

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor práce:
Anna Vondřichová

**SKUPINA 42 A CHICAGO RENAISSANCE – KOLÁŘ, SANDBURG, MASTERS
(1914–1948)**

**SKUPINA 42 AND CHICAGO RENAISSANCE – KOLÁŘ, SANDURG, MASTERS
(1914–1948)**

Vedoucí práce:
PhDr. Petr Šrámek, PhD.

2007

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.“

Za cenné rady, věcné připomínky a trpělivost děkuji vedoucímu práce PhDr. Petru Šrámkovi, PhD.

Obsah

Úvod.....	2
I. Část historická.....	5
Skupina 42.....	5
Chicago Renaissance.....	10
Překlady anglo-americké poezie v českém prostředí.....	17
II. Část interpretační.....	24
Město – skutečnost.....	24
Poezie Jiřího Koláře.....	28
Originál – překlad.....	41
<i>Chicago Poems a Smoke and Steel</i>	43
<i>Spoon River Anthology</i>	55
Kolář – Sandburg – Masters.....	61
Závěr.....	68
Resumé.....	70
Summary.....	70
Bibliografie.....	71

Úvod

Výrazná orientace Skupiny 42 na anglo-americké básníky byla v českém kontextu poměrně ojedinelým zjevem. Česká poezie do té doby čerpala z vlivů německých a slovanských, ve dvacátých letech hrály velkou roli Čapkovy překlady moderní poezie francouzské.¹ Skupina 42 však vycházela nejen z poezie francouzské tohoto druhu a vlivů surrealistických, ale navíc i z antologie Arnošta Vaněčka (1929, rozšířené vydání 1946). Nejvíce zastoupeni byli Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, T. S. Eliot a Langston Hughes, jejichž poezie začala být okamžitě překládána. Kolář a Kotalík vydávají roku 1946 výbor z veršů Sandburgových *Ocel a dým* (s ilustracemi Františka Grosse), Hauková s Chalupckým roku 1947 *Pustou zemi* T. S. Eliota, roku 1957 pak Jiří Kolář společně se Zdeňkem Urbánkem *Spoonriverskou antologií* E. L. Masterse a roku 1959 další Sandburgovu sbírku *Dobré jitro, Ameriko*. Nelze však opomenout význam i dalších překládaných básníků - Walta Whitmana, Johna Keatse, Emily Dickinsonové či Dylana Thomase. Přitažlivost této dosud neznámé poezie vystihuje úryvek z Chalupckého stati „Konec moderní doby“ (1946). „Životopisy velkých severoamerických autorů jsou životopisy *obyčejných lidí*, kteří dříve, než se dali do psaní, věnovali se prostým a nenápadným zaměstnáním mezi prostými a nenápadnými lidmi. Nebyli *literáty*; šli svým všedním životem tak, jak jím jdou všichni.“² V souladu s poetikou Skupiny 42 je zde zdůrazněna představa všednosti umění, blízkosti života jedince a reflexe tohoto života v umění, které vytváří. Anglo-americká tvorba prozaická znamenala pro Skupinu 42 stejný podnět jako poezie, byla jim jak předmětem překladů, tak tematickou inspirací. Podobný význam jako Vaněčkova antologie měla v této oblasti Kolářova nevydaná antologie ze čtyřicátých let, jejímž hlavním tématem bylo město – české, evropské a americké. Antologie obsahovala stat' „Svět, v němž žijeme“, dále pak českou prózu a poezii (Hrubín, Závada, Seifert, Halas, Weiner, Deml, Hašek, Klíma aj.), poezii a prózu francouzskou (Valéry, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Maupassant, Balzac), německou a ruskou a hlavně poezii a prózu anglo-americké oblasti (Eliot, Huxley, Joyce, Poe, Hemingway, Hughes, Pound aj.).³ Je vidět, že Skupina 42 se vyhýbala omezenému vztahu k literatuře určitého národa, měřítkem jí byla příbuznost umělecká či ideová.

O vlivu anglo-americké literatury na Skupinu 42 se v literatuře nepochybuje. Uvedme proto na začátek několik přímých citací. Jan Grossman ve své stati o Kolářovi hovoří o tom, že

¹ Zdeněk Pešat: „Literární Skupina 42“. In: *Skupina 42*, s. 435.

² Jindřich Chalupcký: „Konec moderní doby“. *Listy* 1, 1946–47, č. 1, 15. 4. 1946. In: J. Ch.: *Obhajoba umění*. Praha, ČS 1991, s. 175.

³ Pešat, s. 81.

„klíčový význam Sandburga je nejmarkantnější“⁴, Přemysl Blažíček poukazuje na „vliv amerických básníků, jmenovitě C. Sandburga a E. L. Masterse, jejich důrazem na drsné stránky všedního života současné civilizace, s neideologickým sociálním cítěním, vystupňovanou předmětností spojenou s epizací, tvárnou oproštěností, využitím hovorového jazyka a prozaizací volného verše“ a tvrdí, že „všechna tato vyabstrahovaná určení platí více méně o poezii Skupiny 42“.⁵ Nad sbírkami Jiřího Koláře *Ódy a variace* pak Zdeněk Pešat upozorňuje na to, že „se vyhraňuje tematické zaměření na poezii města, jednak nastává intenzivní kontakt s angloamerickou poezií a literaturou“.⁶ Sám Jindřich Chaloupecký vysvětluje blízkost k anglo-americké tvorbě takto: „Proto nárýs velikého moderního umění, umění neestetizujícího, chcete-li, nebo nemoralizujícího, chcete-li, můžeme snad nejspíše nalézt v té barbarské, veliké a neznámé zemi, již je Severní Amerika. Její básníci [...] nikdy neztratilí přímý vztah k světu a životu, který jediný může umělecké dílo činit živým a užitečným.“⁷ Význam anglo-americké tvorby je samozřejmě potvrzen již samotnou produkcí překladovou, vydáním antologií Arnošta Vaněčka z let 1929 a 1946 či tvorbou výborů z jednotlivých autorů.

Tím spíše může překvapit, že podrobná studie na téma korelací mezi uskupením českým a básníky cizími nebyla dosud provedena. Tato práce má za úkol poukázat na ony podobnosti za pomoci konkrétních příkladů. Jsme si vědomi toho, že na takto omezeném prostoru není možné zahrnout do zkoumání všechny básníky skupiny a všechny autory na straně druhé. Rozhodli jsme se proto omezit naši pozornost na tři hlavní témata: město, společnost a jedinec a básnický jazyk. Jako materiál nám poslouží básně ze sbírek Jiřího Koláře *Ódy a variace*, *Limb a jiné básně* a *Dny v roce a Roky v dnech* a v oblasti zámořské ze sbírek *Chicago Poems* a *Smoke and Steel (Ocel a dým)* Carla Sandburga a *Spoon River Anthology (Spoonriverská antologie)* Edgara Lee Masterse. Nebudeme rozebírat sbírky jednu po druhé, ani je nebudeme hodnotit ve vztahu k ostatním dílům autora, ale zaměříme se na obraz motivů, který se v nich utváří. Naší metodou bude tedy interpretace jednotlivých dílčích motivů a jejich podílu na tématu obecném a dalším krokem srovnání těchto témat v poezii české a americké. Domníváme se, že chápat poezii Jiřího Koláře jako zosobnění poetiky Skupiny 42 a pracovat s ní takto v této práci má své opodstatnění. Nejen proto, že jsou *Ódy a variace* stejně jako *Ocel a dým* věnovány „přátelům ze Skupiny 42“, ale také proto, že Kolář se zabýval tématem

⁴ Jan Grossman: „Horečná bdělost Jiřího Koláře“. In: J. G.: *Analýzy*. Praha, ČS 1991, s. 374.

⁵ Přemysl Blažíček: „Skupina 42 – nové směřování poezie“. In: P. B.: *Kritika a interpretace*. Praha, Triáda 2002, s. 106.

⁶ Zdeněk Pešat: „Literatura Skupiny 42“. In: Z. P.: *Tři podoby literární vědy*. Praha, Torst 1998, s. 80.

⁷ Jindřich Chaloupecký: „Konec moderní doby“. *Listy* 1, 1946–47, č. 1, 15. 4. 1946. In: J. Ch.: *Obhajoba umění*. Praha, ČS 1991, s. 175.

města i periferie a společně s J. Chalupckým se snažil definovat podobu nové poezie, která by odpovídala tehdejšímu modernímu městu a jeho obyvatelům. Zároveň je Kolář spojen i s poezií chicagské renesance – četl ji a překládal. Můžeme se tedy domnívat, že jeho poezie nabízí prostor pro spojování obou proudů.

Naznačení metody vyjadřuje v podstatě i formální uspořádání této práce. V rámci části teoretické se po stručném popisu Skupiny 42, jejích východisek, cílů a specifičnosti, přesuneme do Spojených států a stejným způsobem zhodnotíme fenomén Chicago Renaissance. Kapitola třetí stručně načrtne historii překladů anglo-americké poezie u nás, a to s ohledem na osobnosti významné pro poezii básníků chicagské renesance a zejména pak na překlady těchto autorů členy Skupiny 42.

Prvním oddílem interpretační části bude pojednání o prostoru v poezii, zaměřené na obraz města – jeho strukturu, perspektivy nazírání a také vztah člověka a města. Poté budou následovat hlavní kapitoly této práce, tedy interpretace tří zmiňovaných témat, a to nejprve u Jiřího Koláře a poté u Carla Sandburga a E. L. Masterse. Je jasné, že ona témata se prostupují a nejde je od sebe oddělit zcela zřetelně, ale z důvodů organizačních se pokusíme je postihnout zvlášť. Oddílu americké poezie bude předcházet krátké uvedení do problému vztahu originál – překlad při samotné interpretaci a způsob jeho řešení v tomto textu. Práci uzavře srovnání oblasti české a americké na základě zjištěných skutečností a závěr včetně resumé.

Jak bylo řečeno na počátku, tato práce se pokouší otevřít téma, které bylo zatím jen všeobecně potvrzováno, avšak zůstalo bez hlubší analýzy. S tím bohužel souvisí i nečetnost sekundárních zdrojů použitých v části samotného srovnání české a zámořské poezie.

I. ČÁST HISTORICKÁ

Skupina 42

Skupina 42 bylo různorodé seskupení teoretiků, literátů a výtvarných umělců. Nebudeme však analyzovat jejich tvorbu jednotlivě, neboť to by naši práci odvedlo od zamýšleného tématu, ale zaměříme se na to, co je spojovalo. Společné rysy můžeme hledat v inspiračních zdrojích, vlastních tématech, ale i poukazem na klíčové stati, výstavy a charakter skupiny jako jevu existujícího v určité době na určitém místě. Jak zdůrazňuje Eva Petrová v antologii *Skupina 42*, „umělecký mikrokolektiv, základní jednotka příštího uměleckého seskupení“⁸ se objevuje již ve dvacátých letech. Tvoří jej malíři František Gross, Ladislav Zívř a fotograf Miroslav Hák, všichni podobného věku, uměleckého smýšlení a stejného rodiště (Nová Paka). Vzhledem k tomu, že naše práce má jiný cíl, vynecháme popis kořenů skupiny a soustředíme se teprve na zásadní momenty let čtyřicátých. Co se týče zániku skupiny a jejího přínosu pro pozdější literaturu, opět nám nepůjde o detailní historický výčet dat a děl, ale spíše o vytčení témat, která byla dále aktualizována. Tato část práce ponechává stranou detailní analýzu témat města, civilizace a lidské řeči, neboť se jim budeme věnovat později nad konkrétními sbírkami Jiřího Koláře.

