

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparatistiky

**Bakalářská práce**

Sára Sichingerová

**Obrazy USA v reportážích Ludvíka Aškenazyho a  
Miroslava Holuba**

Images of the USA in the Reports of Ludvík Aškenazy and Miroslav Holub

Praha 2018

Vedoucí práce: Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D.

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Josefu Hrdličkovi, Ph.D. za pečlivý dohled nad prací.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 8. srpna 2018

Sára Sickingarová

## Abstrakt

Práce si klade za cíl popsat dvě české reportáže z USA přelomu 50. a 60. let: *Indiánské léto* Ludvíka Aškenazyho a *Anděla na kolečkách* Miroslava Holuba. Z obsahové stránky jsou texty nahlíženy jako součást tradice českého psaní o Spojených státech, po formální jsou zkoumány jako básnické cestopisy. Skrze analýzu vybraných témat obou reportáží a literárních postupů, které se s těmito tématy pojí, se práce pokouší popsat podobnosti i rozdílné rysy obou knih a následně je jako celek zařadit do kontextu ostatních literárních zpodobnění USA dané doby.

Klíčová slova: Ludvík Aškenazy, Miroslav Holub, USA, reportáž, cestopis

## Abstract

This thesis aims to describe two Czech reports from the USA that were written at the turn of 1950s and 1960s: Ludvík Aškenazy's *Indian Summer* and Miroslav Holub's *An Angel on Wheels*. Regarding their contents, the works are perceived as part of a tradition of Czech writing about the USA, and as far as form concerned, they are examined as lyrical travelogues. Through an analysis of selected topics and literary devices associated with them, this thesis attempts to describe both similarities and differences between these books and then put them in context with other literary descriptions of the USA of the time.

Keywords: Ludvík Aškenazy, Miroslav Holub, USA, report, travelogue

## Obsah

Úvod .....	2
Metodologie.....	3
Cestopis.....	4
Diskurz české literatury o USA 50. a 60. let.....	6
Imagologie .....	9
Indiánské léto.....	13
První setkání.....	13
Američané a „posluhující Evropa“ .....	14
Prostor .....	16
Společnost, kultura, média .....	17
Intertext .....	19
Cizinec .....	20
Obraz.....	22
Anděl na kolečkách .....	24
První setkání.....	24
Prostor .....	25
Američané, společnost a kultura .....	28
Vypravěč .....	29
Intertextualita .....	31
Obraz.....	32
Závěr.....	34

## 1. Úvod

V padesátých a šedesátých letech minulého století se mimo několika málo jiných podařilo dostat do USA dvěma českým básníkům, Miroslavu Holubovi a Ludvíku Aškenazy. Ač byly jejich texty, které o této návštěvě vznikly, vydány v několikaletém časovém rozpětí (*Indiánské léto* vyšlo poprvé 1956, *Anděl na kolečkách* 1963), lze najít hned několik důvodů pro jejich usouvztažňování. Obecně zastupují málo početnou skupinu cestopisů či reportáží z USA z dané doby (lze zde mluvit jen o Hoffmeisterovi a Galuškově (*Tři měsíce v New Yorku*, 1951), Jiřím Muchovi (*Černý a bílý New York*, 1956) a Ireně Dubské (*Objevování Ameriky*, 1964 a *Americký rok*, 1966). Vzhledem k formální podobnosti *Anděla na kolečkách* a *Indiánského léta* a jejich společným tématům tedy tato práce klade oba texty do souvislostí a pokouší se popsat vztah jejich formy a obsahu.

*Indiánské léto* je založeno na Aškenazyho návštěvě Ameriky v roli vyslance OSN. Jeho vyprávění z cesty se věnuje pouze New Yorku a je omezeno obzvláště krátkým fikčním časem – má se odehrávat po dobu jednoho týdne. Zároveň ale tento úsek není nijak explicitně měřen a několik částí narativu prozrazuje i nevěrohodnost vypravěče (např. v závěrečné části píše, že si někdy „vymýšlel“).<sup>1</sup> Struktura textu je blízká struktuře básnické sbírky – kniha je členěna na krátké úseky, které na sebe téměř nenavazují a neodkazují (nebo tak činí pouze v malé míře), a které mají většinou lyrický charakter. Jsou popisné, i pokud je řeč o událostech a lidech, a jejich subjekt se nesnaží ani tak o vyprávění jako spíše o sdílení dojmů. Výsledkem pak je útržkovitý text bez jasné struktury, který nijak přesně netematizuje přesuny v prostoru nebo plynutí času, spíše vrství jednotlivé statické scény formou koláže, která pak utváří celkový obraz Ameriky. Aškenazy text nazývá reportáží, což implikuje jistou formu přímé účasti vypravěče, zároveň ale také zakládání popisů na faktech, což je kritérium, které ne vždy naplní.

*Anděl na kolečkách* je oproti tomu nazván „poloreportáží“,<sup>2</sup> což je v mnoha ohledech výstižnější zařazení: používá podobného vypravěče jako Aškenazy (je lyrický a sdílí spíše dojmy než fakta). Zároveň ale postupuje častokrát analytictějším způsobem, tedy text člení na tematické celky, které pak zpracovává v menších kapitolách. Pracuje se širším prostorovým vymezením i delším časovým obdobím, ale nakládá s obojím také dost vágně, nikdy například nepopisuje trasu, kterou v USA podnikl, spíše odhaluje kousky různých míst bez toho, aby je

---

<sup>1</sup> Aškenazy, L.: *Indiánské léto*, Praha: Československý spisovatel 1956, s. 188

<sup>2</sup> Holub, M.: *Anděl na kolečkách*, Praha: Československý spisovatel 1964, s. 3

pojmenovával nebo kladl do chronologie. Subjekt také vykazuje trochu jiné zájmy než Aškenazyho vypravěč. *Indiánské léto* představuje Ameriku především skrze její obyvatele, *Anděl na kolečkách* pracuje výrazněji s prostorem.

Oba texty jsou psány formou básnické prózy. Ta v cestopisu sice není běžná, ale zároveň není ani naprosto ojedinělá. Definici takového žánru sice ještě nikdo neustálil, není ale těžké vymezit alespoň stěžejní rysy – jde většinou o prozaické texty z cest, které jsou psané básníky a používají alespoň do nějaké míry básnické postupy. Za takový postup lze považovat přístup k vyprávění, právě tak jak je popsán výše, tedy silně lyrický, s básnickými postupy. Za příklady takového žánru je možné si vzít *Úzkou stezku do vnitrozemí*, deník z cest japonského básníka Macua Bašóa, text takzvané haibunové prózy, která kombinuje prozaický text s haiku, nebo Barbara v Asii Henriho Micauxe. Výrazný rys básnického cestopisu je také jeho záměr. Kenneth White například píše v básnické próze *The Blue Road*, že záměrem jeho cesty je napsat báseň (tedy nikoli cestopis).<sup>3</sup> Básníci tedy mnohokrát k popsání cesty volí tento postup, a důvodů může být několik. Zaprvé užití prózy zařazuje text do tradice cestopisu, tedy mu dává jasnější tematický rámec, zadruhé je také pravděpodobné, že prozaické a básnické části zastávají v textu dvě různé funkce, které lze od cestopisu očekávat: próza pravděpodobně informativní, praktickou, zatímco poezie tu, která odhaluje dojmy cestovatele. Formát básně pak v tomto pojetí může předesílat neobvyklou míru subjektivity cestopisu, která je v jistých pasážích společná Aškenazymu i Holubovi.

Právě subjektivní charakter, který do jisté míry vyplývá z logiky žánru, je rys, kterým se tato práce zabývá. Hlavním cílem je usouvztažnit tyto subjektivní, lyrizující pohledy básníků na Spojené státy americké konce 50. a začátku 60. let s autoritativním diskurzem, který obecně ohledně kapitalistických zemí i USA panoval. Oba cestopisy totiž reprezentují jakousi zlomovou dobu, kdy se tento jednoznačně negativní diskurz začal uvolňovat – a přesto byly ještě psány takovým způsobem, aby zůstávaly především kritické. Cílem práce je popsat obrazy Ameriky, které oba autoři prezentují, a usouvztažnit je s formou a narativními postupy tohoto netypického formátu. Právě ten totiž možná jejich cestopisům umožňuje alespoň omezenou svobodu, se kterou komentují několik vybraných částí amerického života.

---

<sup>3</sup> White, K.: *The Blue Road*, Great Britain: Mainstream Publishing Company 1990, str. 28

## 2. Metodologie

### 2.1. Cestopis

*Encyklopedie literárních žánrů* uvádí několik kritérií, která jsou pro cestopis stěžejní: jedná se o „prózu zachycující průběh putování objevovaným zeměpisným prostorem“, které „provází emotivní a poznávací zážitek pisatele“.<sup>4</sup> Co se týče subjektivního charakteru cestopisného textu, vyzdvihuje dvě jeho vlastnosti, které utváří celkové ideové zaměření, tedy motivaci cesty a motivaci cestopisného záznamu. Navzdory výše citované definici, která usazuje cestopis do rámce prózy, nakonec *Encyklopedie* přiznává existenci i básnickým cestopisům. Ty definuje jako cykly lyrických básní „na pozadí pobytu mimo domov“.<sup>5</sup> V rámci poválečné literatury už pak ani básnický a prozaický cestopis nerozlišuje a popisuje je oba stejným způsobem: vyzdvihuje v kontextu tohoto období ideologickou zatíženost literatury, kterou byly cestopisy postihovány velmi výrazně. Uvádí, že „publicistické reportáže se musely v případě kapitalistických zemí řídit zásadou nejednoznačné převahy negativních jevů“.<sup>6</sup> Takový postup pak nazývá „lživou výběrovostí“<sup>7</sup> – převládají texty, které artikulují spíše jakousi schematickou víru než analytický popis reality. To se samozřejmě netýká pouze cestopisů ze západních zemí, ale také takzvaných zemí bratrských: uvádí se zde například cestopis Marie Majerové ze Sovětského svazu, Jarmily Glazarové z Číny, Marie Pujmanové z Bulharska a Polska a řada dalších. Jako přelom pak pojímá cestu Zikmunda a Hanzelky (1947–1950), kteří „položili důraz na dokumentaristicky seriózní informace doložené bohatým fotografickým a filmovým materiálem“<sup>8</sup>. Bohužel této jejich objektivitě nepřirazuje žádné vysvětlení, dá se pak jen předpokládat, že souvisí právě se zmíněnou vizualizací. Z cestopisů zabývajících se kapitalistickými zeměmi zmiňuje A. Hoffmeistera, M. Holuba a J. Wericha, který psal o Itálii. Holubovy texty zde nazývá „nekonvenčními reportážemi“,<sup>9</sup> čímž může být zamýšlen formát poezie v próze, ale i vyznění, které poněkud vybočuje z dobové jednostrannosti.

Oproti Encyklopedii pak Jiří Hrabal v úvodu antologie *Fenomén cestopisu ve střední Evropě* definuje cestopis především z hlediska interpretací: „Cestopis obvykle vzniká s cílem přiblížit to, co je cizí, co je jiné, učinit ono cizí součástí společně sdílené kulturní zkušenosti.

---

<sup>4</sup> Mocná, D., Peterka, J., kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha: Paseka 2004, str. 75

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 80

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 80

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 80

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 81

<sup>9</sup> Mocná, D., Peterka, J., kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha: Paseka 2004, str. 81



Přiblížit jiné ale znamená toto jiné interpretovat a interpretaci podmanit. Převyprávět je a tím je zbavit nesrozumitelnosti, která je vlastní podstatou jinakosti.<sup>10</sup> Vyzdvihuje zejména „jinakost“ jako podstatu literárního vyobrazení jiného národa (je-li samozřejmě řeč o národu). Otázka toho, co vše může být v cestopisu pojímáno jako cizí, je do jisté míry zodpovězena textem této antologie, který se zabývá invariantami cestopisu. Invariantami jsou myšleny jakési „modelující“<sup>11</sup> rysy za pomoci kterých lze ustanovit přibližné jádro žánru, které pak umožní lépe prozkoumávat jeho hranice. Těchto invariant je dle autora Tomáše Kubíčka šest: subjekt cestopisu, překlad, sebepoznání a sebe prezentace, dvojí čas, autentifikace a dobrodružství.<sup>12</sup> Zatímco subjektivita, překlad (kterým je zde myšlen proces interpretace jedné kultury v kontextech druhé, nikoli překlad jazykový) a sebe prezentace jsou rysy, které jsou poměrně univerzální, ostatní se zdají být pro žánr specifičtější. Dvojím časem je myšleno jakési rozpolcení vypravěče, který sice vytváří iluzi současného dění, ale zároveň ji ruší tím, že se sám explicitně nachází ve světě přítomném. Zároveň dochází k jakési izolaci a výběru události, které utváří celkovou narativní linku (což může být použito jako kritérium pro odlišení cestopisu od cestovního deníku).<sup>13</sup> Kubíček pracuje se dvěma definicemi žánru, kterým sám již ze začátku vytýká, že opomíjejí poezii jako možnou formu cestopisu, sám kupodivu pak toto prozaické pojetí o básnický cestopis nerozlišuje.

