také opěvuje (jakkoliv emigrovavší Tucholsky později odmítal němčinu používat) a jeho *Deutschland, Deutschland über alles* končí, jak upozorňuje i Häntzschel (Häntzschel, 2002, s. 64, in: Tucholsky, 2002) přiznáním lásky k domovině.

Tucholsky si sice výslovně zakazuje ztotožňovat toto s „*Tümelei*“ „*dummer Heimatdichter*“, je to však přesto „*Heimatlichtung*“ (Tucholsky, 1987, sv. 9, s. 12), respektive (Tucholsky, 1987, sv. 9, s. 51.):

¹⁴⁴To rozpoznal Hermann Kesten, který ve své předmluvě ke Kästnerovým sebraným spisům pro dospělou cituje báseň *Notwendige Antwort auf überflüssige Fragen* a označuje Kästnera jako „velmi německého“:

„*Er ist auch als Poet sehr deutsch, sehr heimisch und heinish, ein häuslicher Sachse, da doch die Sachsen zu den reiselustigsten Deutschen gehören. Er wohnt und lebt gerne parterre.*“

Není asi úplně nevýznamné, že Kästner zmiňuje u Lessinga ve *Fabianovi* jeho „široký selský obličej“.

„Und das dritte war das Missingsch. Manchen Leuten erscheint die plattdeutsche Sprache grob, und sie mögen sie nicht. Ich habe diese Sprache immer geliebt; Mein Vater sprach sie wie hochdeutsch, sie die „vollkommnere der beiden Schwestern“, wie Klaus Groh sie genannt hat. Es ist die Sprache des Meeres. Das Plattdeutsche kann alles sein: zart und grob, humorvoll und herzlich, klar und nüchtern und vor allem wenn man will, herrlich besoffen. Die Prinzessin bog sich diese Sprache ins Hochdeutsche um, wie es ihr paßte - denn vom Missingschen gibt es hundert und aber hundert Abarten, von Friesland über Hamburg bis nach Pommern; Da hat jeder kleine Ort seine Eigenheiten. Philologisch ist dem sehr schwer beizukommen; aber mit dem Herzen ist ihm beizukommen.“

„Die zwei sprachen in ihrem Dialekte über ihre Heimat aus. (...) sie wußten beide, was das ist: niederdeutsch. Es ist jener Weg, den die deutsche Sprache leider nicht gegangen ist, wieviel kraftvoller ist da alles, wieviel bildhafter, einfacher, klarer - und die schönsten Liebesgedichte, die der Deutsche hat, stehen auf diesen Blättern. Und die Menschen (...) was es da im alten Niederdeutschland, besonders an der Ostsee, für Häuser gegeben hat, eine Traumwelt von Absonderlichkeit, Güte und Musik, eine Käfersammlung von Leuten, die alle nur einmal vorkommen (...) Vieles davon ist nun in die Hände dummer Heimatdichter gefallen, die der Teufel holen (...) Das ist nicht unser Plattdeutsch, das nicht. Niederdeutschland aber geht nicht ein - es lebt und wird ewig leben, solange dieses Land steht.“

Beckerová označuje novou věcnost jako typicky německý jev. Do jaké míry však byla i evropská respektive mezinárodní? Jazyková bariéra by nám neměla zabránit, vidět společné rysy evropských literatur před druhou světovou válkou. Ze svého omezeného úhlu pohledu vidím např. řadu paralel mezi českou kabaretní kulturou (Osvobozené divadlo) a kabaretní kulturou výmarské republiky. Nizozemská „Nieuwe zakelijkheid“¹⁴⁵ byla již zmíněna. Zájem o malého člověka

¹⁴⁵Jsou k ní počítáni např. autoři F. Bordewijk, Gerard Walschap a Marcel Matthijs.

a využití hovorového jazyka zjistíme třeba také u Jaroslava Haška,¹⁴⁶ Karla Čapka a Karla Poláčka a Františka Langra.

Ve francouzské literatuře připomíná velmi Kästnerovskou novou novou věcnost. román Anatola France *Ostrov tučňáků*, pocházející ovšem již z roku 1908, Nacházíme v něm metaforu „člověk je zvíře“ (v tomto případě tučňák), antiklerikalismus a skeptický vztah k nadpřirozenu, aktuální politické téma, (Dreyfusova aféra), téma zneužití techniky, předzvěst zbraní hromadného ničení téma zlověstného velkoměsta, téma zániku civilizace, ba dokonce pesmisticke pojetí dějin jako bludného kruhu vrcholícího katastrofou.

Estetika věcnosti a užitnosti je však v umění (a v literatuře) podle mého názoru mnohem starší než rok 1900, v němž je Sabina Beckerová poprvé dokládá. Estetika užitnosti ve smyslu funkcionalismu je prastará a diskurs o ní můžeme najít již u Platóna. I například Lessing vyznává ve svém pojednání o bajkách estetiku nezdobného funkcionalismu bez kudrlinek, zázraků a vyšších bytostí na rozdíl od LaFontaina, který má ve své teorii bajky zřejmě také kategorie zázračného a půvabu. Stejný postoj nalezneme pravděpodobně také v architektuře protestantského kostela, kde v protikladu k estetice kostela katolického např. baroka chybějí ozdoby, obrazné a půvabně narativní, bohatost a nádhera, zatímco katolický kostel těmito kvalitami většinou oplývá. Snad by se dalo také hovořit o protikladech věcná elegance, racionálně, civilno x nádhera, bujnost, iracionální a nadpozemské, také o protikladu mužské a ženské estetiky.

¹⁴⁶Můžeme u Haška hovořit o antiexpresionismu respektive nové věcnosti? – Pravděpodobně ano, jestliže totiž jako protipól Haška nepoužijeme často v této souvislosti uváděného Franze Kafku, nýbrž Otakara Březinu. Antiiluzivní humorista a satirik Hašek je protipólem extatického a mystického Březiny. Na tomto místě můžeme ovšem jako paralelu českého vlivu na německou novou věcnosti (Hašek – Brecht) uvést vliv českého „expresionismu“ Březinova na německý expresionismus Franze Werfela a dalších německých expresionistů. (Viz k tomu Nezdařil, 1985. s. 254-283, zvláště s. 266 a dále). Ještě jedna německo-česká paralela je zajímavá, jakkoliv se týká nikoliv literatury, ale výtvarného umění. „Příběhy dobrého vojáka Švejka“ inscenoval s použitím marionet, figurín a projekce, podle návrhu George Grosze Erwin Piscator. V této souvislosti bych rád upozornil na paralelu ilustrátor českého Švejka Josef Lada – Georg Grosz – Erich Kästner. Josef Lada, jakkoliv vychází z protipólu satiry, totiž pohodového humoru – stejně jako ilustrace ilustrátora *Emila a detektivů*, Waltera Trierera - kreslí vedle idylických a pohádkových obrazů (sám píše také dětské knížky a vzpomínkové knížky z dětství jako Kästner) také - řečeno Haškovými slovy, „černožluté bestie“ (tj. in se podílí na útoku proti rakouskému militarismu, církvi a státu). V jeho díle je tedy přítomna jak satira, tak idyla (viz Rohův popis malířského verismu). I pro Ladu také kupodivu platí vzorec veristický vzorec „člověk = zvíře“ - často zpodobuje zvířata jako lidi a lidi jako zvířata. Byl tedy Lada malířem nové věcnosti?

O tom, že však Beckerová podstatné rysy nové věcnosti zřejmě zachytila, svědčí srovnání jí zjištěných rysů nové věcnosti s vlastnostmi, které u nové věcnosti zjistil Roh. Lze předpokládat, že v estetickém diskurzu nové věcnosti „vanul obdobný duch“ jako v primární tvorbě.

Srovnání schémat nové věcnosti Roha a Beckerové

nová věcnost u Beckerové	postexpresionismus u Franze Roha
Antiexpresionismus (antiexpresionismus)	Gegensatz zum Expresionismus (protiklad k expresionismu)
„Neuer Naturalismus“ (»nový naturalismus«)	Zola
Nüchternheit (střízlivost)	Nüchterne Gegenstände, Eher streng, puristisch (střízlivé předměty, spíše přísný, puristický)
Präzisionsästhetik (estetika preciznosti)	Durchführend (detailně vypracovaný)
Realitätsbezug/Aktualität (spojitost s realitou/aktuálnost)	Objekt verdeutlichend Darstellend (snaha o zřetelnost objektu, znázorňující)
Reportagestil (reportážní styl)	
Beobachtung (pozorování)	
Antipsychologismus (antipsychologismus)	
Neutralität/Objektivität (neutralita, objektivita)	Arbeitsprozeß austilgend (reine Objektivation), Glättend, vertrieben (potlačující stopy pracovního procesu – čistá objektivace)
Dokumentarismus (<i>dokumentarismus</i>)	
Tatsachenpoetik (<i>poetika faktů</i>)	Eigenausdruck der Natur (<i>vlastní výraz přírody</i>)
Bericht (<i>zpráva</i>)	
Gebrauchswert (<i>užitá hodnota</i>)	Tendenzkunst (<i>tendenční umění</i>)
Entsentimentalisierung (<i>desentimentalizace</i>)	Kühl, bis kalt (<i>chladný až studený</i>)
Entindividualisierung (<i>deindividualizace</i>)	Arbeitsprozeß austilgend (reine Objektivation), Glättend, vertrieben (potlačující stopy pracovního procesu – čistá objektivace)
Bericht (<i>zpráva</i>)	

Komentář k jednotlivým položkám seznamu

Antiexpresionismus, Gegensatz zum Expressionismus

Protikladnost k expresionismu je například v opuštění metafyziky a „vysoké abstrakce“ k pozemskému myšlení, řekněme od teologie k sociologii, návrat od nadpozemského k pozemskému včetně „nížin života“ jako jsou banální skutečnosti, fungování těla. U Kästnera je však se svým nemetafyzickým pojetím básníka a básnění je i v opozici vůči rilkovskému typu básnění a básníka jako proroka, věštce nebo Bohem vyvoleného.

Jaroslav Janů upozorňuje ve svém eseji uvozující výbor z poezie Otakara Březiny (Březina, 1968, s. 17) na tezi Rogera Cailloise v knize *Člověk a posvátno* (*L'homme et le sacré*, 1963) o spontánním návratu slavností v koloběhu všednodenních starostí. Takovým návratem v literatuře je údajně i dílo Březinovo.

Platí však zřejmě i opak: je-li literatura příliš dlouho sakrální, vysoká, vznešená a nadčasová, vrátí se s ulehčením opět k profánnímu, nízkému a banálnímu a historickému. Stejně tak čtenář: po žalmech, Dantovi, Klopstockovi, Březinovi, Werfelovi či Rilкови sáhne k realistickému nebo časovému románu, satíře, politickému pamfletu, detektivce, sbírce anekdot nebo humorným veršům. Nová věcnost vrací do literatury také tyto hodnoty. Zde je na místě uvést také pojem „rappel A l'ordre“, jak zní název knihy Jeana Cocteaua z roku 1926, používaný pro označení návratu od abstraktního umění k realistickému v třicátých letech.

Při změně literárního stylu můžeme ovšem uvažovat jak příčinnou změnu (nová věcnost jako reakce na druhou světovou válku, společenskou krizi, přeměnu císařství v demokracii), tak změny bezpříčinné nebo takové, u nichž příčinu zjistit nelze – renesance je jiná než gotika a nová věcnost je jiná než expresionismus také bezpříčinně (nebo tuto příčinu neznáme).

Neuer Naturalismus, Zola

Spíše než o novém naturalismu ve smyslu Zolovy nebo Hauptmannovy tvorby bych raději mluvil o návratu k realismu ve smyslu příběhů a osob zasazených do historického času a prostoru. Podobně jako Zolův naturalismus si

však nová věcnost vybírá určité úseky reality. Vztaženo na člověka, jsou to často třídy a profesní skupiny a exempláře z těchto skupin. Určující historickou událostí pro novou věcnost je zjevně první světová válka a současnost. Často zpracovávají také téma současného velkoměsta.

Nüchternheit, nüchterne Gegenstände, eher streng, puristisch

Střízlivost můžeme v Kästnerových verších vysledovat jako pocit deziluze, kategorii chladu, shazování vysokého understatementem, rozumové a intelektuální vnímání věcí, věcný životní postoj a postoj k lásce. Deziluzivní je pojetí člověka jako zvířete a lásky jako tělesné záležitosti.

Präzisionsästhetik, Durchführend

Präzisionsästhetik, chápeme-li ji jako „Helligkeit, Einfachheit, Klarheit“ (Beckerová, sv. 1, s. 130), zcela jistě je pro Kästnera relevantní. Kästnerův styl nepřináší interpretační problémy ve smyslu temného stylu, mlhavého vyjadřování, symbolických či skrytých „vyšších“ významů, čtení mezi řádky. Lze připomenout jeho přihlášení se k stylistické tradici určitých spisovatelů (DNj, 2003, s. 343):

„Beeinflusst haben mich andere bedeutende Autoren und andere schriftstellerische Kräfte: also etwa die große Einfachheit von Mathias Claudius, der Witz Lichtenbergs, das kalte Feuer Lessings“

Realitätsbezug/Aktualität, Objekt verdeutlichend, Darstellend

Viz již pod Neuer Naturalismus. Postavy vyskytující se v Kästnerových básních a románech jsou postavy zasazené do skutečného času a prostoru, a to nejen postavy fiktivní, ale i skutečné (např. je báseň *Kurzgefasster Lebenslauf* je skutečným autoportrétem, báseň Lessing portrétem existujícího básníka).

Reportagestil

Přestože Kästner vypráví příběhy a odkazuje na skutečné události např. *Ballade vom Nachahmungstrieb* (GsZ, s. 256) samozřejmě nepodává pouze reportáž. Jedná se v tomto případě o báseň mravokárnou.

Beobachtung, Antipsychologismus, Neutralität, Dokumentarismus

Kästner je přece jen líčitelem vnitřních pocitů, jakkoliv k tomu používá vnější stránku věcí. Roh, který si všímá, že „*Die Malerei wird wieder Spiegel des greifbaren Außen.*“, upozorňuje však na to, že výpověď malířství nové věčnosti chce být stejně „duchovní“ jako výpověď expresionistická. Zdánlivě vnější pohled, jakoby omezený na sledování pouze povrchu v *Sachliche Romanze* však odhaluje vnitřek vztahu rozcházejících se milenců – odcizení, smutek zdánlivě klidně bez citových vzruchů a střízlivě probíhajícího rozchodu.

Dokumentarismus, Tatsachenpoetik, Eigenausdruck der Natur

Kästner si uvědomuje rozdíl mezi dokumentem a volným uměleckým dílem a žádá i od dokumentaristy kompoziční úpravy, jak dokládá jeho výše uvedená recenze Rennova díla (GG, sv. 1, s. 159).

„Auch Dokumente müssen, falls sie eindrucksvoll sein wollen, komponiert sein: sie bedürfen geradesogut der Steigerung und Mannigfaltigkeiten wie das freie Kunstwerk; nur daß diese bei ihnen durch Auswahl, nicht durch Erfindungen geschaffen werden müssen.“

Gebrauchswert, Tendenzkunst

Že je Kästner propagátorem užitého respektive tendenčního (čti: společensky a sociálně angažovaného) umění i přes nebezpečí jeho zastarání (*Ringelnetz und die Gedichte überhaupt*), ba dokonce tendenčního útvaru bez uměleckých hodnot, a že je neodmítá, podpoří-li například splnění žádoucího cíle – např. Wolfova hra *Cynkali* bylo snad vylíčeno s dostatečnou zřetelností. V *Prosaische Zwischenbemerkung* i předmluvě k *Dr. Erich Kästners Lyrische Hausapotheke* žádá od básnictví službu ve smyslu duševní terapie a katarze. Odmítá však tendenčnost a uměleckou hodnotu ztotožňovat.

Entsentimentalisierung, kühl, bis kalt

Kästner je nepokrytě sentimentální ve svých verších věnovaných matce, naopak se takřka vždy snaží vyhnout se sentimentalitě v přírodní lyrice, v jeho verších se objevuje kategorie chladu jako životní postoj nebo norma chování jeho hrdinů (jakkoliv někdy předstíraná). Kategorie chladu je tedy – byť Beckerová

zjišťuje obecně pro novou věcnost něco jiného – pro Kästnerovu modifikaci nové věcnosti důležitá ale i další básníky nové věcnosti – Brechta a Tucholského. Neznám bohužel Lethenovu práci *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuch zwischen den Kriegen* (1994) s níž polemizuje Beckerová (Becker, 2002, sv. 1, 30-34), ale na rozdíl od Beckerové jsem toho názoru, že typ „studené osobnosti“ a „studeného chování“ (a vůbec chladu) pro novou věcnost jsou relevantní i literárně – u Kästnera jsou to jeho *Zeitgenossen haufenweise* (LiS, s. 116) v takovou osobu se nakonec zřejmě promění Cornelia z *Fabiana*, pozdním příkladem je guvernérka z Brechtova *Kavkazského křídového kruhu*.

Zrovna tak hraje významnou roli kategorie chladu v malířství nové věcnosti. Schmied (Schmied, 2001, s. 12) definuje pro malířství nové věcnosti kategorii chladu takto:

„Eines der Merkmale, das die Neue Sachlichkeit von frühen Formen des Realismus unterscheidet, ist der kühle Blick. Die neusachlichen Maler wollten mit ihm die Optik ihre Zeitgenossen aufnehmen - eine Optik, die in der Fotografie ihren prägnantesten Ausdruck fand und die alle Phänomene unserer Welt ohne Unterschied nüchtern, scharf und vorurteilsfrei ins Auge fassen wollte. In gleicher Weise wollten die Maler die Dinge anschauen, die ihnen die Welt bedeuteten, emotionslos, unsentimental, als wären sie nur ihre Zeugen und nicht auch Mitspieler. Der kühle Blick scheint der einzige zu sein, der eine Welt adäquat zu erfassen versucht, die dabei ist, sich zunehmend unserem Verständnis wie unserem Empfinden zu entziehen. Diese von Skepsis und Desillusionierung geprägte Sehweise misstraut allen Visionen. Sie richtet sich auf das Banale, auf den Alltag der Großstadt und ihre Randbezirke, auf scheinbar anspruchslose Sujets. Ihr fehlt jede Scheu vom »Häßlichen«. Zur Nüchternheit und Schärfe des Bildes gehört auch, dass dieser Blick alle Details gleichmäßig wichtig nimmt (wie der Fotoapparat). Jede Einzelheit wird exakt registriert. So scheinen die Gegenstände isoliert in einem gläsernen Raum ohne Luftperspektive, in dem sich nur schwer leben und atmen lässt. Darum wirken sie oft erstarrt, als wäre die Zeit um sie herum angehalten, als wäre die ganze Welt zum Stillstand gekommen. Der Blick hat nichts Verbindliches und nichts Verbindendes. Er isoliert die Dinge, wie er die Menschen isoliert.“

Entindividualisierung

Ve snaze ospravedlnit existenci konfesijní lyriky Kästner zřejmě usiluje o to její maskování odkazem na kolektivní zážitek (použití zájmena *man* a s ním spojené třetí osoby), projevem deindividualizace je také používání typů a (anonymních) exemplářů typů, používání triku dvojnictví a multiplikace.