Historie samotné skupiny začíná 27. 11. 1942, kdy při Umělecké besedě vzniká Skupina 1942. Jejími prvními členy byli František Gross, Jindřich Chaloupecký, Jiří Kolář, Jiří Kotalík, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana a Ivan Blatný. František Hudeček nejprve do skupiny vstoupit odmítl, ale již 6. 12. 1942 se na schůzkách objevuje. Roku 1943 přibývají Miroslav Hák a Ladislav Zívř, roku 1945 Jiřina Hauková a Jan Hanč, nejmladším členem skupiny se roku 1946 stává malíř Bohumír Matal. Josef Kainar se ke skupině dostal přes Ivana Blatného, pravděpodobně v pozdějších letech války. Jako celek se skupina poprvé představila na skupinové výstavě 30. 8. 1943. Název výstavy tvořila jen jména Gross, Hák, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zívř a v katalogu akce jsou Chaloupeckým díla charakterizována takto: „Tyto obrazy a tyto sochy jsou realistické, [...] chtějí diváka činiti přítomným onomu třeskutému světlu poezie.“⁹ Už z tohoto krátkého úryvku je patrná jednak představa umění

⁸ Petrová Eva: „Skupina 42“. In: *Skupina 42*. Brno, Atlantis 2000, s. 409.

⁹ *Skupina 42*, s. 418.

jako celku a zároveň orientace na tady a teď, na přítomný okamžik, který člověka nutí nebýt pouhým pasivním divákem svého života, ale vnímat ho plně a nově. Z dalších výstav následuje v září roku 1945 Skupina 1942, roku 1946 pak výstavy v Bratislavě a Brně. O tom, že skupina nebyla ale jen do sebe uzavřeným tělesem, vypovídá domácí Konfrontace 2 (1945), na níž se podílejí nejen členové Skupiny 42, ale i osobnosti zaniklé skupiny Sedm v říjnu a skupiny Ra. V zahraničí se umělci prezentují na výstavách Art tšechoslovaque 1938–1946 a Moderne Kunst der Tschechoslowakei (1947). Poslední souborné výstavy Lhotáka a Smetany, konané v Topičově salonu v období únor-duben 1948, skupinovou aktivitu uzavírají.¹⁰

Největší část poezie skupiny vznikla za války, sbírky však začaly vycházet až po roce 1945, jedinou uveřejněnou protektorátní sbírkou bylo roku 1943 Haukové *Přísluní*. Tvorbu skupiny představilo dvojčíslo časopisu *Život* roku 1946.¹¹ *Ódy a variace* vycházejí roku 1946, *Limb a jiné básně* a *Tento večer* 1945. Ačkoliv v antologii *Skupina 42* mluví Petrová a Pešat o literární a výtvarné části skupiny zvlášť, ani jeden nepochybuje o pevném spojení obou prvků, a to v tvorbě jednotlivých umělců (nejzřetelněji u Koláře, ale i v případě deníkových záznamů Kamila Lhotáka, Jana Smetany a Ladislava Zívra) a zároveň intertextuálním sdílením motivů (postava Nočního a Ranního chodce u Hudečka i Koláře, obrazy Bohumíra Matala na téma Kainarovy básně *Stříhali dohola malého chlapečka* aj.). Je však paradoxní, že členové skupiny nebyli soustředěni na jednom místě, Ladislav Zívr setrval většinu času v Nové Pace, Ivan Blatný žil v Brně, Josef Kainar v Ostravě, Kolář na Kladně a Jiřina Hauková přišla do Prahy z Přerova až v roce 1943. Všichni byli zasaženi protektorátní cenzurou, v prostředí domácím i ve vztahu k zahraniční kulturní situaci. I přesto tu však nacházíme společná východiska a směřování, ač tato nebyla nikdy oficiálně stvrzena určitým manifestem nebo fixním programem. Petrová, Pešat i Blažíček uznávají význam surrealismu pro tvorbu skupiny, jak na poli výtvarném, tak literárním (Petrová, 410–413; Pešat, 70; Blažíček, 106–107). Tento směr se u nás výrazněji uplatňuje ve třicátých letech pod vlivem Bretona a dalších, konají se výstavy pařížských surrealistů (dvě expozice Ecole de Paris, 1931 a Poezie 1932) a roku 1934 zakládá Nezval za účasti Jindřicha Štyrského a Toyen Surrealistickou skupinu. Co se obrazů Skupiny 42 a surrealismu týče, styčné body můžeme nalézt v kombinování nesourodých motivů. Periferie a městská krajina obsahuje motivy poetické, jako např. Grossův libeňský plynojem, Lhotákův balon – měsíc, nebo zde dochází ke spojení člověka a kosmu jako

¹⁰ *Skupina 42*, s. 419.

¹¹ Přemysl Blažíček: „Skupina 42 – Nové směřování poezie“. In: P. B.: *Kritika a interpretace*. Praha, Triáda 2003, s. 105.

v Hudečkově Nočním chodci. Avšak v poezii Skupiny 42 teze o surrealistické inspiraci neplatí stoprocentně. Spojování nesourodých prvků se tu zajisté objevuje, stejně tak opakování, jak formální, tak motivické, avšak cíl není stejný. Surrealismus míří od reality k nad-realitě, ale směr v básních Skupiny 42 je vždy od zobrazení reality (buť rozporuplné, až absurdní) k jejímu přijetí, prolnutí se s ní. Opakování a variace nesouvisí s projevy psychického automatismu, ale s touhou vidět tu samou skutečnost jinýma očima, z jiné perspektivy, a nakonec tematizovat i ono opakování.

Spíše než na surrealismus francouzský poukazuje Pešat na vliv Richarda Weinerja, „analytika lidského bytí před existencialismem, v jehož tvorbě byly někdy shledávány i prvky surrealismu ještě před vznikem jeho české podoby“.¹² Jindřich Chaloupecký ve své studii o Weinerovi zdůrazňuje důležitý prvek neliterárnosti, konkrétně, že Weinerovo dílo je „pravý opak úniku do imaginace; tvrdý, přísný a přesný realismus poznamenává celou jeho tvorbu“.¹³ Podobná témata existence člověka, ale i vztahu umění a reality spojuje básníky skupiny kromě Weinerja i s Františkem Halasem a Vladimírem Holanem. Odmítnutí tradice poetismu a hravosti v poezii bylo opět motivováno snahou postihnout co nejpřesněji skutečnost, znovu řečeno s Chaloupeckým, „umístit význam nového umění tam, odkud vzešlo, odkud jedině může znovu vzházet a pokračovat, do člověka“.¹⁴ Co dále odlišovalo surrealismus a poetismus a tuto novou poezii, byla orientace na čtenáře, jistá angažovanost poezie s určitým společenským cílem. Ne umění jako služba něčemu nebo někomu jako program, ale motivováno pocitem odpovědnosti vůči sobě i lidem kolem nás. Jak řekl Kolář: „Skupina 42 vznikla také ze zodpovědnosti „naučit lidi žít“. To, myslím, je dostatečný argument, proč nás znepokojoval a *proč se stal naším cílem člověk žijící ve městě*. Museli jsem začít s tímto člověkem, protože tímto městským člověkem byl každý z nás.“¹⁵

Po shrnutí východisek přistupme nyní k určení hlavních bodů v tvorbě a smýšlení Skupiny 42. Za základ si vezmeme statě hlavního výtvarného i literárního teoretika Jindřicha Chaloupeckého. „Ideovým vůdcem Skupiny je J. Ch. On to byl, který dovedl, v době, kdy toho bylo nejvíc potřeba, jasně formulovat to, co jsme všichni nějak nejasně cítili, ale co jsme potřebovali, aby bylo vysloveno.“¹⁶ František Gross nebyl jediný, kdo přiznával Chaloupeckému vůdčí úlohu, podobné odkazy můžeme nalézt u všech členů skupiny. Chaloupecký sám si na tuto pozici nárok nečinil, obecně programovost a organizovanost

¹² Pešat, s. 71.

¹³ Jindřich Chaloupecký: *Richard Weiner*. Praha, Aventinum 1947, s. 51–52.

¹⁴ Jindřich Chaloupecký: „Generace“. *Život* 20, 1946–47, č. 4–5, říjen 1946, s. 100, 109. In: J. Ch.: *Obhajoba umění*, s. 119.

¹⁵ Jiří Kolář. „Básník drsného života“. In: *Básníci o sobě*. (Odpovědi na anketu.) *Růst* 1, 1947, č. 9–10, s. 109.

¹⁶ František Gross: *Deník*. In: *Skupina 42*, s. 129.

seskupení spíše odmítal. Nicméně, jeho stati „Svět, v němž žijeme“ (1940), „Generace“ (1942) a nepublikované skupinové *Teze* (1943) představují klíčová prohlášení nejen k tvorbě Skupiny 42, ale i k tématu umění obecně.

„Svět, v němž žijeme“, ačkoliv není programem, k němu má blízko po stránce formální. Podobá se manifestu, Chalupický používá často řečnické otázky, oslovuje čtenáře i samotnou poezii a výsledkem je velmi emotivní, až direktivní text. Hlavním tématem je moderní umění a jeho vztah k současnému člověku. Chalupický zdůrazňuje neuchopitelnost skutečnosti a z toho plynoucí existenciální úzkost člověka, který „nikdy neporozumí“. Umění však „donucuje zároveň člověka, aby se cítil“ a to skrze zobrazování „světa, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti.“¹⁷ Na základě tohoto pak odmítá jednak obrat pouze k nitru jedince, ale i stereotypičnost zobrazování, uměleckou i lidskou pohodlnost a zastírání skutečnosti kolem nás, byť komplikované a v procesu zásadních proměn. V témže roce jako „Svět, v němž žijeme“ vychází „Slovo k mladým“ Kamila Bednáře. Chalupického „Generace“ (1942) může být chápána jako přímá reakce, postihující jak podobnosti, tak odlišnosti Skupiny 42 a Bednářovy koncepce „nahého člověka“. Chalupický souhlasí s Bednářem v otázce krize společnosti a tím i krize současného umění. Krizi vidí jednak v „nedostatku obecného lidského obsahu a významu“, ale i v tom, že umění „zapadá až do podivné a nepravdivé už životní pózy“ a „pěstuje umělecký výkon o sobě a vyústí v ryzí formalismus a odbornictví“.¹⁸ Na rozdíl od Bednáře však nevidí východisko v uzavření se do sebe a rezignaci na moderní umění, ale opět poukazuje na nutné propojení umění a skutečnosti prožívané každým z nás. Navíc je zde výrazně odlišný obraz člověka ve společnosti. Zatímco u Bednáře básník tiše trpí ve svém nitru, básně Skupiny 42 jsou ve své snaze ukázat pravdivě vše kolem nás v podstatě společensky angažované.¹⁹ V otázce formy moderního umění Chalupický připouští, že se dostalo stejně jako současná společnost na určité dějinné rozhraní. Opět ale nezavrhuje formu jako celek, ale apeluje na poezii, aby přinesla sloučení formy a tématu. Za příklad takové poezie už zde otevřeně jmenuje tvorbu

¹⁷ Jindřich Chalupický: „Svět, v němž žijeme“. *Program D40*, 1939–40, č. 4, 8. 2. 1940, s. 88–89. In J. Ch.: *Obhajoba umění*, s. 74.