Lyrickému cestopisu nakonec jakousi autonomii přiznává Vladimír Macura, který se pokusil sestavit popis tohoto žánru. Hlavní rys, který v něm nachází, není překvapivý: jedná se dle něj o poezii, která je určena „specifickým okruhem motivů, (...) které vytváří společný kontext určitého geografického prostoru.“<sup>14</sup> Zároveň ale přichází s řadou dalších charakteristik. Cestopis prozaický je podle něj v jistém smyslu statický, čímž je myšleno, že poskytuje pouze množinu informací o daném místě, která je až sekundárně případně dynamizována narativní linií.<sup>15</sup> V obou případech – v otázce shromažďování informací i ve vlastním narativu – se zdá být velice podstatná jakási úplnost, ucelenost. Soubor básní nebo lyrický text však nutně musí na tuto ucelenost rezignovat: cesta subjektu bývá v textu přítomna, ale zřídka se uplatňuje tak výrazně jako syžet. Subjekt ale přesto hraje v básnickém textu mnohem zásadnější roli než

---

<sup>10</sup> Hrabal, J.: Předmluva, in Hrabák, J. (ed.) *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, str. 5

<sup>11</sup> Kubíček, T.: Invarianty cestopisu, in Hrabák, J. (ed.) *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, str. 7

<sup>12</sup> Tamtéž, str. 11-15

<sup>13</sup> Tamtéž, str. 13-14

<sup>14</sup> Macura, V.: Cyklus básní z cest: (básnický cestopis) jako žánr, in *Česká literatura*, roč. 35, č. 3, 1987, str. 210

<sup>15</sup> Tamtéž, str. 211

v próze, stojí v centru pozornosti a zprostředkovává novou zkušenost – převažuje tak oproti próze, kde se zdá větší důraz být na popisovaném objektu.<sup>16</sup>

Na základě těchto kritérií lze popsat, čím by teoreticky mohl být cestopis psaný formou poezie v próze. Básnická stránka textu totiž vnáší do narativu onu vyšší míru subjektivity, o které Macura mluví, zároveň ale prozaické části ponechávají i jistou objektivitu popisům. Zatímco básnický cestopis tedy selhává ve věrohodnosti nebo vypovídací hodnotě (prezentuje pouze pohled jedince), prozaický se zdá být příliš zaměřený na objektivní stránku situace a prezentuje pouze fakta. Je možné namítnout, že dle Kubíčka i prozaický cestopis vykazuje subjektivitu, jedná se ale spíše o takový druh subjektivity, který je nepochybně přítomný v každém literárním textu, než o ono zprostředkování zkušenosti, které má na mysli Macura. Zdá se pak tedy, že typ cestopisů, který se nachází někde mezi poezií a prózou, se stejně tak nachází mezi subjektivitou a objektivitou.

## 2.2. Diskurz české literatury o USA 50. a 60. let

Problematikou českého psaní o Americe se zatím nejdůsledněji zabýval Josef Švéda v publikaci *Země zaslíbená, země zlořečená*. Pokouší se zde shrnout celkový vývoj českého diskurzu o Spojených státech. Padesátá léta shrnuje víceméně tím, že od roku 1948 bylo psaní o Americe vymezeno autoritativním diskurzem, který umocňoval vnímání USA jako symbolu kapitalistické ekonomiky.<sup>17</sup> Toto pojetí se podle něj liší od předcházejících především skrze skutečnost, že Spojené státy nabyly po druhé světové válce podstatně aktivnější role ve světové politice. Na základě toho tvrdí, že na rozdíl od meziválečného období již nebylo možné pojímat Spojené státy jako něco, co je příliš vzdálené, ale jako novou, bezprostřední hrozbu.<sup>18</sup> Před válkou dle něj existovaly dva hlavní proudy psaní o USA: buď takový, který satiricky kritizoval a přecházel často v karikaturu, nebo naopak takový, jehož hlavní linka byla tragická – oba samozřejmě pojímaly Spojené státy nepřítelství. Ve státním socialismu se podle něj toto rozdělení zachovalo, ale na obou stranách došlo k velkému zesílení negativity pojetí.<sup>19</sup> Co se týče cestopisné literatury, zdůrazňuje, jak malé množství Čechů USA v 50. letech navštívilo – vyjížděli pouze vybraní diplomaté a novináři.<sup>20</sup> Od těch, kteří pak o státech skutečně psali, se samozřejmě očekávalo, že důvěrně zachytí především hrozbu, kterou představují, zároveň sám

---

<sup>16</sup> Tamtéž, str. 210

<sup>17</sup> Švéda, J.: *Země zaslíbená, země zlořečená. Obrazy Ameriky v české literatuře a kultuře*. Příbram: Pistorius a Olšanská 2016. str. 258

<sup>18</sup> Tamtéž, str. 260

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 261

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 265

jednou větou zmiňuje, že diskurz pozdějších cestopisů se proměnil,<sup>21</sup> ale nevěnuje jim více pozornosti.

O české cestopisy z USA 50. a 60. let jakožto celek se pak důkladněji zajímala chorvatská bohemistka Mirna Šolić, která je nahlíží skrze jejich pojmání prostoru, a to především městského a přírodního. Za nejvýraznější postoj k USA obecně považuje jakousi nedostupnost (a to nejen prostorovou, ale i ideologickou i kulturní) – tou vysvětluje obecnou absenci cestopisů z USA až do doby „politického tání“.<sup>22</sup> Svě zkoumání začíná u Galušky a Hoffmeistera (*Tři měsíce v New Yorku*, 1951), jejichž text považuje za jednoznačně ideologicky zaujatý, a od nich pokračuje chronologicky: Aškenazyho *Indiánským létem* (1956), Holubovým *Andělem na kolečkách* (1963) a Dubske *Americkým rokem* (1966). Hoffmeistera a Galušku volí jako počáteční milník z toho důvodu, že podle ní představují návrat k žánru politické reportáže.<sup>23</sup> Zdůrazňuje především jejich vypravěče v plurálu, který umocňuje binární opozici mezi kolektivním dobrem socialistické strany a nehostinností strany kapitalistické.<sup>24</sup> Ostatní výše vypsane texty naopak podle ní díky svému lyričtějšímu charakteru používají první osobu ke zdůraznění svého subjektu jakožto vnímatele.<sup>25</sup> *Anděla na kolečkách* z tohoto členění podle vypravěče vyčleňuje, a to proto, že Holub sám knihu nazývá „poloreportáží“,<sup>26</sup> což podle ní naznačuje vysokou míru fiktivnosti, a tedy ji lze porovnávat s ostatními reportážemi jen omezeně.<sup>27</sup> Z narativu Hoffmeistera a Galušky vybírá několik klíčových momentů, skrze které demonstruje jejich zaujatost: již při příletu na letiště píší, že docestovali do nepřátelské země, nehostinnost spojují i s nepříznivým počasím, prožívají pouze takové situace, které by modelový socialistický cestovatel považoval za nepříjemné. Popisovaná městská krajina je tedy zredukována pouze na protiklad domova, nemá žádné další role než zastávání tohoto opačného pólu.<sup>28</sup> Do jakéhosi protikladu s touto knihou se pak pokouší klást Aškenazyho *Indiánské léto*, které podle ní vyjadřuje především kontrast mezi předem zformovanými obrazy a realitou jeho prožitku. New York se mu jeví být známý jako z pohlednice – neznamená to nutně, že ho považuje za krásný nebo vstřícný, rozhodně ale chybí explicitní nepřátelskost, kterou Galuška a Hoffmeister nastolili. Tento pocit povědomosti navíc záhy nahrazuje spíše zvědavost. New

---

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 266

<sup>22</sup> Šolić, M.: Representation of an Absent Space: Construction of the United States and New York in 1950s and 1960s Czech Travel Writing, in *Journeys* 2015, roč. 16, č. 2, str. 61

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 62

<sup>24</sup> Tamtéž, str. 63

<sup>25</sup> Tamtéž, str. 61

<sup>26</sup> Holub, M.: *Anděl na kolečkách*, Praha: Československý spisovatel 1964, s. 3

<sup>27</sup> Šolić 2015, str. 61

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 62-63

York se tak stává místem, kde lidé prožívají každodenní životy, které zobrazuje „fotografickým způsobem“<sup>29</sup> jako sérii jednotlivých obrazů. Stejně tak se ale New York stává prostorem ztotožňování se s Evropou – častokrát musí vypravěč sám bojovat se stereotypy, které si ostatní spojují s jeho původem (např. musí vysvětlovat, že zemi navštěvuje legálně), zároveň se ale identifikuje i s imigranty, kteří považují Evropu za domov, který ztratili. Dále přiznává Aškenazyho knize velkou míru subjektivity, která souvisí s již výše popisovaným posunem k lyričnosti.<sup>30</sup> U Dubské vykládá pojetí Evropanů a Američanů rozdílně: chápe její vykonstruovaný obraz USA jako prostor, který slouží primárně k hledání vlastní identity (pro imigranty i Američany, především ale pro vypravěčku) – vyzdvihuje zde tematiku pouště, která je pro Americké hledání sama sebe příznačná.<sup>31</sup> U Holuba zdůrazňuje především atypického vypravěče, který buduje narativ za pomoci intertextuality, a personifikace jakožto techniky, která vyvažuje poměrně neutrální přítomnost přírodních sil<sup>32</sup> (v kontrastu s Aškenazyho městem, ve kterém je příroda stále přítomná). Důležité zde je, že Šolić, ač volí poměrně úzký rámec interpretací, tedy usouvztažnění vypravěče a pojetí přírody, pokládá všechny výše zmíněné práce na časovou osu a pokouší se v nich nalézat souvislosti a vývojové tendence. V rámci, který si vytyčila, je nalézá: Hoffmeister a Galuška přírodu ztotožňují s navštívenou zemí a pojmají ji jednoznačně negativně, Aškenazy ji naopak klade do kontrastu s New Yorkem, čímž nastoluje dvě protichůdné síly, ničí dosavadní homogennost. Holub na tento vývoj navazuje: pomáhá východnímu pozorovateli dojít usmíření se západním prostorem roztržitou realitou, která vytváří skutečný dojem neutrality. Dubská pak může díky těmto proměnám používat prostředí jako pozadí pro zkoumání individuality.

Ze Švédova textu lze vyvodit, ač nevěnuje Holubovi a Aškenazymu příliš mnoho pozornosti (a není jasné z jakého důvodu, píše-li knihu o českém literárním zobrazování USA), že se texty tohoto období, tedy přelomu 50. a 60. let, nějakým způsobem vymykají obecnému diskurzu a přináší změnu. Mirna Šolić zkoumá texty obou těchto dekad jako celek a skutečně se dobírá jakési vývojové tendence, i když jen ve vybraných aspektech – a právě *Indiánské léto* a *Anděla na kolečkách* prezentuje jako jakési texty obratu od jednoznačně negativního pojetí k neutrálnímu vyobrazení.