Výše uvedené příznaky estetiky nové věcnosti ovšem těžko můžeme nazvat vyčerpávajícím popisem nové věcnosti. K popisu literárního období, směru nebo historického úseku patří i jeho popis obsahový, charakteristika životního stylu tvůrců, popis toho, jak historické události formovaly jejich názor na svět, v jakých žánrech tvořili, jaké motivy nejčastěji používali, atd.

Pojem nové věcnosti u Ericha Kästnera

Kästnerovo literární dílo jako součást literatury nové věcnosti

Uznáme-li Kästnerovo vlastní literární dílo za součást literatury nové věcnosti, pak je pro zjištění modifikace nové věcnosti u Kästnera nutno prozkoumat na prvním místě toto dílo, co se týče jeho obsahu, struktury, výskytu a neexistencí určitých žánrů, tvůrčích postupů, témat, motivů atd. Kästnerovu estetiku (stejně tak jako estetiku dalších tvůrců nové věcnosti) je třeba zjišťovat především nikoliv rozbořením estetického diskurzu (jak to činí Beckerová), nýbrž bezprostředním zkoumáním primární literární tvorby.

O tento průzkum jsem se pokusil v první části této práce.

Kästnera však můžeme díky jeho bohaté činnosti jako recenzenta výstav (soudobého) výtvarného umění, literárních, divadelních představení a filmů zařadit mezi účastníky estetického diskurzu nové věcnosti ve smyslu, v němž estetický diskurz chápe Beckerová. Kästner manifestuje, formuluje a klade určité požadavky na umění a umělce (literaturu a umělce) nejen bezprostředně svým vlastním literárním dílem, ale i druhotně vyjadřováním se o umění a umělcích (literatuře a literátech).

Klasifikujeme-li však Kästnera jako autora nové věcnosti, pak ovšem Kästnerovým příspěvkem k „estetickému“ diskurzu nové věcnosti, který je třeba zkoumat, nejsou jen čtyři texty (*Prosaische Zwischenbemerkung; Lyriker ohne Gefühl; Indirekte Lyriker; Diarrhoe des Gefühls*), které Beckerová do výběru příspěvků tohoto diskurzu zařazuje, dokonce ani ne jen texty, v nichž věnuje pozornost autorům považovaným za autory německé literární nové věcnosti (jako například Bertoltu Brechtovi, Joachimmu Ringelnatzovi, Walteru Mehringovi, Hermannu Kestenovi, Ludwigu Rennovi, Heinrichu Mannovi, Marieluise

Fleißerové, A. M. Freyovi, Carlu Zuckmayerovi), ale prakticky veškerá Kästnerova tvorba v této oblasti. Pro poznání Kästnerova přístupu k literatuře a jeho čtenářských a estetických preferencí a dyspreferencí mohou mít (alespoň ve svém úhrnu) teoreticky zrovna takový význam jeho recenze například o díle H. G. Wellse (GG, s. 106-108, GG, sv. 1, s. 114-115), Stendhala (GG, sv. 1, s. 137-140), Jacka Londona (GG, sv. 1, s. 145, 150), André Gida (GG, sv. 1, s. 152-154) či Sinclaira Lewise (GG, sv. 1, s. 142-143, GG, sv. 1, s. 173-175) - Kästner totiž píše právě o nich, a nikoliv – jmenuji namátkou - třeba o Dantovi, starogermánském eposu nebo islámském mysticismu. Z tohoto ohledu můžeme však zkoumat i jeho texty věnované výtvarnému umění, filmu atp. Z důvodů rozsahu se však omezím na

obecnou charakteristiku Kästnerových literárně-teoretických děl
popis jeho spíše obecnějších názorů na literaturu jeho současnosti, ale
naopak podrobněji jeho názory na básnictví (méně než na prózu a drama)
v jeho literárně-teoretických dílech a
v jeho primární literární tvorbě
sem by logicky patřilo logicky vylíčení Kästnerových názorů na díla
a osobnosti jeho básnických současníků, zařazovaných rovněž obvykle mezi
básníky nové věčnosti, totiž Bertolta Brechta, Kurta Tucholského, Joachima
Ringelnatze a Waltera Mehringa. Provedl jsem to však již v oddíle *Erich
Kästner a básníci nové věčnosti*.

Erich Kästner jako účastník estetického diskurzu nové věčnosti

Kästner je – jakkoliv okrajově – účastníkem teoretického diskurzu (německé) literární vědy obecně, a to již svou disertací *Friedrich der Große und die deutsche Literatur* a rovněž nové věčnosti ve smyslu, jak jej chápe Beckerová. V estetickém a literárněvědném a diskurzu výmarské republiky účastní dvojím způsobem:

svým literárněvědným dílem, především v novinách a časopisech publikovanými recenzemi a kritikami o konkrétních literárních dílech a příležitostnými obecnějšími úvahami o literatuře, např. o funkci a literatury, zvláště lyriky a úloze básníka

Poznámkami o literatuře, názory na literární díla a literáty které nacházíme v jeho samotném básnickém díle. Někdy jsou otázky estetiky, literatura a literáti dokonce hlavním tématem jeho literárního díla (viz např. báseň *Lessing* nebo *Nietzsche*).

Kästnerův příspěvek k teorii nové věcnosti v jeho literárněvědném díle

Ve svém literárně-vědném díle si všímá Kästner mj. autorů publikujících v období výmarské republiky a jejich děl.

Byť se nejedná o nějaké hluboké literárněvědné analýzy a studie – Kästner se většinou omezuje na synopsi díla, čtenářský dojem a uvedení názoru na kvalitu díla – vypovídají Kästnerovy četné recenze o jeho názorech na literaturu německé nové věcnosti a literaturu v širším obzoru do té míry, že můžeme např. určit Kästnerovy literární a estetické preference a naopak dyspreference.

- ◆ Uvedu a budu komentovat jen několik příkladů Kästnerových esejů, recenzí a zpráv o literatuře, literátech, literárním dění (pomíjím přitom jeho recenze o divadle a o dalších druzích umění):
- ◆ *Rainer Maria Rilke †* (NLZ, 30. prosince 1926, GG, sv. 1, s. 97-99) - o tomto nekrologu viz již v kapitolu o Rilkovi
- ◆ *Lyriker ohne Gefühl* (NLZ, 4. prosince 1927)
- ◆ *Indirekte Lyrik* (In: *Das deutsche Buch* 1928, č. 3/4, s. 143-145)
- ◆ *Menschen, Göttern gleich* (NLZ, 27. září 1927, GG, sv. 1, s. 106-108)
- ◆ *Die Politik der Dichter. Völkererziehung* (NLZ, 21. října 1927, GG, s. 108 - 111)
- ◆ *Dichterkademie ...* (NLZ, 13. prosince 1927, GG, sv. 1, s. 114-115)
- ◆ *Die Revolution von oben* (NLZ, 11. března 1928, GG, sv. 1, s. 117-121)
- ◆ *Bücher in Kürze* (NLZ, 27. říjen 1928, GG, sv. 1, s. 144-145)
- ◆ *Lessing* (NLZ, 20. ledna 1929, GG, sv. 1, s. 156-157)
- ◆ *Prosaische Zwischenbemerkung* (LiS, s. 139)
- ◆ *Diarrhoe des Gefühls* (*Die Weltbühne* 25 (1929), I, č. 12, s. 446f.
- ◆ *»Krieg« von Renn* (NLZ, 3. dubna 1929, GG, sv. 1, s. 158-159)

- ◆ *Wann war der letzte Krieg?* (NLZ, 7. dubna 1929, GG, sv. 1, s. 160-161)
- ◆ »*Die Pflasterkästen*« (NLZ, 6. července 1929, GG, sv. 1, s. 161-163)
- ◆ *Die Junge Generation I* (NLZ, 10. července 1929, GG, sv. 1, s. 163-167)
- ◆ *Die junge Generation II* (NLZ, 28. července 1929, GG, sv. 1, s. 169-172)
- ◆ *Ringelnatz und Gedichte überhaupt* (NLZ, 7. února 1930, GG, sv. 1, s. 175-177)
- ◆ *Die junge Generation* (NLZ, 20. března 1930, GG, sv. 1, s. 177-180)
- ◆ *Thomas Manns Appell and das deutsche Bürgertum* (NLZ, 19. říjen 1930, GG, sv. 1, s. 189-191)
- ◆ *Vorwort [zur Auswahl „Lyrische Hausapotheke“]* In: Kästner, Erich: *Lyrische Hausapotheke*. Atrium: Zürich 1946.

Především je třeba říci, že Kästner věnuje velmi často pozornost mimoestetickému (např. výchovnému) působení básnictví a literatury a společenské úloze spisovatel či básníka. Např. v *Rainer Maria Rilke †*, si neopomene, jak jsem již uvedl, všimnout absence národní nenávisti u Rilka (dokládané skutečností, že Rilke psal básně i ve francouzštině *Menschen, Göttern gleich* (GG, sv. 1, s. 106-108) a *Die Revolution von oben* (GG, sv. 1, s. 117-121) si všímá, ještě bez vyslovené nevíry ve vychovatelnost lidstva, právě pedagogických aspektů Wellsových děl. Tak např. o Wellsových *Men like Gods* píše (GG, sv. 1, s. 108):

„Wells‘ utopischer Roman ist viel mehr als ein Roman. Er ist eine Kampfschrift, ein Bekenntnisbuch und das Werk einer Weltanschauung, die uns vor der Verzweiflung behüten will und kann. Politik und Religion, Dichtung und Pädagogik treffen sich hier. Und so gehört es zu den wenigen Schriften, die der »Erziehung der Menschheit« gewidmet wurden.“

Podobně v *Die Revolution von oben* (GG, sv. 1, s. 117-121) nadšeně vítá Wellsův recept na polepšení světa v díle *The World of William Clissold* (GG, sv. 1, s. 118-119):

„Wells schreibt Romane, um die Welt zu verbessern! Deshalb übt er Kritik an der Wirklichkeit und an den herrschenden Idealen. (...) er glaubt and den Sieg des Verstandes überhaupt. (...) Seine Skepsis wird vom Optimismus beschienen. Seine Kritik ist produktiv. Wells ist mit Gotthold

Ephraim Lessing verwandt, der unser kritischster Geist war und trotzdem die »Erziehung des Menschengeschlechtes« schrieb. “

I v básni *Lessing* (již probrané v kapitole o Kästnerově vztahu k němu) opět zdůrazňuje mimoestetickou nadhodnotu Lessingova díla a jeho zásluhy bojovníka ve službách rozumu, který je něčím více než pouhým výrobcem krásna.

V »*Krieg von Renn* (GG, sv. 1, s. 158-159) vyčítá autorovi nejednotnost perspektivy vidění války. Kästner považuje Rennův *Krieg* za knihu sice užitečnou, ale za umělecky horší než Remarqueho román *Im Westen nichts Neues*. Ideologicky mu vytyká nejednoznačnost perspektivy (není podle něj jasné, zda se autor na válku dívá „zleva“ či „zprava“, nepřesvědčivé a umělé je autorovo vydávání se za prostého vojáka.

Umělecky vytyká románu monotónnost. Vidíme zde, že Kästner rozlišoval mezi fikcí a záznamem skutečnosti a že i na „poetiku faktů“, kterou u nové věčnosti zjišťuje Beckerová, kladl kompoziční požadavky:

„Literarisch betrachtet, hat das Buch gleichfalls seine auffälligen Kehrseiten. Auch Dokumente müssen, falls sie eindrucksvoll sein wollen, komponiert sein: sie bedürfen geradesogut der Steigerung und Mannigfaltigkeiten wie das freie Kunstwerk; nur daß diese bei ihnen durch Auswahl, nicht durch Erfindungen geschaffen werden müssen. Renns Dokument ist ausgesprochen monoton; es besteht nicht zuletzt aus Wiederholungen.“

V »*Die Pflasterkästen*« (GG, sv. 1, s. 161-163) naopak cení autorův (A. M. Frey) konsekventní odsudek války a militarismu.

„A. M. Frey hat sich nicht der vielgerühmten und gefährlichen »Objektivität« befleißigt. Er hat aus dem Krieg keine Reportage gemacht, die es allen Parteien und Anschauungen gestattet, Menschenmord, je nach Bedarf, heldenhaft oder scheußlich zu finden. Er zeigt den Krieg, aber wir sehen ihn durch einen Charakter hindurch. »Wenn ein Geschöß in den Boden fährt und nichts ermordet als die Wurzeln von Grashalmen: Es ist kein Trost. Denn die Dummheit bleibt.« - »Wenn man, um der Wahrheit zu helfen, übereinkäme, nie mehr von Gefallenen, immer von Ermordeten zu reden – das könnte vielleicht die Neigung zum Kriegsführen ausrotten.«“

Za neblahou považuje absenci společenských témat, jako je politika, světová válka a revoluce v současném lyrickém básnictví ve vydané antologii - *Wann war der letzte Krieg?* (GG, sv. 1, s. 160-161).

„Immerhin ist es sehr bemerkenswert, daß beispielweise knapp zwei Prozent der 7 000 Gedichte sich um Politik, Aktualität, Weltkrieg und Revolution drehen. Ich finde: Dieser niedrige Prozentsatz ist erschütternd! (...)

Nur 14 Prozent betreffen Kollektionsstoffe (Technik, Großstadt, Politik, Soziales, usw.), alles andere ist Natur- oder Personenkult.

Wir wissen noch: Der Krieg war furchtbar, er selbst und seine Folgen. Die kommende Generation wird – an den Büchern, die wir schreiben, geschult – erklären: Der Krieg war eine gefährliche, aber große Sache. Und in fünfzig Jahren wird man gar nicht mehr wissen, daß der Krieg war; und die Neugier, Romantik genannt, ist dann wieder einmal soweit!

Wir werden daran schuld sein.“

Úvaha Wann war der letzte Krieg je zcela v duchu básně Verdun, viele Jahre später (GzS, s. 266).

Podobně v *Die Politik der Dichter. Völkererziehung* (GG, s. 108-111) komentuje přednášku Heinricha Manna a A. Zweiga, věnovanou tématu „úloha intelektuálů v Evropě“.

V *Thomas Manns Appell and das deutsche Bürgertum* (GG, sv. 1, s. 189-191) vítá přednášku Thomase Manna, jíž se ten podle jeho názoru přiznal k německému dělnictvu (a odmítl mj. národní socialismus).

Je tedy nutno nesouhlasit s estetickou koncepcí nové věcnosti, jak ji prezentovala Beckerová – v koncept literatury a literáta u Kästnera (a ostatně i u ostatních literátů nové věcnosti) nelze oddělit estetický koncept od dalších aspektů, mj. názoru na společenskou úlohu literatury a světový názor.¹⁴⁷

Nezbytným úkolem literatury je „osvěta“, šíření rozumu a rozumnosti, díky jí pak bude možná náprava světa.

Byly-li recenze o Wellsvovi ještě vyjádřením naděje, jsou už *Die Junge Generation I* (GG, sv. 1, s. 163-167) a *Die junge Generation II* (GG, sv. 1, s. 169-172) poznamenány skepsí, že se náprava světa kdy zdaří. Obě stati, včetně stati

¹⁴⁷Rozdíl mezi Kästnerem a Heinzem Kindermannem je jistě estetický – ale především světonázorový: Kästner proklamuje nevíru v religiózní koncepci, příroda pro něj nemá moc přivádět k původnímu bytí, Kindermann naopak proklamuje víru v Boha a považuje přírodu za „tvůrčí pramen jakéhokoliv básnického ztvárnění“. Lze tedy říci, že jako literární teoretici zpracovávají Kästner i Kindermann tatáž témata (přírodu a Boha), jejich proklamovaný světový názor je však jiný. Benjamin Kästnera zavrhuje jako nohsleda imperialismu – ale týmiž uměleckými prostředky, jež Kästner používá k zesměšnění básníků básnicích z Ducha svatého. Jednou z jednotlivých charakteristik teoretiků nové věcnosti je jejich vzájemná ideologická nesnášenlivost.

Die junge Generation (GG, sv. 1, s. 177-180) jsou pokusem uvést podstatné rysy mladé současné básnickou generaci výmarské republiky, tedy tu, k níž Kästner patří. Tuto generaci Kästner představuje jako ideologickou jednotu (stejně jako Kindermann, Soergel, Benjamin a Lethen tedy definuje literární směr ideologicky).

V *Die Junge Generation I* Kästner vymezuje mladou generaci jako generaci, která přichází po doposud posledním literárním hnutí, totiž expresionismu. (O Kästnerově vztahu k expresionismu viz kapitolu Kästner a expresionismus.)

Podle Kästnera nelze mladé německé autory charakterizovat jednotným literárním či uměleckým stylem tak, jak tomu bylo v případě expresionismu. Spojuje je něco jiného, totiž světonázorová jednotu, životní postoj či konfese. Jako společný rys vidí Kästner „optimismus bez iluzí“, rozhodnutí zlepšovat naplněné chutí do práce přes vědomí, že ideál je nedosažitelný. Když popisuje názorovou jednotu mladé generace, používá Kästner terminologii socialismu či dokonce komunismu (výrazy kapitalismus, kolektivismus), jako socialistu či komunistu ho však zřejmě nelze označit již kvůli jeho skepsi, co se týče dosažení vítězství (GG, sv. 1, s. 163-165):¹⁴⁸

„Die Gemeinsamkeiten, die den Ausdruck „junge Generation“ einigermassen rechtfertigen können, liegen in einer anderen, unmittelbaren Ebene. Sie sind nicht, oder doch am wenigsten, im Stil erkennbar, eher im Charakter. Hier sind die jungen Autoren noch einig. Ihre Arten, die Welt zu betrachten, sind noch verwandt. Sobald sie schreiben, trennen sie sich. Dann gehen ihre Wege, und oft sehr weit, auseinander. Es handelt sich um eine Einheit, die nicht kunsttheoretisch, sondern praktisch, tendenziös und „konfessionell“ vorhanden ist. (...) Man bildet keine Clique. Man erkennt sich nicht an Parolen und Schlagwörtern. Man las kaum das eine oder da andere Buch vom andern. Aber wenn man sich trifft (...) so merkt man schon nach kurzem Gespräch: Aha, auch einer! Man merkt es an der politischen Meinung, an gemeinsamen Antipathien und Sympathien, an der Marschrichtung, an den Plänen, Hoffnungen und Befürchtungen. Man merkt es, um eine weltanschauliche Gemeinsamkeit zu bezeichnen: am illusionslosen Optimismus. An dem arbeitsfreudigen Entschluß, zu bessern, obwohl man weiß: Gut wird es nie. An der Front gegen Militarismus, Kapitalismus und deren unmenschliche Konsequenzen. Und an der nahezu

¹⁴⁸Kästner projevuje distanci od socialismu a komunismu i jinde, např. v *Kritik des idealistischen Sozialismus* (GG, sv. 1, s. 263)

hoffnungslosen, aber unerbittlichen Bemühung, eine gerechte Allianz zwischen Einzelpersönlichkeit und Masse, zwischen Selbstbehauptung und Kollektivismus zu erreichen.