¹⁸ Jindřich Chalupický: „Generace“. In: J. Ch.: *Obhajoba umění*, s. 148.

¹⁹ Josef Hiršal, v té době úzce spřízněn s Bednářem a Urbánkem, tento rozdíl jasně vystihuje ve svých memoárech z té doby *Víněk vzpomínek* a také v rozhovoru s Petrem Kotykem z roku 1997. „My jsme prostě říkali „člověk“ a také, jak tehdy proklamoval ve svazku „Člověk v mladé poezii“ Zdeněk Urbánek, „Dovnitř!“ Skupina 42 naopak proklamovala: „Nikoli nahý člověk, Umění!“ Na avantgardu navazovali i přesvědčením, že podstatná je originalita výrazu a nejen světový názor. Tohle nebyly naše úvahy a my jsme i formálně navazovali na – přibližně řečeno – tradiční formy poezie.“ *Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Rozhovor Petra Kotyka*. Praha, Středoevropská galerie a nakladatelství 1997, s. 17.

Skupiny 42. Skutečným programem, ač nedeklarovaným, jsou *Teze* z roku 1943. Zde je bod po bodu rozebráno umění nejen ve vztahu k samotné malbě, ale i umění jako proces, který je nutné vnímat a zaujímat k němu nový postoj. Chalupický chápe stávající stav tohoto procesu jako krizi, stav, kdy všechny původní hodnoty a pravidla byly překročeny. Umění dosáhlo bodu, ve kterém již nemá nic, proti čemu by se mohlo vymezovat, a neví, jakým směrem se dál ubírat. Úkolem umělce je podle Chalupického „nedbati o umění: odvážit se z oné odvážnosti, osvobodit se z oné svobody, které se staly konvencemi“. Závěr pak hovoří zcela jasně: „Po všech složitostech, zvláštnostech a podivuhodnostech nezbyvá tedy asi než odvážit se prostoty.“²⁰ Znovu tedy odmítá formalismus jako smysl umění a vyzdvihuje umění živé a aktuální. Pohlédneme-li o dvacet let dopředu, můžeme toto období vidět z pohledu samotného Chalupického v článku „Počátky Skupiny 42“ ku příležitosti výstavy Skupina 42 konané v pražském Mánesu. Původní zanícenost a touha přesně definovat umění je nahrazena o mnoho střízlivějším přístupem. Samotné fungování skupiny je hodnoceno jako setkávání přátel, diskuse nad tématy a vzájemné obohacování i respekt. Avšak je-li styl odlišný, smysl činnosti skupiny (a přístup k umění jakékoliv doby) se Chalupickému jeví stále týž: „Problémy, které si kladla Skupina, uvědomovali si a uvědomují svým způsobem moderní umělci na celém světě. Jde tu pořád o totéž: jak obejmout konkrétní téma i abstraktní obecnost, jak spojit soukromý původ uměleckého díla s jeho veřejným posláním.“²¹

Skupina 42 se rozpadla roku 1948 kvůli ideovým rozporům v názorech mezi jejími členy. Avšak i přesto mnoho z jejích členů pokračovalo stejným uměleckým směrem jako v období jejího fungování, byť s nemožností oficiálního vystupování. Ivan Blatný zůstal v exilu ve Velké Británii, Kolář, Hauková, Hanč a Chalupický nemohou veřejně publikovat, oproti tomu Kainar ve své tvorbě podporuje nové politické ovzduší. Z výtvarné části skupiny se většina členů dál věnovala tvorbě, případně akademickému povolání a mnozí z nich dosáhli i mezinárodního uznání (Gross, Kotík, Lhoták, Kotalík). Tématem Skupiny 42 se i během dalších let zabýval Jiří Kotalík, psal bývalým spolučlenům texty k výstavám a roku 1963 uspořádal první retrospektivu Skupiny 42 v Mánesu.

Definovat přesně, co přinesla Skupina 42 české poezii, by vyžadovalo velmi podrobnou analýzu, avšak je možné vyzdvihnout alespoň několik klíčových témat. To proto, že potvrzují aktuálnost poezie daného uskupení, která je však aktuálností ne čistě dobovou, ale aktuálností

²⁰ Jindřich Chalupický. *Teze*. In: *Skupina 42*, s. 433.

²¹ Jindřich Chalupický: „Počátky Skupiny 42“. In: J. Ch.: *Cestou necestou*. Ed. Zina Trochová, Jan Rous. Praha, H a H 1999, s. 47–59.

prožívané skutečnosti – ať již v letech válečných, nebo v letech padesátých. Zajímavé je, že skupina působila jak na své vrstevníky (Ivan Slavík, Oldřich Mikulášek) a mladší básníky (poezie Května Jiřího Šotoly, Miroslava Holuba, Miroslava Floriana aj., na totální realisty Hrabala a Bondyho, autory obsažené ve sborníku *Život je všude* z roku 1956), ale i na básníky generačně starší. Snaha o co nejautentičtější vyjadřování v protikladu k stereotypnímu jazyku frází se objevuje po odeznění bezprostřední poválečné euforie u Halase i Holana ve sbírkách *A co?* (knižně vydáno až 1957) a *Tobě* (1947) a v *Příbězích* (vychází až 1963, avšak jde o soubor básnických povídek z období 1948-1963). S nedůvěrou k vysokému stylu básnického jazyka se pojí využívání fragmentárnosti, epičnosti a tematizace okrajových částí města s jejich specifickými obyvateli.²² Tento prvek s poetikou skupiny sdílí během padesátých let Bohumil Hrabal a to jak v poezii, tak v próze, dále v próze například Josef Škvorecký ve *Zbabělcích* (vydáno 1958) nebo Josef Jedlička v díle *Kde život náš je v půli se svou poutí* (vydáno 1966). Některé rysy však byly modifikovány jako v případě poezie Května. Proklamace všednosti a upřímnosti poezie se zdá být blízké, ale liší se jak východiskem, tak tónem poezie. Blažíček tvrdí, že ona všednost a civilnost vyjadřování byla hlavně reakcí na tehdejší dogmatismus a frázovitost poezie, ale neměla existenciální rozměr Skupiny 42. Zároveň také tito autoři odmítali údajný pesimismus skupiny a nahradili jej oslavou všedního dne.²³ Skutečnost pro ně neměla tak komplikovanou povahu a její objevování proto postrádalo drsnost veršů Skupiny 42. Také zde chyběla teoretická snaha přesně definovat roli moderního umění ve společnosti.

Chicago Renaissance

V úvodu je nutné zdůraznit, že žádná skupina s názvem Chicago Renaissance nikdy neexistovala. Pod tuto nálepku jsou obecně zahrnováni tři básníci – C. Sandburg, E. L. Masters a V. Lindsay. Všichni pocházeli ze Středozápadu, tj. z Illinois, regionu, který se rozkládá na obřích pláních s několika provinčními městečky a Chicagem jako centrem všeho dění. Klíč k definici tohoto uskupení není pouze v Chicagu druhé dekády minulého století, abychom jej pochopili, musíme vzít v úvahu dlouhý proces vývoje literárního, společenského

²² Zdeněk Kožmín, Jiří Trávniček: *Na tvrdém loži z psího vina. Česká poezie od čtyřicátých let do současnosti*. Brno, Jota 1998, s. 55–58.

²³ Přemysl Blažíček: „Poezie všedního dne: Skupina Května 1956–1958“. In: P. B.: *Kritika a interpretace*, s. 166–183.

a obecně uměleckého, který touto dobou vyvrcholil. Během něj se literatura začala výrazně orientovat na skutečný život moderního člověka, jejím cílem bylo pochopit jeho roli v rostoucím velkoměstě kolem a přizpůsobit se všem probíhajícím změnám. Nicméně, poezie byla mnohdy postavena před fakt, že „město člověku navždy odepřelo opravdové pochopení městské existence i jeho místa v ní“, a musela proto uznat nadřazenost města, které „vytváří poezii, vedle níž poezie bledne závistí“.²⁴ Avšak i přes tento frustrující aspekt (a možná kvůli němu) se město stalo hlavním aktérem většiny literárních děl od počátku minulého století, stačí si připomenout názvy těch nejslavnějších – *Chicago Poems* (C. Sandburg, 1916), *Sister Carrie: The Story of Chicago* (T. Dreiser, 1900), *McTeague: The Story of San Francisco* (F. Norris, 1899), *Maggie: A Girl of the Streets* (S. Crane, 1893). Je zřejmé, že pouto mezi literaturou a městem se zde rozvíjelo poměrně dlouho a mělo několik etap. Pokud jsme tedy v předchozích částech hodnotili obraz města jako metaforu, pro poezii americkou je nutné popsat vznik měst reálných.

Město Chicago se začalo významněji profilovat ve třicátých letech devatenáctého století. Na začátku o padesáti osadnících, v roce 1871 již o třech stech tisících. Za dvacet let mělo jeden milión obyvatel, v roce 1910 pak dva milióny a bylo druhé hned za New Yorkem. Rozvoj byl umožněn hlavně vývojem dopravní infrastruktury, přílivem imigrantů z Evropy, volným obchodováním a výhodnou pozicí města na spojnici železnice mezi východem a západem. Avšak železnice patřila i k charakteru samotného města. Smith uvádí, že „roku 1910 vozily nákladní vlaky devadesát pět procent nákladu přes město (zbytek po vodě) a navíc denně mířilo do města a ven asi třináct set osobních vlaků s celkovým počtem sto sedmdesáti pěti tisíců lidí“.²⁵ Smith dále tvrdí, že právě železnice spolu s obřímí budovami a jatky se staly hlavními metaforami celého města. Všechny tři prvky totiž vyjadřují pohyb, sílu a také masu živých tvorů. Ne náhodou se Sinclairův nejznámější naturalistický román *The Jungle* (1906) odehrává v balárně masa při chicagských jatkách, stejně tak jako Carrie poprvé pozoruje se vzrušením siluetu Chicaga z okýnka vlaku, v němž nadto potká svého svůdce (a když ho později opouští s jiným mužem, přechází potupně v koňské drožce, první ze špatných znamení celého vztahu). Přibližně ve stejné době, kdy je v Chicagu dokončena transkontinentální železnice (1869), jsou na západě vydávána nejslavnější díla Marka Twaina a Breta Harta. Nicméně, na Středozápadě se podobná revoluce zatím jen chystá, v poezii jsou stále uznávána díla Whitmanova, Longfellowova a Bryantova. Zásadní význam měl paradoxně velký požár

²⁴ Carl S. Smith: *Chicago and the American Literary Imagination 1880–1920*. The University of Chicago Press, Chicago 1984, s. 174. (Všechny přímé cizojazyčné citace jsou uvedeny v překladu A. V.)