---

<sup>29</sup> Tamtéž, str. 66

<sup>30</sup> Tamtéž, str. 66-67

<sup>31</sup> Tamtéž, str. 68

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 72

### 2.3. Imagologie

K přemýšlení o zobrazování kultury jednoho národu v umění jiného je nutné ustanovit metodologický základ toho, jaké podoby takové obrazy mohou mít, čím jsou motivované a co je pro ně charakteristické. O to se pokouší disciplína imagologie, která je v současné literární vědě reprezentována především pracemi Joepa Leersena. Imagologie se omezuje pouze na zkoumání literárních textů, bez přílišného důrazu na jiná umělecká vyjádření. (Leerssen dokonce věří, že národnostní stereotypy se formulují a šíří především v literárních textech).<sup>33</sup> Při zkoumání tématu tak blízkého společenským vědám je podle něj důležité si uvědomovat, že z něj nelze vyvozovat žádné poznatky o společnosti nebo národech – cílem je pouze popsat, jakým způsobem jsou národnostní stereotypy prezentované v konkrétních uměleckých dílech a jakou roli v nich mají. Literární dílo je navíc součástí mnohem širší tradice, než je tradice národní, tedy žádný stereotyp, který se v textu objevuje, nelze chápat pouze jako stereotypní vidění náležející jedné kultuře bez zvažování jiných vlivů, které vyplývají z intertextuální povahy literárních děl. Literární text také není dílem objektivním: nepopisuje cílovou kulturu jako soubor objektivních faktů, ale tvoří obraz, který je konstruovaný na základě subjektivního vnímání. Nepozoruje totiž pouze prezentovanou národnost, tzv. *spected* (v případě tohoto zkoumání USA), ale také perspektivu, skrze kterou je nahlížena – tzv. *spectant* (Leerssen, 2007). Tento *spectant* utváří diskurz, ve kterém je *spected* prezentován, je to jakýsi obraz sebe sama, který je utvářen na pozadí popisování jiného.<sup>34</sup> Hlavním zájmem výzkumu je pak dialog, který spolu tyto dva národnostní obrazy vytvářejí, a jakou roli v textu každý z nich má. Pro co nejpřesnější popsání těchto rolí doporučuje Leerssen následující: nejprve je nutné zmapovat, jaká je obecná literární tradice daného *spected* co se týče psaní o určitém *spectant*. Následovně také přihlídnout ke specifikům žánru zkoumaného textu a usouvztažnit tyto prvky s výsledným obrazem stereotypu. Dále může pomoci tyto obrazy lépe pochopit práce s cílovým publikem textu.<sup>35</sup>

Tyto Leerssenem popsané postupy ukazují, že cílem imagologie není obecný popis národnostních stereotypů, ale spíše přispění ke komplexnějšímu porozumění mezinárodních vztahů, případně jejich historii. Zároveň ale upozorňuje na to, že původní výzkumy tohoto druhu směřovaly spíše k popisu těchto stereotypů a chyběl jim jakkoli kritický přístup –

---

<sup>33</sup> Leerssen, J.: *Imagology: History and method*, in Beller, M., Leerssen, J. (eds.) *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam: Rodopi 2007, str. 17

<sup>34</sup> Tamtéž, str. 18

<sup>35</sup> Tamtéž, str. 27-29

charakteristiky jednotlivých národů se považovaly za samozřejmé a jejich literární zpodobnění byla pojímána jako mimetické obrazy. Zpochybnění tohoto národnostního esencialismu se začalo objevovat až v průběhu 20. století. Leerssen počátek tohoto nového pojetí nachází v Robertsonově knize *The Saxon and the Celt*, která podle něj jako první ukazuje, že rozdíly mezi jakýmsi charakterem příslušníků různých národů nejsou antropologicky určené, ale spíš jde o společenský, rétorický a obecně kulturní konstrukt. V polovině 20. století pak byla tato myšlenka rozvíjena především ve Francii. Zde vznikla tendence nahrazovat doposud ontologickou kategorii národa novým konceptem, *ethnie*, tedy spíše skupinou jednotlivců, kteří sdílejí jakýsi společný obraz sebe sama. Ve stejnou dobu byly podobné myšlenky rozvíjeny i v USA, kde sociologové usilovali o přehodnocení představ o národních charakterech. Obecnou příčinu těchto nových přístupů lze podle Leerssena najít především v širších okolnostech druhé světové války, během které víceméně došlo k diskreditaci těchto pojetí společnosti prohrou nacistického Německa. Zároveň se především Evropské státy rozdělené válkou snažily nalézt formy nového porozumění – anti-esencialismus byl v té době hlavní myšlenkou všech společenských věd. Zásadní vliv je také přikládán Sartrovu důrazu na rozdílnosti subjektu a objektu. Spolu s vlivem strukturalismu tato myšlenka zapříčinila změnu pojetí národnosti v literární vědě (a umění obecně): nově se tato kategorie neusouvztažňovala s jakousi externí antropologicky danou entitou, ale začala být chápána jako jakýsi diskurz vedený o druhém, který může utvářet představu o „mém“ i „jiném“.<sup>36</sup>

Etnotypy, obrazy jiného národa, tedy slouží spíše jako prostředek diskurzu. Není možné je objektivně přiřadit nějakému *signifié*.<sup>37</sup> Zároveň utváří s obrazem sebe sama komplementární dvojici (spíše než v explicitně opozičním smyslu se jedná o pojímání jednoho na pozadí druhého a naopak). Literární díla tematizující národnost zřídka kdy pojímají cizí národ jako něco obyčejného – naopak směřují k vyzdvihování výjimečnosti. Z toho vyplývá další podstatný rys etnotypu: ne vše, co je napsáno o daném národu, je jeho etnotypem. Za etnotyp lze považovat jen informace, které daný národ vymezují vůči okolnímu světu, tedy mu přiřazují nějaký specifický charakter.<sup>38</sup> Při literárním ztvárnění etnotypů často bývají součástí diskurzu i další opozice, které jsou spíše globálního charakteru a lze je vztahovat k více referentům: stereotypy, které se odvíjejí spíše od prostorového uspořádání. Myslí se tím především opoziční

---

<sup>36</sup> Tamtéž, str. 22-25

<sup>37</sup> Leerssen, J.: *Imagology: On using ethnicity to make sense of the world*, in Galéote, G. (ed.) *Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale*, č. 10, 2016, str. 16

<sup>38</sup> Tamtéž, str. 17

charakteristiky typu chladný a klidný sever a horký, divoký jih.<sup>39</sup> Co se týče USA, jsou tyto opozice vycházející z prostorového uspořádání velice výrazné: často se klade proti sobě civilizovaný, industriální, racionální sever a tajemný, chudý, zemědělsky orientovaný jih. V dílech Aškenazyho i Holuba je možné pozorovat především silný důraz na městské prostředí. Z dalších, které zde Leerssen uvádí, byly v dané době pro vyobrazování USA v české kultuře nejpodstatnější politické stereotypy založené na prostorovém uspořádání: východní státy bývají spojovány s despotickými režimy, zatímco západní země reprezentují demokratické hodnoty.<sup>40</sup> (Což je pojetí západních zemí, lze předpokládat, že východní kultura tuto polaritu užívá naopak).

Toto dělení je ale na první pohled velmi zjednodušující: nejen že z něj neplyne úplně jednoznačně, co je v tvorbě těchto stereotypů východním a západním (především vůči čemu nebo očima jakého pozorovatele), ale pomíjí i historické okolnosti, jejichž proměnlivost hraje v tvorbě stereotypů klíčovou roli. Komplexnější koncepci se pokouší nabídnout maďarský literární historik György Péteri v úvodu k antologii *Imagining the West in Eastern Europe and the Soviet Union*. Centrem uvažování o jakémkoli zeměpisném určení nebo usouvztažnění je podle něj vždy lidský konstrukt.<sup>41</sup> Mentální mapování světa podle něj stojí na čtyřech základních bodech: zaprvé jde o parcelaci světa na obecné regionální celky (typu Východní Evropa), zadruhé následuje umístění tohoto prostoru na osu mezi různými charakteristikami. Typickým případem takové osy bývá škála mezi civilizovaností a barbarstvím, případně moderností a zaostalostí a podobně. Dalším krokem je osídlení tohoto fikčního světa homogenní populací, které je přiřazena jakási plošná charakteristika. Nakonec je ustanoven celkový diskurz, ve kterém se o daném prostoru mluví (jedním z takových bývá například rétorika typu „země, které je třeba pomoci“, nebo naopak taková, která je v čemsi vzorem).<sup>42</sup>

V kontextu Studené války je pak podle něj třeba mít na mysli, že východu i západu byly přiřazeny charakteristiky extrémně systematické povahy, které nenechaly příliš prostoru pro jakoukoli individualitu (v případě východu i co se týče vůbec individuality jednotlivých států). S tím souvisí i jednotnost přístupu států východního bloku k zemím západu, která samozřejmě vychází z marx-leninského pojetí společenského vývoje. Zjednodušující diskurz umožnil vymezit jakýsi Západ, přiřadit mu kapitalismus jakožto určující vlastnost a obydlit jej

---

<sup>39</sup> Tamtéž, str. 18

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 18-19

<sup>41</sup> Péteri, G.: Introduction: The Oblique Coordinate Systems of Modern Identity, in Péteri, G. (ed.) *Imagining the West in Eastern Europe and the Soviet Union*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2014, str. 1

<sup>42</sup> Tamtéž, str. 3

homogenně sobeckým, materialistickým národem. Východ pak byl pojmán (na základě vývojové osy popsané výše) jako pokrokovější, modernější společnost oproti západu, který je v danou dobu teprve kapitalistický.<sup>43</sup>

Z výše uvedených textů tedy vyplývá, že zkoumání vyobrazení jedné kultury v literárních textech druhé je proces, který souvisí velice úzce s hranicí subjektivity a objektivitu a historickými okolnostmi. Ani jeden z textů se bohužel nezabývá podrobněji vztahem těchto vyobrazení a literárního žánru, je tedy nutné se spolehnout na Macurovo vymezení, ve kterém je subjektivita spíše vlastností poezie a objektivita spíše vlastností prózy. Cestopisy Ludvíka Aškenazyho a Miroslava Holuba lze srovnávat v mnohém, nabízejí se ale dvě kritéria: forma a obsahové pojetí několika témat, která mají texty společné a kterým je věnováno nejvíce pozornosti. Jsou to ostatně i oblasti, které mohou působit nejsilněji v budování obrazu USA: obyvatelé, prostor a kultura. Zároveň následující části prezentují i úvodní pasáže obou textů, tedy příjezd subjektů, jelikož pozorování počátku cesty může přispět k lepšímu pochopení toho, jakým způsobem se obraz formuje, a v jakém vztahu je k představám, které si s sebou oba cestovatelé přinášejí.

---

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 4



### 3. Indiánské léto

#### 3.1. První setkání

Úvodní část *Indiánského léta* prezentuje začátek cesty jako „snad banální“.<sup>44</sup> Popisuje nejen pocity vypravěče – cestovatele blížícího se neznámé zemi, ale i mnoha dalších osob, které cestují s ním, což zahrnuje velkou škálu národností, povolání i dosavadních zkušeností s Amerikou. V této úvodní části vypravěč volí k popisu většinou obyvatele kapitalistických zemí a ustanovuje svůj výchozí tón o západních zemích. Nejčastěji se narativ navrácí k německému generálovi, který dal za války zabít několik zajatců, což je známo pouze stewardovi, který byl u této události také přítomen a samozřejmě také vševědoucímu vypravěči. Generál na lodi sedává u „lepšího stolu“<sup>45</sup> a přátelí se s britským literárním kritikem, který se ukáže být velice nezkušený v odhadování lidského charakteru: během připíjení na zdraví oceňuje na výše zmíněném generálovi, že si „zachoval lidskost“.<sup>46</sup> V kontrastu s omezenými informacemi, které o sobě mají tito noví přátelé, pak je samotný vypravěč, který tuto absenci informací vyvažuje svou vševědoucností. Ta mu pak umožňuje pointovat příběhy spolucestujících tak, aby rozkrýval jejich pokrytectví.

Kromě ostatních postav se tím dostává prostoru i vlastnímu subjektu vyprávění, který většinou mluví sám o sobě prostě jako o cizinci. Zatímco ostatní cestující se zdají být zaujatí vším možným jen ne cestou, tento cestovatel v noci nadšením nespí a pozoruje oceán. Potkává pak v noci jednoho z ostatních cestujících a říká mu: „viděl jsem oceán“<sup>47</sup> což se setkává s nezájmem. Toto kontrastování je v úvodní části sice přítomné téměř stále, ale odehrává se nenápadně a spíše jako kdyby mimochodem: do středu zájmu jsou stavěni ostatní, cestovatel je spíše pozorovatel. Jeho komentáře nebývají zaujaté, spíše jsou situace vystavěny tak, aby postavy samy o sobě působily nedokonale – stačí je pak jen neutrálně okomentovat, aby vzniklo jakési napětí mezi světonázorem jejich a vypravěče.

Následující obraz (a tedy první scéna, která se odehrává v USA) ovšem přináší nazpět staré negativní motivy. V budově OSN pláče dítě, které ztratilo rodiče, a jen málokdo se pozastaví, aby mu pomohl – navíc mu nakonec nikdo není schopný pomoci. Cestovatelův komentář se opět snaží působit nezaujatě, ačkoli vyzdvihuje negativní vyznění celé situace:

---

<sup>44</sup> Aškenazy 1956, str. 7

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 13

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 13

<sup>47</sup> Tamtéž, str. 9

popisuje scénu jako „nepatrný lidský osud uprostřed velké politiky.“<sup>48</sup> Na hotelu pak následuje cestovatelův pohled z okna, který nabídne mozaiku stereotypních představ o obyvatelích USA na pozadí stereotypní krajiny New Yorku: řad svítících oken, ve kterých je lze pozorovat. Za jedním oknem je k vidění marnivá dáma zkoušející klobouky, za druhým dva obchodníci, kteří se jeden k druhému chovají přátelsky jen do momentu podpisu smlouvy, jinde pak rozvedení manželé, kteří si předávají dítě ve střídavé péči. Toto první setkání s Američany tedy není ničím překvapivé a spíše navazuje na předchozí tradici tak, jak ji popisuje Švéda<sup>49</sup> – zároveň si ale cestovatel dovolí upozornit na oslnivý svět všech oken, který „živí zářivou noční klenbu nad (...) městem“<sup>50</sup> – záře a třpyt pak možná mohou do jisté míry tento obraz zmírňovat. Zároveň ukončují tuto úvodní část a otevírají novou rovinu textu, tedy estetickou. Pozornost vypravěče se obrací od lidí k prostoru a tento přechod je provázen i změnou tónu. Odsuzující, vševědoucí cizinec se stává pozorným pozorovatelem krajiny.