Diese Gemeinsamkeiten gelten für die meisten unter den jungen ernsthaften Autoren. Und die sind viel echtere, viel tüchtigere Bindemittel, als es je stilistische Verwandtschaft sein könnte. Selten waren die Wege verschiedener; selten war das Ziel so sehr dasselbe.“

Kästner pak uvádí charakteristiky tří spisovatelů (Ericha Gottgetreue jako reportéra, Rudolfa Arneheima jako esejisty a Hermanna Kestena jako vypravěče, romanopisce - všimněme si, že se neomezuje pouze na fikci, ale zařazuje i literaturu faktu.) Podle Kästnera je pro uvedené autory charakteristické etické (zvláště sociální) zaujetí, nepatetičnost, neiluzivnost, kritičnost (projevující se třeba satirou), věcné reportérství, inteligence a mužnost. Kästner takřka nezmiňuje estetické vlastnosti děl, o nichž referuje, i když třeba Arnheima označuje za „jednoho z nejelegantnějších a nejchytřejších stylistů“. Kästner sice zjevně nezapomíná, že umělecké dílo má mít vedle etických i estetické kvality (nebo chcete-li, být, řečeno s Horácem „dulce et utile“), ale kvalita „utile“ je pro něj zjevně primární.

V článku *Die junge Generation II* pokračuje Kästner ve stejném duchu. Konstatuje, že politická a světonázorová pravice je na rozdíl od levice umělecky neproduktivní. Levici charakterizuje zájem o líčení současného života malých lidí a skeptický, neiluzivní, střízlivý pohled na člověka. Přes skeptický pohled na člověka a přesvědčení, že stav světa je nezměnitelný, vydávají se příslušníci mladé spisovatelské generace do boje za jeho zlepšení. Pod vlivem toho, co prožili (válka a inflace) a současné tíživé sociální politické situace odmítají historicismus, estétství, falešnou pompu, únik do exotiky a historie (GG, sv. 1. s. 169-170). Na tvorbu se klade požadavek vynakládání úsilí řešit aktuální problémy doby, i za cenu zastarání uměleckého díla.

„Die jungen Schriftsteller, die, fast ohne Ausnahme, links orientiert sind, greifen naturgemäß nach Stoffen, die in dieser Richtung liegen. Sie bemühen sich um die Darstellung entsprechender Milieus und Menschen. Sie schildern das Warenhaus, das Büro, die Fabrik, die Mietskaserne; sie beschreiben das Leben und die Konflikte von Arbeitern, Angestellten, kleinen Beamten. Aber - und das ist von grundsätzlicher Bedeutung - ihre Anteilnahme und ihre Entschlossenheit, für die unzufriedene Mehrheit des

Volkes und der Menschheit einzutreten, sind nicht blind. Die jungen Autoren handeln nicht und schreiben nicht aus sozialer Verliebtheit heraus. Sie folgen keiner altruistischen Mode. Sondern sie wissen Bescheid. Sie wissen, daß ein Mensch oder eine ganze Menschenklasse nur darum, weil es ihnen schlecht geht, noch nicht gut sein müssen.

Und das verbürgt uns die Ehrlichkeit ihrer Stellungnahme. Sie sind keine Idealisten und kämpfen trotzdem für die Ansprüche der Majorität. Sie wollen: Es soll ihr besser gehen. Sie glauben nicht, es wird besser werden. Vielleicht hoffen sie es, in den von Skepsis und früher Erfahrung unberührten Winkels des Gemüts. Aber sie stellen diese Hoffnung nicht zur Debatte. Sie schwärmen nicht, und das gibt die Garantie: Sie werden sich und der Mehrheit nicht untreu werden.

Die junge Schriftstellergeneration ist nüchtern, nicht romantisch. Sie ist in den letzten anderthalb Jahrzehnten, die vergangen sind, ernüchtert worden. Und es ist ausreichend blöde, ihr diese Ernüchterung als Charakterfehler ankreiden zu wollen, wie es immer wieder geschieht. Wer Krieg, Inflation, Untergang des Mittelsandes, Proletarisierung der bürgerlichen Schicht, Arbeitslosigkeit, Justizkrise, Parteikämpfe gesehen und gar miterlebt hat, der kann niemals ein „Dichter“ ledergebunden und mit Goldschnitt, werden; der wird, um „interessant“ zu schreiben, niemals in die Exotik und in die Historie fliehen. Sondern der wird das Leben packen, wo es, vom Nachmittagschläfchen aus betrachtet, unangenehm und uninteressant erscheint. Es kann allenfalls fraglich sein, ob diese dichterische Betätigung nutzbringend verlaufen kann. Aber es steht außer Frage, daß die jungen Talenten unserer Tage - mag der Teufel wissen, wo es nützt - sich so betätigen müssen.“¹⁴⁹

Kästner pak věnuje individuální pozornost autorům Josephu Breitbachovi, Marieluise Fleißerové a F. C. Weiskopfovi.

Třetí článek, článek *Die Junge Generation* (GG, sv. 1, s. 177-180) je jedním z textů, kde Kästner zmiňuje literárněvědný pojem „nová věčnost“ a používá vícekrát adjektivum „věčný“ pro charakterizaci literárního díla. Kästner tu však píše o autorech, jejichž postoj je protikladný k postoji autorů nové věčnosti, dávajících přednost aktuálním tématům. Jsou to takzvaní „romantici“. „Romantičnost“ je charakterizována jako vnitřní ustrojení autorů, jež se pak projevuje ve zpracování látky či syžetu, které samy mohou být brány ze současnosti a být „věčné“.

¹⁴⁹ Stejně jako další teoretici nové věčnosti (Benjamin, Kindermann), i Kästner předkládá svá tvrzení bez důkazů a dokladů.

„Denn es kommt natürlich nicht darauf an, historische Sujets, christliche Themen, phantastische Situationen zu benutzen, um zum Romantiker zu werden. Romantiker ist man, oder man ist es nicht. Das wird sich an der Behandlung des Stoffes, nicht an seiner Wahl ausweisen.“

Kästner pak referuje o třech autorech: Ernstu Penzoldtovi, Hansi H. Hinzelmannovi a Heinrichu Hauserovi. Stať je dokladem toho, že minimálně jako čtenář Kästner nijak „romantiku“ a netrval na bezpodmínečné aktuálnosti literárního díla.

Z tohoto vylíčení charakteru nové básnické generace pak logicky vyplývají i úvahy o lyrice, jak je Kästner podal v

Lyriker ohne Gefühl (NLZ, 4, prosince 1927); *Indirekte Lyrik* (In: Das deutsche Buch 1928, č. 3/4, s. 143-145) ; *Prosaische Zwischenbemerkung* (LiS, s. 139); *Diarrhoe des Gefühls* (Die Weltbühne 25 (1929), I, č. 12, s. 446 a dále; *Ringelnatz und Gedichte überhaupt* (GG, sv. 1, s. 175-177) (NLZ, 7. února 1930).

Vědomí, že postavení básnictví a básnictví se musí změnit, se objevuje již v nekrologu za Rilke. Jakkoliv je Rilke viděn ještě jako cosi dokonalejšího než „Sachlichkeit“, nelze v Rilkeově básnickém postoji a pojetí básnictví pokračovat.

V *Lyriker ohne Gefühl* (NLZ, 4, prosince 1927, citováno podle Beckerová, sv. 2, s. 243-144) zdůvodňuje zdánlivou absenci citu v současné lyrické tvorbě studem tvůrců projevovat cit – jakkoliv jsou citem naplněni, takže – zdánlivě – žádní lyrici v současné literatuře nejsou. Básníci však nepřestali existovat – vnějšně se však projevují přesně opačně, než jaké je jejich skutečné nitro – odmítají pathos a velká gesta a velké a hluboké city raději skrývají za maskou vtipálků a šašků a velké ideály za mluvením o nevýznamných věcech a ironií.

„Kurz und gut: Sie genieren sich, Gefühle zu zeigen! Sie sind Lyriker, aber sie verabscheuen die Lyrik. Es ist ihnen unsagbar peinlich, ihr Herz zu entblößen. Sie gehören einer sachlichen Generation an, die durchaus männlich ist – bis in die Reihen der Frau hinein -: so ergibt sich aus ihre persönlich produzierten Begabung und aus ihrer generellen Zugehörigkeit eine eigenartige Kunstform, welche die bisherigen Ziele der Lyrik mit neuen Mitteln erreichen will. (...) Chaplin und Buster Keaton, Strawinski und George Grosz, Ringelnatz und Dix – sie und andere sind alle vom selben Schlage. Sie emigrierten aus dem Reiche des Pathos und der »Natürlichkeit« in die Bezirke der Übertreibung und der Verstellung. Sie fabulieren

Nebensächliches, weil ihnen die Hauptsachen zu heilig sind; sie treiben Spaß, weil sie den Ernst nicht persönlich bemühen möchten.

Diese Art Kunst, die das Große hinter einem Wall von Kleinigkeiten und das Ergreifende hinter Ironie verbirgt, wird heute, von wenigen zwar, aber doch in jeder Kunstgattung, geübt.“

Přestože Kästner v závěru odmítá pojem „nová věcnost“, nevyhne se častým běžným dobovým přívlastkům věcnost“, „mužnost“ jakožto kýženým vlastnostem literáta.

V *Dichterakademie ...* (GG, sv. 1, s. 114) Kästner při ironické kritice básní Adolfa von Hatzfelda formuluje zcela v souladu s *Lyrik ohne Gefühl* představu o poezii, jakou má podle jeho názoru jeho básnická generace. Je tu opět zjevná distance od (expresionistického) pathosu a abstraktnosti ve prospěch střízlivé a konkrétní výpovědi:

„Adolf von Hatzfeld ist ein Lyriker, der keineswegs dringende Angelegenheiten mit absolut herkömmlichen Sprachmitteln erledigt. Sein Pathos schreit zwar zum Himmel, läßt aber kühl. Er hat es viel mit »Dämonen«, mit »Not« und »Tod«, mit »klingenden Sphären«. Sein Tonfall ist echt. Aber dieser abstrakte Sprachschatz und dieser ungreifbare, blasse Gefühlsvorrat öden uns an.

Wir lieben es, die Dinge beim Namen genannt zu hören; wir wollen die Nähe der Welt spüren und den tiefen, allgemeinen Sinn nur dahinter. Es ist zwecklos, von der Natur zu reden, als wäre sie aus großen Worten gemacht. Das Pathos der gestrigen Sprache wird für uns zu Redensarten. Die Worte klingen, als wären sie innen hohl ...“

Esej *Indirekte Lyrik publikovaná* v *Das deutsche Buch* 1928, č. 3/4, s. 143-145). Beckerová ji řadí pod „desentimentalizaci“ ale vhodnější kategorie je „skrývání citu“. Text je o něco důkladnější variací eseje *Lyrik ohne Gefühl*. Kästner se v něm pokouší formulovat charakteristiku nového básnictví. Opět odmítá pojem „nová věcnost“, ale opět používá přívlastků „věcný“ a „mužný“. Nové básnictví se vyznačuje opačnou snahou než expresionismu – totiž snahou názornost a konkrétnost, snaha zachycení reality tak silná, že se ručička realismu vychyluje až ke karikatuře a grotesce.

„Die Bedürfnisse des Expressionismus, Allgemeines auf abstrakte Art zu sagen und zu malen, haben dem entgegengesetzten Drange Platz machen müssen: Spezielles auf anschaulichste Weise auszudrücken. Der künstlerisch

neu erwachte Trieb zur Wirklichkeit war uns ist so stark, daß ihm die Entwicklung vom Abstrakten zur Realität nicht genügte, sondern daß er darüber noch hinausschoß, in die Gebiete der Groteske und der Karikatur.“

Kästner znovu upozorňuje na vliv dobové situace na charakter básnictví, který je důsledkem ostychu básníků odhalovat své nitro:

„Aber die Wandlung hat auch noch ausgesprochen subjektive Gründe. Der in Krieg und Revolution notwendigen Gefühlsentblösung folgte eine Zeit ernster Verslossenheit und männlicher Zurückhaltung (...) Man kann, ein wenig drastisch, sagen, daß sich der Lyriker genierte, seine Stimmungen und Gefühle auszustellen. Er maskierte sich durch Übertreibungen, durch Bevorzugung unwichtiger, bloß assoziativ wirkender Daten, hinter denen er sich selber verbirgt, ohne seine Sehnsucht, sein Glück, seinen Schmerz deshalb zu verheimlichen. Die heute moderne Lyrik ist die eine Dichtung der Umwege. Sie ist - indirekte Lyrik. (...) Der Lyriker spielt nur auf seine Gefühle an; er spricht sie nicht aus. Er verspottet sie eher, als sie unbedenklich zu beichten. Wenn seine Verse am sachlichsten klingen, gerade dann birgt sich dahinter Erschütterung. Und gerade wenn er von wildfremden Dingen schwadroniert, ist die dichterische Konfession am nächsten.“

V eseji *Diarrhoe des Gefühls* (Die Weltbühne 25 (1929), I, č. 12, s. 446 a dále se již Kästner dostává – alespoň se to tak na první pohled jeví - na druhou stranu rilkovské barikády. Výslovně si dělá legraci z „mysticky inspirovaných či Bohem vyvolených básníků“ a fedruje tudíž opět civilní variantu básníka cudně mlčícího o zdrojích své inspirace.

Opět spíše než pod kategorií desentimentalizace, kam ji řadí Beckerová, bych esej označil klíčovým slovem „desakralizace“, které jsem již použil při klasifikaci *Prosaische Zwischenbemerkung* – Kästner shazuje představu o Bohem inspirovaném a vyvoleném, vysoko nad běžnými smrtelníky stojícím umělci – jak jinak – poukazem na nízké tělesno, když komentuje odpovědi básníků na otázku, jak básní:

„Und nun legen die Befragten, diese männlichen, vom Größenwahn befallenen Backfische, gründlich los. (...) Ernst von Wolzogen renommiert mit dem »seligen Schauer des Entrücktseins«, Wildgans schreibt »wie nach einem mystischen Diktat«. Gintzkey gerät aus beruflichen Gründen in Trance und dichtet »aus einer Art priesterlichen Dranges heraus«. (...) Gibt es etwas Alberneres als diese Grossisten der Intuition? Je unbegabter sie sind, umso mehr prahlen sie mit ihren mystischen

Beziehungen. Dabei verwechseln sie offensichtlich eine ganz gemeine Produktionsnervosität mit prophetischem Bauchgrimmen. Wo käme der Heilige Geist hin, wenn er bei jedem Reim persönlich anwesend sein müßte?“

K obecnějším vyjádřením o lyrice patří také článek *Ringelmatz und Gedichte überhaupt* (GG, sv. 1, s. 175 – 177). Kästner v něm konstatuje nezájem současného čtenáře o lyriku. Nezájem čtenáře však mají na svědomí sami lyrici. Kästner vyslovuje požadavek, aby současní lyrici nepsali „čistou, pravou a absolutní“ – a nepoužitelnou - lyriku, ale lyriku „užitnou“, srozumitelnou a vycházející vstříc potřebám čtenářů a současnosti, a to i za cenu nebezpečí, že jejich díla zastarají.

Kästner tu opět žádá od básnictví, aby plnilo mimoestetické funkce, totiž všímalo si problémů současného člověka (GG, sv. 1, s. 176):

„Es ist wirklich keine Schande, Verse zu schreiben, die den Zeitgenossen begreiflich erscheinen! Die »reinen« Dichter dichten Konservenlyrik, zur zum Aufheben, für die Ewigkeit und für noch spätere Doktorarbeiten. Die Gebrauchslyriker schreiben aber für heute, zum Sofortessen: wahrscheinlich halten sich ihre Produkte nicht sehr lange und verderben rasch.

Auf diese Gefahr hin! Ihre Anteilnahme und ihre Arbeit gehört – ohne daß wir sie überschätzen wollen – unserer Zeit und deren Bewohnern: In die Literaturgeschichte vom Jahre 2400 eingehen ist halb so wichtig!“

Co se týče lyriky, věnoval jsem již pozornost Kästnerovu názoru na lyriku a lyrika rilkovského typu, tj. „vysokou“ lyriku a lyrika jako „něco vyššího“. Z toho, že Kästner začíná básnit právě v tomto duchu a z jeho nekrologu za Rilkem lze soudit, že tento typ básníka a básnictví byl Kästnerovým výchozím ideálem. Dalším inspiračním zdrojem bylo pro Kästnera expresionismus. Rilkovský způsob básnění a expresionismus, mají společný patetický postoj a oddělení básníka a básnictví od „obyčejného“ světa – ve prospěch jakéhosi „nadsvěta“ – u Rilka odkazování na metafyzický základ bytí, u expresionismu pozdvihování obyčejného světa do nadzemské extáze. Kästner však ve svých začátcích básní také humoristické rýmovánky jako např. *Karneval und Messe* (GG, sv. 1, s. 19-25), ale ty asi nepovažuje za poezii.

V Kästnerovi se však zřejmě uskutečnil přerod, jehož původ bude nejspíše způsoben zážitkem krize způsobené válkou a tíživou sociální a politickou situací po ní.

Prvním svědectvím nového přístupu k básnictví je již Rilkův nekrolog, kdy Kästner sice vzhlíží k Rilkově a jeho typu básnictví s obdivem, ale jako k něčemu, co je časově neadekvátní. Rovněž tak se distancuje od expresionismu. Svědectvím toho je výše citovaný výrok v článku *Dichterkademie ...* (GG, sv. 1, s. 114-115, publikovaném v *Neue Leipziger Zeitung* 13. prosince 1927) obsahující kritiku díla novelisty a lyrika Adolfa von Hatzfelda. Je z ní jasná distance k expresionismu a je zde formulován ideál odvratu od pathosu k věčné, metafyzikou nezatížené básnické řeči.

V *Bücher in Kürze* (GG, sv. 1, s. 144) se Kästner nepříliš pochvalně vyjadřuje k svazku *Gazettenlyrik* Otty Rombacha, jeho vyjádření svědčí o tom, že Kästner nikterak nesměšoval lyriku s reportáží (jakkoliv i v jeho básních reportážní prvky najdeme).

„*Der junge Autor (...) gibt in diesem Bändchen (...) amüsante journalistische Glossen als Lyrik aus. (...) Sind gute Reportagen so leicht, daß man lyrisch erschwerende Umstände für Derartiges herbeiführen muß?*“

Kästnerův příspěvek k teorii nové věčnosti v jeho básnickém díle

Kästner vyjadřuje své názory na literaturu nejen v samostatně publikovaných literárně-teoretických pracích. Literárně-teoretické texty zakomponovává do svých uměleckých textů (např. *Prosaische Zwischenbemerkung*), respektive mají tyto texty charakter literárního uměleckého útvaru.

Je to báseň *Lessing*, kterou jsem popsal na příslušném místě, báseň *Nietzsche*, věnovaná Friedrichu Nietzscheovi, báseň *Des Veters Eckenfenster*, věnovaná E. T. A. Hoffmannovi.