²⁵ Smith, s. 101.

z roku 1871. Poničené Chicago bylo rekonstruováno tak, aby vyhovovalo přílivu nových obyvatel, dopravním nárokům a nově vznikajícím společenským institucím. Začíná se využívat nových materiálů, železa a oceli, a nejtypičtějším znakem celé obnovy se stal mrakodrap. Stavba naprosto funkční, formálně uměřená, ale hlavně symbolického tvaru. „Zdalo se, že mrakodrap vyjadřuje naděje všech cestujících vlakem směr Chicago – naděje mířící přímo vzhůru.“²⁶ V podobně optimistickém duchu pokračoval rozvoj Chicaga i nadále a vyvrcholil ve dvou kulturních událostech, které (ač časově poměrně vzdálené) v sobě zrcadlily ty nejpozitivnější budoucí ideje. Roku 1893 se zde od května do října konala po vzoru pařížské Světové výstavy World's Columbian Exposition. Na malé rozloze Jacksonova parku u jezera Michigan vyrostly pavilóny ve stylu neoklasicistních budov, ale i obří zábavní atrakce a výstavní haly. Smith poukazuje na to, že toto „Bílé město“ mělo být vzorem pro skutečné příští budování města.²⁷ Druhým počinem bylo zveřejnění textu *The Plan of Chicago* roku 1909. Za oběma stál jediný člověk, architekt D. Durnham. Své koncepce stavěl na hledisku funkčnosti a užitečnosti pro běžné obyvatele, ale také na požadavku estetické dokonalosti. V podobném duchu pokračovala i tzv. Chicagská architektonická škola přelomu století, jejímiž hlavními představiteli byli L. H. Sullivan a J. W. Root. Od staveb požadovali, aby odrážely charakter svého okolí, tj. dobu, místo i své obyvatele a naposled i jejich lidské vlastnosti. Město se tedy mělo, stejně jako v tvorbě Skupiny 42, „stát člověkem“. Mimochodem, právě C. Sandburg se podle Smithe ve své poezii nejvíce přiblížil Sullivanovým teoriím. Jeho mrakodrap je metaforou pro několik prvků – lidské společenství, zhmotnění americké vynalézavosti a úsilí a konečně vyjádření městské vitality a různorodosti.²⁸

Nadšení z rozkvětu města bylo ale od raných devadesátých let kaleno problémy způsobenými tím samým rapidním rozvojem. Kromě „běžných“ vnějších neřestí jako nárůst zločinnosti, konzumace alkoholu, hazard či hygienických nedostatků se vývoj podepsal na struktuře společnosti a jejích vnitřních vztazích. Literatura tematizovala tento rozpad v rámci několika směrů, avšak vždy zde město hrálo ústřední roli. První negativní reakce se objevily na počátku devadesátých let v dílech J. Addamsové, H. B. Fullera a R. Herricka. Tyto romány jsou však ještě do větší míry naplněny nadějí v uzdravující moc umění a samotného umělce.²⁹ Termín „muckraking literature“ (v českém překladu jako „literatura kydání hnoje“) se vztahuje na díla sociálně-kritická se zálibou v naturalistických tématech a žurnalistickém

²⁶ Smith, s. 122.

²⁷ Smith, s. 10.

²⁸ Smith, s. 127.

²⁹ Smith, s. 34.

záznamu skutečnosti, jejichž počet vzrostl během devadesátých let a zájem o ně trval až do let dvacátých (jde o všechna zmiňovaná díla Dreiserova, Craneova, Sinclairova a Norrisova).³⁰ Svou platformu měli tito autoři v časopise *McClure's Magazine* založeném roku 1890 L. Steffensem, jehož hlavním cílem bylo „vidět život ve všech jeho podobách“. Zde se již město konstruuje jako požívačná obluda, která systematicky pojímá lidi do svých útrob a pak je znechuceně vyplivne. Samotní jedinci jsou viděni jen jako masa, ta však nevládne žádnou mocí. Sinclairova *Džungle* vytváří jasnou paralelu mezi kusy masa a zaměstnanci jatek, jimž je upřena veškerá svoboda. Kontrast sociálních nerovností není jedinou pointou těchto příběhů; na příběhu v podstatě úspěšných jedinců McTeaguea a Carrie Meeberové, jejichž život ve městě končí tragédií (v případě Carrie věčným duchovním neuspokojením) se ukazuje, že ani s majetkem se člověk není schopen městu ubránit. S růstem města souviselo v literatuře i v realitě rozpadání tradičních rodinných modelů. Lidé opouštěli své rodiny na venkově a odjížděli v naději do měst, zde se však setkali s odcizeností a dehumanizací jedince (několikrát se Carrie v ulicích plných lidí ztratí, v továrně vypadají všechna děvčata stejně). Mimoto se mění i společenská hierarchie, podrobné zachycení tohoto procesu lze nalézt v románech pozdějšího emigranta Henryho Jamese a spisovatelky Edith Wharton. Je také zpochybněna samotná zobrazovací metoda vyprávění. William Dean Howells a Hamlin Garland se stali hlavními propagátory uměleckého realismu, zobrazení upřímného, nestylizovaného a adekvátního popisovanému tématu. Jednou z klíčových literárních událostí se stalo vydání románu mladého Stephen Cranea *Rudý odznak odvahy* (*The Red Badge of Courage*, 1895). Román zcela prostý válečných ovací a oslav hrdinských činů, zachycující naopak zmátek, neschopnost se ubránit strachu (a zbabělosti) a hlavně nulový smysl celé události pro jednotlivé vojáky se stal předmětem sporu tradičních kritiků a těch, kteří se snažili zobrazovat realitu věrně. Craneovým dílem se nepochybně požadavky na literaturu změnily, jak říká Josef Škvorecký v eseji „Stephen Crane a počátek moderní literatury ve Spojených státech“, byl to právě on, kdo „vštípil americkému spisovateli do podvědomí kategorický imperativ upřímnosti“.³¹ Může to znít nadneseně, avšak přesně to ukazuje, jaký význam měla upřímnost v zobrazování pro autory Škvoreckého typu v letech padesátých i později.

³⁰ Richard Ruland a Malcolm Bradbury: *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. New York, Viking Penguin 1991, s. 140. (Český ekvivalent přejímáme z překladu *Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury*. Překlad: Marcel Arbeit a kol. Praha, Mladá fronta 1997, s. 209.)

³¹ Josef Škvorecký: „Stephen Crane a počátek moderní literatury ve Spojených státech“. In: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. Praha, Ivo Železný 1999, s. 58.

Jak je vidět, v próze se město stalo hlavním motivem hned několika literárních směrů. Poezie kupodivu na společenské změny reagovala pomaleji, L. Untermeyer charakterizuje devadesátá léta jako období „mrtvolné rezignace“.³² Narozdíl od prózy zde převažovala poezie zcela odtržená od reality, lehce žertovného tónu a oblíbených témat milostných a historických. Jedinou výjimku představují sbírky *Songs of Vagabondia* (1900, R. Hovey a B. Carman) a *The Man with the Hoe* (1899, E. Markham). První z nich mluvila jazykem v tehdejších poměrech zcela novým, využívala totiž romského dialektu a folkloru. Byla přijata s nadšením, což oba tvůrce překvapilo, patřili totiž částečně k výlučně estétskému hnutí vedenému H. Garlandem. (Ten později odjel do Velké Británie, kde začal vydávat časopis *The Yellow Book*, odkazující k Huysmansovu románu *Naruby*.) Druhá ze sbírek neměla odezvu takřka žádnou, ačkoliv se snažila vyjádřit společensky neklidnou atmosféru té doby. Muž s motykou v ní představuje symbol pracujícího člověka, jeho osud pak obecný úděl většiny obyvatel Ameriky.³³ Podobnost s verši Chicago Renaissance je nasnadě, ač mezitím uběhlo téměř patnáct let.

Rok 1912 je v historii americké moderní poezie chápán jako první zastavení. Básnička Harriet Monroeová založila v Chicagu časopis *Poetry: A Magazine of Verse* a zároveň zahájilo produkci chicagské divadlo M. Browna Little Theatre, kde se později objevily rané hry E. O'Neill a dalších moderních autorů. Ruland a Bradbury ještě poukazují na význam výstavy Armory Show z roku 1913, která se konala postupně v New Yorku, Chicagu a Bostonu. Zúčastnili se jí nejen tehdejší američtí umělci sdružení ve skupině Ashcan School of Painting („Popelnicová škola umění“), ale byla zde uvedena i díla evropských zakladatelů avantgardního malířství – Cézannova, Mattisova nebo Picassova. (Zde se nabízí paralela s prostředím anglickým – roku 1910 se pod vedením R. Frye konala v Londýně výstava post-impresionistů. Navštívila ji většina modernistů Bloomsbury Group a dojmy z tohoto nového umění se pak odrazily v dílech V. Woolfové, E. Richardsonové nebo E. M. Forstera.) Téhož roku byl v *Poetry* publikován Poundův *Manifest imagismu*. Pound žádal po poezii přímé zobrazování věcí, bez zbytečných ornamentů, a to v duchu hudební kompozice. Rok poté sestavil Pound antologii *Des Imagistes*, do níž obsáhl poezii H. D., J. Joyce, D. H. Lawrence a W. Carlose Williamse, avšak bez účasti T. S. Eliota a W. Stevense. Pound celé hnutí brzy opustil, ale bezpochyby zapůsobil na moderní vývoj poezie snahou o nové formy, nekopírující tradiční veršová schémata a konvenční jazykové prvky.

³² *Modern American Poetry*. Ed. Louis Untermeyer. New York, Harcourt, Brace and comp., 1962, s. 10.

³³ Untermeyer, s. 12.

Nicméně, v *Poetry* se netiskly pouze básně Imagistů. Spíše naopak, H. Monroe dávala větší prostor např. R. Frostovi nebo C. Sandburgovi, básníkům ne programově experimentujícím. Sandburgovi zde vycházejí první verše v roce 1914 (báseň Chicago), ve stejném roce, kdy E. L. Masters vydává *Spoon River Anthology* (části z ní Masters publikoval již předtím v časopise svého přítele W. M. Reedyho). O dva roky později vychází Sandburgova první sbírka *Chicago Poems*, díky společnému zájmu o Středozápad, městský život a obyčejné lidi jsou obě sbírky chápány jako klíčová díla Chicago Renaissance. Chicago Renaissance není skupina ani hnutí, spíše označení pro literární kvas dané doby. Není možné přesně vymezit časovou hranici, která tento pohyb ohraničuje. Gay Wilson Allen jej spojuje s obdobím meziválečným a zahrnuje do něj jak poezii, tak prózu: „To, že ti nejvynalézavější a nejvlivnější autoři od první do začátku druhé světové války měli všichni stejný původ, může být jen stěží náhodné. Koncem druhé války začíná zdroj energie ze Středozápadu vysychat a přesunuje se na jih. Ale během dvaceti meziválečných let vládli básníci a prozaici Středozápadu – C. Sandburg, E. L. Masters, T. Dreiser, S. Anderson a S. Lewis.“³⁴ Domníváme se však, že v případě Sandburga a Masterse je situace poněkud odlišná (ačkoliv oba pocházeli z daného regionu, malých měst Galesburg a Lewistown). Sandburg publikuje do začátku dvacátých let dvě sbírky, *Chicago Poems* (1916) a *Cornhuskers* (1918). Pak následují *Smoke and Steel* (1920), *Slabs of the Sunburnt West* (1922), *Good Morning, America* (1928) a v letech třicátých pak *The People, Yes* (1936). Od konce dvacátých let se však Sandburg vzdaluje od své rané poetiky, souznící s dynamickou atmosférou Chicago Renaissance. Jeho poezie směřuje spíše k abstraktním etickým prohlášením, než že by byla svázána s městem a jeho obyvateli. Obrací se k lidem, ale spíše z pozice kazatele, toho, kdo nežije ve městě, ale mimo ně. E. L. Masters se zapsal do americké literární historie jako autor jediné knihy, ačkoliv po své prvotině vydal ještě množství poezie i prózy a předtím se intenzivně zabýval klasickými náměty (ve svých čtyřadvaceti letech měl za sebou již 400 básní na toto téma). Avšak od živého záznamu řeči se vrátil k tradičním klasickým formám a poezii imitující anglického tvůrce lyrického dramatického monologu R. Browninga.³⁵ Poslední z obvykle jmenované trojice, V. Lindsay, do ní patří spíše časovým a místním zařazením. Jeho poezie je sice zaměřena na budoucnost a sociální rozkvět, ale nepřináší nové vyjádření formální a navíc se mnohdy zcela odpoutává od skutečného světa a blíží se spíše

³⁴ Gay Wilson Allen: *Carl Sandburg*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1972, s. 7.