### 3.2. Američané a „posluhující Evropa“

Jedním z nejfrekventovanějších témat knihy je „posluhující Evropa“<sup>51</sup>, tedy pracovníci, kteří pochází z Evropy a do USA se přestěhovali. Prvním takovým je hotelový liftboy, milý Rakušan, dobře naladěný a přátelský člověk, který vystupuje z kulis stereotypních amerických příběhů, které se odehrávaly v předchozí části. Kromě liftboye se dále v textu objevuje německá pokojská Betty, italský holič, polský taxikář nebo česká žena Božka. Všechny tyto postavy jsou podobně vstřícné, a to bez rozdílu v tom, pochází-li z kapitalistických zemí či nikoli (na rozdíl od Evropanů, kteří s cestovatelem připluli). Americké životy přistěhovalců se ale také na druhou stranu neodvíjejí vždy příznivě: pokojská Betty přijela za synem, který zemřel, a chodívá od té doby každý víkend na hřbitov, kam ale nemůže nosit květiny, protože jsou pro ni příliš drahé.

Nejblíže během návštěvy má cizinec k Bryanovi a Božce, česko-americkému páru. Bryan je poněkud atypický představitel Američana ve srovnání s ostatními postavami – zaprvé se mu vůbec nedaří v pracovním životě a zadruhé si s cizincem poměrně dobře rozumí. V knize nepromlouvá příliš mnoho, ale jedna z jeho výpovědí vyvstává z textu obzvlášť výrazně: „nebojte se Ameriky, je to ještě pořád romantická země“.<sup>52</sup> Cizinec k tomu dodává, že se Bryan

---

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 24

<sup>49</sup> Švéda 2016, str. 266

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 26

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 27

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 50

stal jeho oblíbeným člověkem. Bryan je samozřejmě vzhledem ke své roli v textu rozporuplná postava – ač jeho prožitek amerického života v kapitalismu neprobíhá ani zdaleka ideálně, má ve svou zemi pořád jakousi víru (dalo by se říci přehnanou, hovoří-li o romantice). Ani tato víra ovšem není bezmezná, což se ukazuje v závěrečných částech knihy. Zde cizinec používá přítele jako prostředek kontrastu, když mu Bryan začne konečně upřímně vyprávět o obtížích života v USA a vypravěč ho téměř neposlouchá, rozhodně ne nijak pozorně, protože je v tu samou chvíli příliš okouzlen krásou města.

Právě do Bryanova domu jednoho večera přichází také další výrazná americká postava: učitelka Ruth, která jej navštíví bez jasně vysloveného důvodu – ze situace ovšem vyplyne, že si přišla vypůjčit peníze. Vydala se právě za Bryanem proto, že se domnívala, že se mu daří dobře, ale opak je pravdou. Bryan je nezaměstnaný a má v danou chvíli pouze devět dolarů. Podobně je vystavený i příběh polského taxikáře. Vede s cizincem poněkud vypjatý dialog, ve kterém se každý z nich pokouší přesvědčit druhého o výhodách života v USA a Evropě. Není nijak překvapující, že evropský cizinec má poněkud navrch: argumentuje bezplatnou zdravotní péčí a mateřskou dovolenou. Taxikář se snaží nenechat zahanbit a neopomíjí zábavu – v Americe má přeci každý barevnou televizi a telefon v automobilu. S každou promluvou je pak situace vyostřenější. Obě tyto scény jsou ukázkami výstavby, jakou lze pozorovat v mnoha kapitolách, které zastávají kritický přístup. Vyprávění je vypočítané a tematizuje většinou sociální problémy Ameriky: chudobu a nedostatek péče státu. Tyto kapitoly s kumulujícím se napětím a závěrečnou ironickou anekdotou jsou pak častokrát prokládané lyrickými pasážemi, nebo takovými, které jen citují. Celková kompozice tedy jako by se také přizpůsobovala postavám, prokládání částí, které je jednu po druhé představují více obecnými texty jim umožňuje více vyniknout.

Imigrantské postavy jsou tedy, jak bylo řečeno výše, téměř identické: laskaví lidé ve složitých životních situacích. Američané jim pak ale nejsou nutně nepodobní. Jsou v textu přítomní ve dvou různých typech reprezentací – první se podobá Bryanovi, lidskostí i životní situací. Druhým typem pak jsou méně lichotivě popsaní lidé, kteří jistým způsobem odpovídají stereotypům, které tematizuje Švéda, tedy sobeckým kapitalistům.<sup>53</sup> Všechny tyto postavy, ať amerického nebo evropského původu, vytváří velice pestrý obraz toho, jak může vypadat člověk, který v USA žije. Imigranti mohou samozřejmě sloužit pouze jako jakési zrcadlo stereotypně americkým postavám, aby vyzdvihli všechny jejich nedokonalosti, ale jejich role

---

<sup>53</sup> Švéda 2016, str. 266

se zdá být mnohem komplikovanější: nežijí sice ideální životy, ale zdají se být vesměs spokojeni s tím, co mají, a ukazují Ameriku jako místo, kde je možné se prosadit i bez toho, aby člověk musel sdílet americký charakter. Zároveň také dotvářejí americkou realitu, představují zemi jako komplexní z hlediska národnostního složení.

### 3.3. Prostor

Prostor města se pak cizinec vydává poznávat sám. Hlavními vůněmi města jsou pro něj gin, benzin a pomerančová šťáva, sémanticky poměrně průhledné symboly americké svobody, ale i spěchu a dravosti – šťáva se například podává v drugstorech, „benzinových pumpách pro lidi“,<sup>54</sup> kde návštěvníci jen zastaví, napumpují a odjedou. Co se týče rozměru města, je mu doporučeno následující: „Postavte se (...) k budově Spojených národů docela ke zdi a podívejte se nahoru. Potom pocítíte vlastní malost“.<sup>55</sup> Pocit malosti se dostaví již první večer při návštěvě Times Square. Ještě před ní je varován přítelem před „neuvědomělým okouzlením“ z neonů.<sup>56</sup> Skutečný prožitek je ale téměř opačný: „najednou má člověk pocit, jako by se ocitl uprostřed palby“.<sup>57</sup> Kromě prvotního oslepení pak cizinec sděluje další dojmy takto: „je to (...) nesmírné popření zákona harmonie. Jde o nepředstavitelnou neshodu barev, bez ladu a skladu.“<sup>58</sup> Zároveň ale záhy dodává, že poněkud nečekaným důsledkem takového spojení je „pocit krásy“.<sup>59</sup> V prostoru lze tedy najít již zmiňovaný rozpor mezi objektivním a subjektivním. Vypravěč popisuje, jak skutečnost vypadá, a srovnává ji s naučenými standardy: příliš mnoho barev, absence známé kompozice, silnější smyslové dojmy, než bylo očekáváno – to vše by mělo být neharmonické, přesto nakonec musí vyjádřit obdiv, což umožňuje právě silně přítomná subjektivní stránka vypravěče.

Dále se cizinec vydává na Empire State Building. Její mytickou povahu dokládá především tím, že byl k vystoupení na ni nabádán tak často, že si raději začal vymýšlet, že už ji navštívil. Když na návštěvu konečně skutečně dojde, dojem je poněkud nepřekvapivý: „nahore byla také Amerika“.<sup>60</sup> Opět se tedy navrácí motiv z počátku cesty, jakési zklamání pramenící z přílišného očekávání. I zde, na „mrakodrapu mrakodrapů“<sup>61</sup> potkává karikatury Američanů:

---

<sup>54</sup> Tamtéž, str. 38

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 42

<sup>56</sup> Tamtéž, str. 47

<sup>57</sup> Tamtéž, str. 47

<sup>58</sup> Tamtéž, str. 47

<sup>59</sup> Tamtéž, str. 47

<sup>60</sup> Tamtéž, str. 63

<sup>61</sup> Tamtéž, str. 63

ženu znuděnou výhledem i mužem, který ji doprovází a neposlušného chlapce, který na město z této závratné výšky plivne. Broadway pak působí poněkud podobně – vizuální dojem je víceméně neutrální, Američané jej ale značně zhoršují. Na třídě plné světel se cizinec zaměřuje na žebráky, kteří působí podstatně upraveněji než žebráci v jiných částech města. Vysvětluje si to zaprvé tím, že v záplavě světel je člověk více pozorovatelný, zadruhé tím, že vyšší společnost, která se zde pohybuje, má jakési povrchní nároky na vzhled i u lidí, kterým dávají almužnu. Nejmilejší se evropskému cizinci zdá být Central Park, ve kterém také pozoruje indiánské léto.

Mirna Šolić interpretuje výše doloženou vypravěčovu nespokojenost s vizuální stránkou města jako prostředek identifikace s Evropou.<sup>62</sup> Spojuje si hurikán, se kterým se zde vypravěč setkává, s jakýmsi otřesením stávajících světonázorů. Právě po hurikánu se totiž scenérie New Yorku promění a nastává ono příznačné indiánské léto, díky kterému se město najednou jeví mnohem přívětivěji. Šolić také poukazuje na další zajímavý aspekt popisu prostoru: cizinec sice věnuje pozornost běžným turistickým cílům (a jak bylo popsáno výše, příliš okouzlen jimi není), mnohem více se mu ale zamlouvají „místa, kde se odehrává obyčejný život“.<sup>63</sup> 66 To ostatně koresponduje s tím, jaké lidi si nejraději volí k popisu. Navštěvuje „drugstory“,<sup>64</sup> holičství, nebo novinové stánky a prožitky z takových míst vypráví s mnohem větším zaujetím než z ikonických míst New Yorku, která nejsou obývána obyčejnými lidmi. Jednoduchý charakter prostoru navíc někdy umožní ztotožnit americký prostor s evropským: například v parku „(jako v každém jiném) je mnoho laviček a na lavičkách (jako ve všech parcích světa) sedí lidé“.<sup>65</sup> Ztotožňuje se tedy s Evropou, přesně jak píše Šolić, a zároveň utváří obraz, který pro cestopis není úplně samozřejmý – svět, který je homogenní, ve kterém se odehrávají stejné události a lidé prožívají stejné příběhy bez ohledu na místo. Tento důraz na jakési hromadné lidské zkušenosti umírňuje negativní vyznění popisů prostoru a výrazně přispívá k neutralitě popisu Ameriky, někde na pomezí mezi objektivní ošklivostí a subjektivním vnímáním krásy, nebo alespoň obyčejnosti.

### **3.4. Společnost, kultura, média**

Americká kultura je oproti tomu pojímána veskrze kriticky. V americké rodině jsou otcem Bryanem zakazovány pohádky, jednoduše proto, že nejsou pravdivé, zároveň si jeho syn za

---

<sup>62</sup> Šolić 2015, str. 65

<sup>63</sup> Šolić 2015, str. 66, vlastní překlad

<sup>64</sup> Aškenazy 1956, str. 38

<sup>65</sup> Tamtéž, str. 177

kapesné určené ke koupi atlasu kupuje komiksy, kulturní fenomén, kterému je věnovaná jedna z nejdelších a nejdetailnějších kapitol knihy. Komiksy cizinec srovnává právě s pohádkou a tvrdí, že si komiksy zachovávají charakter pohádky v otázce pojmání dobrého a zlého, především pak v pravidlu výhry dobra a potrestání zla. Zároveň ale přidává melancholickou poznámku, že zatímco v pohádce se obyčejně zázraky dějí „bez vysvětlení, ale s poezií“,<sup>66</sup> u komiksu naopak poesie chybí. Všimá si také, že hlavní hrdina bývá „světlovlasy, urostlý, dokonale boxuje a ovládá všechny zbraně“,<sup>67</sup> zatímco oběti komiksového násilí jsou většinou černoši, Italové, Židé nebo Asiaté. Nepřátelé jsou samozřejmě často komunisté, kteří „vypadají nenápadně a projevují se jen blýskáním očí, které napovídá jejich vášně“.<sup>68</sup> Dovoluje si i poznamenat, že Američané podle průzkumů čtou stále méně knih, což podle něj vychází právě z oblíbenosti komiksů: „člověk si zvyká na obrázky a pomalu se mu ani nechce číst“.<sup>69</sup> Zároveň ale celkové vyznění této kapitoly sice kritizuje komiks, ale i skládá poklonu americké rodině ohledně výchovy dětí k četbě knih (matka je ovšem Češka a dětem čte i přes zákaz otce pohádky – proto je tuto situaci obtížné interpretovat z hlediska toho, komu z rodičů vlastně straní. O otci Bryanovi se ale později vyjadřuje jako o svém oblíbeném Američanovi a nebývá k němu kritický). Vypravěč nezapomene zmínit ani slavnou kapitolu americké kulturní historie, kdy prostí Američané zaměnili vysílání rozhlasové hry Válka světů se zpravodajstvím. Dodává, že autoritu a uvěřitelnost vysílání způsobilo dle Welles to, že hra byla pronášena úředním tónem. Popis události zakončuje dalším Wellesovým komentářem – odpovědí na otázku, zda se při dané události někteří občané pokoušeli přihlásit k obraně země: „každý koukal, aby byl co nejdřív a co nejdál z města“.<sup>70</sup> Cizinec tedy využívá americkou kulturu ke kritice Američanů, činí tak v mnoha kapitolách a opakovaně. Z kapitoly o komiksu by bylo možné nabýt dojmu, že kritizuje pouze kulturu a k lidem, kteří ji konzumují je shovívavý, kapitola s Wellesovou hrou ale tento dojem zajisté vyvrací.