Význačným textem vypovídajícím o Kästnerových názorech na literaturu, je *Prosaische Zwischenbemerkung* (LiS, s. 139).

Text má v podstatě dvě témata:

- 1) desakralizaci a demýtizaci básníka a básnictví stejnou jako v *Diarrhoe des Gefühl*, sejmutí básníka z vyvýšeného postavení na pódiu opery či věštecké

trojnožky nebo kostelního oltáře a jeho umístění mezi obyčejné lidi. Básník je člověk jako každý jiný („natürlicher Mensch“). Jeho úkolem je vyjadřovat zástupně pocity, názory a přání jiných lidí. Básnictví je jaksi rovnoprávným a užitečným povoláním, ba řemeslem.¹⁵⁰ V posledním odstavci Kästner ironicky umísťuje básníky až na druhé místo v řadě těch, kdo uspokojují lidské potřeby (LiS, s. 134):

„Die Lyriker haben wieder einen Zweck. Ihre Beschäftigung ist wieder ein Beruf. Sie sind wahrscheinlich nicht so notwendig wie die Bäcker und die Zahnärzte, aber nur, weil Magenknurren und Zahnreißen deutlicher Abhilfe fordern als nichtkörperliche Verstimmungen. Trotzdem dürfen die Gebrauchspoeten ein bißchen froh sein: sie rangieren unmittelbar nach den Handwerkern.“

- 2) Kästnerova formuluje požadavky na básnictví ve smyslu etických úkolů, které má plnit: to má reagovat na události („radosti a bolesti“) přítomnosti. Je určeno nejen jednotlivci, ale většímu počtu jednotlivců, „publiku“, širokému okruhu čtenářů. Básně mají být „duševně použitelné“ („seelisch verwendbar“), v tomto smyslu je možno souhlasit s názvem „užitá lyrika“ („Gebrauchslyrik“ - pojem utvořený zřejmě podle pojmu „Gebrauchsgraphik“). V tomto ohledu je text variací požadavků formulovaných v *Ringelnatz und Gedichte überhaupt*.

Prosaische Zwischenbemerkung je ovšem literárně-teoretický text se současným uměleckým a kompozičním záměrem. Jedná se o humoristickou variantu klasifikačního aktu, zdůrazňující utilitárnost umění a zařazující umění mezi prostředky k uspokojení potřeb, a to potřeb méně naléhavých než potřeba nasycení a zdraví.

V předmluvě k výboru svých veršů *Lyrische Hausapotheke* (1936) zdůrazňuje rovněž – polo hravě a polo vážně utilitární stránku básnictví – jeho duševně terapeutickou a kathartickou funkci.

V socialistické nebo komunistické variantě teze „umělci se řadí po zubařích a pekařích“ (*Monolog mit Chören*) upozorňuje Tucholsky (Tucholsky, 1987, sv. 4,

¹⁵⁰V řeči na mezinárodním kongresu PEN klubu v roce 1956, *Zwei Fragen statt einer Antwort*, v níž se Kästner znovu vyjadřuje ke vztahu publika a literatury, se Kästner nazývá „pekařem“. Tato identifikace sebe sama s řemeslníkem je projevem solidarity s vrstvou, do které patřili, a povoláním, které provozovali Kästnerovi předkové.

s. 199) na nutnost uspokojení primárních potřeb (proletářů) před uspokojením sekundární potřebou krásy (buržoazního intelektuála):

*„Ich spinn mich selig in die Schönheit ein./ Schönheit ist Einsamkeit.
Ein stiller Morgen/ im feuchten Park, allein und ohne Sorgen,/ (...) Chor der
Proletariermütter): Wir wüßten nicht was uns/ mehr zu Herzen ginge, Herr
Tiger!// Ich dichte leis und sachte vor mich hin./ Wie fein analysier ich
Seelenfäden,/ (...)/ (Chor der Tuberkulösen): Sie glauben nicht, wie wohl Sie
uns damit tun, Herr Tiger!*

V básni *Geständnis einiger Dichter* (LiS, s. 124) se Kästner posmívá typu básníka, tvořícímu konfesní citovou a „hudební“ lyriku, který považuje za neadekvátní současné době Konfesní básnictví se paradoxně stává zbožím, za dané dobové situace je typ konfesijního lyrika soustředícího se na své privátní problémy pociťován jako nemužný. V podstatě jde o básnickou variaci témat, která nacházíme v *Indirekte Lyrik a Lyrik ohne Gefühl a Prosaische Zwischenbemerkung*.

*„Das Dichten ist, weiß Gott, nicht mehr modern./ Ach, auf fünf Füßen
durch die Neuzeit wandeln,/ ist kein Beruf für Herrn.// Wir spielen Harfe auf
den eignen Nerven./ Und wenn wir stöhnen, reimt sich das auch schon./ Wir
lassen gern mit Steinen nach uns werfen./ Das klingt so schön. Denn Dichter
sind aus Ton.// Wir reisen in Gefühl wie Ihr in Seife./ Wir dekorieren jeden
Schrei und Schmerz -/ geschmackvoll, wie wir sind - mit Kranz und
Schleife./ Und schlachten dreimal täglich unser Herz.“*

Tím se však vlastně posmívá i rilkovskému typu básníka (vzpomeňme na výrazy „podivuhodná hudebnost“ a „mocný otřes srdce“)

Báseň Ankündigung einer Chansonette (MgA, s. 192) je portrétem civilního typu umělce – šansoniérka není chrámovou ani operní zpěvačkou, tj. sakrálním typem tvůrce, nesnaží se vysoké umění, ale zná a spoluprožívá problémy doby a zpívá o nich. Tj. jedná se o portrét umělce podle modelu formulovaného v *Prosaische Zwischenbemerkung*:

*Sie pfeift auf das mühelos hohe C./ Und ihr Ton ist nicht immer rund./
Das Herz tut ihr manchmal beim Singen weh./ Denn sie singt nicht nur mit
dem Mund.// Sie kennt den Kakao, durch den man uns zieht,/ genauso gut
wie wir,/ und sie weiß zu dem Thema so manches Lied./ Und ein paar davon
singt sie hier!*

Kästner provokativně definuje básnictví jako výdělečné řemeslo a svůj parodický přístup k „vysoké“ poloze v básnictví definuje ještě jednou v *Kurzgefasster Lebenslauf* (MgA, s. 184)

„(...) und habe eine kleine Versfabrik.¹⁵¹ (...) //(...) Ich gehe durch die Gärten der Gefühle, die tot sind,/ und bepflanze sie mit Witzten.“

V předmluvě k *Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke* Kästner opět odmítá lyriku ve smyslu konfesního vyjadřování svých osobních citů, zdůrazňuje služebnou, terapeutickou funkci básnictví a lyriky, léčící převážně „duši“ čtenářů.

Es war seit jeher mein Bestreben, seelisch verwendbare Strophen zu schreiben. Im Widerspruch mit dem eigenen Bedürfnis enthielt ich mich regelmäßig jeder Publikation, die nicht weiter gewesen wäre als die Bekanntgabe persönlicher Stimmungen und Einsichten. Und seit Jahren schwebte mir, wie bereits erwähnt, diese «Lyrische Hausapotheke» vor. Ein der Therapie dienendes Taschenbuch. Ein Nachschlagewerk, das der Behandlung des durchschnittlichen Innenlebens gewidmet ist. (...)

Den was soll einer einnehmen, den die trostlose Einsamkeit des möblierten Zimmers quält oder die naßkalten, nebelgrauen Herbstabende? (...) Was nützen dem, dessen Ehe zerbricht, lauwarne Umschläge? Was soll er mit einem Heizkissen anfangen?

Die Einsamkeit, die Enttäuschung und das übrige Herzeleid zu lindern, braucht es andere Medikamente. Einige davon heißen: Humor, Zorn, Gleichgültigkeit, Ironie, Kontemplation und Übertreibung. (...)

Der vorliegende Band ist der Therapie des Privatlebens gewidmet. Er richtet sich, zunächst in homöopathischer Dosierung, gegen die kleinen und großen Schwierigkeiten der Existenz. Er betrifft die Pharmazie der Seele und heißt zu Recht «Hausapotheke».

Toto omezení na *duši*, na více-méně privátní, je ovšem dáno skutečností, že Kästner vydává *Hausapotheke* jako dobrovolný vnitřní emigrant ve fašistickém Německu. Stejně jako celá sbírka, musí i předmluva z důvodů Kästnerovy osobní situace mlčet o společensko-kritické funkci básnictví, kterou Kästner zdůrazňuje

¹⁵¹Současně tím Kästner mimoděk upozorňuje na příbuznost techniky, řemeslného, strojového a racionálního a umění. Kdybychom chtěli zajít snad ještě dále než samotný Kästner, mohli bychom v souladu v Le Corbusierovým výrokem „*dům je stroj na bydlení*“ z roku 1923 prohlásit „*básník je stroj na básnění*“. Budiž to chápáno jako poetický příměr - Kästnerův i Le Corbusierův výrok, stejně jako moje parafráze jsou výroky metaforické. Beckerová zkoumá ovlivnění věcnosti Döblinovy teoriemi užitého umění raného dvacátého století, ale lze zkoumat i paralely trochu pozdější.

jinde, respektive ji Kästner může vyjádřit jen krotce a zahaleně (maje zcela jistě na mysli militarismus Třetí říše:)

(Hinsichtlich der Homöopathie wäre noch zu bemerken, daß es zweckvoller ist, mit dem Pfeil ins Schwarze als mit einer Granate ins Blaue zu treffen.)

Pojem „věcný“, „věc“ a „věcnost“ v Kästnerově díle

Jak se dozvídáme z Kästnerova textu *Lyrik ohne Gefühl*, odmítá Kästner z nějakého důvodu literárněvědný pojem „nová věcnost“. Paradoxně se však, stejně jako v díle jeho současníků, v jeho díle objevují jako důležitý významový koncept pojmy „věcný“, „věc“ a „věcnost“ (sachlich, Sache, Sachlichkeit), a to nejen v jeho literárně-teoretických pracích, ale i ve vlastní tvorbě. Je proto zajímavé prozkoumat, jakých významů v Kästnerově díle slova „věcný“, „věc“ a „věcnost“ nabývají.

Pojem „věcný/věcnost“ v době nové věcnosti

Pokusme se však nejprve blíže osvětlit význam slova „věcnost“ z širší perspektivy. Zajímá mne jeho význam ve třicátých letech, respektive v letech 1918 - 1933, která podle Beckerové novou věcnost vymezují.

Pojmy „věcný“, „věcnost“ ve svém obecném významu se ovšem v německém jazyce objevují již mnohem dříve než ve třicátých letech, dokonce dříve než v roce než v roce 1909 nebo 1900, v nichž jejich výskyt zjišťuje Beckerová. Již v Německém slovníku bratří Grimmů¹⁵² nalezneme slovo „sachlich“ definované takto: „im modernen sprachgebrauche erst hat sich die umlautlose form in der bedeutung 'gegenständlich, auf das thatsächliche, wesentliche sich beziehend festgesetzt.“ s příklady: „sachliche darstellung; der redner ist sachlich u.d.“ Slovo „Sachlichkeit“, respektive „Sächlichkeit“ se však vyskytuje již v pátém dílu *Česko-německého slovníku* Josefa Jungmanna z roku 1839, který jsem otevřel, protože jsem neměl k dispozici žádný starý německý slovník, na straně s lemmatem „Wěcnost“ a v němž jsem našel doklad

¹⁵² GRIMM, Jacob – GRIMM, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch. Achter Band. R-Schiefe*. Bearbeitet und unter Leitung von Dr. Moritz Heyne. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1893, s. 1603.

existence slova „Sachlichkeit“. Jungmannův slovník nás informuje, že německým ekvivalentem slova „Wěcnost“ je „Sächlichkeit“, které znamená (latinsky) „realitas“ a že antonymum je „Idealnost“. (Po takřka stu letech používá Heinz Kindermann v názvu své studie *Idealismus und Sachlichkeit in der deutschen Gegenwartsdichtung* takřka identický pár antonym.) I kdyby toto slovo v roce 1839 neexistovalo, můžeme předpokládat, že už tenkrát, a pravděpodobně vždy, existovala psychologická kategorie „věcnost“ ve smyslu moderního užití slova „sachlich = zur Sache gehörend; objektiv“, „Sachlichkeit = Objektivität“.¹⁵³

Bylo by zajímavé systematicky prozkoumat, ve kterých dílech německé literatury se slovo slovo „sachlich“ respektive „Sachlichkeit“ (či sächlich, Sächlichkeit) (ne)vyskytuje. K tomu by však bylo třeba mít k dispozici reprezentativní soubor literárních textů v elektronické podobě. Protože takový soubor nemám k dispozici, mohu provádět pouze námatková hledání. Provedl jsem takové hledání v Goethově *Faustovi a Wertherovi* (jejichž elektronickou verzi mám k dispozici z projektu Gutenberg, a v elektronickém vydání vybraných děl E. T. A. Hoffmanna (Hoffmann, E. T. A.: *Werke*. Ausgewählt von Mathias Bertram. Berlin: Directmedia 2004). V žádném z nich jsem však slovo „sachlich“ či „Sachlichkeit“ nenašel.

Slovo „Sachlichkeit“ se však zjevně nepřestalo používat ani po roce 1933, který Sabine Beckerová označuje jako rok skončení období „nově věcnosti“ jako estetického stylu.

Našel jsem je náhodou ve dvou textech Thomase Manna, prvním z roku 1935, kde ve studii *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen* charakterizuje Kleistův styl takto (In: Mann, Thomas: *Über deutsche Literatur. Ausgewählte Essays, Reden und Briefe*. Leipzig, Verlag Reclam jun. 1968.s. 212.):

„*Ein Impetus, in eiserne, völlig unlyrische Sachlichkeit gezwungen, treibt verwickelte, verknotete, überlastete Sätze hervor, in denen immer wieder mit verschachtelten „dergestalt, daß“ Konstruktionen gewirtschaftet wird, und die geduldig geschmiedet zugleich und in atemlosen Tempo gejagt wirken. (...) Berühmt als Meisterstück gedrängter Exposition ist der Anfangssatz des „Erdbeben von Chili“, der mit souveräner Sachlichkeit*

¹⁵³ Mackensen, Lutz: *Deutsches Wörterbuch*. Bindlach: Gondrom Verlag 1991, s. 898.

alles Nötige unterzubringen und in schöner Gliederung auf einmal auszusprechen weiß: (...)“

Druhý výskyt jsem našel v *Doktoru Faustovi*, kde se kvalita „věcnost“ přisuzuje pozdnímu dílu Beethovenově (In: Mann, Thomas: *Romane und Erzählungen. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Berlin, Aufbau-Verlag 1975. s. 74) Mann používá slovo „Sachlichkeit“ ve shodě s jeho použitím v době „nové věcnosti“, jak jej analyzovala Beckerová v estetické literatuře. Věcnost u něj znamená 1. absenci lyriky 2. objektivnost či nadindividuálnost. Výskyt slova „sachlich“ a proměny jeho významu je tedy možno zřejmě sledovat i za delší období, než činí Beckerová. Takové náhodné nálezy jsou ovšem nesystematické a mnoho neříkají. Větší výpovědní hodnotu by mělo samozřejmě hledání v jazykové korpusu německého jazyka, kdy by bylo možno sledovat změnu frekvence, významové proměny a kontexty v jednotlivých letech.

Sabina Beckerová zjistila, že toto slovo je doloženo již kolem roku 1900, a sice v textu Georga Simmela *Die Großstädte und das Geistesleben*,¹⁵⁴ kde se chápe ve smyslu specifické normy chování, ochranného opatření proti zahlcení podněty velkoměstského a industrializovaného životního prostředí.

Já sám jsem našel ve studii Dr. Erasma *Die neue Zeit, der neue Mensch und die neue Kultur*,¹⁵⁵ který definuje mimo jiné „novou věcnost“ jako životní styl a životní postoj ve smyslu „nové racionality („neue Vernünftigkeit“) a odkazuje na stať *Sachlich leben* Johannese Müllera, napsanou již v roce 1909. Stať je dokladem, že pojem „věcnost“ není chápán jen jako norma chování, nýbrž jako cosi víc: životní postoj minimálně alespoň v tomto jednom případě již velice brzy, tedy ještě před první světovou válkou, které se připisuje rozhodující vliv na vznik věcného životního postoje (ve smyslu antiexpresionistické deziluze). Müllerova věcnost je však „heroická“, ne „chladná“, nýbrž „teplá“ věcnost, uznávající metafyzické či religiozní hodnoty (Erasmus, 1928, s. 430). Koncept „věcnost“

¹⁵⁴In: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung in Dresden* (= Jahrbuch der Gehe-Stiftung, sv. 9). Hrsg. v. Thomas Petermann. Dresden 1903, s. 227-247.

nelze patrně spojovat jen s poválečnou skepsí a deziluzí, tak jak je relevantní pro Kästnera a další.

„Wie völlig verschieden diese neue Freiheit von dem Subjektivismus des individualistischen Zeitalters und wie sehr sie der Ausdruck eines neuen Objektivismus ist, erhellt schon die Tatsache, daß das Stichwort, das ihr Wesen besonders deutlich kennzeichnet „sachlich leben“ bzw. „neue Sachlichkeit“ heißt. (...) Ich weiß nicht wer das Wort von der neuen Sachlichkeit zuerst geprägt hat. Wohl aber kann gesagt werden, daß eine der besten Einführungen in den Sinn und Geist dessen, was damit gemeint ist, ein Aufsatz von Johannes Müllers aus dem Jahre 1909 ist, der eben die Überschrift trägt „Sachlich leben“. (...) Müller schreibt: „Das Geheimnis des gelingenden aufbauenden und fruchtbaren Lebens besteht zum großen Teil darin, daß wir sachlich leben.. Sachlich leben wir, wenn wir jede Lebensaufgabe, jeden Anspruch des Lebens, jede Lage, jedes Erlebnis, jede Not an und für sich betrachten und dem, was vorliegt, unbekümmert darum, wie es uns berührt, gerecht zu werden suchen, wenn wir es als ein Problem ansehen, das wir zu lösen, als einen Lebensdienst, den wir zu leisten haben(...)“

Již v Müllerově textu je obsaženo např. odsouzení sentimentality jako „nevěcné“, stejně jako v době nové věčnosti.