³⁵ Untermeyer, s. 140.

k utopii.³⁶ Žádná z jeho sbírek nebyla do češtiny přeložena kompletně, proto jeho tvorbu necháváme stranou.

Společné znaky Chicago Renaissance můžeme nalézt v poezii i próze. Díla bezprostředně navazují na M. Twaina a B. Harta, a to zejména využíváním jazykového koloritu, slangu, ale i zaujetím pro každodenní realitu. Ta se stává hlavním tématem, ale zároveň je i ozvláštňen způsob, jakým je popisována. Mimo vnější obraz se ale zájem obrací (pod vlivem naturalismu) i na život konkrétního jedince se všemi běžnými problémy, strachy a nejistotami způsobenými moderním velkoměstem. Lidé jsou pozorováni, ale navíc je jim dán prostor pro sebevyjádření (přímé nebo v oblíbené formě polopřímé řeči). Rebecca West staví vedle sebe literaturu Středozápadu a literaturu ruskou, obě podle ní neustále tematizují hledání místa člověka v rozsáhlé společnosti (a krajině), která ho obklopuje. „Vnější projevem je pak pozoruhodná výřečnost, osobnější i neosobnější než kterákoliv upovídánost, se kterou se člověk setkává v Evropě. Lidé [...] mohou bez sebemenšího podnětu začít vyprávět příběh svého života a pokusit se z něj nakonec odvodit užitečné, univerzálně platné moudro.“³⁷ S předchozí americkou tvorbou spojuje Chicago Renaissance téma města, avšak nyní je toto město viděno z určité části i optimisticky a navíc je básnicky přetvářeno, podobně jako v období vizionářského modelu Chicaga jako živoucího těla z přelomu století (detailněji v následující části interpretační). Novým prvkem je obrat na čtenáře, jemuž se autoři snažili nabídnout díla, jež mu budou blízká jak jazykem, tak postavami, příběhy, prostředím. Jako motto celého hnutí použijme citát z předmluvy k antologii *The New Poetry* sestavenou H. Monroeovou a A. Corbin Hendersonovou: „Chtěli jsem se zbavit nejen rétoričnosti, ale i básnické dikce. Pokusili jsme se strhnout vše umělé a získat styl řeči prostý jako je nejprostší próza, prostý jako výkřik srdce.“³⁸ Tento úryvek zní revolučně, nicméně je třeba si uvědomit, že podobné požadavky kladl na americkou poezii v šedesátých letech předchozího století již Walt Whitman. Vliv Whitmana se projevuje nejen na rovině jazykové, ale i veršové. Volný verš používaný Sandburgem má kořeny nejen v biblických žalmech (Sandburg pocházel ze švédské rodiny se silným vztahem k náboženským zpěvům), ale i v novém stylu Whitmanově. Od Whitmana přejímá i nadějně vize budoucí lidské společnosti, svobodné a harmonické. Kromě Whitmana se Chicago Renaissance inspirovala Transcendentalisty, jejich požadavkem empirismu, ale také požadavkem společenské rovnosti.³⁹ Sociální otázky patří k městu,

³⁶ Hazel Durnell: *The America of Carl Sandburg*. Geneve, Journal de Geneve 1963, s. 169.

³⁷ „Preface“. In: *Selected Poems of Carl Sandburg*. Ed. Rebecca West. New York, Harcourt and Brace and Comp. 1926, s. 18.

³⁸ Durnell, s. 20.

³⁹ Allen, s. 8.

člověku, a zákonitě proto i k tvorbě tohoto období. Sandburg byl na přelomu století členem Socialistické strany, a i když z ní zakrátko vystoupil, do konce dvacátých let psal pravidelně společenské kritiky do mnohých deníků (*Chicago Unity, Chicago Daily News, New York Daily News*, v posledním z nich byl kriminálním zpravodajem).⁴⁰ Masters byl od roku 1904 zaměstnancem známého chicagského advokáta dělnických organizací Clarence Darrowa, kde podrobně poznal problémy chicagských chudých.⁴¹ Jejich poezie pak kombinuje schopnosti žurnalistů, detailní záznamy, faktičnost a snahu zlepšit poměry kolem razancí básnického tónu. Avšak narozdíl od pozdějšího období hospodářské krize konce dvacátých let se raná Sandburgova i Mastersova poezie vyznačuje kromě společenských otázek i osobitým vyjádřením obrazným a jazykovým, zcela originálním a moderním. Ačkoliv přijetí obou sbírek bylo diametrálně odlišné, Mastersova *Antologie* byla několikrát znovu vydána, zatímco Sandburgova poezie budila spíše pohoršení kvůli užitému slangu, jejich význam je klíčový – jak pro poezii americkou, tak českou.

Překlady anglo-americké poezie v českém prostředí

Bylo-li na začátku řečeno, že se Skupinou 42 přichází výrazný zájem o tvorbu anglo-americkou, neznamena to, že díla z této oblasti nebyla registrována do té doby vůbec. Nikdy však nešlo o programové přihlášení se k této oblasti, které by se projevilo v dílech samotných překladatelů. Druhým bodem, který odlišuje Skupinu 42 od děl předchozích, je zaměření se pouze na omezenou skupinu básníků, ne snaha pokrýt historii americké tvorby komplexně.

V devatenáctém století se o propagaci americké tvorby u nás zasloužilo nakladatelství Česká expedice. Zde se roku 1824 objevuje vůbec první překlad – povídka Washingtona Irvinga *The Belated Travellers* a to v překladu H. J. Šlechtislava Svatopolského jako *Opoždění pocestní aneb loupežnická peleš*. Irving se na dlouhou dobu stává nejpřekládanějším autorem u nás, vedle toho vycházejí v *Lumíru* (v redakci J. V. Sládka) díla H. W. Longfellowa, B. Harta, E. A. Poea a M. Twaina. J. V. Sládek podnikl v letech 1868–1870 cestu do Ameriky, během níž poznal nejen tamější poměry a kraje, ale i indiánskou literaturu a folklor obecně. Výsledkem těchto zkušeností jsou sbírka poezie *Na hrobech indiánských* a *Americké obrázky* shrnující poezii i prózu. Dále je třeba zmínit překlad skladby H. W. Longfellowa *The Song of Hiawatha*

⁴⁰ Durnell, s. 12–18.

⁴¹ Zdeněk Vančura: „E. L. Masters, básník Spoonriverské antologie“. In: *Spoonriverská antologie*. Praha, SNKLHU 1957, s. 10.

z roku 1872 (*Píseň o Hiawatě*). (Zajímavostí budiž překlad této skladby germanistou P. Eisnerem z roku 1951.) Výbor z Longfellowovy poezie připravil i A. Klášterský roku 1902.

Zásadní význam pro moderní poezii má výbor z Whitmanových *Stébel trávy* sestavený Jaroslavem Vrchlickým z roku 1906 (nicméně, první Whitmanova přeložená báseň byla otištěna v *Květech* roku 1881 v překladu V. Černého). Ačkoliv je Vrchlického překlad značně poznamenán lumírovskou poetikou, samotný počín je významný proto, že přináší do českého kontextu zcela novou poezii cizí. Oproti předchozímu zájmu o tvorbu národů slovanských (či díla německá) a orientaci na poezii francouzskou se zde objevuje zcela odlišná kulturní a umělecká perspektiva. Whitman se netěšil jen zájmu lumírovců, jeho básně se objevovaly i v *Moderní revue* v překladech J. V. Špačka nebo K. D. Lutinova, a to před vydáním Vrchlického překladu. Po Vrchlickém sestavil výbor ze *Stébel trávy* i Emanuel z Lešehradu, vyšel ve dvou svazcích roku 1901 a 1909. Whitmanova sbírka (*Leaves of Grass*, 1. vydání 1855) znamenala pro americkou poezii průlom jak po stránce technické (použití volného verše, litanická struktura inspirovaná protestantskými hymny), tak tématické. Básník se stává mluvčím nejen své generace, ale zahrnuje do svého hlasu celý svět, všechny lidi bez ohledu na jejich věk, pohlaví či charakter. *Stébla trávy* jsou univerzalistickou ódou na mnohost – na jedné straně zaměřené na americkou společnost, ale na straně druhé rozpínající se na celý svět. V osobě básníka se však nesoubí jen lidstvo, ale i celá americká krajina a města. Není nic, co by nebylo hodno básně, motiv trávy zahrnuje všechno obyčejné, všední, i to je však součástí světa kolem nás, a proto patří i do Whitmanova fikčního světa. Obratem na konkrétní skutečnost, která člověka obklopuje, a skrze ní pochopením sebe sama se Whitman blíží idejím Transcendentalistů, Ralpha Waldo Emersona a Davida Thoreaua. Zároveň však notně působí na generace, které přišly po něm, tj. od Chicagské renesance přes Imagisty a modernisty v čele s T.S. Eliotem až po rozporuplnou reakci Beat Generation, vyjádřenou v poezii Allena Ginsberga. V českém prostředí pak je nutné poukázat na to, že jak *Stébla trávy*, tak *Zpěv o mně* byly přeloženy Jiřím Kolářem ve spolupráci se Zdeňkem Urbánkem roku 1955.

Antonín Klášterský, známý spíše jako překladatel Shakespearových her a *Sonetů*, vydal roku 1907 a 1909 dva díly antologie *Moderní poesie americká*. Klášterský se snažil navázat na tradici sládkovsko-lumírovskou v orientaci na americké prostředí, ale zároveň se zaměřil na ty básníky, kterým ještě nebyla věnována dostatečná pozornost, a to jak v kontextu českém, tak světovém. Slovy úvodu k samotné knize: „Bryanta a Whitmana český čtenář najde ve knize Jar. Vrchlického *„Z cizích Parnassů“* (1894), výbor básní Walta Whitmana vydal též Em. šl. z Lešehradu (1901); Longfellow přivtělen literatuře české překlady J. V. Sládka

(*Hiawatha*), Pr. Sobotky (*Evangelina*), Vrchlického (*Lyrika*), Krska (*Michael Angelo*) a posléze mým výběrem kratších básní (*Básně*); Poe zastoupen je výběrem v knize Jar. Vrchlického: *Poe: Havran a jiné básně*. Zato poesie americká doby novější je u nás mimo několik málo jmen neznámým světem.⁴² Klášterského záměrem není jen zprostředkování přehledu, ale také obroda poezie české. Klášterský doufá v „dech americké samostatnosti a svobody“, což je ale paradoxní, protože jeho výběr mnoho básní takového charakteru nepřináší. První díl obsahuje tvorbu básníků, kteří se utíkají do světa exotických krajín či náboženských meditací a uzavírají se před moderní dobou (Silas Weir Mitchell, Paul Hamilton Hayne, Helen Jackson apod.) zcela v rozporu s Klášterského přáním. Druhý díl je v tomto ohledu úspěšnější. Sem Klášterský zahrnul autory, kteří podpořili hnutí básnického osvobození vrcholící v dílech autorů Chicagské renesance a později modernistů. Objevuje se zde obrat k jazyku specifické oblasti (Bret Harte a Kalifornie), realistické vidění věcí (William Dean Howells, pozdější editor významného měsíčníku *Atlantic Monthly*, v němž byla uvedena díla naturalistů Theodora Dreisera, Franka Norrisa, ale i Henryho Jamese) nebo rané verše Harriet Monroeové. Ze starších autorů je třeba zmínit Emily Dickinsonovou, jejíž originální vidění skutečnosti, jazyková hra, požívání katachrézy, ale zároveň navázání na biblické žalmy ji řadí vedle Whitmana k zakladatelům skutečně nové poezie. Není proto překvapivé, že její verše byly překládány členkou Skupiny 42 Jiřinou Haukovou (*Jediný ohař*, Dělnické nakladatelství 1946, *Můj dopis světu*, Mladá fronta 1977).