Stejně tak z novin jsou citovány především drobné zprávy a proroctví. V proroctvích se čtenářky obrací na věštce Criswella s problémy, které jsou podle všeho zvoleny pečlivě tak, aby ilustrovaly nejenom materialistický a nerozvážený styl amerického života, ale i jeho absurdní charakter. Zelda G. H. se například domnívá, že její sestra byla zavražděna svým novomanželem, paní Phoebe se chystá na večírek a nalezne svého manžela mrtvého, i přesto se

---

<sup>66</sup> Tamtéž, str. 77

<sup>67</sup> Tamtéž, str. 77

<sup>68</sup> Tamtéž, str. 78

<sup>69</sup> Tamtéž, str. 80

<sup>70</sup> Tamtéž, str. 86

rozhodne na zábavu jít a úmrtí oznámí až poté, Jennie O. odmítá prodat svůj dům kvůli nové dálnici, obává se proto, že ji stavební inženýr oné dálnice svádí jen proto, aby ji do prodeje přemluvil. Další podstatnou částí zpravodajství jsou pak „společenské zprávy“,<sup>71</sup> prezentované jen formou bulvárních výkřiků o celebritách nebo pozoruhodných událostech méně slavných Američanů („bohatý občan v Texasu oznámil, že na silvestra dá naplnit svůj plavecký bazén skotskou whisky“).<sup>72</sup> Kritika kultury se pak tedy bezpochyby přenáší na Američana, a to nejen takového, který kulturu konzumuje, ale i takového, který ji tvoří. Myslí se tím korespondentky novinové poradny, nebo každý obyčejný člověk vystupující v americkém kulturním životě.

Kultura tedy nejenom vyznívá negativně, zároveň ale je použita jako širší kategorie kritiky Ameriky – rozšiřuje se především na americkou společnost. To je zajímavé především z hlediska narativní techniky, protože jako jediné toto téma vyznívá veskrze objektivně. Většina částí týkajících se kultury je zprostředkována intertextuálně ve svojí původní podobě (úryvky z novin, přepisy televizních pořadů, rozhovorů atd.) a bez komentářů vypravěče. Vytváří se tím dojem autentičnosti (tedy je těžké zpochybnit, že by vypravěč reprodukoval nepravdivě) a zároveň se cizinec distancuje od nutnosti utvořit si nebo formulovat názor. Výjimkou z tohoto pravidla je jedna část tematizující film a výše popsaná kapitola o komiksu, která sice fabuluje, ale zároveň zůstává velice analytická a ve výsledku hodnotí pouze Bryana a Božku jako rodiče. Nabízejí se dvě možné interpretace této výjimečné a téměř pravidelné objektivity ohledně kultury: zaprvé může jít o zostření kritiky (v tom ohledu, že citované pasáže nelze příliš zpochybňovat z hlediska autentičnosti nebo pravdivosti), zadruhé může jít o jakési distancování se od kritiky Američanů, kteří jsou v jiných částech (a to takových, které jsou více subjektivní) vykreslováni méně negativně.

### 3.5. Intertext

Jak bylo popsáno v předchozí kapitole, pro tematizování kultury a médií je nesmírně důležitá intertextualita, která přináší v jistém smyslu více autentické americké pohledy na Ameriku. Zaujatost cestovatelova pohledu se tedy vyvažuje dalšími subjekty, které cituje, někdy parafrázuje a komentuje. Prvním takovým je brožurka s modlitbou v hotelovém pokoji. Modlitba obsahuje prorocství apokalypsy a je určena k modlení těm, „kteří přežijí“.<sup>73</sup> Když cestovatele po čtení modlitby vyruší již zmíněná pokojská Betty, dodává k modlitbě informace

---

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 137

<sup>72</sup> Tamtéž, str. 137

<sup>73</sup> Tamtéž, str. 29

o hotelovém krytu: říká, kudy se k němu dostat, a přidává informaci, že je „luxusní“<sup>74</sup> Další text, který prezentuje, je průvodce New Yorkem, který mu sice doporučuje, aby se cítil ve městě jako doma, zároveň ale varuje před mnoha druhy nebezpečí. Vypravěč po každém doporučení přitakává a posléze pokládá autorovi fiktivní otázku: „komu mám věřit?“<sup>75</sup> na kterou je mu odpovězeno závěrečnou pasáží textu: „nevěřte nikomu“.<sup>76</sup> Znovu pak přichází instrukce ohledně přesunu do krytu. Pasáže jako je tato staví do kontrastu jakýsi americký hlas a hlas vypravěčův. Je možné předpokládat, že citovaný průvodce stejně jako další užití Američané nemůže zastupovat objektivní názor – v kontaktu s hlasy, které předpokládají na Americe cokoli pozitivního se také vypravěčův tón podstatně mění. Není náhodou, že kompozice scény seznamování se s hotelem a průvodcem připomíná například kapitolu, ve které se vypravěč hádá s taxikářem. Pokaždé jsou v takových částech kumulovány zaujaté promluvy amerického hlasu (ať je jím kdokoli), na které je vypravěčem odpovídáno nadneseně, s vševědoucnou jistotou a velice ironicky. Tato forma subjektivity se poněkud liší od té sentimentální, se kterou je popisován Central Park nebo vybraní lidé, kteří si získali sympatie. V jistém ohledu právě tyto změny tónu přidávají na uvěřitelnosti a autentičnosti vypravěčově subjektivitě, protože jej ukazují jako netendenčního a nepodléhajícího ani východní, ani západní straně. Je ochoten Ameriku bránit kdykoli se mu na ní něco zalíbí, stejně tak ji ale i zesměšnit, je-li tomu naopak.

### 3.6. Cizinec

Skutečnost, že subjekt se po celou dobu vyprávění nazývá „cizincem“,<sup>77</sup> vypovídá mnoho o tom, jak sám pojímá vlastní roli v textu. Ač se toto pojetí může zdát zjevné, jeho explicitní vyjádření přidává tomuto prožitku důraz a umožňuje pak výrazněji kontrastovat „cizince“ a jakoukoli další postavu, která v Americe cizincem není. Poměrně důležitým zdrojem o cizincových záměrech je jedna z posledních pasáží textu, dopis, který on sám posílá svému příteli Bryanovi po skončení návštěvy. Snaží se zde popsat svoje reportáže z cesty jako celistvý výstup, dochází ale spíše pocitu neobjektivnosti: „vůbec jsem vlastně nepsal knihu o Americe – jen o tom, jak bylo mně, osamělému cizímu člověku, smutno v drsném městě New Yorku“.<sup>78</sup> Záhy doplňuje dalším dojmem, který potvrzuje subjektivní vyznění textu: „bylo mi možná

---

<sup>74</sup> Tamtéž, str. 30

<sup>75</sup> Tamtéž, str. 32

<sup>76</sup> Tamtéž, str. 32

<sup>77</sup> Tamtéž, str. 38

<sup>78</sup> Tamtéž, str. 188



smutno jen proto – že bývám vůbec smutný, a to nejen nad East River, ale i na nábřeží vltavském.“ I v kontextu Aškenazyho díla se ostatně tento postoj nijak nevymyká (zdroj k tomu, že pracuje často s melancholií).

Dále je možné z dopisu zjistit, že si není zcela jistý ani dostatečností nebo uceleností svého popisu. Píše, že si uvědomuje, že „brnká stále na stejnou strunu“ a že „ze všech barev pestré americké duhy zbylo pro skromnou paletu Indiánského léta jen několik šedohnědých odstínů“.<sup>79</sup> Tato kritika monotónnosti je téměř zarážející, vzhledem k tomu, o kolik komplexnější pohled tyto reportáže přinášejí ve srovnání s předcházejícími cestopisy, může ale pomoci pochopit, že autorským záměrem skutečně bylo postihnout Ameriku ještě mnohem reálněji. K tomu pak ostatně dodává: „neměl jsem to koneckonců lehké, už proto, že to nebyla doba, která by přála i těm nepříteli zuřivým reportérům“.<sup>80</sup> Nakonec dovysvětluje svoji narativní techniku: „jak víš, byl to čas podezření. A tak jsem jen registroval letmé pohledy, těžce srozumitelné anglické věty a náhodná setkání. A nedělal jsem nic jiného, než že jsem ty kamínky vedle sebe ukládal – šedé a černé a bílé. A trochu jsem si k tomu vymýšlel.“<sup>81</sup>

Tato závěrečná explikace odhaluje několik skutečností: zaprvé přitahuje pozornost ke skutečnosti, že reportáže jsou také narativ, a lze v nich předpokládat několik možných druhů odchylek od reality. Jednou z nich může být samozřejmě ono vymýšlení, které by se dalo považovat za jakési porušení pravidel žánru, který se snaží prezentovat obraz nějaké události pokud možno pravdivě. Dalším problémem ale pak jsou různé bariéry a nedorozumění, která můžou vzniknout skrze subjekt vypravěče – jazykové bariéry, tendence upínat pozornost jen k některým věcem, dezinterpretace situací a podobně. Tím, že cizinec všechny tyto nedostatky přiznává, vytváří o sobě poměrně jasný a lichotivý obraz: ač si vymýšlel, ke všemu se doznává, je si vědom svých nedostatků a rozhodně se nesnaží působit nijak autoritativně či vševědoucne. Zároveň sám sebe jako Evropana z komunistické země nepředstavuje jako člověka bezchybného a nabízí tím další smíšený motiv, který ozvláštňuje dynamiku mezi jím a Americkými postavami.

Cizinec také někdy nepromlouvá sám – v mnoha částech textu se vyprávění odehrává v plurálu. Tento plurál možná zahrnuje jakési neidentifikovatelné spolucestující, nebo další vyslance, jejichž názor nebývá v textu podáván (jsou prezentováni spíše ve smyslu aktivit:

---

<sup>79</sup> Tamtéž, str. 188

<sup>80</sup> Tamtéž, str. 188

<sup>81</sup> Tamtéž, str. 188

„navrátili jsme se do hotelu“<sup>82</sup> atd.) Vyprávěcí plurál pak také může utvářet dojem objektivního popisu. V některých kapitolách způsobuje větší komplexnost pohledu, ve které si možná může jeden z cizinců dovolit podlehnout okouzlení městem, neprezentuje-li jej jako skupinový názor (skupinové rozhořčení socialistického cestovatele totiž vyjadřují např. Hoffmeister a Galuška). Zároveň také lze toto rozdělení vyprávěčských rolí číst jako potřebu vydělit se ze skupiny, která může vycházet z nedostatečného pocitu identifikace jedince se skupinovou identitou. Funguje každopádně jako prostředek ztotožnění čtenáře se subjektem a přispívá i k myšlence obecného lidského prožitku, stejně jako kapitola popisující park, který je identický se všemi ostatními parky na světě. Podobný účinek může ostatně mít i pojmenování „cizinec“ – text se díky němu stává mnohem bližší čtenáři, usnadňuje ztotožnění s prožitkem, ale zároveň i s vyprávěčem. Teoreticky tedy může vznikat i pocit blízkosti vyprávěčově subjektivitě nebo dokonce názoru.

### 3.7. Obraz

Prvotní popisy cesty se sice zdají být jednostranně kritické a pracují se stereotypy, postupně ale obrazy nabývají na složitosti a přestávají být kontrastem k ironickému, kritizujícímu vyprávěči. Zdá se ale, jako by každý ambivalentní obraz byl nutně zase proložen negativním, každé pozitivum muselo být záhy vyváženo. Nezájímavý výhled z Empire State Building jako by zakrývala skupina nesympatických Američanů, novinový stánek pod ní se ale zdá být jedním z nejzájímavějších míst na světě, krásné ženy v parku jsou cizincem sice obdivovány, ale také popisovány jako „zbytečné“;<sup>83</sup> cizinec vykresluje Afroameričany jako sympatické postavy, ale lze spekulovat o tom, že tak činí jen proto, aby upozornil na rasové problémy Ameriky.