„Wenn Müller dann u. a. die Sentimentalität als typisches Stück der unsachlichen Lebensweise kennzeichnet, so hat er damit etwas ausgesprochen, was inzwischen in das Allgemeinbewußtsein der modernen Menschen übergegangen ist. Gegenüber dem Einwurf, ob denn nicht unser Leben auf den Gefrierpunkt kommen, wenn wir sachlich leben, antwortet er mit Recht, daß das sachliche Leben eine ganz andere Wärme hervorbringt, indem es die innerste Lebenstätigkeit unsere Seele anregt. Er stellt dem sentimentaligen Leben, das durch Illusionen und durch Instinkt für Behagen getrieben wird, das heroische Leben des sachlich gerichteten Menschen gegenüber, das wirklich Dienst ist. Auch darin geben wir ihm Recht, daß sachlich leben eigentlich nur der positive Ausdruck für die uralte religiöse Forderung der Selbstverleugnung ist. (...)“

Kromě toho však musíme uvažovat i význam slova „Sachlichkeit“ ve významu „předmětovost“, „figuratívnost“, který má zjevně ve výtvarném umění.¹⁵⁶

¹⁵⁵Dr. Erasmus: *Die neue Zeit, der neue Mensch und die neue Kultur*. In: *Geist der Gegenwart. Formen, Kräfte und Werte einer neuen deutschen Kultur*. Hrsg. von Dr. Erasmus. Stuttgart: Stuttgarter Verlags-Institut 1928. s. 414 - 474.

¹⁵⁶Beckerová upozorňuje na více místech na pojem „neue Gegenständlichkeit“, např. ve sv. 1, s. 142 své knihy.

Prvním teoretikem pojmu věčnosti v literatuře je, pokud se nemýlím, Rilke (viz kapitolu o něm).

Pojmy Sache/sachlich/Sachlichkeit“ v Kästnerově raném básnickém díle

Slova „Sache“, „sachlich“, „Sachlichkeit“ se však vyskytují i ve zkoumaném materiálu, a sice v Kästnerově raném básnickém díle (tj. v jeho čtyřech prvních básnických sbírkách).

Je ovšem obtížné nebo lépe řečeno časově náročné hledat tato slova „ručně“ v textu na papíře. Mnohem lépe se vyhledává v elektronické verzi textu. Tu jsem za tímto účelem vytvořil alespoň z Kästnerových raných básnických sbírek. Více méně náhodou, tedy bez systematického průzkumu, jsem našel i další výskyty těchto slov i v dalších raných Kästnerových dílech, k nimž jsem měl přístup pouze na papírovém nosiči.

Výskyt substantiva „Sache“ v Kästnerově raném básnickém díle

Slovo se vyskytuje asi osmnáctkrát.¹⁵⁷ Je používáno ve sféře hovorové řeči (což je Kästnerem často používaný stylistický prostředek) nebo je složkou hovorových obrátů a vlastně zajišťuje význam neurčitosti: „Sache“ znamená „(blíže nedefinovanou) záležitost“ nebo také „(blíže nedefinovaný) předmět“. Znamená také „Liebesangelegenheit“ (např. „*die Sache mit Hilde*“ - v básni *Ein Buchhalter schreibt an seine Mutter*, MgA, s. 211).

Výskyt adjektiva „sachlich“ v Kästnerově raném díle

Slovo „sachlich“ jsem náhodou našel u Kästnera v textu pocházejícího již z roku 1923, v *Meß-Ouvertüre*, humoristicko-náladové reportáži z lipského veletrhu, ve spojení „*sachlichen Schritts*“, kterým krácejí v textu se vyskytující „blondýnky“.¹⁵⁸ Je to raná zmínka slova „sachlich“, která opět dokazuje, že tento pojem lze datovat dříve, než knihu Franze Roha o malířství nové věčnosti. Z textové souvislosti není jasné, co v tomto neobvyklém spojení „sachlich“ přesně

¹⁵⁷Seznam slov, která Kästner používá ve svých sbírkách, seřazený podle frekvence, uvádím v příloze č. 1.

¹⁵⁸In: GG, sv.1, s. 1, předposlední odstavec: „*Schlanke Blondinen im knappen Schneiderkostüm; sachlichen Schritts; mit kühler, mattgepudertes Haut.*“

znamená, snad (aktuální) stav ducha či mysli „blondýnek“ jehož výsledkem je „věcný krok“. Je možno hovořit o něčem podobném jako v případě „věcnosti“ Johannese Müllera z roku 1909, tj. chtěl Kästner tímto výrazem vyjádřit jakýsi zásadní příznak subjektů, na něž se toto adjektivum váže, mladých dívek? To nevíme, protože se výraz dále nevysvětluje. Není možná náhoda, jak si uvědomíme později, že Kästner spojuje slovo „sachlich“ se slovy „kühl“ a „Blondinen“, tj. osobami ženského pohlaví.

Slovo slovo „sachlich“ jsem dále našel v básni *Ballgeflüster* (HaT, s. 89), ve spojení „*ist sehr sachlich zu sprechen*“, které označuje způsob, jakým má být báseň přednášena, respektive tón, kterým mluví hrdinka básně. Báseň je portrétem ženy, která má k lásce takřkajíc poměr vždy při chuti jsoucí konzumentky sexuálních požitků (a nic dalšího).

V této básni znamená „sachlich“ chybění „(vyšších) citů“ („*Gefühl ist mir gänzlich fremd*“) v erotickém a ovšem i jiném ohledu, i jako chybění lidské vřelosti. V této souvislosti je zajímavé zmínit Kästnerovu recenzi *Erotik und Zucht* eseje Otto Flakeho *Erotische Freiheit*, publikovanou 28. dubna 1928. Kästner píše (reprodukuje ovšem Flakeho):

„*Das moderne Mädchen bedenkt diese und andere Dinge nicht. Körper und Geist werden trainiert, „aber die Seele hat schlechte Zeit“. Die erotisch geübte Sachlichkeit macht viele Mädchen und Frauen ungewöhnlich oberflächlich. Und dies bedauert niemand mehr als der Mann!*“

Věcnost je opět zmíněna v kontextu s psychickými vlastnostmi. Slovo „*Seele*“ lze chápat i zde jako „vyšší, jemnější city“, které přinášejí něco navíc k (pouhému) tělu a duchu. A právě tato nepřítomnost duše v erotických vztazích (které se tím redukuje na pouze sexuální) je kvalifikována jako věcnost. Recenze je jen dalším příkladem Kästnerova zájmu o sexuální mravy (a psychickou stránku sexuálního života), které se stávají vícekrát tématem jeho básní, např. *Moralische Anatomie* (HaT, s. 90), *Chor der Fräuleins* (HaT, s. 56), *Möblierte Melancholie* (LiS, s. 150) a tematicky jsou významné i v románu *Fabian*.

V recenzi o Heinrichu Hauserovi ve stati *Die Junge Generation* (GG, sv. 1, s. 180) používá však Kästner adjektivu „věcný“ v kladném smyslu: charakterizuje

Kästner Hauserovy reportáže jako věčné v protikladu k „sentimentalitě“ (ale rovněž pozitivně hodnocené) jeho umělecké tvorby. Stejně tak látku jeho románu *Brackwasser*: „*Ein romantischer Stoff, hingebend dargestellt, niemals kitschig, sachlich restlos fundiert*“.

Ač odmítá pojem „*nová věčnost*“ jako označení literárního směru, charakterizuje vícekrát postoj básníků mladé generace jako „věčný“ (např. v *Lyrik ohne Gefühl* a *Indirekte Lyrik*).

Asi nejznámější výskyt slova „sachlich“ u Kästnera však nalezneme v básni *Sachliche Romanze* ((LiS, s. 111).

„*Sachliche Romanze// Als sie einander acht Jahre kannten/ (und man darf sagen: sie kannten sich gut),/ kam ihre Liebe plötzlich abhanden./ Wie andern Leuten ein Stock oder Hut./ Sie waren traurig, betrugten sich heiter,/ versuchten Küsse, als ob nichts sei,/ und sahen sich an und wußten nicht weiter./ Da weinte sie schließlich. Und er stand dabei./ Vom Fenster aus konnte man Schiffen winken./ Er sagte, es wäre schon Viertel nach Vier/ und Zeit, irgendwo Kaffee zu trinken./ Nebenan übte ein Mensch Klavier./ Sie gingen ins kleinste Café am Ort/ und rührten in ihren Tassen./ Am Abend saßen sie immer noch dort./ Sie saßen allein, und sie sprachen kein Wort/ und konnten es einfach nicht fassen.*“

Snad je na místě báseň interpretovat.¹⁵⁹ Slovo „*Romanze*“ znamená podle Mackensenova Německého slovníku 1. balladenartiges Gedicht 2. schwärmerisches Tonstück 3. Liebeserlebnis, Verliebtheit 4. Mädchen (*Romanze in Blond = Blondine*). Ve slově „*Romanze*“ v básni zaznívají pravděpodobně všechny tři první významy uvedené ve slovníku. Přitom slovo pochází spíše z vyšší - a poetické - sféry.¹⁶⁰ Je však právě kombinováno se „*sachlich*“ které je prostě věčným, prozaickým slovem, které je ústředním pojmem nové věčnosti. Takováto pojmová spojení, kombinující v páru „vysoké“ a „nízké“, „lyrické“

¹⁵⁹ Čtenář si může přečíst též interpretaci Rudolfa Waltera Leonharda *Sachlich um der Leser willen* na s. 371-372 publikace *Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Siebter Band. *Von Bertolt Brecht bis Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag 1995. Další interpretaci viz in: Seidler, Manfred: *Moderne Lyrik im Deutschunterricht*. Frankfurt am Main: Hirschengraben-Verlag 1985, s. 86-87. Schneider charakterizuje báseň na s. 87 jako lyriku zahalenou do epiky: „*Ergebnis ist wie in jedem lyrischen Text die Aufforderung zur Imagination; das scheinbar Epische ist Aussage eines inneren Zustandes.*“

¹⁶⁰ Jak jsem uvedl, v článku *Die junge Generation* používá Kästner antonymický pár „*Romantiker*“ a „*Neue Sachlichkeit*“.

a „prozaické“, jsou ostatně, jak víme, pro Kästnera typické: „*Versfabrik*“, „*Elegie mit Ei*“, „*Verzweiflung Nr. 1*“, „*Gebet keiner Jungfrau*“, „*Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühen?*“ (Titul Goethovy básně, která je v povědomí německého čtenáře příkladem „vysoké“ lyriky, do kterého Kästner zapracoval název střelné zbraně, Kästnerova báseň je sama antonymickým protipólem evokace poetické kouzelné, „magické“ krajiny - je naopak evokací krajiny militarismu, poníženosti a hlouposti - krajiny Německo). Zkoumáme-li *Sachliche Romanze*, zjistíme, že antinomická párová spojení jsou důsledně rozváděna dál. Konec lásky v anonymitě zůstávajícího páru milenců (sie + er = sie (plurál) se popisuje s epickou distancí, jakoby jej popisoval nějaký pozorovatel, tedy (jak píše Sabina Beckerová o Brechtovi) behavioristicky.¹⁶¹ U tradiční lyrické básně bychom očekávali ich-formu, a ta je ostatně také možná:

Als wir einander acht Jahre kannten,/ und man kann sagen, wir kannten uns gut,/ (...)/ da weintest du plötzlich. Und ich stand dabei.

Nebo dokonce

Als ich dich,[mein Liebchen], acht Jahre kannte,/ und man kann sagen, ich kannte dich gut,

Láska popisována jako předmět, věc (Sache), a může se také jako věc ztratit. Výraz „*abhanden kommen*“ je opět „prosaismus“, který popisuje zmizení lásky jako bagatelu, stejně jako Reich-Ranitzky při interpretaci Heinovy básně můžeme použít také slova „understatement“. Zajímavé je také slovo „*kennen*“. Je to opět eufemizující nebo understatementový prosaismus - milenci jsou přece víc než známí - který je v protikladu k závažnému „*acht Jahre*“. Snad je však také možná je však také asociace s biblickým „*erkennen*“, tedy s „*beschlafen*“. Opět tedy poukaz na sexualitu? (Ale možná vkládám do básně význam, který autor nezamýšlel.)

Ono „*stand dabei*“ poukazuje na absenci citu – nebo existenci vnitřní distance distance - (kterou často zjišťujeme u Kästnerových mužských hrdinů).

¹⁶¹Srovnej Becker, sv. 1, s. 176 - 180.

Uvedme jedno místo z *Fabiana*, líčící „pocity“, které ve Fabianovi vzbudila sebevražda jeho přítele Labudeho (*Fabian*, s. 181):

„Fabian sah die Erlebnisse wie lebende Bilder, ohne dritte Dimension, weit weg am Horizont seines Gedächtnisses. Und auch, daß Labude in irgendeiner Villa draußen tot auf dem Sofa lag, beschäftigte ihn im Augenblick nur als Gedanke. Der Schmerz war wie ein Zündholz heruntergebrannt und erloschen. Er entsann sich aus seiner Kindheit eines ähnlichen Zustandes: wenn er damals eines Kummers wegen, der ihm riesenhaft und unheilbar erschien, lange Zeit geweint hatte, war das Reservoir, aus dem der Schmerz floß, leer geworden. Das Gefühl starb ab, wie später, nach jedem seiner Herzkrämpfe, das Leben in den Fingern erstarb. Die Trauer, die ihn ausfüllte, war empfindungslos, der Schmerz war kalt.“¹⁶²

Pár milenců plní banální rituál prozaické každodennosti a zpracovává konec lásky „racionálně“, kdy „fassen“ je opět hovorový výraz.

„Sie gingen ins kleinste Café am Ort/ und rührten in ihren Tassen./ Am Abend saßen sie immer noch dort./ Sie saßen allein, und sie sprachen kein Wort/ und konnten es einfach nicht fassen.“

Slovo „*sachlich*“ má tedy u Kästnera i pozitivní význam – např. u Heinricha Hausera znamená soustředění se na sdělení faktů, nesentimentálnost, fundovanost, ale ve většině případů má negativní konotaci: znamená „bez (vyšších) citů“, distanci, odcizení a understatement, ale i v básni *Sachliche Romanze* se za ním možná skrývá jakési omráčení příliš velkou bolestí, které znemožňuje ji vůbec ještě pocítit a reagovat na ni jinak než - zdánlivě - pouze rozumově. Ale možná chybně přenáším významy odjinud? Adjektivum „věcný“ se velmi často objevuje

¹⁶²Místo je mimo jiného dalším dokladem, že pojem „*kalt*“ má pro novou věcnost relevanci. Tento způsob citění zřejmě není cizí ani Kästnerovi samotnému. V „...*Und dann fuhr ich nach Dresden* (In: GS, sv. 7, s. 85) líčí Kästner své pocity při návštěvě vybombardovaných Drážďan: *„Freunde hatten gesagt: »Fahre nicht hin. Du erträgst es nicht.« Ich habe mich genau geprüft. Ich habe den Schmerz kontrolliert. Er wächst nicht mit der Anzahl der Wunden. Er erreicht seine Grenzen früher. Was dann noch an Schmerz hinzukommen will, löst sich nicht mehr in Empfindung auf. Es ist, als fiele das Herz in eine tiefe Ohnmacht.“*

I tu je znovu možno odkázat na Heina (ale zřejmě se jedná o stejný psychologický zákon: někdy, když je zármutek příliš silný, nejsme schopni plakat):

„Seit die Liebste war entfernt,/ Hatt ich's Lachen ganz verlernt. Schlechten Witz riß mancher Wicht./ Aber lachen kont ich nicht./ Seit ich sie verloren hab,/Schafft ich auch das Weinen ab;/ Fast vor Weh das Herz mir bricht,/ Aber weinen kann ich nicht.“ (Heine, sv. 1, s. 43).

jako součást kontrastního páru, kdy právě druhá část páru je protikladem tohoto slova – „*Ein romantischer Stoff (...) sachlich (...) fundiert*“ „*sachliche Romanze*“.

Je zajímavé, že tato báseň ze sbírky HaT vykazuje stylové vlastnosti nové věčnosti a současně používá její centrální pojem, tj. „věčnost“.

Výskyt substantiva „*Sachlichkeit*“ u Kästnera

Již jsem uvedl, že slovo „*Sachlichkeit*“ se u Kästnera vyskytuje v jeho nekrologu za Rilke, kde je věčnost chápána jako něco, co není schopno obsáhnout význam Rilka jako básníka. (Přitom však Kästner zapomíná uvést nebo neví, že sám Rilke o věčnost ve své tvorbě usiloval – píšu o tom v oddíle Kästner a Rainer Maria Rilke.)

Další místo, kde se u Kästnera vyskytuje slovo „*Sachlichkeit*“, je jeho článek *Lyrik ohne Gefühl*, publikovaný v *Neue Leipziger Zeitung* 4.12.1927 (Viz Becker, sv. 2, s. 243 – 244).

Kästner tvrdí o současné literatuře, že dnes, odhlédneme-li od napodobitelů poezie Rilky a Georgovy, která je však nečasová, nenalezneme žádné lyriky. Mezi básníky jsou však stále lyrické povahy, které píšou takzvanou „nepřímou lyriku“ (indirekte Lyrik). To jsou básníci, kteří se lyriky straní, protože se stydí ukazovat své city.¹⁶³ Podle Kästnera patří k „věčné generaci, která je skrz na skrz mužná“ (v této charakteristice se shoduje s řadou svých současníků). Kästner považuje „básníka“ za cosi přežilého:

„*'Dichter' wurde ein Wort, das den damit Titulierten ärgert. Kein Schriftsteller, auch der lyrische nicht, liebt es mehr, wie ein Tenor angehimmelt zu werden. Die literarische Epoche der Samtjacken und der*

¹⁶³Jako příklad uvádí Kästner Ringelnatz. Tento stud osvědčují v Ringelnatzově případě, i jiní: Joachim Schreck cituje Paula Wegenera, který o Ringelnatzovi napsal (SCHRECK, 1986, s. 505): »Ringelnatz gab sich schwer, er war verschlossen und spröde, wie es überzarte Menschen meistens sind... Und diese selbe zarte Seele dichtete den wüsten >Kuttel Daddeldu und die Seemansbraut< usw. und stand, die Flasche in der Hand, auf den Kabarettbühnen.«

Anglický kreslíř a básník Edward Lear (1818-88) m ostatně, jak se zdá, i on byl duše přecitlivělá, klasický autor limericků, poskytuje svou knihou *A book of Nonsense* důkaz, že absurdní žerty, nonsensová poezie a dadaismus mají delší tradici než od roku 1916 a i další reprezentanty než pouze Hanse Arpa, Tristana Tzaru nebo Christiana Morgensterna. Viz heslo *Limerick* v: *The Oxford Companion to English Literature*. New Edition. Edited by Margaret Drabble. London: Guild Publishing 1985. s. 573-574.

Lockenmähne, der Verzückung und sogar der Würde ist, augenblicklich absolut tot.“

V nekrologu za Rilke (GG, sv. 1, s. 99-101), v *Indirekte Lyrik* (Das deutsche Buch 1928, č. 3/4, s. 143-145) i v *Prosaische Zwischenbemerkung* (LiS, s. 134), v *Lyrik ohne Gefühl* komentuje Kästner pojetí a sebepojetí básníka v protipólech „romantický model“ a „antiromantický“ respektive „racionalistický“ model.¹⁶⁴ V nekrologu za Rilke byl romantický model označen za vyšší než racionalistický, a to i přesto, že je dnes nemožný, v *Indirekte Lyrik* upozorňuje Kästner na nechuť básníků se ztotožnit s „romantickým modelem“ a *Prosaische Zwischenbemerkung* naopak Kästner dává jasně přednost modelu antiromantickému a modelu romantickému se vysmívá. V *Lyrik ohne Gefühl* Kästner píše:

„'Dichter' wurde ein Wort, das den damit Titulierten ärgert. Kein Schriftsteller, auch der lyrische nicht, liebt es mehr, wie ein Tenor angehimmelt zu werden. Die literarische Epoche der Samtjacken und der Lockenmähne, der Verzückung und sogar der Würde ist, augenblicklich, absolut tot. Chaplin und Buster Keaton, Strawinski und George Grosz, Ringelnatz und Dix - sie und andere sind alle vom selben Schlage. Sie emigrierten aus dem Reiche des Pathos und der „Natürlichkeit“ in die Bezirke der Übertreibung und der Verstellung. Sie fabulieren Nebensächliches, weil ihnen die Hauptsachen zu heilig sind; sie treiben Spaß, weil sie den Ernst nicht persönlich bemühen möchten.