V předmluvě k *Bibliografii americké literatury v českých překladech* vyzdvihuje Marcel Arbeit několik nakladatelství, díky nimž se podařilo přiblížit americkou tvorbu českému čtenářstvu.⁴³ Laichterovo nakladatelství představovalo systematicky díla Transcendentalistů, klíčová pro americkou moderní poezii. Od roku 1906 zde vycházejí v překladu J. Mrazíka spisy R. W. Emersona a později i deník Emersonova přítele H. D. Thoreaua *Walden*. Oba usilovali o neotřelost myšlení, praktičnost v životě jednotlivce a zájem člověka o všechny věci okolo něj. Filosofie transcendentalismu se vzpírá vyčerpávající definici, někdy bývá nepřesně charakterizována jako návrat k přírodě, avšak tento element je jen jedním z aspektů celé koncepce. Nicméně, to, co si z ní vzala moderní poezie (od Chicagské renesance po beatniky), je úsilí vidět věci tohoto světa vždy jakoby poprvé, nechat na sebe působit jejich vlastní povahu, a tím ji pochopit. S tím pak souvisí i snaha postihnout je takto originálně i v poezii.

⁴² Antonín Klášterský: *Moderní poesie americká*. (In: „Vysvětlení“) Praha, Nakladatelství J. Otty 1907.

⁴³ „Překlady z americké literatury do češtiny: velmi stručná historie“. In: *Bibliografie americké literatury v českých překladech*. Sestavili Marcel Arbeit a Eva Vacca. Olomouc, Votobia 2002, s. 21–28.

Po válce se vliv americké literatury ještě prohloubil, ačkoliv šlo hlavně o tzv. pokleslé žánry detektivek (oblíbená řada Román do kapsy přinášela v každém čísle překlad kompletního příběhu) a dívčích románů. Americké literatuře se nicméně věnují samostatné ediční řady větších nakladatelství, Nové cíle při Nakladatelství Sfinx Bohumila Jandy od roku 1923 (produkce byla vcelku nesystematická, vedle románů pro ženy a sci-fi povídek se objevuje R. W. Emerson) nebo Standard Library při Aventinu od roku 1926. Ediční řada Živé knihy A, zaměřená nejen na literaturu americkou, představila ve třicátých letech autory sociálně-kritické, S. Lewise, P. Buckovou, J. Dos Passose nebo hlavního představitele černošské literatury R. Wrighta (zájem o černošskou literaturu u nás potvrdila i obliba antologie *Litanie z Atlanty*, sestavené A. Vaněčkem roku 1938), ale i dílo H. Melvilla v překladu Vajtauerově. Avšak řadou nejúspěšnější byla v té době B. Kočího Nejlacinější česká knihovna (1924-30, 100 svazků). Kromě děl domácích i cizích se zde objevil nejčtenější americký autor tohoto období u nás, J. London. Jeho spisy vycházely v průběhu let 1922 až 1926, počet svazků dosáhl sedmdesáti pěti. Za Londonem se co do popularity umístil B. Harte, autor, který se zasloužil o oživení zájmu o literaturu určitého kraje. Jeho spisy čítaly třicet čtyři svazky, u Kočího byly vydávány od roku 1926 do roku 1927.

Jiří Kotalík v doslovu k českému překladu Sandburgovy sbírky *Ocel a dým* dále poukazuje na význam staroříšského nakladatelství Josefa Floriana, uvádějícího v poválečných edicích ukázky soudobé americké poezie.⁴⁴ Kromě americké poezie (v překladech J. Skalického, A. Skoumala či J. Jelínka) se zde objevily i básně Yeatsovy či povídky Chestertonovy. Kotalík dále hovoří o přínosu antologie Arnošta Vaněčka *Američtí básníci*, vydané poprvé roku 1929 v Odeonu a v rozšířeném vydání roku 1946. Ačkoliv první vydání nezbudilo mnoho pozornosti, pochvalně se o něm vyjádřil Julius Fučík v *Tvorbě*: „Jak ukazuje Vaněčkův výkon – moderní americká poesie, začínající v druhé polovině světové války, je poesíí chudých, porobených a potlačovaných, je to poesie, o níž se u nás říkalo „sociální“, poesie plná revolučního vzruchu, revolučního společensky i politicky [...] a to vše není náhoda. Nedovedu kontrolovat, jak přesné jsou Vaněčkovy překlady, ale jsou skvěle udělány.“⁴⁵ Charakteristicky se zde poukazuje hlavně na sociální rysy poezie zastoupených autorů, může to být způsobenou jak typem Fučíkova smýšlení, tak i dobovou hospodářskou nepřízní. Nicméně, Vaněček sám dává v předmluvě zřetelně najevo, že kvalitu americké poezie nevidí pouze v tomto rysu. Vyzdvihuje Sandburga, Masterse a Wallace Stevense (počátek moderní americké poezie klade dokonce až do období první světové války) a poukazuje na to, že

⁴⁴ Jiří Kotalík: „Doslov“. In: *Ocel a dým*. Praha, Družstvo Dílo 1946, s. 59.

⁴⁵ Julius Fučík. „Glosa k vydání antologie *Američtí básníci*“. In: *Tvorba*, IV. roč., č. 2, 1929, s. 21.

„americká poesie byla vždy poesíí v básních svých velkých mluvčí této doby, ať hovořila o městě a o továrně nebo byla vanutím větru, jen rozezvučuje měkkým hlasem orfické lýry anebo když kreslila obrazy vášní, citů“.⁴⁶ Tedy ne pouze poesie společenská či civilistní, ale i přírodní, lyrická.

Druhé, poválečné, vydání obsáhlo všechny předchozí autory (těžiště v tvorbě výše jmenovaných a dále V. Lindsaye, L. Hughese, E. Pounda a A. Lowellové) a navíc přidalo původně nepřítomného Whitmana (!) a moderní básníky okruhu modernistů – T. S. Eliota, W. Carlos Williamse a k tomu ukázky prozaické – E. Hemingwaye, G. Steinové a B. Crosbyho. Ačkoliv je zřejmé, že členové Skupiny tvorbu Američanů znali i z jiných zdrojů, Vaněčkovy antologie, i přes ne zcela odpovídající úroveň překladů (Kotalík, 1946), se zasloužily o povzbuzení jejich zájmu o tuto oblast a snahy přiblížit tuto poezii i tehdejšímu čtenáři. K Vaněčkovým knižně vydaným dílům je nutné ještě připočíst titul *Amerika mluví...: Pásmo veršů z americké poesie* a překlad sbírky C. Sandburga *Lid, ano lid (People, Yes)* vydanou nakladatelstvím Karel Marel v Praze roku 1945.

Kromě antologie Vaněčkovy se po válce objevila i antologie z poesie anglické, jejím tvůrcem byl básník a válečný emigrant Karel Offer. Za války se zabýval překlady do angličtiny (např. Halasovy *Staré ženy* či české pohádky), po válce pak sestavil antologii *Mezi dvěma plameny* (Mladá fronta, 1948) a ve spolupráci s Kamilem Bednářem výbor *Moderní anglická poesie* (Nakladatelské družstvo Máje, 1948). Offer podobně jako Klášterský (a narozdíl od zájmu Skupiny 42) nepředkládá autory ovlivňující jeho vlastní tvorbu, ale snaží se o „výsledný, i když jen náznakový obraz vývoje moderní anglické lyriky za posledních přibližně 35 let“.⁴⁷ První oddíl mapující období od počátku první války do počátku druhé války zahrnuje verše R. Kiplinga, W. B. Yeatse či E. M. Hopkinse. Druhý obsahuje básně T. S. Eliota (z důvodů „zásadních“ nebylo možné dle Offera zařadit ukázky z větších skladeb *The Waste Land* a *The Four Quartets*), vůdčí osobnosti modernismu (ač bychom neměli chápat toto hnutí jako fixní program), ale také intelektuální poezii W. H. Audena a S. Spendera, básníků činných hlavně na přelomu dvacátých a třicátých let v prostředí Oxfordu. Jejich poesie se vyznačuje složitostí lexikální i konstrukční, odkazy ke klasické tradici a snahou vyhnout se v básni subjektivním projevům. Následující generace, zastoupena ve čtvrtém oddílu např. S. Keyesem, A. Lewisem, D. Thomasem či L. Leem, se v protireakci naopak obrací k pocitům jedince. Offer zde poukazuje na to, že kromě válečných obětí S. Keyese a A. Lewise se všichni básníci vyhýbají tématům války. Drsný realismus ani sentimentalismus tu nemají místo, svět je viděn

⁴⁶ Arnošt Vaněček: „Úvod“. In: *Američtí básníci*. Praha, Odeon 1929, s. 10.

⁴⁷ Karel Offer: *Moderní anglická poesie*. Praha, Nakladatelské družstvo Máje 1948, s. 9.

jako prostor nově vytvářené existence, což v podstatě odpovídá zaměření jak básní Sandburgových, tak Kolářových. Nicméně, tyto antologie nevyvolaly speciální zájem o dané autory jako tomu bylo v případě antologie Vaněčkovy. Autoři nebyli dále převáděni do českého prostředí, ani se k nim programově nikdo nepřihlásil. Mimochodem, T.S. Eliot byl Skupině 42 známý již před tímto počinem, *The Wasteland* vychází ve společném překladu J. Haukové a J. Chalupeckého pod názvem *Pustá země* v nakladatelství B. Stýblo roku 1947.

Na závěr doplníme položky související již přímo s poezií Chicagské renesance, tj. básněmi V. Lindsaye, E. L. Masterse a C. Sandburga v časopisech. Jelikož úplný soupis lze nalézt ve výše citované *Bibliografii*, zaměříme se pouze na rozsáhlejší výskyty. Je zřejmé, že nejaktivnějším překladatelem těchto básníků byl Arnošt Vaněček. Narozdíl od členů Skupiny 42 se převáděním zabýval již ve dvacátých letech. Sandburgova poezie se objevuje např. v *Pramenu* 7 z roku 1926 nebo v *Tvaru* 2 z roku 1928, poezie Mastersova pak v *Trnu* 3 v roku 1927 (v *Trnu* 2 z předcházejícího roku se objevily překlady Masterse pod iniciálami J. Č.), dále pak v *Kmenu* 2 z roku 1928–29. V letech třicátých se tato poezie objevuje hlavně v časopisech inklinujících k marxistickému smýšlení, kritice sociálních nerovností a s důrazem na pracující lid. Opět v překladu Vaněčkově se např. objevují společně překlady Sandburga a Masterse v *U Bloku* 2 č. 2 z roku 1937. Kromě Vaněčka vycházejí Sandburgovy verše v překladu Ivana Slavíka v *Programu D* 40 z roku 1939–40 a v překladu F. Hrubína jsou v *Kvartu* publikovány verše C. Aikena (*Kvart* 1, 1930/31) a T. S. Eliota (*Kvart* 2, 1933/35). Roku 1934 je též vydána v Laichterově nakladatelství *Současná literatura Spojených států* anglisty Otakara Vočadla. Jde o v podstatě první soubornou učebnici americké literatury, zároveň jsou zde uvedeny ukázky z moderní poezie.