Obraz vytváří vyprávěč, který se přiznává k manipulaci s pravdivostí textu, a tím spíš lze předpokládat, že je kniha vystavěna velice pozorně a se záměrem celkového vyznění. Útržkovitý charakter, který připomíná spíš sbírku básní než ucelenou prózu, nezanechává příliš jasný dojem o čase (údajně se návštěva odehrávala týden, zkušenosti ale vytváří iluzi mnohem delšího pobytu) a proto je třeba hledat podstatnější dojem v prostorové části, jak se o to pokoušela již Mirna Šolić. Skutečný důraz ale cizinec klade na postavy a jejich každodenní životy – skrze ně lze pochopit, jak komplikovaný obraz ve skutečnosti *Indiánské léto* tvoří, a od nich se může odvíjet další pochopení textu. Jsou to ostatně právě místa, kde cizinec potkává tyto obyčejné lidi, která se mu nejvíc zamlouvají.

---

<sup>82</sup> Tamtéž, str. 25

<sup>83</sup> Tamtéž, str. 78

Není samozřejmě možné tvrdit, že by celkový obraz USA byl pozitivní – to ostatně ani za daných podmínek nebylo možné. Zároveň ale je z textu zjevné jakési vzepření se konvencí v tom smyslu, že cizince sice úplně neopouští stereotypní představy, ale dovoluje si do jisté míry je kontrastovat s novými dojmy, které na cestě získává. Ukazuje se, že ve spojených státech žijí lidé, kteří neodpovídají standardní americké typizaci a se kterými je možné i navázat přátelství – poslední postavou zmíněnou v příběhu je koneckonců opět Bryan, obyčejný americký muž.

## 4. Anděl na kolečkách

### 4.1. První setkání

První věta Holubova vypravěče přináší motiv známý již z *Indiánského léta*: zatímco slunce zapadá, „pomerančová šťáva sákne do šedé vaty“.<sup>84</sup> V ostatních aspektech se ale začátky cest jeden druhému příliš nepodobají. Vypravěč nepřiplouvá, ale přilétá, jeho prvním výhledem není Manhattan, ale „Nové Skotsko, pusté a kamenné“.<sup>85</sup> Černá pevnina (stejně černá, jako mrakodrapy New Yorku v *Indiánském létě*) se vynořuje náhle, „jako rána na buben“.<sup>86</sup> Dále tato část volně přechází do citování básně Allena Ginsberga. Zatímco tedy Aškenazyho cizinec nazírá novou krajinu zpočátku skrze pohlednici, obraz, který je mu známý z domova, Holubův vypravěč používá od začátku vhléd zčásti americkýmá očima. Tento pohled ale není úplně typický, čímž vypravěč již od úvodu vnáší do textu napětí – beatnici byli v dané době kritiky i veřejností nepřilíživě oblíbení básníci pro svou levicovou orientaci a kontroverznost.

Tento hlas se pak mísí s vypravěčem, který nahlíží okolí skrze metaforiku medicíny a lidského těla – Minnesotu popisuje jako plíce, Jižní Dakotu a Nebrasku jako sval, snaží se do textu vnášet jakýsi řád a celý koncept Ameriky něčím zastřešit. Tito dva vypravěči spolu nejsou v dialogu jako tomu bylo u Aškenazyho, spíše se vzájemně doplňují v poměrně ucelené výpovědi. Mísí se proto pohled americký a evropský, vzniká nejasná hranice toho, kdo obraz utváří. I to může do jisté míry předznamenávat rozporuplnost výpovědi.

Co se týče prvních dojmů, Aškenazyho cizinec připlul do světa, který byl prostorově poměrně přehledně uspořádaný – loď, která se pohybovala po jediné možné horizontále, doplula do města, jehož hlavním rozměrem je výška. Holubův vypravěč na druhé straně krouží s letadlem nad Spojenými státy a pokaždé z nich zahlédne jen část. Sestup do města se pak stává dynamickou událostí, při které jako by právě ona výška New Yorku působila odpor: vzduch „drnčí“, světla „vřou“, „obrovská černá masa letadla se chvěje“.<sup>87</sup> Nakonec letadlo přistává a nastává klid, „kolem je obyčejné ploché večerní město“. Nachází se zde tedy opět motiv obyčejnosti New Yorku, spojený s proměnou tónu textu, nově nabytým klidem. Ač byla tedy cesta dramatická, město je nakonec překvapivě vstřícné. Tento dojem je ale záhy narušen komentářem, který zní: „Vidím tedy, že si Kolumbus / Ameriku nevymyslíl (...) No a co?“<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> Holub 1963, str. 5

<sup>85</sup> Tamtéž, str. 5

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 5

<sup>87</sup> Tamtéž, str. 6

<sup>88</sup> Tamtéž, str. 6

Význam této pasáže lze určovat je stěží – ambivalentní promluvy jsou ostatně pro knihu velice charakteristické. Možná vypravěč vyjadřuje nezájem, možná rozpor mezi očekáváním a realitou, vyjádření jakési banality nebo samozřejmosti existence kontinentu. Tato zvláštní nálada se pak knihou nese až do závěrečné části. Zde je navíc umocněna anekdotou o paní, která se zasekne ve dveřích letadla. Po dramatickém sestupu a překvapení z obyčejnosti, plochosti města pak tedy převládá jakési nezaufatí, pocit velice překvapivý a atypický pro cestovatele. Je však nutné dodat, že není nepodobný tomu, co prožíval Aškenazyho cizinec, který byl z prvotního dojmu zklamán.

#### 4.2. Prostor

Vpád do amerického prostoru byl, jak už bylo řečeno výše, podstatně komplikovanější a dramatictější než v případě *Indiánského léta*. Výsledkem takového příletu ale byl kromě zklamání další podobný dojem: Amerika může být obyčejným, plochým místem. Prostor a rozměr hrají v textu jednu z nejdůležitějších rolí co se týče reprezentace USA – všem podstatným aspektům, které utvářejí krajinu, je dříve nebo později v textu věnována personifikační pasáž. Tyto personifikace nejsou stálé, ale vznikají a mizí podle toho, na jakou část prostoru je zrovna kladen důraz. Reklamní billboardy podél dálnice nemají charakter artefaktu, ale rodí se a umírají,<sup>89</sup> auta se stávají svébytnými bytostmi, které platí mýto.<sup>90</sup> Zároveň ale stejně tak může automobil hrát pouze roli lidského nástroje, jako tomu tak je při vypravěčově příjezdu. Z toho lze usoudit, že personifikace nejsou v tomto případě univerzální technikou, ale fungují selektivně a strategicky. Zároveň jistým způsobem navazují na metaforiku Ameriky jako organismu, kterou vypravěč začíná v první kapitole – může jít o nutnost vytvoření nějakého celku, který do prostoru vnáší logiku. Navíc tyto personifikační a jinak básnické pasáže velice výrazně připomínají přítomnost subjektivního vnímatele.

Na základě těchto obrazů je pak poměrně snadné nalézt jakýsi centrální prvek tohoto fikčního prostoru, dálnici. Vypravěč kroužící v letadle nad kontinentem přisuzuje zemi mnoho párů „horečnatých očí“,<sup>91</sup> z objektů, o kterých v jejich kontextu mluví, pak lze vyčlenit jednu společnou vlastnost: vyzařování světla (píše o očích majáků, reflektorů, kontrolních věží a podobně, přecházejíc do čistě básnického vyjádření, tedy opět blíže subjektivitě). Na pevnině pak už ale zmiňuje pouze „oči dálnic“, případně automobilů. Světelná metaforika může

---

<sup>89</sup> Tamtéž, str. 17

<sup>90</sup> Tamtéž, str. 15

<sup>91</sup> Tamtéž, str. 5

navazovat na představu reflektorů automobilů, nebo v tomto novém prostoru upozorňuje na podstatnost role dálnic. Dálnice se také stává „šňůrou“<sup>14</sup> na které je navléknutá Amerika. Na základě tohoto vyjádření je pak budován další popis: jak dálnice ubíhá, přidává na ni vypravěč další „korálky“<sup>92</sup> – v drobném měřítku popisuje blízké okolí (billboardy, benzinové pumpy atd.), v širším je pak každá z jeho drobných reportáží jedním z nich („pak jsou kolem dálnic také města“).<sup>93</sup> Tuto širokou metaforiku dálnice jako centrálního bodu (nebo linie) pak završuje následující představa: „krajina je všude navlečena na ně a je to krajina k obrazu jejich“.<sup>94</sup> Nastoluje tím tedy jakousi představu homogennosti krajiny – ve smyslu nekonečného ubíhání dálnice a korálků na ní navlečených, ale také ve smyslu zrcadlení dálnice v krajině, která pak logicky musí být s ní v něčem identická. Vzniká tím představa pustiny, která sice nikdy není doslovně zmíněna, ale vyplývá poměrně jasně z popisu, který bývá vyzdvihován v mnoha částech textu: absence přírody. Jedna z částí textu sice nese název „Prostor zvaný příroda“,<sup>95</sup> již toto ironické pojmenování ale předznamenává, že s evropskou přírodou má taková věc jen málo společného. Prostor, který „zbývá mezi městy a moři a nebem“ sice nepozbývá své „přírodnosti“<sup>96</sup>, zároveň ale má jakýsi charakter majetku, nebo spíše objektu – „slouží“ totiž svým majitelům i návštěvníkům. Krajina je podle vypravěče čistá, udržovaná, zároveň ale dle popisu v tolika ohledech umělá, že tato čistota připomíná spíše sterilitu. Popisuje také jakousi vyzpytatelnost, tedy absenci divokosti, když dostává k plavbě floridskou řekou popis cesty, který se vyplní přesně podle očekávání.<sup>97</sup> Tuto sterilitu a předvídatelnost jemně kritizuje i v dalších částech textu, například vkládá jako jednu z kapitol povídky Williama Saroyana, ve které otec přemluví svou dceru k oblibě broskví obydlených brouky namísto obyčejných.<sup>98</sup>

Text také vyzdvihuje všelijaké živočichy, se kterými se vypravěč shledává, a používá je jako prostředek kontrastu: v obrovské zoologické zahradě obrovského města potkává malého ptáčka a věnuje mu celou kapitolu.<sup>99</sup> Když se dálnice blíží k městu, všímá si na ní přejetého psa, zatímco dálnice se ve stejnou chvíli přibližuje k městu „jako klubko zmijí“.<sup>100</sup> Zatímco pes ještě není mrtvý a svíjí se bolestí, personifikovaná dálnice jej mívá, jako by nebyl, přejímá

---

<sup>92</sup> Tamtéž, str. 16

<sup>93</sup> Tamtéž, str. 16

<sup>94</sup> Tamtéž, str. 16

<sup>95</sup> Tamtéž, str. 41

<sup>96</sup> Tamtéž, str. 41

<sup>97</sup> Tamtéž, str. 41

<sup>98</sup> Tamtéž, str. 106

<sup>99</sup> Tamtéž, str. 41

<sup>100</sup> Tamtéž, str. 24

životnost, která psovi chybí. Dálnici navíc doprovází nápis „jed' pomalu a žij“,<sup>101</sup> zatímco ta se zdá být svojí rychlostí („sviští k městu“)<sup>102</sup> usmrcující. Když se dálnice dostanou do města, sledovány vypravěčem, následuje pohled na mrakodrapy, které tuto opět pohyb vlastní živému organismu přejímají: „rozevírají se jako kytice“, zatímco „pes se tam asi válí ještě“,<sup>103</sup> zbavený už veškeré pohyblivosti. Jakási nepřekonatelnost nebo nekonečnost ale nesouvisí nutně jen s pohybem. Brooklyn je například přestaven jako nikde nekončící masa šedých a černých budov, která pokračuje pod oceán a na oblohu a jeho červená dopravní světla lze pozorovat na nočním nebi jako souhvězdí.<sup>104</sup> Zdá se, jako by vypravěč v takových popisech hledal limity toho, co ještě lze považovat za přírodu. Nakonec se ukazuje, jako v případě Brooklynu, že hranice amerického prostoru dost možná neexistují, a stejně tak jsou velice nejasné obrysy toho, co je přírodou a co není.

V jedné z kapitol se vypravěč navrácí k přírodnímu mýtu Ameriky a spojuje je s konkrétními místy v Kalifornii – mluví o horách, cypřiších, zpěněném moři a bílém písku. Zároveň ale srovnává mýtus s tím, co skutečně nalézá – vily, televizní obrazovky, skučení rádia. 22 I původně idealizovaný kalifornský Carmel se tak stává „sítí dálnic“ 23, ze které se vypravěč snaží uniknout. Zdá se dokonce, jako by dálnice fungovaly jakousi dostředivou silou – do města jej dováží neomylně a obrovskou rychlostí, cestou z města ven se stávají překážkou a komplikují únik. Ve Filadelfii auta přejíždějí most v „nekonečném dunění automobilových stád“, šestiproudá vozovka má „asfaltovou kůži“ a celá scenerie je zastřešena následujícím popisem vjemů: „vítr a motory“.<sup>105</sup> Tato krajina, kontrastující s onou mytickou, která není nikde k nalezení, se stává „novou přírodou“,<sup>106</sup> je oním prostorem, který vyplňuje svět mezi městy a dálnicemi a vypravěč v ní nachází překvapivé zalíbení („obávám se, že se mi líbí“).<sup>107</sup> Toto obávání se pak vyjadřuje pocit viny, který má poměrně zjevnou příčinu – dochází ke kontrastu obrazu, který je známý z domova, s realitou, která, ač fakty pravděpodobně odpovídá, působí ve výsledku jinak, než mohlo být očekáváno.