Diese Art Kunst, die das Große hinter einem Wall von Kleinigkeiten und das Ergreifende hinter Ironie verbirgt, wird heute, von wenigen zwar, aber doch in jeder Kunstgattung geübt. Und wer die Dummheit begibt, diesen Stil die „Neue Sachlichkeit“ zu nennen, den möge der Schlag treffen!“

To lze přeložit takto: stydlivý básník (kromě Ringelnatze Kästner žádného dalšího slovesného umělce neuvádí, typ se však údajně vyskytuje ve všech uměleckých žánrech) skrývá za maskou vtipálka a šaška, ironií a understatementem posvátanou úctu k „velkým“ hodnotám, která zabraňuje je vůbec - je tu jakýsi tabuistický příkaz -vyslovovat. Připomíná to samozřejmě Máchovo „na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal“, respektive je to „na tváři

¹⁶⁴Viz Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989. s. 185 -187 (heslo „Dichter“) a s. 191 - 193 (heslo „Dichtung“).

lehký cynismus, hluboké v srdci ideály“. Odtud také pochopíme odmítání romantického modelu básníka. Je příliš patetický, příliš zaměřený na privátní problémy, je nemužný¹⁶⁵ a nevěcný. To jsou vlastnosti lyriky, doba však žádá opak lyriky, mužnost a věcnost.¹⁶⁶ Z toho však lze také odvodit, že romantický ideál a pojem lyriky jako projev individuálního citu osobní konfese tu někde hluboko skryt zůstává. Analyzujeme-li totiž výrazy „*duševně použitelný*“, „*radosti a bolesti přítomnosti*“ a „*tlukot srdce*“ v *Prosaische Zwischenbemerkung*, zjistíme, že jsou civilním převlekem maskovanými variantami toho, co Kästner konstatuje u Rilka, totiž pojmů „*služba duši*“ a „*mohutný otřes srdce*“.

Byť z básníků Kästner jmenuje vlastně jen Joachima Ringelnatz, považuje styl za všeobecně rozšířený.

Kästner se však paradoxně od pojmu „nová věcnost“ distancuje. „Nepřímou lyriku“ odmítá označit pojmem „nová věcnost“ (*„Und wer die Dummheit beging, diesen Stil die „Neue Sachlichkeit“ zu nennen, den möge der Schlag treffen!“*). Je tu však zřetelný posun - jestliže v nekrologu za Rilkem „věcnosti“ přisoudil neschopnost přesáhnout určité meze (a dostat se tedy na výšiny poezie Rilkovy), zde naopak vidí hodnoty „věcnosti“ kladně. Přesto však nevíme zcela přesně, co „věcnosti“ nebo „novou věcností“ vlastně míní (nepodává žádnou definici). Přesto však Kästner používá paradoxně jako atributů „nepřímé lyriky“ adjektiv „věcný“ a „mužný“, tedy atributů „nové věcnosti“, které jsou jí obecně přisuzovány respektive jsou od ní požadovány.

¹⁶⁵Staiger (1946, s. 42-43) vyslovuje hypotézu o ženském charakteru lyriky, když porovnává Eichendorffovu prózu s prózou Kleistovou či Lessingovou:

„Hier die reichste Interpunktion, dort eine Scheu, schärfer trennende Zeichen zu setzen, die an die Gepflogenheiten im Briefstil von Frauen gemahnt. Es sind dieselben «Frauenzimmer», die Goethe in den Gesprächen mit Eckermann wegen ihrer Neigung zu bloß musikalischen Gedichten so unfreundlich tadelt. Vielleicht, daß hier sich schon ein weiblicher Zug der lyrischen Dichtung oder ein lyrischer Zug der Frau anzeigt.“

Vojtěch Jirát zase - ve stati o Lessingovi, kterou jsme zmínili výše - hovoří o „femininní anakreontice“ a o mladících (tedy ještě nevyzrálých mužích) Sturm a Drangu jako protikladu „mužného“ Lessinga. („Mužnost“ tedy přisuzují Lessingovi Jirát i Staiger.) O Rilкови se někdy hovoří o básníkovi pro ženy, a v této souvislosti není nezajímavé zmínit Brechtovu klasifikaci Rilkovy poezie jako „teploušské“/schwul/. „Teploušství“ je totiž zase nedostatek mužství, respektive zženštilost.

¹⁶⁶Na rozdíl od „erotické věcnosti“ hrdinky básně *Ballgeflüster* je tato věcnost zřejmě kladnou vlastností.

Kästnerova charakterizace bezpochyby platí pro stydlivého metafyzika Ringelmatze, který svou niternost skrýval za maskou zhýralce a cynika. Také Kästner, jak jsme ukázali např. na *Sachliche Romanze* (LiS, s. 111), skrývá často privátní problémy, které jsou doménou tradiční lyriky, za quasi objektivním nebo skupinovým pojednáním věci. Pro Kästnera však neplatí jeho teorie „nepřímé lyriky“ zcela. Podle mého názoru je pro něj důležitý pojem „přirozenosti“ ve smyslu „normálnosti“. (Viz například *Prosaische Zwischenbemerkung*, kde se praví:

„*Es gibt wieder Lyriker, die wie natürliche Menschen empfinden und die Empfindungen (und Ansichten und Wünsche) in Stellvertretung ausdrücken.*“

Právě patosu a přepjatosti se vyhýbá, protože se mu jeví jako nepřirozený a nevhodný. To, že se pojem nové věčnosti cítí jako neadekvátní, může mít opět pro Ringelmatze určité oprávnění, Kästner však současně hovoří o věčné a mužné generaci. „Věčnost“ a „mužnost“ však jsou bezpochyby dosti obecně uváděné účastníky diskurzu „nově věčnosti“ požadované hodnoty „nové věčnosti“ (viz např. hlavní atributy nové věčnosti, jak je vydestilovala Beckerová, či Utitzovy požadavky na nové umění překonávající „nedospělost“ expresionismu), ať už je označení „nová věčnost“ vhodné či nikoliv. Pojmy „*Lyrik ohne Gefühl*“ nebo „*indirekte Lyrik*“ se však hodí na Kästnera, jestliže je vyložíme jako „prozaizaci“ nebo „epizaci“ ve smyslu výše intepretované *Věčné romance*. Kästner poukazuje na obecnou rozšířenost „lyriky bez citu“ a uvádí přitom mimo jiné malíře George Grosze a Otto Dixe, kterým věnuje pozornost i jinde.¹⁶⁷

Kästner dále rozvádí své názory na „lyriku bez citu“ v článku *Indirekte Lyrik*, publikovaném v *Das deutsche Buch* 1928, č. 3/4, s. 143-145 (Becker, sv. 2, s. 245-246).

¹⁶⁷Viz údaje o Kästnerových preferencích ve výtvarném umění, o kterých píšu výše.

3.9.3 Diskuse - Srovnání jednotlivých koncepcí nové věcnosti

(Roh, Utitz, Kindermann, Soergel, Mahrholz, Benjamin, Lethen a Beckerová) ve vztahu ke Kästnerovi – jejich dílčí použitelnost.

Srovnáme-li jednotlivé teorie nové věcnosti, jak je předložili Roh, Utitz, Mahrholz, Kindermann, Soergel a Benjamin i Kästner, zjistíme, že vlastně žádná z těchto teorií nepopisuje a nedefinuje literární tvorbu nové věcnosti dostatečně.

Předpokládáme-li, že typickým autorem nové věcnosti je Erich Kästner, pak se paradoxně ve své definici Kästnerovu typu literatury (máme na mysli především jeho první čtyři sbírky) blíží Roh svým popisem veristického malířství. Roh ale popisuje veristické malířství ještě před tím, než Kästner své čtyři sbírky vůbec napsal. V Kästnerově díle se vyskytuje koncept „člověk je zlý“, respektive „člověk je zvíře“ či „člověk je stroj či panák“ tak jako v díle některých malířů nové věcnosti. Zdá se, že i pro Kästnerův postoj by bylo možno použít Rohův pojem „*Zynistischer Besserung-Aktivismus*“. Podobné koncepty nacházíme – méně či více výrazně formulované - i dalších Kästnerových současníků, jmenovitě Mehringa a Brechta a Tucholského. Ve srovnání s expresionismem a jeho bezčasou abstrakcí je Kästnerovo dílo také návratem k realismu zakotvenému v historickém čase, stejně tak jako malířství nové věcnosti je návratem k realismu, předmětovosti a figuralismu. Roh zařazuje do stylu nové věcnosti některé spisovatele (respektive zvažuje, zda by tam nemohli být zařazeni), kteří dnes skutečně za tvůrce tohoto stylu jsou považováni, literaturu však hlouběji nezkoumá. Proto je význam jeho koncepce nové věcnosti pro literární vědu pouze srovnávací. Roh ovšem zkoumá novou věcnost mezinárodní.

V případě Utitzově jde o proklamaci ideálů a hodnotového systému, nikoliv o popis literárního směru. Faktická nová věcnost Utitzovy ideály – alespoň co se týče materiálu, který jsme prozkoumali - nenaplňuje. Nejedná se o nový klasicismus, ale literaturu, která je ve své parodičnosti, satiričnosti a společenské kritice a grotesknosti často antiklasická (míníme-li klasickou literaturou alespoň jistou míru vznešenosti, harmoničnosti, uměřenosti a vyváženosti).

Heinz Kindermann, přestože se výslovně zabývá Kästnerem a rozpoznává (nebo přejímá) poznatek o modelu „člověk je zlý“, nemá pochopení pro satirický

a humoristický charakter Kästnerovy tvorby, celou novou věcnost ve smyslu Kästnerovy, Brechtovy, Ringelnatzovy tvorby zavrhuje. Můžeme samozřejmě souhlasit s tím, že vedle věcnosti nemetafyzické či skeptické, jak ji reprezentuje Kästner, vedle (zdánlivého) cynismu a společenské kritiky existuje také v literatuře věcnost metafyzická či náboženská. (Upozornil jsem, že již v roce 1909 tu existovala stať Johanna Müllera *Sachlich leben* o níž píše Erasmus, jejíž věcnost jako životní styl a životní postoj metafyziku nepopírá). Kindermann však literaturu nové věcnosti mylně interpretuje a popisuje ji nedostatečně. Nadto se spokojuje s ideologickou nálepkou, pro niž si vypůjčuje citáty vytržené z kontextu.

Za dostatečnou teorii nové věcnosti nelze samozřejmě považovat ani Soergelovu, která je nedostatečná již jen tím, že neuvádí žádné představitele nové věcnosti.

Kästnerova koncepce nové věcnosti (jakkoliv Kästner toto označení odmítá), jakkoliv Kästner ve svých recenzích často správně ocení hodnotu recenzovaného díla a výstižně charakterizuje „nepřímou lyriku“, nevychází ze systematického uceleného průzkumu dostatečně velkého a tedy reprezentativního souboru materiálu, jeho vylíčení charakteru nové generace literátů je svým způsobem jednostranné, fedrující vlastní pojetí literatury, a podané bez dokladů.

Kästnerovým hlavním oborem prostě není literární věda.

Nedostatečná je i teorie Wenera Mahrholze. Mahrholz zařazuje autory do příliš obecných kategorií (náboženská lyrika, přírodní lyriky atd.) U Mahrholze chybí zcela popis básníků, s nimiž je pojem nové věcnosti spojován dnes, tj. Kästner, Tucholsky, Brecht, Mehring a Ringelnatz.

Bez ohledu na to, zda sdílím marxistické názory Lethenovy (uvedl jsem, proč tomu tak není), v jeho knize se o koncepci nové věcnosti mnoho nedovíme. Zkoumá literaturu nové věcnosti nikoliv v její komplexnosti a bohatství funkcí, ale jen jako projev určité sociologicky definované části společnosti, tj. „buržoazních“ intelektuálů na kapitalistickou racionalizaci, přičemž tyto intelektuály viní z podílu na kapitalistickém vykořisťování a útlaku proletariátu a dokonce jim přisuzuje vinu na vítězství fašismu v Německu. Demagogicky lze

ovšem z viny pomahačství vítězstvím fašismu leckoho. Ti, které tak zlobně vyjmenovává Benjamin, však proti němu bojovali. Kästnerův anarchismus a pacifismus jistě příliš silnou zbraní proti fašismu nebyl, marxista Lethen si však při svém obviňování jako takový příliš nevidí do úst - vedle diktatury fašistické je mu bohužel třeba připomenout - jakkoliv pozdě tak činím - diktaturu komunistickou.¹⁶⁸

Utitzova, Kindermannova, Soergelova, Benjaminova, Lethenova, ba i Kästnerova teorie literatury (nové věcnosti) je teorie ideologická, v případě Kindermannově, Soergelově, Benjaminově bohužel spojená s paušalizujícím nediferencovaným odsudkem mravním a uměleckým. Nepřesvědčivé pro mne je i záporné posouzení dějinné úlohy literátů nové věcnosti Lethenovo.

Paradoxně i velmi důkladně a na základě obsáhlého a reprezentativního materiálu vypracovaná teorie Sabyiny Beckerové musí být nejprve ověřena. Beckerová se totiž zabývá pouze sekundární literaturou k tématu (nové) věcnosti a nikoliv primární díly tohoto literárního směru. To, že tato teorie zjišťuje u literatury nové věcnosti v podstatě stejné rysy jako Franz Roh u malířství nové věcnosti (přestože Beckerová Rohovu teorii do svého průzkumu nezahrnuje), je příslibem, že kategorie vypracované Beckerovou je možno použít i pro zkoumání primárních literárních děl.

Tuto práci je však třeba ještě provést. Přestože máme k dispozici řadu studií zabývajících se jednotlivými díly a autory, chybí totiž průzkum literatury nové věcnosti z makroperspektivy, to znamená průzkum rozsáhlého souboru děl, zjištění jejich společných znaků a rozdílů, nejčastějších a nejcharakterističtějších rysů, tvůrčích postupů, témat, motivů atd.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Viz: Stéphane Courtois et al.: Černá kniha komunismu. Praha: Litomyšl, Paseka 1999.

¹⁶⁹ Je samozřejmě otázka, zda nová věcnost v tomto smyslu, totiž jako soubor vlastností relevantních pro velký počet literárních děl za delší časové období existuje. Možná zjistíme, že název nová věcnost je jen jakási nálepka, kterým z pohodlnosti označujeme soubor heterogenních podskupin, které nemají nic nebo málo společného. Navíc platí podle mého názoru obecně, že v literární vědě jsou pojmy s vysokou mírou abstrakce a pojmy označují velké soubory (jako např. gotika, barok či expresionismus zatíženy vyšší nepřesností než pojmy v exaktních vědách.)

Moje definice pojmu nová věcnost

Koncept „nová věcnost“ chápu jako označení historicky daného literárního stylu nebo proudu, tj. jako stylistické a obsahové charakteristiky, které má množina uměleckých děl společné ve statisticky významné míře (jestli ovšem nová věcnost vůbec existuje!), tedy vlastnosti, které právě konstituují „novou věcnost“. Případně může tento pojem označovat poetiku nebo komplex estetických názorů, literárních témat a motivů, který je charakteristický pro množinu uměleckých děl respektive jejich autorů. Rád bych však zdůraznil, že můj koncept nové věcnosti je pouhý fragment. Nevychází totiž z dokladné znalosti velkého reprezentativního souboru děl, nýbrž jen – doufejme přece jen důkladnější – znalosti tvorby jediného básníka (E. Kästnera), doplněné výběrovou, neúplnou znalostí několika básníků, jejichž dílo vykazuje příbuzné rysy Kästnerovým. Můj rozbor si ovšem neklade ambice vypracovat nějakou „novou a správnou“ definici nové věcnosti, protože materiál, který zpracovávám, a moje znalosti jsou nutně omezené. Byl bych rád, kdyby tento dílčí průzkum přece jen přispěl k poznání nové věcnosti a literatury výmarské republiky jako celku.

Tedy:

Tak můžeme například nalézt společné motivy u Kästnera, Ringelnatze a Tucholského a Brechta. U všech tří autorů nalezneme zájem a motivy, které souvisejí s *tělem* člověka, většinou zpracované s provokativní otevřeností: vylučování exkrementů (defekace a a močení u Brechta, Kästnera a Ringelnatze), sexualita včetně dětské, prostituce, pohlavní nemoci, homosexualita, onanie a skupinový sex. Kästner: ve „*Wiegenlied für sich selber*“, Tucholsky v „*Schloß Gripsholm*“, Ringelnatz např. v básni „*Bordell*“. Nebo motiv *zániku* u Brechta a Kästnera. Brecht (*Vom armen B.B.*):

„*Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie/hindurchging, der Wind!/ Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es./ Wir wissen, daß wir Vorläufige sind/ Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes./ Bei den Erdbeben, die kommen werden,(...)*“

a v Kästnerově *Fabianovi* (který se vlastně měl jmenovat *Der Gang vor die Hunde*, tedy hrubě a hovorově „zánik“) (*Fabian*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1976. s. 88 dole):

der Bewohner gleicht sie längst einem Irrenhaus. Im Osten residiert das Verbrechen, im Zentrum die Gaunerei, im Norden das Elend, im Westen die Unzucht, und in allen Himmelsrichtungen wohnt der Untergang.“ „Und was kommt nach dem Untergang?“ Fabian pflückte einen kleinen Zweig, der über ein Gitter hing, und gab zur Antwort: „Ich fürchte, die Dummheit.“

Motiv zániku, jehož pokračováním je hloupost, nalezneme také v *Elegie auf allen Seiten*:

„Die Blätter flattern wie die Schmetterlinge./ Die Straße glüht und leuchtet und verfällt./ Der Herbst beschert uns den Verfall der Dinge/und dieses Mal auch den Verfall der Welt.// Das ist ein Jahr, da möchte alles sterben!// Die Welt verliert das Laub und den Verstand./ Der Winter und die Dummheit sind die Erben./ Und was sich Hoffnung nannte, wird verbrannt.“

Také v *Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner?* (MgA, s. 219)

“Die Zeit liegt im Sterben. Bald wird sie begraben./ Im Osten zimmern sie schon den Sarg./ Ihr möchtet gern euren Spaß dran haben...?/Ein Friedhof ist kein Lunapark.”