V období okupace se pochopitelně překlady téměř neobjevovaly, nicméně brzká vydání poválečných překladů a antologií (*Pustina, Američtí básníci*) svědčí o tom, že překládání jako proces rozhodně nezaniklo. Po válce je velká část americké poezie publikována ve „sborníku poezie a vědy“ *Kvart*. Ve IV. ročníku *Kvartu* (1945/1946) vycházejí Haukové překlady básní V. Lindsaye, C. Aikena (jižanského básníka stejného období, který ve shodě s novou poezií využíval melodii každodenní řeči a možnosti dialektu), A. Crapseyové, T. S. Eliota a esej E. Muira *Anglická literatura za války*. Ve stejném ročníku vycházejí i Sandburgovi *Lháři* ve společném překladu J. Koláře a J. Kotalíka. Mimo Skupinu 42 a zmiňovaného Vaněčka překládá Sandburga i V. Závada (*Kvart* 5, 1947/48), A. Bartušek (pod pseudonymem Reli Bernkopová, *Mladé archy* 3, 1947). Další ukázky z moderní poezie se objevily v I. ročníku

„čtvrtletníku pro umění a filosofii“ *Listy* (1946/1947), zahrnují R. McCarthyho, Francese Frosta, T. S. Eliota, C. Aikena a A. Crapseyovou.⁴⁸

Z knih stojí za pozornost *Ocel a dým* v překladu J. Koláře a J. Kotalíka z roku 1922, dále Kolář vydává ve spolupráci se Z. Urbánkem a E. Fryntou *Spoonriverskou antologii* E. L. Masterse (SNKLHU 1947) a sbírku Sandburgovu *Dobré jitro, Ameriko* (SNKLHU 1959), v poslední části *Přestupného roku* jsou pak části skladby *Lid, ano* (*The People, Yes*) z roku 1936.⁴⁹ Ačkoliv naše vymezení je určeno rokem 1948, uvedeme navíc dvě antologie mladší, v nichž se poezie Chicagské renesance též objevuje. Je zřejmé, že tato poezie je i v cizím prostředí počítána k opravdu moderní poezii Spojených států. Ze šedesátých let (zlatého věku nejen české literatury, ale i literárního překladu) jde o antologii *Postavit vejce po Kolumbovi. Poezie dvacátého století z celého světa* vydanou roku 1967 (edice A. Brousek a J. Hiršal), v níž jsou obsaženy ukázky z děl Lindsaye, Sandburga i Eliota (v překladu J. Koláře a Z. Urbánka). Z roku 1987 je antologie *Horoskop orloje*, již po smrti J. Zábrany dokončil A. Přidal, obsahující čtrnáct moderních básníků, včetně veršů Sandburgových v překladu J. Zábrany.

Jak je vidět, poezie Chicagské renesance u nás našla poměrně silnou odezvu. Nicméně, nikdo se jí neinspiroval tak důkladně jako právě Skupina 42. Nešlo zde jen o dobovou, resp. sociální přichylnost, ale i o rysy na rovině výrazové, motivické a obecně tématické. Chicagská renesance za sebou neměla bohatou literární historii českého prostředí a nebylo zde tedy příliš z čeho čerpat. Proto založila svou tvorbu na zachycení běžné reality těmi nejdostupnějšími prostředky a právě tato neumělost pak zaujala Skupinu 42, ale i mnohé autory domácího prostředí – význam obou seskupení je stejně zásadní.

⁴⁸ Jiřina Hauková: *Básně*. (Citace z části *Ediční poznámka*. Ed. Michael Špirit.) Praha, Torst 2000, s. 1026 a 1030.

⁴⁹ Jiří Kolář: *Přestupný rok*. In: *Dílo J. K. Svazek šestý*. Praha, Mladá fronta 1966, s. 428–495.

II. ČÁST INTERPRETAČNÍ

Město – skutečnost

„Skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město; jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty.“⁵⁰

Srovnáme-li reálně existující město a literární text, nalezneme hned několik paralel, aniž přitom musí jít přímo o text o městě pojednávající. Zároveň se zde i nabízí metaforické přirovnání města k lidské existenci obecně. Není proto divu, že právě město jako význačný symbol se stalo hlavním tématem poezie Jiřího Koláře a Skupiny 42 jako celku. Řečeno s Janem Grossmanem, „v postižení velkoměstské skutečnosti bude pak tato poezie hledat životní prostor, který je nejtypičtější pro moderního člověka, jeho myšlení, pro celý jeho osud“.⁵¹ Budeme-li proto mluvit o městě a o jeho skutečné podobě, pochopíme zacílení poetiky Skupiny 42 i její chápání světa a poezie. Domníváme se totiž, že právě charakter města byl vzorem obrazu civilizace i představě kvalitní poezie.

Každé město má svoji osobitou historii, ale na jeho počátku vždy stojí někdo, kdo jej vybudoval. Stejně jako text je město vytvářeno pro někoho dalšího, s každým svým obyvatelem se v podstatě rodí znovu a zároveň je formováno reálným časem plynoucím kolem něj. Pozice chodce a čtenáře je totožná, různí lidé tvoří různé konkretizace původního tvaru a navíc i jeden čtenář (chodec) nahlíží text (město) jinak v závislosti na vnitřních či vnějších faktorech. Můžeme číst od začátku do konce bez jediné přestávky, zaměřující se pouze na rozuzlení zápletky, stejně tak můžeme kráčet městem jen za určitým konkrétním cílem (zaplacení pokuty, koupě bot). Na druhou stranu ale můžeme v textu strávit drahnou chvíli nad jedinou pasáží, aniž by nás zajímaly pasáže ostatní, podobně se můžeme potulovat určitou částí města v podstatě bezúčelně. V městě i v textu (literatuře obecně) existují také

⁵⁰ Jindřich Chaloupecký: „Svět, v němž žijeme“. In: J. Ch.: *Obhajoba umění*, s. 73.

⁵¹ Jan Grossman: „Poezie obyčejného života. Na okraj nové knihy Jiřiny Haukové“. In: *Svobodné noviny* 3, 1947, 24. 8., s. 7.

oblíbené oblasti a ta místa, jimž se snažíme vyhýbat. Avšak nejde jen o hledisko osobních preferencí, heterogenost je městu vlastní a právě „mnohostylovost a mnohožánrovost vytvářejí z města zpravidla dobře fungující, dynamický celek, v němž se dialog různých prvků a struktur realizuje na mnoha úrovních“.⁵² Tedy město stejně tak jako text je tvořeno mnoha různými hlasy, které se samostatně i společně podílejí na jeho výsledné podobě a jeho charakteru. Tato bohatost podnětů však komplikuje čtení (města i textu), což mnohdy vede k tomu, že výsledný obraz je neúplný a nutí k dalšímu čtení. Hodrová zde mluví o „proměňujícím se, pohyblivém a toliko dílčím pohledu“, dále zdůrazňuje finální rys fragmentárnosti a v souvislosti s tím poukazuje na formu koláže, která je podle ní „výpovědí o městě, jež před chodcem vyvstává ve fragmentech, jako věčně „nedourčené“.⁵³ Město samozřejmě nemá všechny vlastnosti textu a koláže, nesourodé prvky tu vedle sebe nemohou stát natolik libovolně, ale i zde existují široká hraniční pásma.

Základním takovým prostorem je *periferie*. Periferní oblasti jsou tématem jak poezie, tak obrazů Skupiny, Blažíček hovoří o skutečnosti velkoměsta jako o „nejzjevnějším pojítku básníků i výtvarníků Skupiny“.⁵⁴ Prvním důvodem je to, že hraniční oblast je již ze své podstaty místem střetávání a zákonitě proto dynamiky. Město se na těchto místech neustále přetváří a skutečně žije. Podobně jako mnohohlasí v textu také klade na svého proživatele větší nároky, dotýčný se stává součástí i obětí dějů kolem sebe, musí je vnímat a reagovat na ně. Jeho vnímání je tím pádem také nuceno se přizpůsobit, aby mohl člověk chápat svět kolem sebe. Grossman poukazuje mj. na symbolický charakter periferie a s ní související proces vznikání a zanikání.⁵⁵ Takto popisovaný proces má leccos společného s Grossmanovou představou krize. Krize jakožto momentu bez hodnotících znamének, ale typického pro dobu, kdy „staré zaniklo a nové se dosud nenarodilo“.⁵⁶ Periferie je důležitá právě pro toto sepětí starého a nového, nejen v souvislosti s městem, ale i s formální stránkou poezie Skupiny 42. Hodrová zdůrazňuje opozici periferie a centra města založenou na vědomí minulosti.⁵⁷ Zatímco centrum je „město s pamětí“, periferie je „město bez paměti“, místo, kde neexistují historické budovy, ale ani knihovny, muzea či památníky. Domníváme se, že ačkoliv toto povětšinou platí o skutečném městě, poetika Skupiny není v tomto bodě jednotná. Je pravda, že Grossův libeňský plynojem, Lhotákova koupaliště s balónem nebo časté motivy továrních komínů, kaváren a nádraží zcela nahrazují tradiční pohledy na Prahu stověžatou. Na druhé

⁵² Daniela Hodrová: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha, Akropolis 2006, s. 42.

⁵³ Daniela Hodrová: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*, s. 89–91.

⁵⁴ Přemysl Blažíček: „Skupina 42 – nové směřování poezie“, s. 107.

⁵⁵ Jan Grossman: „Horečná bdělost Jiřího Koláře“. In: J. G.: *Analýzy*. Praha, ČS 1991, s. 365.

⁵⁶ Jan Grossman: „O kritice“. In: J. G.: *Analýzy*. Praha, ČS 1991, s. 41.

⁵⁷ Daniela Hodrová: *Místa s tajemstvím*. Praha, KLP 1994, s. 100.

straně však je třeba mít na paměti poezii Skupiny, v níž se mnohdy prvky nové a staré mísí (více o tomto nad díly Jiřího Koláře v další části této práce). Podobně jako na obrazech je ale periferie místem, které má zcela osobitou strukturu a je svým způsobem městem ve městě. Není možné ji soudit (i přes současné negativní konotace toho slova), je špinavá, chudá a hlučná, ale má i své kouzlo. A právě v hledání krásy v ošklivosti navázala Skupina 42 na francouzskou poezii Baudelairovu a Rimbaudovu.

Při samotné interpretaci se zaměřujeme na několik elementů. Důležitým prvkem v uvažování o městu je noc. Noční a denní život představují zcela odlišné světy, ve dne je vše zřetelné a jasné, zatímco v noci jsou patrné jen osvětlené části města. Noc je plná kontrastů – nejen světla a tmy, ale i spánku a nočního života. Noční svět se podobá periférii, je to prostor, který je tajemný a místy děsivý, ale ve stejném okamžiku je to prostor zábavy. A nelze opomenout další prvek zapadající do obrazu periferie, jímž jsou hvězdy. Noční chodec Františka Hudečka se vypíná od pouličních lamp města až ke hvězdám, právě v noci (a zároveň na periférii) je možné toto propojení běžné pozemské existence a vesmíru. V návaznosti můžeme uvažovat i nad jinými částmi dne a to zejména těmi hraničními. Bude nás zajímat i chvíle probouzení města, východ slunce, ranní shon a následně konec dne a přechod do noci.