Stejně jako Aškenazyho cizinec se i tento vypravěč setkává s přírodní katastrofou. Tvrdí přitom, že se mu zdá, že „živelní pohromy jsou výsadou velkých zemí a velkých měst“.<sup>108</sup> I

---

<sup>101</sup> Tamtéž, str. 24

<sup>102</sup> Tamtéž, str. 24

<sup>103</sup> Tamtéž, str. 25

<sup>104</sup> Tamtéž, str. 27

<sup>105</sup> Tamtéž, str. 22

<sup>106</sup> Tamtéž, str. 22

<sup>107</sup> Tamtéž, str. 22

<sup>108</sup> Tamtéž, str. 28

tento popis jednoznačně přispívá k celkovému vyznění Ameriky jako nehostinného, neobyvatelného prostoru. Mísí se ale dva pohledy – tradiční mýtus americké nehostinnosti vychází z kolonizační představy tohoto prostoru jako „hranice civilizace“,<sup>109</sup> fikční prostor Anděla *na kolečkách* je samozřejmě spíše opakem. Vzhledem k obeznámenosti vypravěče s americkým literárním kánonem lze předpokládat, že i toto je skutečnost, které si je vědom. Přírodní katastrofy se pak zdají být dost možná jediným autenticky přírodním aspektem tohoto světa, což obraz nehostinnosti završuje, navíc jí dodává na objektivnosti.

### 4.3. Američané, společnost a kultura

Ve srovnání s *Indiánským létem* jsou obyvatelé pojmáni poněkud rozdílně – kniha nevěnuje pozornost jednotlivcům, lidé jsou nahlíženi spíše jako homogenní celek. Je-li řeč o konkrétních lidech, sděluje vypravěč jen takové věci, které se bezprostředně odehrávají v situaci, ve které se s nimi ocitá. Začíná ale ze širší perspektivy, od statistik: uvádí, jak jsou v průměrném městě zastoupeni v procentech obyvatel studenti a výzkumní pracovníci. Tato čísla srovnává s procenty jiných zemí a USA z nich vychází zdaleka nejlépe – již to předznamenává obecný postoj, který pak k této části společnosti zastává, a tím je většinou obdiv, navíc založený na vyčíslených faktech, tedy nevycházející jen ze subjektivních dojmů. Není tomu ale vždy tak, vědce sice prezentuje jako produktivní a inovativní, není ale nekritický. Staví například vědecké objevy do kontrastu s usmrcováním laboratorních myší nebo zmiňuje experimentování s vakcínou na novorozenci.<sup>110</sup> Američtí vědci jsou představováni jako lidé velice odlišní od vědců evropských a základním bodem této odlišnosti se zdá být smysl pro humor – zatímco „Angličané se chmuří“ a „Francouzky se ušklíbají“, Američané „vesele hlaholí“.<sup>111</sup> I tato skutečnost je ale kontrastována s jinou: s humorem se pojí jakási lehkomyšlnost nebo nerozvážnost. Nepojmenovaný výzkumník nepoužívá při práci rukavice ani jiné ochranné pomůcky a toto jeho chování je opakovaně popisováno slovy „nějak mu to bylo jedno“.<sup>112</sup> Vypravěč pak utváří představu fundamentální rozdílnosti mezi jejich charaktery v rozhovoru o smrti, ze kterého vyplývá, že zatímco Američan by chtěl na krásném místě, které navštěvují, zemřít, vypravěč by nechtěl zemřít nikde. Zdá se tedy, že jemná kritika amerických vědeckých metod se pokaždé navrací zpět k tématu smrti – od usmrcování většího množství myší, než je nezbytně nutné, přes udržování smrtelně nemocného dítěte naživu za účelem

---

<sup>109</sup> Quinn, J. (ed.): *Lectures on American Literature*, Praha: Karolinum 2010, str. 15

<sup>110</sup> Holub 1964, str. 57

<sup>111</sup> Tamtéž, str. 49

<sup>112</sup> Tamtéž, str. 50



testování až po obyčejnou nerozvážnost v přístupu ke vlastní smrtelnosti. Tak úzké pole jako je věda se tedy stává prostorem pro prozkoumávání mnohem širších aspektů americké společnosti a ukazuje ji jako na jedné straně zábavnou a uvolněnou, na druhé straně ale v mnohém nezodpovědnou a nedosahující morálních standardů neamerického vypravěče.

Jiné obrazy obyvatelstva nejsou nijak pozitivní – Texasané, kteří se ve snaze napodobit stereotypní postavu westernového dobrodruha, se stávají ve vypravěčových očích jakýmsi „Super-Američany“<sup>113</sup> jsou nejvýraznějším příkladem. Kritika poté při příležitosti návštěvy americké rodiny přechází spíše do kritiky americké populární kultury – právě takovou totiž Američan konzumuje, není-li vědeckým pracovníkem. Centrem těchto komentářů je takzvaná „technika jen tak koukat“,<sup>114</sup> jejíž název lze vyložit jako upozorňování na absenci kritického přemýšlení. Program televize je popisovaný jako smyčka opakujících se pořadů („zprávy ze světa, pak andělské kůry zazpívají reklamu (...), pak zase zpráva“).<sup>115</sup> Vypravěč sice uznává technickou kvalitu zábavných pořadů, obsah ale shledává velice nedostatečným. Tato kritika se pak od obyčejného amerického diváka přesouvá k obyčejnému americkému účinkujícímu: „spousta programů a kvízů s obecnstvem ukazuje udivující sebejistotu obyčejného člověka před kamerou“.<sup>116</sup> Televizor odhaluje mnoho soukromého, což se zdá být jeden z nejzásadnějších problémů a v jistém smyslu koresponduje s tónem, jakým je popisována věda – upozorňuje na jistou lehkovážnost a přílišnou uvolněnost amerického člověka.

#### 4.4. Vypravěč

Americký člověk by pak mohl vyznít jako lhostejný oproti člověku evropskému, i to ale nelze říci s jistotou. Holubův vypravěč se totiž stejně jako Aškenazyho zdá být plný rozporů, Justin Quinn například v eseji *California Dreaming: Seamus Heaney and Miroslav Holub* popisuje Miroslava Holuba jako „neosobního“ básníka<sup>117</sup> a vyzdvihuje v jeho reportážích především kombinaci odosobněného a zároveň i důvěrného stylu. Právě tyto rozpory podle něj vedou k obtížnosti rozpoznání názorů vypravěče.<sup>118</sup> Michal Bauer se zaměřuje na další ambivalentní rys vypravěče – vyzdvihuje smíšenost dvou pohledů, a to cestovatelského a

---

<sup>113</sup> Tamtéž, str. 69

<sup>114</sup> Tamtéž, str. 65

<sup>115</sup> Tamtéž, str. 65

<sup>116</sup> Tamtéž, str. 66

<sup>117</sup> Quinn, J.: *California Dreaming: Miroslav Holub and Seamus Heaney*, in Power, G., Pilný, O. (ed.) *Ireland and the Czech Lands: Contacts and Comparisons in History and Culture*, Bern: Peter Lang AG 2014, str. 184, vl. překlad

<sup>118</sup> Quinn 2014, 187

lékařského.<sup>119</sup> To se podle něj projevuje především v tom, že Holubova fascinace USA vychází z obdivu k tamější vědě. Své tvrzení podkládá tím, že Holubovy obrazy Ameriky je možné shrnout jeho přirovnáním amerického světa k injekční stříkačce.<sup>120</sup>

Zde je třeba namítnout, že jeho výklad Holubovy fascinace vědou jakožto jednostranně pozitivního jevu opomíjí mnoho částí textu, které jsou přinejmenším nejednoznačné. Za příklad lze vzít i část, kterou sám navrhuje jako ukázkovou reprezentaci obdivu:

„Injekční stříkačky už se tady vyrábějí jen z plastických hmot, s gumovým, dokonale těsnícím pístem. Dodávají se sterilní, v uzavřených celofánových balíčcích. Po injekci se zahodí, protože jsou tak laciné, že se nevyplatí je čistit a vyvařovat. Před zahazením se mají zlomit nebo jinak znehodnotit. Neboť by je mohly myčky nebo kdo sbírat a prodávat obchodníkům s omamnými drogami. Svět je udělán tak, že i pitomá stříkačka je obrazem jeho místního stavu“<sup>121</sup>

Opět se zde vyskytuje sterilita, která je charakteristická pro spoustu místních popisů, zároveň je možné vyhazování předmětů namísto jejich čištění považovat za kritiku konzumerismu, což navazuje na obecný popis Ameriky jako země příliš zaujaté a zaplněné objekty (na jiných místech v textu jsou supermarketů tak velké, že se v nich cizinec ztrácí apod.). Stejně tak, přistoupí-li se na metaforiku stříkaček jako obrazu světa, je možné nutnost zničení objektu před zahazením rozšířit na nutnost znehodnocení nechtěného majetku, aby nebyl přístupný jiným. Ač je možné připustit, že tato část textu nemusí být veskrze negativní (zmiňuje ostatně jistou „dokonalost“ této stříkačky), nelze tvrdit, že by byla reprezentativní, co se týče Holubova obdivu k vědě USA. Naopak se podílí na nejednoznačném vyznění, dokonce spíše navádí k přiklonění se opaku, tedy čtení vypravěčova popisu jako kritického.

Zjevné ale je, že Justin Quinn i Michal Bauer tematizují podobný problém Holubova vypravěče, tedy jeho charakteristickou rozporuplnost – Quinn skrze kontrast osobního a zároveň jakoby vzdáleného vyprávění, Bauer skrze smíšený pohledu cestovatele a lékaře. Na

---

<sup>119</sup> Bauer, M.: The Portrayal of the United States of Miroslav Holub's Writing from the 1960s [online], in Selected Papers from the 2003 SVU North American Conference, Iowa 2003, dostupné z: [https://svu2000.org/conferences/2003\\_iowa/38.pdf](https://svu2000.org/conferences/2003_iowa/38.pdf)

<sup>120</sup> Tamtéž, str. 3

<sup>121</sup> Holub 1964, str. 47

jedné straně nelze zpochybnit, že subjekt i jako cestovatel i jako lékař mnoho aspektů amerického života obdivuje, na druhé straně své vyprávění začíná i končí frází „no a co“<sup>122</sup> a v mnoha situacích se zdá, jako by popisoval naprosto nezaujatě a pouze se záměrem popisu. Ve srovnání s Aškenazym mu chybí občasná vševědoucnost, která by mu umožňovala tolik ironických komentářů, na druhou stranu si v tomto ohledu občas vystačí s tím, co mu zrovna je řečeno (jako například v rozhovoru o kýči: „To je přece umění (...), ne?‘ *Ne se dá někdy říkat velmi potichu*“).<sup>123</sup> Kvůli výrazně subjektivním komentářům jako je tento pak většinou vynívají vypravěčovy názory z logiky komunikačních situací jako rozumné a opodstatněné. V kontextu toho je pak možné rozšířit tento dojem vypravěče jako člověka s rozumným názorem na méně výrazně subjektivní pasáže, tedy dochází k jisté legitimizaci některých jeho názorů. Text se v tomto hledisku zdá být jemně manipulativní.