Vskutku je „zánik“ a „úpadek věcí“ významné téma literatury dvacátých třicátých let: např. *Krakatit, Válka s mloky a Bílá nemoc* Karla Čapka, v Německu však k tomu mohou být přiřazena i dřívější díla: *Zauberberg* Thomase Manna, Brochova trilogie *Schlafwandler* se svým „rozpadem hodnot“, Utitzovo *Überwindung des Expressionismus* a ještě Curtiovo *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* vznikly ze stejné obavy o další existenci hodnot humanismu respektive evropské kultury. Motiv zániku nalezneme však i v expresionismu, např. u Jacoba von Hoddise (sbírka a báseň *Weltende*) nebo u expresionisty Georga Heyma. U Heyma je to snad temné tušení blížící se katastrofy první světové války, u Hoddise je téma konce světa zpracováno parodisticky, tedy vlastně novověčně (neboť parodie je pro novou věčnost relevantní žánr). I „expresionista“ Georg Trakl zpracovává téma zániku: v básni *Untergang*. Brecht a Kästner však berou zánik vážně. U mladého Brechta je tato vážnost pravděpodobně důsledkem jeho přesvědčení o konci buržoazní kultury a světa, vyrůstá z jeho radikálního zřeknutí se jich, u Kästnera je to pravděpodobně vážnost někoho, kdo přestal doufat v přežití humanistických hodnot v hnědé potopě (možná také rudé). I Spenglerova kniha *Untergang des*

Abendlandes (1918-1922, přepracována 1923) je zpracováním tématu zániku, jakkoliv asi na základě jiných východisek než která platí pro Kästnera.

Významný je v nové věcnosti koncept „člověk je zvíře“ a „člověk je stroj“. Rozsáhlé doklady toho jsem přinesl v kapitole věnované dramatickým žánrům v Kästnerově tvorbě.

Jiné často se vyskytující téma je „malý člověk“. Kästnera a básníky, na něž odkazuji, zajímá především jako velmi často sociologicky určený typ, exemplář, případně jako skupina. „Malý muž“ a „malá žena“, tedy sociální outsideři obou pohlaví jsou hrdiny a současně publikem děl nové věcnosti. Kästner, Fallada, v českém kontextu Čapek, Langer, Poláček ... Obměna „malého člověka“ u marxisty Brechta se nazývá „proletář“, v jeho předmarxistickém období to byly postavy na sociálním okraji, jako *Maria Farrar*. Později se Brechtovým hrdinou stává lstivý plebejec (např. Švejek, pan Kunert nebo Azdak), protipóly pánů, těch nahoře a vůdců. Malý člověkem je i jeho pan Keuner. Kritickou variantou malého člověka je „měšťák“ (Spießler). Současně literáty nové věcnosti zajímá protipól malého člověka – který je viděn nejčastěji kriticky – diktátor (diktátoři), kapitalista (kapitalisté), bankéři, „ti nahoře“.

Další společné téma je antimilitarismus - srovnej např. *Jahrgang 1999, Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen, Verdun, viele Jahre später, Verdun bis Weltuntergang*. Brecht: *Legende vom toten Soldaten* (Brecht, 1988, sv. 11, s. 112-115), samozřejmě i Mehring (*Mordsjubel*), Tucholsky: *Drei Minuten Gehör!, Krieg dem Kriege, Rote Melodie, Der Graben* a próza *Vor Verdun*.¹⁷⁰

Dalším společným znakem je a *absence zpracování náboženských témat ve zbožném duchu*, naopak častý *antiklerikalismus* tedy odpor k církvi a církevní

¹⁷⁰ K nové věcnosti bývá počítáno i dílo Ernsta Jüngerera, který je ve svém díle *In Stahlgewittern* nikoliv antimilitaristou, ale militaristou. Beckerová (Becker, 2000, sv. 1, s. 60 – 64) zdůvodňuje, proč ona tohoto autora k autorům nové věcnosti nepočítá. Já sám nic proti jeho zařazení mezi autory nové věcnosti nemám, pak ovšem musíme její definici přeformulovat v tom smyslu, že jejím významným tématem je válka, ať už ji vidí autoři pozitivně či negativně. Neodpustím si však poznámku, že tak jako Jünger charakterizuje svůj způsob psaní jako „tatsächlicher Stil“, používá Adolf Hitler velmi často v *Mein Kampf* (1925, 1926) pojmu „tatsächlich“. Různé složeniny pojmu „sächlich“, vyskytující se, jestli dobře počítám ve verzi této knihy na internetu, asi 94 krát (!), jsou nejčastěji obsaženy právě ve složenině „tatsächlich“. Že se ovšem teoretický nacionalista Jünger od praktického nacismu distancoval, je nedostatečná útěcha, stejně tak jako nejde skloubit jeho pozdní konverzi ke katolicismu s glorifikací války v *In Stahlgewittern*.

hierarchii, zpracování „svatých“ témat jako „Bůh“, „Vánoce“ „vykoupení“ atd. v duchu desakralizace (redukce nadpřirozeného na přirozené), skepse, deziluze, ironie, někdy otevřeného popírání a odhalování náboženství jako opia lidstva". (Výjimkou je Ringelnatz, který je metafyzikem, ovšem maskovaný jako „ein kleiner unanständiger Schalk“ maskovaný a pochybující) (např. báseň *Überall und Was dann?*

“Ach, sehen wir die dann wieder,/ Die vor uns gestorben sind?/ Wir, dann ungreifbarer Wind?/ Richten wir auf und nieder/ Die andern, die nach uns leben?// Wie weit wohl Gottes Gnade reicht./ Uns alles zu vergeben?/ Vielleicht? - Vielleicht!”

Ani Mascha Kaléko nezapadá, alespoň ve svém pozdějším vývoji ne, do Kindermannovy štatulky bezbožníků. V Její básni *Kaddisch* je však spíše jobovský nářek než chvalozpěv, který modlitba kadiš je.

Dalším společným znakem je *převaha satiry a parodie* v díle příslušných autorů. Dalším společným zájmem je zájem o *hovorový jazyk*.

Nová věcnost není zjevně jen německou záležitostí, jakkoliv měla jistě v Německu své specifické rysy.

4 Závěrečná poznámka

Vhodným pomocným nástrojem k průzkumu nové věcnosti z makroperspektivy by byla elektronická knihovna nebo korpus děl nové věcnosti z různých žánrů, z níž by bylo možno velmi rychle vyhledávat jednotlivá slova a sousloví, a kombinace slov s využitím Booleovy algebry, zjišťovat jejich význam, frekvenci,¹⁷¹ konotaci, nacházet jednotlivé motivy, stylistické prostředky atp. „Ruční“ metoda, četba a interpretace každého individuálního díla, díla jednoho autora nebo jejich výběru je sice metodou nepostradatelnou, ale materiál je příliš bohatý, než aby je tímto způsobem mohl zpracovat jedinec. Z tohoto hlediska zůstává tato práce vědomě fragmentární.

¹⁷¹Metodu popisuje Vašák (Vašák, 1980, s. 27) uvádějící informace o slovníku francouzského romantismu.

Resumé

Práce zkoumá, zda raná básnická tvorba Ericha Kästnera, jež bývá označována označováno za vzorový příklad tvorby německé nové věcnosti, skutečně splňuje příznaky nové věcnosti ve smyslu (raných) teorií, které novou věcnost jako literární směr definovaly. Tedy zda jsou rané, případně i pozdější literární teorie nové věcnosti skutečně adekvátní pro konkrétní literární produkci jednoho autora, která je produkcí nové věcnosti běžně nazývána.

Za tímto účelem

- 1) zkoumám rané Kästnerovo básnické dílo po obsahové a formální stránce a snažím se je zasadit do širších literárněvědných souvislostí; V první části popisuji Kästnerův básnický styl. Vycházím ze studie Johna Winkelmana *The Poetic Style of Erich Kästner* (Winkelman, 1957), kterou doplňuji vlastními zjištěními. V souladu se charakteristikou básnických kategorií – lyrična, epična a dramatična - provedenou Emilem Staigerem dělím Kästnerovu básnickou (tj. veršovou) tvorbu na lyrickou, epickou a dramatickou a zabývám se jednotlivými tématy a motivy, které jsou pro tuto tvorbu relevantní, a Kästnerovým přístupem ke zpracování příslušných témat a motivů.

Dále srovnávám Kästnerovo dílo a básnickou osobnost s dílem a osobnostmi vybraných básníků minulých literárně-historických epoch a jeho osobní vztah k nim, a sice osvícenství (Gotthold Ephraim Lessing), klasicismu (Johann Wolfgang Goethe), romantismu (Joseph von Eichendorff a Ernst Theodor Amadeus Hoffmann), symbolismu (Rainer Maria Rilke), naturalismu (Frank Wedekind), expresionismu a nové věcnosti (Bertolt Brecht, Kurt, Kurt Tucholsky, Joachim Ringelnatz Walter Mehring a Mascha Kaléko).

- 2) V druhé části kriticky reprodukuji výběr teorií nové věcnosti, jak je definovali její (raní) teoretici: Franz Roh, Emil Utitz, Heinz Kindermann, Werner Mahrholz, Albert Soergel, Walter Benjamin, Helmuth Lethen a Sabina Beckerová. Reprodukuji však také názory na umění (a novou věcnost) samotného Ericha Kästnera, jak je formuluje ve svých teoretických pracích i uměleckých dílech. Součástí tohoto zkoumání je rovněž průzkum toho, v jakém významu a v jakých kontextech se v Kästnerově díle objevují ústřední pojmy nové věcnosti, totiž „věcný“, „(nová) věcnost“ a „věc“.
- 3) Srovnáním výsledků první a druhé části dospívám k názoru, že nejvýstižnější obecnou teorií nové věcnosti aplikovatelnou na Kästnerovo rané dílo je pravděpodobně doposud teorie Franze Roha, zvláště ve své formulaci postexpresionistického verismu. Ostatní zkoumané teorie nelze označit jako skutečně výstižné (Kindermann, Mahrholz, Soergel, Lethen), respektive se zaměřují na něco jiného, než je vytvoření obecnější teorie platné pro primární literární tvorbu nové věcnosti, (Utitz, Lethen) jakkoliv lze dílčí výsledky jednotlivých teoretiků, byť někdy se značnými kritickými výhradami, akceptovat.

- 4) Nakonec se pokouším velmi stručně formulovat vlastní teorii nové věcnosti, ovšem s plným vědomím toho, že byla vytvořena pouze na základě velmi malé části literární tvorby hypoteticky existující nové věcnosti, a že tedy může být pouze dílčím příspěvkem příští dokonalejší teorie vycházející z mnohem většího objemu materiálu.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit untersucht, ob die frühe dichterische Produktion Erich Kästners, die als ein Musterbeispiel der deutschen Neuen Sachlichkeit gilt, wirklich Merkmale derselben im Sinne der Theorien trägt, welche die Neue Sachlichkeit als literarische Richtung definiert haben. Also ob die frühen und späteren literaturwissenschaftlichen Theorien für das Schaffen des Autors repräsentativ sind, das gewöhnlich in seiner Gesamtheit der Neuen Sachlichkeit zugeordnet wird.

Zu diesem Zweck

- 1) untersuche ich das frühe Werk Kästners inhaltlich und formal und versuche es in weitere literaturwissenschaftliche Zusammenhänge zu stellen.
Im ersten Teil beschreibe ich Kästners dichterischen Stil. Dabei gehe ich von der Studie von John Winkelman *The Poetic Style of Erich Kästner* (Winkelman, 1957) aus, die ich mit eigenen Befunden ergänze. Im Einklang mit der Charakteristik der dichterischen Kategorien - des Lyrischen, Epischen und Dramatischen - von Emil Staiger teile ich Kästners dichterische (also in Versen geschriebene) Produktion in lyrische, epische und dramatische und befasse mich mit einzelnen Themen und Motiven, die für dieses Schaffen relevant sind, und der Art und Weise, in der Kästner an die Verarbeitung der betreffenden Themen und Motive herangeht.
Weiter vergleiche ich Kästners Werk und dichterische Persönlichkeit mit Werk und Persönlichkeit einer Auswahl von Dichtern aus früheren Epochen der Literaturgeschichte und Kästners Beziehung zu ihnen, und zwar der Aufklärung (Gotthold Ephraim Lessing), des Klassizismus (Johann Wolfgang Goethe), der Romantik (Joseph von Eichendorff a Ernst Theodor Amadeus Hoffmann), des Symbolismus (Rainer Maria Rilke), des Naturalismus (Frank Wedekind), des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit (Bertolt Brecht, Kurt Tucholsky, Joachim Ringelnatz, Walter Mehring und Mascha Kaléko).
- 2) In dem zweiten Teil referiere ich kritisch über eine Auswahl von Theorien der neuen Sachlichkeit, wie sie durch ihre bedeutendsten Theoretiker: Franz Roh, Emil Utitz, Heinz Kindermann, Werner Mahrholz, Albert Soergel, Walter Benjamin, Helmuth Lethen und Sabina Becker formuliert worden sind. Ich behandle jedoch auch die Ansichten über Kunst (und die Neue Sachlichkeit) von Erich Kästner selbst, wie er sie in seinen theoretischen Arbeiten und Kunstwerken formuliert hat. Zu dieser Untersuchung gehört auch die Untersuchung dessen, in welcher Bedeutung und in welchen Kontexten in Kästners Werk die zentralen Begriffe der Neuen Sachlichkeit stehen, und zwar „sachlich“, „(Neue) Sachlichkeit“ und „Sache“ vorkommen.
- 3) Durch den Vergleich der Ergebnisse des ersten und des zweiten Teils komme ich zu der Ansicht, das die zutreffendste allgemeine Theorie, die auf Kästners frühes Werk appliziert werden kann, bisher wahrscheinlich die Theorie von Franz Roh ist, besonders in ihrer Formulierung des nachexpressionistischen Verismus. Andere untersuchte Theorien können

nicht als wirklich zutreffend bezeichnet werden (Kindermann, Mahrholz, Soergel, Lethen), beziehungsweise sie streben etwas Anderes als die Bildung einer allgemeineren Theorie an, die für das primäre literarische Schaffen der Neuen Sachlichkeit gültig wäre (Utitz, Lethen), obgleich man die Teilergebnisse der einzelnen Theoretiker, wenn auch manchmal mit großen kritischen Vorbehalten, akzeptieren kann.

- 4) Zuletzt versuche ich meine eigene sehr summarische Theorie der Neuen Sachlichkeit zu formulieren, jedoch in vollem Bewusstsein dessen, dass diese Theorie nur mithilfe eines sehr begrenzten Teils der literarischen Produktion der hypothetisch existierenden Neuen Sachlichkeit formuliert wurde und dass sie also nur einen partiellen Beitrag zu einer künftigen vollkommeneren Theorie vorstellen kann, die auf einem ungleich größeren Materialumfang basieren würde.

Summary

This study examines whether the early poetic production of Erich Kästner, which used to be designated a model example of the production of the German New Objectivity, really fulfils the characteristics of the New Objectivity in the sense of the theories defining the New Objectivity as a literary movement. The question is whether the early and later literary theories of the New Objectivity are really adequate for describing the actual literary production of one author, commonly designated as a product of New Objectivity.

For this purpose

- 1) I examine the early poetic work of Kästner with regard to its content and form and try to place it into the broader context of literary science;
In the first part I describe Kästner's poetic style. I base my examination on the study of John Winkelmann, *The Poetic Style of Erich Kästner* (Winkelmann, 1957) which I complete with my own findings. In accordance with the characteristics of the poetic categories - the lyric, epic and dramatic - carried out by Emil Staiger - I divide Kästner's poetic output (i.e., his production in verse) into the lyric, epic and dramatic and explore the individual themes and motifs relevant to this production with Kästner's approach to the treatment of the relevant themes and motifs.
Further, I compare Kästner's work and personality as a poet with the work and personalities of selected poets of past periods in literary history and Kästner's personal relation to them, namely the Enlightenment (Gotthold Ephraim Lessing), Classicism (Johann Wolfgang Goethe), Romanticism (Joseph von Eichendorff and Ernst Theodor Amadeus Hoffmann), Symbolism (Rainer Maria Rilke), Naturalism (Frank Wedekind), Expressionism and New Objectivity (Bertolt Brecht, Kurt, Kurt Tucholsky, Joachim Ringelnatz, Walter Mehring and Mascha Kaléko).
- 2) In the second part, I critically review a selection of theories of the New Objectivity as they were defined by its (early) theoreticians: Franz Roh, Emil Utitz, Heinz Kindermann, Werner Mahrholz, Albert Soergel, Walter Benjamin, Helmuth Lethen and Sabina Becker. I also review the thoughts on the arts (and the New Objectivity) of Erich Kästner himself, how he formulates them in his theoretical works and works of art. Within my examination, I also explore in which meanings and contexts the central notions of the New Objectivity appear in Kästner's works, i.e., the notions "matter-of fact", "(New) Objectivity" and "matter".
- 3) By comparing the results of the first and second part I come to the conclusion that it is probably the theory of New Objectivity by Franz Roh which is still the most apposite that can be applied to Kästner's early work, especially in its formulation of Postexpressionistic Verism. Other theories I examined cannot be designated as truly apposite (Kindermann, Mahrholz, Soergel, Lethen), as they concentrate on other aims than the creation of a more general theory which would be valid for the primary literary production of the New Objectivity (Utitz, Lethen), although the partial

results of the individual theoreticians can be (sometimes with considerable critical reserve) accepted.

- 4) Finally, I try to formulate very briefly my own theory of the New Objectivity, naturally with the full awareness of the fact that my theory has been formulated on the basis of a very small part of the literary production of the hypothetically-existing New Objectivity, and that it thus can be only a partial contribution to a future more accomplished theory based on a larger volume of material.

Seznam zkratk použitých v práci a použité vydání Kästnerových spisů

Seznam použitých zkratk

- DNj** Kästner, Erich: *Dieses Na ja!, wenn man das nicht hätte! Ausgewählte Briefe von 1909 bis 1972*. Herausgegeben von Sven Hanuschek. Zürich: Atrium Verlag, 2003.
- Fabian** Kästner, Erich: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. In: GS, sv. 2, s. 7 – 204
- GG** KÄSTNER, Erich: *Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der „Neuen Leipziger Zeitung“ 1934-1933*. Band 1, Band 2. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1989.
- GS** Kästner, Erich: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Band 1 - Band 8*. Atrium Verlag: Zürich, 1969.
- GÖ** GÖRTZ, Franz Josef - **SARKOWICZ**, Hans: *Erich Kästner. Eine Biographie*. Unter Mitarbeit von Anja Johann. München/Zürich: Piper, 1998.
- GzS** Kästner, Erich: *Gesang zwischen den Stühlen*. In: GS, sv. 1, s. 221- 276
- HaT** Kästner, Erich: *Herz auf Taille* In: GS, sv. 1, s. 51-107
- KB** Kästner, Erich: *Kurz und bündig. Epigramme*. In: GS, sv. 1, s. 315-342
- LH** Kästner, Erich: *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke*. Basel/Wien/Mähr. Ostrau: Atrium-Verlag, 1936.
- LiS** Kästner, Erich: *Lärm im Spiegel* In: GS, sv. 1, s. 109-163
- MD** *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Verlag Philipp Reclam jun: Leipzig 1972.
- MgA** Kästner, Erich: *Ein Mann gibt Auskunft*. In: GS, sv. 1, s. 165-220
- NL** Kästner, Erich: *Nachlese*. In: GS, sv. 1, s. 277-313
- NLZ** Neue Leipziger Zeitung
- Použité vydání Kästnerových sebraných spisů:**
Kästner, Erich: *Gesammelte Schriften für Erwachsene. Band 1 - Band 8*. Atrium Verlag: Zürich, 1969.