#### 4.5. Intertextualita

Co se týče intertextuality, vypravěč volí texty americké literatury a prolíná je s vlastními dojmy, častokrát ve velmi nejasných přechodech. V podstatě se jedná o postup velice odlišný od *Indiánského léta*, kde vložené části textu mají spíše neutrální tón – Holubův vypravěč volí takové, ve kterých američtí autoři kritizují Ameriku.<sup>124</sup> Tento proces je přitom explicitní a není těžké jeho záměr rozpoznat (píše například: „Všechno, čemu nás učí, je špatné,“ říká Henry Miller. ‚Všechno, co dělají mí sousedé, je špatné,‘ napsal Thoreau. ‚Čeho lituji, je mé dobré chování“).<sup>125</sup> Navíc pak ještě tomuto postupu přidává jakési vysvětlení: „v americkém životě je něco, co odpuzuje zevnitř své vlastní tvůrce“.<sup>126</sup> Vypravěč tímto docíluje dvojího výsledku, přičemž první je možná podstatnější i zjevnější než ten druhý: kritizuje Ameriku jinými očima než svými, čímž buď může dodávat větší autoritu svým kritikám, nebo naopak umožňovat svému vlastnímu tónu více neutrality. Nelze také opomenout ironii toho, když namísto vlastním hlasem kritizuje zemi hlasy jejích autorů (podobně jako Aškenazy cituje noviny apod.) Zadruhé ale také dává najevo svoji obeznámenost s místní kulturou, což textu dodává větší autoritu ve vynášení jakýchkoli hodnocení. Tím, že se navrací i ke starším autorům jako je Thoreau (vzhledem k poměrně krátké literární historii kontinentu tedy ke kořenům místní literární tradice) navíc usouvztažňuje současnou Ameriku s její historií, vytváří tím představu negativity, která je v zemi zakořeněná a zůstává jakousi definující charakteristikou nehledě na

---

<sup>122</sup> Tamtéž, str. 5

<sup>123</sup> Tamtéž, str. 91

<sup>124</sup> Quinn 2014, str. 184

<sup>125</sup> Holub 1964, str. 73

<sup>126</sup> Tamtéž, str. 71

historické okolnosti. Paradoxem celé tematizace amerických autorů je pak skutečnost, že se s nimi do jisté míry vypravěč ztotožňuje a užívá je k podpoření svých argumentů. Jak bylo řečeno výše, jejich hlasy častokrát splývají do jednotných promluv, nebo se doplňují v graduující kritice. I takoví autoři navzdory své kritice jsou Američany, proto je toto ztotožňování zarážející. Vzniká tím už druhá kategorie amerického občana, kterou si Holub oblibuje – na rozdíl od lékařů a vědců, kteří jsou ukazováni jako sympatičtí, ale příliš se lišící od vypravěče, jsou tito vybraní američtí spisovatelé prostředkem identifikace s Amerikou, i kdyby jen s její částí.

#### 4.6. Obraz

Ambivalentní tón komplikuje i textologická stránka knihy – počáteční verze obsahovala mimo jiné závěrečnou kapitolu, která byla v pozdějších vydáních vyňata. Ta případné rozpory vyvracela, tedy její vyobrazení nastolilo konečný, negativní tón, což Bauer vysvětluje jako splnění jakési povinnosti dobového diskurzu.<sup>127</sup> Píše, že díky této části byly Spojené státy zredukovány na „zemi předmětů, majetku, překrásných věcí, kterých je ale příliš mnoho a jsou zbytečné, nadbytkem jídla a sexu a podnikání, což podle autora neumožňuje zaobírání se problémy jednotlivce nebo společnosti.“<sup>128</sup> Podobně podle něj text interpretovala i soudobá kritika.<sup>4</sup> Nepodkládá si pak ale nijak explicitně otázku, jak vyznívá text bez oné závěrečné části, ač jde o zásadní zásah do textu, tvrdí totiž, že uvádění takovéto dodatečné kapitoly bylo v reportážích této doby běžné.<sup>129</sup> Zároveň je ale důležité zmínit, že není možné tvrdit, že kniha plná smíšených, rozporuplných názorů vyjmutím jedné výrazně negativní části ztrácí najednou všechny ostatní negativně vyznívající části. Přidání či odstranění tohoto téměř povinného zakončení je možná podstatnější jako gesto než jako vlastní zásah do narativu, proto je možná vhodnější pro interpretaci knihy jako celku tento text pominout.

Ať už se závěrečnou částí nebo bez ní, vzniká nakonec více či méně ambivalentní obraz, který Ameriku popisuje jako homogenní prostor velice odlišný od vypravěčova domova. Odlišnosti spočívají zároveň v zahlcenosti i vyprázdňenosti – prostor se zdá být bez živočichů a někdy i lidí, zato je ale vyplněn silnicemi a automobily, je zahlcený předměty, které pozbývají ve svém množství důležitosti. Televize jsou plné překrásných programů zbavených obsahu a věda postupuje takovým tempem, že se z ní vytrácí lidskost. Zároveň je ale s tímto prostorem

---

<sup>127</sup> Bauer 2003, str. 4

<sup>128</sup> Tamtéž, str. 4

<sup>129</sup> Tamtéž, str. 4

a životem v něm pevně svázaný obdiv, jakási fascinace. Nikdy není vyslovovaná explicitní chvála nebo popisovaná ničím nerozporovaná krása, ale skrze to, jak je vypravěč neosobní a nezúčastněný se zdá, že implikovaný obdiv je nejsilnější emoce, kterou je možné na jeho škále pozorovat. Identifikace vlastních subjektivních názorů s hlasy vybraných amerických autorů pak částečně z cestopisu odstraňuje polaritu cizince a navštěvované země, spíše nastoluje homogenní realitu, ve které vypravěč je zároveň cestovatelem i místním (ač ne úplně typickým).

## 5. Závěr

Při srovnávání obou textů vyvstává samozřejmě několik zásadních rozdílů. *Indiánské léto* se snaží konstruovat obraz především Ameriky zpodobňováním tamních obyvatel, *Anděl na kolečkách* se zaměřuje spíše na popis prostoru. Aškenazyho Američané a evropští přistěhovalci nejsou zpodobňováni tak zásadně negativně, jak byli v dřívějších textech,<sup>130</sup> ale jsou spíše využíváni jako nástroje k obecnější kritice kapitalismu. Holubovi Američané nejsou tolik přítomní, a jsou-li, mají víceméně tři hlavní charakteristiky: jsou zábavní, lehkomyšní a velice odlišní od evropského vypravěče. V širším kontextu vývoje lze tedy mluvit o podobném přístupu – oba texty upouštějí od naprosto zaujatého vyobrazení a přecházejí v popis, který je sice také v mnohém kritický, ale zdá se být také mnohem více realistický. Pojetí prostoru už do jisté míry srovnávala Mirna Šolić a je možné je shrnout podobně: oba fikční prostory jsou nevzhledné, vyznačují se absencí přírody, a oba jsou také vypravěči více či méně obdivovány. Ač jsou tedy obě tyto Ameriky pusté, lze v nich najít zalíbení, nebo je do jisté míry ztotožnit s Evropou.

Další rozdíl knih spočívá v užívání intertextuality. Liší se jak typ textů, tak způsob, jakým jsou zapojeny. Aškenazy je používá k budování koláže – bere si ode všeho trochu, cituje velice rozmanité texty od osobních dopisů po přepis zpráv. Citovaný text je také vždy graficky odlišený a tím snadno rozeznatelný od hlasu vypravěče, který text spíše komentuje a vede s nimi dialog (nebo je ponechává samotné, občas tvoří celou kapitolu). Výsledným dojmem tedy jsou ještě spolu s kombinováním vypravěče v singuláru a plurálu roztržité pohledy. *Anděl na kolečkách* na druhou stranu obsahuje citace integrované do textu tak, že je častokrát obtížné je rozeznat. Vypravěčův hlas plynule přechází v cizí nebo s ním splývá, vzájemně se doplňují. Spíš než koláž tedy vzniká text připomínající proud vědomí, s plynule se střídajícími myšlenkami a úhly pohledu. Texty nejsou užívány k tomu, aby je vypravěč kritizoval či jinak komentoval, ale spíše naopak, podporují jeho argumenty, doplňují jeho promluvy a do jisté míry je pak lze číst jako prostředek ztotožnění se s jistou částí americké kultury. Tato část ovšem není příliš populární, spíš je menšinová, cituje častokrát levicové a kontroverzní autory – i to je možná samo o sobě politickým komentářem.

Texty se liší i strukturou – jak bylo řečeno výše, *Indiánské léto* je vybudované jako koláž, zatímco *Anděl na kolečkách* je spíše plynulý text, jehož části splývají do homogenního

---

<sup>130</sup> Švéda 2016, str. 266

celku. S těmito technikami pak v jistém smyslu korespondují strukturní prvky jako je rozčlenění na kapitoly. Oba texty jsou psány v krátkých úsecích, tedy, jak již bylo psáno výše, ve formátu připomínajícím básnickou sbírku. Zatímco Aškenazy zůstává pouze u tohoto rozdělení, Holub se snaží rozřadit tyto útržky do kapitol podle témat, i ta se mu ale překrývají a například pasáže věnující se prostoru se táhnou celou knihou.

To ovšem není rys typický jen pro *Anděla na kolečkách*, spíše jde o první z podobností obou textů. Stejně jako Holubovy popisy prostoru prostupují celou knihu, i když je jim přiřazena vlastní kapitola, potkává se Aškenazyho vypravěč neustále se stejnými postavami, zejména Bryanem, prodejcem novin a pokojskou. Oba texty mají repetitivní charakter, což znamená, že se v nich opakují motivy i události a vypravěči se všímají stále stejných rysů, případně se nacházejí ve stejných situacích. Opakováním vzniká kumulace témat, která pak z textu vystupují podstatně výrazněji než ostatní, a také vzniká dojem jakési rutiny. Oba texty pracují s časem velice vágně, tím spíš je pak tento princip zvyku důležitější, protože je to v podstatě jediný prvek kromě příjezdu a odjezdu, který vytváří jakési body, kolem kterých se čas odvíjí. Repetitivnost pak může navozovat dojem neměnnosti, nebo také obyčejnosti. Celkový obraz skrze to může být takový, že americkému životu je možné se po prvotním zklamání přizpůsobit, nebo mu uvyknout – zkrátka si najít zajímavé body, kolem kterých se život bude odvíjet.

Je však nutno uvážit, jestli mohou tomuto životu přivyknout jen vypravěči, kteří se skutečně mnohokrát prezentují jako subjektivní, nebo i jejich předpokládané, buď nezaujaté nebo negativně předpojaté publikum. Subjektivita vypravěčů je totiž častokrát neskrývaná a vystavěná právě na básnických a rétorických principech – ironizujících komentářích, obrazných pojmenováních nebo lyrickém zprostředkování situací. Právě tato stylizace ale zároveň způsobuje, že vypravěči mohou být velice přesvědčiví. Změny v úhlech pohledu, ať kolážovité formy nebo formy proudu vědomí, působí dojmem jisté objektivity, ač jsou texty plné subjektivních vstupů. Vypravěči jsou navíc humorní, bystří (všímají si detailu, namísto aby zahltili cestopis obecnými fakty) a podsouvají názory častokrát velice jemnou formou (jakou je například Holubovo citování beatníků). Smíšenost subjektivní a objektivní je tedy nepopíratelná, a celkový dojem z ní je přesně takový, jak jej bylo možné předpokládat: na hranici mezi pozitivním a negativním vyobrazením, na hranici vyjadřování osobního obdivu k Americe a kritického, negativního zobrazení. Oba vypravěči jsou lidští, sentimentální a rozpolcení mezi dvěma pohledy. Na čtenáři pak zůstává, aby si z textu vybral to, co v něm chce nalézt (v případě *Anděla na kolečkách* možná za pomoci doplněných pasáží). Je u toho ale

naveden velice přesvědčivým vypravěčem – básníkem, se kterým je snadné se ztotožnit, a to ne jen proto, že říká „my“.



## Seznam použité literatury

### Primární literatura:

AŠKENAZY, Ludvík: *Indiánské léto*. Praha: Československý spisovatel 1956.

HOLUB, Miroslav: *Anděl na kolečkách*. Praha: Československý spisovatel 1964.

### Sekundární literatura:

BAUER, Michal: The Portrayal of the United States of Miroslav Holub's Writing from the 1960s [online] 2003.

Zobrazeno 6.8.2018, dostupné z: [https://svu2000.org/conferences/2003\\_Iowa/38.pdf](https://svu2000.org/conferences/2003_Iowa/38.pdf)

HRABAL, Jiří (ed.): *Fenomén cestopisu v literatuře a umění střední Evropy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2015.

LEERSEN, Joep.: Imagology: History and method, in Beller, M., Leerssen, J. (eds.) *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi 2007.

LEERSEN, Joep.: Imagology: On using ethnicity to make sense of the world, in Galéote, G. (ed.) *Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale*, č. 10, 2016. s. 13-31

MACURA, Vladimír: Cyklus básní z cest (básnický cestopis) jako literární žánr. In *Česká literatura* 1987, roč. 35, č. 3. s. 210-226

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef, kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka 2004.

PÉTERI, György (ed.): *Imagining the West in Eastern Europe and the Soviet Union*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2014.

ŠOLIĆ, Mirna: Representation of an Absent Space: Construction of the United States and New York in 1950s ad 1960s Czech Travel Writing. In *Journeys* 2015, roč. 16, č. 2. s. 60-78

ŠVÉDA, Josef: *Země zaslíbená, země zlořečená. Obrazy Ameriky v české literatuře a kultuře*. Příbram: Pistorius a Olšanská 2016.

QUINN, Justin: California Dreaming: Miroslav Holub and Seamus Heaney, in Power, G., Pilný, O. (eds.) *Ireland and the Czech Lands: Contacts and Comparisons in History and Culture*, Bern: Peter Lang AG 2014.

QUINN, Justin (ed.): *Lectures on American Literature*. Praha: Karolinum 2016.

WHITE, Kenneth.: *The Blue Road*. Great Britain: Mainstream Publishing Company 1990.