5 Seznam použité literatury

- 1) ARTERI, Giovanni - VALLIEROVÁ, Dora: *Henri Rousseau*. Praha: Odeon, 1980.
- 2) BANGERTER, Lowell A.: *Kästner, Erich*. In: *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century. Volume 2: E-K*. Farmington Hills: St. James Press, 1999. s. 605-606.
- 3) BECKER, Sabina: *Neue Sachlichkeit: I. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933), II. Quellen und Dokumente*. Köln: Böhlau, 2000.
- 4) BEMANN, Helga: *Humor auf Taille. Erich Kästner - Leben und Werk*. Berlin: Verlag der Nation, 1983.
- 5) BEMANN, Helga: *Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild*. Berlin: Verlag der Nation, 1990.
- 6) BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften. Band II.2. Aufsätze. Essays. Vorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- 7) BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften. Band III. Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- 8) BERNARD, Jan: *Co je divadlo*. Praha: SPN, 1983.
- 9) BLANKENAGEL, John C.: *Four Volumes of Verse by Erich Kästner*. The German Quarterly, Vol. IX, Jan 1936, Nr. 1.
- 10) BODLÁKOVÁ, Jitka: *Erich Kästner*. Praha: SNDK, 1966.
- 11) BODLÁKOVÁ, Jitka: *Z malých dějin*. Praha: Mladá Fronta, 1963.
- 12) BOSSMANN, Reinaldo: *Kästner und Ringelnatz*. Welt und Wort, Tübingen, 12.7.1957, s. 235 ff.
- 13) BRAND, GUIDO K. *Werden und Wandlung. Eine Geschichte der deutschen Literatur von 1880 bis heute*. Berlin: K. Wolff, 1933.
- 14) BRECHT, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989 – 2000.
- 15) DEMETZ, Peter: *Heimweh*. In: *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki. *Siebter Band. Von Bertolt Brecht bis Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1995. Zweite Auflage. s. 320-322.
- 16) DIESEL, Eugen: *Der Weg durch das Wirrsal. Das Erlebnis unserer Zeit*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1932.
- 17) *Erich Kästner šedesátiletý*. – Literární noviny, r. 8, 1959, č. 8. s. 10.
- 18) FISCHER, Klaus: *Erich Kästner*. In: *Das KLG auf CD-ROM mit online update. Netzwerk-Version. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 1999.
- 19) *Gebrauchslyrik*. In: <http://www.das-fliegende-klassenzimmer.de/noflash/lehrer/bibliographie24.html> (Viz příloha)
- 20) FUEGI, John: *Brecht & CO. Biographie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.
- 21) GEORGE, Stefan: *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*. Stuttgart: Verlagsgemeinschaft Ernst Klett Verlag, 1984.

- 22) GOETHE, Johann Wolfgang: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. München: C.H. Beck, 1989.
- 23) GÖRTZ; Franz Josef - SARKOWICZ, Hans: *Erich Kästner. Eine Biographie*. Unter Mitarbeit von Anja Johann. München/Zürich: Piper, 1998.
- 24) HÄNTZSCHEL, Günter: *Kurt Tucholskys »Ein Pyrenäenbuch«*. In: *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*. Herausgegeben von Sabina Becker und Ute Maack. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. s. 47-65.
- 25) HEINE, Heinrich: *Heines Werke in fünf Bänden*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1986.
- 26) HEUKENKAMP, Ursula: *Die Sprache der schönen Natur*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1982.
- 27) HEUWINKEL, Christiane: *Kaléko, Mascha*. In: *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. Herausgegeben von Andreas B. Kilcher. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000. s. 283-285.
- 28) HÖCK, Wilhelm: *Formen heutiger Lyrik. Verse am Rand des Verstummens*. München: P. List Verlag, 1969.
- 29) JUNGSMANN, Josef: *Slovník česko-německý*. Praha: Academia, 1989-1990.
- 30) *Kalt*. In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. 3. völlig neue und bearbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. *Band 5: Impu-Leim*. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1999. s. 2035.
- 31) KANDINSKI, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. München: R. Piper & CO. Verlag, 1912.
- 32) KÄSTNER, Erich: *Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der „Neuen Leipziger Zeitung“ 1934-1933. Band 1, Band 2*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1989.
- 33) KÄSTNER, Erich: *Gesammelte Schriften für Erwachsene*. Zürich: Atrium Verlag, 1969.
- 34) KAUFMANN, H.: *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Fünfzehn Vorlesungen*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1966.
- 35) KESTEN, Hermann: *Vorwort zu Kästners „Gesammelten Schriften für Erwachsene“*, Band. 1, Zürich: Atrium Verlag, 1969.
- 36) KESTEN, Hermann: *Bert Brecht*. In: *Lauter Literaten. Porträts. Kritik an Zeitgenossen. Erinnerungen*. München/Zürich: Droemersch Verlaganstalt Th. Knauer Nachf. 1966, 1966.
- 37) KINDERMANN, Heinz: *Das literarische Antlitz der Gegenwart*. Halle: M. Niemeyer Verlag, 1930.
- 38) KINDERMANN, Heinz: *Idealismus und Sachlichkeit in der deutschen Gegenwartsdichtung*. Germanisch-Romanische Monatschrift, XXI, 1933, s. 81-101.
- 39) KINDERMANN, Heinz: *Weltkriegsdichtung der Deutschen im Ausland* (Berlin: Volk und Reich Verlag, 1940).
- 40) KLEIN, Alfred: *Nachwort*. In: GG, sv. 2, s. 354-371.

- 41) KORTE, Hermann: *Kurt Tucholskys Lyrik*. In: *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*. Herausgegeben von Sabina Becker und Ute Maack. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. s. 173 – 212.
- 42) KRAIKER, Gerhard: »Vertikaler Journalismus«. *Kurt Tucholskys politische Publizistik der Jahre 1911-1933*. In: TUCHOLSKY, Kurt: *Das literarische und publizistische Werk*. Herausgegeben von Sabina Becker und Ute Mack. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. s. 277-309.
- 43) KUNDERA, Ludvík: *Brecht*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 1998. Acta Musicologica et Theatrológica 4.
- 44) LÄMMERZAH-BENSEL, Uta: *Erich Kästner. Eine Personalbibliografie*. Gießen: DUX-Verlag, 1988.
- 45) LESSING, Gotthold Ephraim: *Werke*. München: Carl Hanser Verlag, 1970.
- 46) LETHEN, Helmuth: *Neue Sachlichkeit 1924-32. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970.
- 47) MAHRHOLZ, Werner: *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Berlin: Sieben-Stäbe Verlag, 1930.
- 48) MANN, Thomas: *Über deutsche Literatur*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1968.
- 49) MEHRING, Walter: *Großes Ketzerbrevier. Die Kunst der lyrischen Fuge*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975.
- 50) *Menschheitsdämmerung: ein Dokument des Expressionismus*. Mit Biographien und Bibliographien neu herausgegeben von Kurt Pinthus. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1972.
- 51) MICHALSKI, Sergiusz: *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*. Köln: Taschen, 1922.
- 52) MORGENSTERN, Christian: *Alle Galgenlieder*. Berlin: Verlag Bruno Cassirer, 1933.
- 53) NÁDHERNÁ, Sidonie: *Kronika Vrchotových Janovic*. Praha: Dauphin/Arbor vitae, 1998.
- 54) *New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Ed. A Preminger and T.V. Brogan. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- 55) NEZDARIL, Ladislav: *Česká poezie v německých překladech*. Praha: Academia, 1985.
- 56) PIETZCKER, Carl: *Sachliche Romantik. Verzaubernde Entzauberung in Erich Kästners früher Lyrik*. In: Germanica 9 (1991), s. 169-190.
- 57) PLATÓN: *Ion*. In: PLATÓN: *Dialogy o kráse*. Praha: Odeon, 1979. s. 9-39.
- 58) RILKE, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 1. Gedichte 1895 bis 1910*. Hrsg. von Manfreg Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1996.
- 59) RILKE, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 2. Gedichte 1910 bis 1926*. Hrsg. von Manfreg Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1996.
- 60) ROH, Franz: *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
- 61) RUGE, Wolfgang: *Deutschland 1917-33, [S.l.: s.n.]*, 1982.

- 62) SEIDEL, Gerhard: *Links vom Möglichen. Zur Lyrik E. Kästners*. Sinn und Form, Berlin-Ost, 3. H., Mai 1968, s. 767-773. (Zde citováno z: Kästner, Erich: *Die Zeit fährt Auto*. Reclam: Leipzig, 1971. 2. Aufl., s. 239-247).
- 63) SHMERUK, Chone: *Dějiny literatury jidiš*. Olomouc: Votobia, 1996.
- 64) Schmied, Wieland – Baldacci, Paolo: *Der Kuhle Blick. Der Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika*. 1. Juni – 2. September 2001. Herausgegeben von Wieland Schmied. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München: London: New York, Prestel 2001.
- 65) SCHRECK, Joachim: *Nachwort*. In: RINGELNATZ, Joachim: *Mein Herz im Muschelkalk*. Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1986. s. 493-526.
- 66) SCHRÖDEROVÁ, Christa: *Dvanáct let po Hitlerově boku. 1933-1945. Svědectví Vůdcovy osobní sekretářky*. Praha: Levné knihy KMa, 2004.
- 67) SOERGEL, Albert: *Dichtung und Dichter der Zeit*. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig: R. Voigtländers Verlag, 1925..
- 68) SOERGEL, Albert: *Dichtung und Dichter der Zeit. Dritte Folge. Dichter aus deutschem Volkstum*. Leipzig: R. Voigtländers Verlag, 1935. 2. Auflage.
- 69) SOURIAU, Étienne: *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994.
- 70) SOURIAU, Étienne: *Vokabular d'esthétique*. Publié sous la direction de Anne Souriau. Paris: Press. Universitaires de France, 1990.
- 71) STAIGER, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis Verlag AG, 1946.
- 72) STAIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- 73) STRÍTECKÝ, Jaroslav: *Svědectví prožitého života*. In: MANN, Klaus: *Bod Obratu*. Praha: Mladá Fronta, 1997. s. 463-466.
- 74) TROST, Pavel: *Studie o jazycích a literatuře*. Praha: Torst, 1995.
- 75) TUCHOLSKY, Kurt: *Das literarische und publizistische Werk*. Herausgegeben von Sabina Becker und Ute Mack. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- 76) TUCHOLSKY, Kurt: *Gesammelte Werke in 10 Bänden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987.
- 77) TUCHOLSKY, Kurt: *Gesammelte Werke 1921-1924, Band 3*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987
- 78) TUCHOLSKY, Kurt: *Gesammelte Werke 1925-1926, Band 4*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987
- 79) TUCHOLSKY, Kurt: *Gesammelte Werke 1931, Band 9*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.
- 80) U.H.: *Frank Wedekind*. In: *Kindlers neues Literaturlexikon*. München: Kindler Verlag GmbH, 1992, s. 461.
- 81) URBANOVÁ, Anna: *Německý satirik E. Kästner*. Světová literatura 1956, č. 6, s. 123-39.
- 82) URBANOVÁ, Anna: *Znovu o Erichu Kästnerovi*. Světová literatura 1956, č. 6, s. 250-251.
- 83) UTITZ, Emil: *Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1927.

- 84) VAŠÁK, Pavel: *Matematika, exaktnost a literatura*. Praha: Československý spisovatel 1986.
- 85) VESELY, Jiří: *Nenávist z lásky*. In: TUCHOLSKY, Kurt: *Výlet na Rheinsberg. Zámek Gripsholm*. Praha: Odeon, 1980. s. 7-21.
- 86) VOGT, Jochen: *Bertold Brecht*. In: *NLG. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Edition text + kritik. 1984. s. 1 - 26.
- 87) WEDEKIND, Frank: *Werke in zwei Bänden. Band I: Gedichte und Lieder. Prosa. „Frühlings Erwachen“ und die Lulu-Dramen*. München: Winkler Verlag, 1990.
- 88) WELLEK, René: *Teorie literatury*. Olomouc, Votobia, 1996.
- 89) WILPERT, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1989.
- 90) WINKELMAN, John: *The poetic style of Erich Kästner*. University of Nebraska Studies, New Series, Nr. 17, May 1957.
- 91) WORRINGER, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1981.

6 Příloha

PŘÍLOHA

Nejčastější sémantické jednotky v Kästnerově rané básnické tvorbě

Příloha obsahuje následující části:

- 1) Seznam deseti sémantických jednotek s nejvyšší frekvencí (podstatná jména, přídavná jména, příslovce) v Kästnerově rané básnické tvorbě (ve sbírkách *Herz auf Taille*, *Lärm im Spiegel*, *Ein Mann gibt Auskunft*, *Gesang zwischen den Stühlen* a v *Nachlese*).
- 2) Slova, na jejichž základě byly sémantické jednotky s vysokou frekvencí zjištěny (jako samostatná slova se chápou i jednotlivé pádové tvary)

K vytvoření statistiky byl použit program **Note Tab Pro**, který lze volně stáhnout v demo verzi z internetové stránky www.notetab.com.

Ad 1) Sémantické jednotky s nejvyšší frekvencí v Kästnerově rané básnické tvorbě

Uvádím deset (10) jmenných sémantických jednotek s nejvyšší frekvencí v Kästnerově básnické tvorbě

Dva ampersandy (&&) označují rozšíření na pravou respektive i na levou stranu slova, v němž se sémantická jednotka vyskytuje.

Číselné a procentové údaje jsou jen hrubé - statistika nemá ambice uvádět počty a procenta přesně, ale chce být pouze orientační.

Sémantická jednotka	Počet výskytů sémantické jednotky v textu	Procento objemu výskytu sémantické jednotky v textu
Mann&&	180	0,31
&&Kind&&	176	0,28
Mensch&& &&	145	0,26
Frau&&	115	0,20
Welt&&	83	0,16
Zeit&&	81	0,14
Jahr&&	72	0,13
Haus	58	0,11
Mutt(er)&&	49	0,09
Gott&&	40	0,07
Celkem 10 nejčastěji se vyskytujících sémantických jednotek	999	1,47
Celkem slov v textu (včetně číslovek a znamének pro členění textu jako	44549	100

tečka, čárka atp.)

Ad 2) Podřízené sémantické jednotky, na jejichž základě byly sémantické jednotky s vysokou frekvencí zjištěny

Slovo konstituující sémantickou jednotku	Počet výskytů slova	Procento objemu v textu	Součet výskytů sémantické jednotky	Souhrnné procento výskytu sémantické jednotky
Mann	77	0,14		
Herr	32	0,06		
Männer	27	0,05		
Herrn	27	0,05		
Herren	7	0,01		
Manns	1	0,00		
Männlichkeit	1	0,00	Mann&& = 180	0,31
männliche	1	0,00		
Mannesehre	1	0,00		
Mannes	1	0,00		
Männerversteck	1	0,00		
Männerstimme	1	0,00		
Männergesang	1	0,00		
Mannen	1	0,00		
Kind	61	0,11		
Kinder	58	0,11		
Kindern	8	0,01		
Knaben	7	0,01		
Kinderspiel	7	0,01		
Kindheit	4	0,01		
Jugend	4	0,01		
kindlich	1	0,00		
kindisch	1	0,00		
Kindertrompete	1	0,00	&&Kind&& = 176	0,28
Kinderspielrezept	1	0,00		
Kindersinn	1	0,00		
Kinderreichtum	1	0,00		
Kindermienen	1	0,00		
Kinderlätzchen	1	0,00		
Kinderherden	1	0,00		
Kinderhaben	1	0,00		
Kindergarten	1	0,00		
Kinderblick	1	0,00		
Kinderbild	1	0,00		
Kinde	3	0,01		

Slovo konstituující sémantickou jednotku	Počet výskytů slova	Procento objemu v textu	Součet výskytů sémantické jednotky	Souhrnné procento výskytu sémantické jednotky
Waisenkind	1	0,00		
Knabe	2	0,00		
Kindchen	2	0,00		
Kinderschuhe	2	0,00		
Kindersegen	2	0,00		
Enkeln	1	0,00		
Enkelkinder	1	0,00		
Mensch	44	0,08		
Menschen	58	0,11		
Leute	24	0,04	Mensch&& = 145	0,26
Menschheit	11	0,02		
Zeitgenossen	2	0,00		
Leuten	6	0,01		
Frau	56	0,10		
Mädchen	15	0,03		
Damen	15	0,03		
Fräulein	8	0,01		
Braut	8	0,01	&&Frau&& = 115	0,20
Fräuleins	5	0,01		
Fräuein	1	0,00		
Frau'n	1	0,00		
Tochter	5	0,01		
Klassefrauen	1	0,00		
Welt	72	0,13		
Welttheater	1	0,00		
Weltgerichts	1	0,00		
Welten	1	0,00	Welt&& = 83	0,16
Weltall	1	0,00		
Weltgeschichte	4	0,01		
Weltkrieg	3	0,01		
Zeitvertreib	1	0,00		
Zeitungslesen	1	0,00		
Zeitschrift	1	0,00		
zeitig	1	0,00	Zeit&& = 81	0,14
Zeitgenosse	1	0,00		
zeitgemäß	1	0,00		
Zeiten	1	0,01		
Zeit	71	0,13		
Jahr	28	0,05	Jahr&& = 72	0,13
Jahre	26	0,05		

Slovo konstituující sémantickou jednotku	Počet výskytů slova	Procento objemu v textu	Součet výskytů sémantické jednotky	Souhrnné procento výskytu sémantické jednotky
Jahren	13	0,02		
Jahres	3	0,01		
Jahreszeiten	2	0,00		
Haus	58	0,11	Haus = 58	0,11
Mutter	40	0,07		
Mütter	4	0,01		
Mutters	2	0,00	Mutt&& = 49	0,09
Mama	2	0,00		
Mutter	1	0,00		
Gott	36	0,07		
gottverdamnten	1	0,00		
göttliche	1	0,00	Gott&& = 40	0,07
Gottesgnadentum	1	0,00		
Gottesdienst	1	0,00		

Poděkování

Děkuji Markusovi Papemu a Gwendolin Albertové za jazykovou korekci resumé. Svému konzultantovi prof. Jiřímu Stromšíkovi děkuji za laskavost a trpělivost, s níž tak dlouho práci vedl, ale také za přednášky o literatuře a literární vědě, usilující o poctivost a úplnost ještě v době, která těmto kvalitám nebyla příliš nakloněna. Svě celé rodině za podporu a povzbuzování ochabujícího *lonely long-distance snail* a své ženě Vlastě rovněž za přečtení práce a diskusi o ní.