Zdání pohybu může být kromě skutečně se pohybujících objektů způsobeno i kontrasty prostorových opozic. Pohled zdola a pohled shora nabízejí zcela jinou perspektivu a výsledné chápání skutečnosti. Pohled zdola dává člověku pocit nedůležitosti vzhledem k městu, které jej obklopuje, a ve stejném okamžiku též pocit nedůležitosti jeho existence obecně, což může vést až ke strachu z města (typický příklad v Kafkově *Zámku*). Pohled dolů na město naopak člověku dává pocit převahy, rozměry budov a ulic se zdají být nepatrné. Zároveň je to způsob, jak vidět obyvatel města jako jeden celek, ale i každého zvlášť.

Město je tedy komplexem mnoha prostorů, budov, ulic, ale i oblastí centrálních a periferních. I tyto prostory se ale dále dělí, přičemž významným prvkem je zde opozice vnitřního a vnějšího prostředí: pokoje a bytu, bytu a domu, dvora a ulice, centra a periferie. Kontrast mezi prostorem soukromým a veřejným můžeme opět chápat jako symbolický (prostor vnitřního světa jedince a jeho okolí) a spolu s Danielou Hodrovou tvrdit, že „příbytek je „mundus conclusus“. Právě uzavřenost totiž obyvateli skýtá iluzi bezpečí. Současně ovšem podporuje úzkost z vnějšího světa – z rozlehlého domu s temnými kouty a sklepem, z neznámé ulice, z nesrozumitelného města“.⁵⁸ Prostor vnitřní pak může mít dle Hodrové mnoho podob. Může jít o prostor niterného utrpení, o útočiště nebo o vysněný kout lidské představivosti. Zatímco

⁵⁸ Daniela Hodrová: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*, s. 269.

uvnitř je vše skryté, to, co je na ulici, je tzv. tajemstvím veřejným. Události se dějí za přítomnosti jiných lidí a tito často do těchto událostí sami zasahují. Individuální ustupuje kolektivnímu, resp. se stává jeho součástí, aby tvořilo dohromady heterogenní celek města.

O charakteru města leccos vypovídá i barevnost a materiál, z něhož je vystavěno. Můžeme rozlišovat barvy a materiály přírodní, pro moderní město nepřirozené, dále pak barvy a materiály naopak pro městskou kulturu typické. Zatímco centrum města je tradičně spojováno s okázalostí památek, tedy často se zlatou, červenou nebo bílou, periferie je laděna zcela jinak. Barvy tu splývají nebo neexistují, charakteristická je šedivá a černá.

Při samotné interpretaci se budeme zaměřovat na výše probírané prvky a toto pojednání bude ještě doplněno o výčet městských prvků, které se naopak v těchto sbírkách nevyskytují, neboť se domníváme, že i opomíjení jistých elementů má určitý význam.

Město a jeho obyvatelé

Město stejně jako text jsou plné života a to, co jim dává život, je přítomnost lidí, čtenářů a chodců. Bez lidí by se město stalo jen přízračným místem bez smyslu podobně jako zapomenutá kniha. Ale tento vztah funguje na obě strany, lidé tvoří město, avšak zároveň na ně město neustále působí. Tímto se město stává součástí každého z nás a nelze jej z našeho života vyloučit, protože jsme jím neustále formováni, čímž je zajišťována jeho duchovní existence. Tento moment je typický pro poetiku Skupiny 42, v níž dochází k personifikaci i na úrovni jednotlivých věcí, které pak spolu s lidmi tvoří celkovou atmosféru města.

Je samozřejmé, že město nemůže být z hlediska svých obyvatel homogenní. Na území města jsou oblasti, ve kterých se takřka nebydlí, tj. historické centrum nebo církevní objekty, a na straně druhé již mnohokrát zmiňovaná periferie. Periferie vznikla především proto, aby tu nově příchozí obyvatelé našli místo k bydlení. Periferie je proto hlavním dějištěm lidských osudů, těch obyčejných, smutných i veselých. Charakteristická pro periferii je i určitá výlučnost, její obyvatelé žijí v izolaci od obyvatel centra a zákonitě se od většinové společnosti v mnohém odlišují (konkrétní příklady budou uvedeny v následující části).

Avšak ani periferii nemůžeme chápat jako zcela jednolitý souhrn lidských vlastností. Každý člověk města je něčím zvláštní a to na mnoha úrovních (pohlaví, věk, zaměstnání, společenská pozice), zároveň však jeho chování závisí na konkrétní situaci.

V tomto textu nás bude zajímat jednak obraz jedince a jeho vztah ke společnosti, která ho obklopuje, na vyšší úrovni pak vztah této společnosti a města. Druhým aspektem pak bude role chodce, tedy toho, kdo popisuje město, které před ním vyvstává.

Poezie Jiřího Koláře

Město

Je předem nutné zdůraznit, že titul tohoto oddílu je třeba chápat obecně, neboť postihnout obraz města ve všech Kolářových básních by byl úkol pro samostatnou analýzu. My jsme se rozhodli postihnout pouze ty rysy, které se objevují opakovaně a vytvářejí tak specifický (a jednotný) obraz města odpovídající charakterem skupinové poetice. Ilustrační materiál je ponejvíce vybírán z *Ód a variací*, neboť motivy v ní obsažené chápeme jako základní, tj. ty, které jsou v *Limbu* dále variovány. Ne však již v rámci „městské tematiky“, ale jako elementy ve složité struktuře variačního procesu, který se stává tématem samým (podrobný komentář na toto téma podává sám Jiří Kolář ve studii „K problematice básnické skladby“⁵⁹). Městské aspekty budeme sledovat v návaznosti na předchozí výčet rysů s městem souvisejících a budeme je doplňovat konkrétními příklady.

Město je zachycováno jako neustále se pohybující. Pohled střídá všechny směry, charakteristická pro něj je rozbíhavost. Opakované motivy vln a plynutí („vody dlaždic“, „moře asfaltu železa a skla“, „tok ulic“...) vystihují podobnost prostoru a řeky, jeho neohraničenost a neustálé prolínání. Simultaneita popisovaných prostorů i dějů je záměrně nedokonalá, mnohokrát jsou situace jen nastíněny nebo se rychle střídají (Svědék, Litanie, Noc dne). Kromě toho je město neustále vnímáno v opozicích nahoře a dole. V básni Ráno „střechy vzlétají“, v Litanii vyje pes až k nebi, zároveň v té samé básni vedou chodby „až do hrobu“ a mluví se o lomech „v jídelnách“ a „nádražích v podzemí“. Typickou vlastností je hyperbola (viz první z příkladů), avšak na jiných místech též opačný proces snižování hodnoty věcí. To zejména v případech, kdy mají tyto prvky určitou kulturní či historickou vážnost. Na tomto místě jmenujme pouze motiv „hvězdy přišlápnuté zdivem“ z básně Svědek, který souvisí s tématem směru, další příklady budou následovat při podrobnějším studiu tohoto procesu. Stejně jako se pohlíží nahoru i dolů, díváme se spolu s básnickým já do prostorů vnějších i vnitřních. Většinou prostorů je připisována niternost, mnohokrát se objevují prostory uzavřené jako např. průchody či dvory. V básni jsou zachyceny ulice, vyjmenovány její jednotlivé části (kandelábry, nároží, výkladní skříně, domy, dráty), ale postupně se

⁵⁹ Jiří Kolář: „K problematice básnické skladby“. In: Jan Zábřana: *Jak se dělá báseň*. Praha, Mladá fronta 1999, s. 67–75.

přechází přes dvory a pavlače do soukromí bytů, ložnic a skříní. Moment nahlížení do soukromí nebo do prostoru jinak zapovězeného je vždy zdůrazněn, ať již explicitně jako v Litanii („dramata za dveřmi“, „zoufalství pěstěné v pařeništích pod peřinami“) nebo na celém prostoru básně, kde se střídají scény veřejného a osobního (Svědék). V Ranním chodci i ve Svědkovi je patrná snaha o zachycení těch nejintimnějších detailů, ať již na rovině morální (obraz dívky počítající na záchodě bankovky), nebo fyzické („můj to umí šikovně prstem“).

Avšak i prostory veřejné jsou často vnímány jako nedostupné. Příkladem mohou být kavárny v básni *Nablízku noci*, v nichž služebné sledují s lítostí přes sklo zábavu uvnitř, což je obraz, který se opakuje i v básni *Slepec z Limbu a jiných básní*. Prvkem, který spojuje jak onu sféru veřejnou a privátní, je motiv skla, respektive okna. Okna i skla hrají v těchto básních roli prostředníka, mezičlánku mezi tím uvnitř a venku, mezi známým a nebezpečným. Okna „se vzpínají“ (Večer), za okny „klíčí ostrá noc“ (Svědék), ve Zpěvu prvním *Dne noci* se objevují „harfy žen vykloněných z okna“. Zde se motiv rozrůstá nejen o dění na ulici, ale i o vzpomínky tímto děním probuzené.

Opozice jsou patrné nejen na rovině směru, avšak i na rovině struktury města jako organismu. Výrazným prvkem je neustálé střetávání elementů přírodních a typicky městských. Je zřejmé, že hlavním dějištěm této poezie je město, ale je nutné si uvědomit, že toto město je popisováno za pomoci přírodních metafor. Může jít o jednotlivé motivy rozseté po různých básních („lesy komínů“, „těžní duby“ – *Kamenné září*, „hřmotné keře páry“ – *Svědék*, „lampy kvetou“ – *Večer*) nebo o povýšení jistého prvku z jedné sféry do druhé, zde konkrétně jde o motiv „ztracené zahrady předměstí“ (*Litanie*, *Most*). S krajinou má město v podstatě mnohé společné – neustále se mění, je složeno z prvků různých kvalit a stále roste. Periferie se skutečně stává krajinou mytickou, jde o prostor nově vytvořený, který má kvality přírodní i městské. Zároveň s tím však nabývají tradiční motivy nových významů. Růže je stavěna do společnosti labutě a hvězdy v básni *Milostná*, ale zároveň v předcházející básni *Čekárny* se hovoří o růžích „úzkosti a únavy“, růžích „s chůzí ohlodanou dlažebními kameny / Polítymi pomyjemi“. Příroda jako by ztrácela svou výlučnou moc, v *Noci dne* „křesají ptáci křídly o dlažbu“ a v posledním zpěvu *Dne noci* „rulový jestřáb krouží nad předměstím“. Jediný ryze přírodní element, který tu přetrvává, je řeka. I její obraz je však v tomto zpěvu odlišný od tradičního obdivného pohledu - „Cesty řeky oblaka unáší mrtvé“.

Dále se zde neustále střetávají prvky sféry obecně vysoké (abstraktní či oficiální) a všední (konkrétní a světské). Miroslav Červenka poukazuje na disparátnost a) významů založených

na výběru slov, b) významů zprostředkovaných rétorickou syntaxí.⁶⁰ S tím nelze než souhlasit, nicméně onen kontrast nízkého a vysokého je opět přítomen již na rovině spojení atributů uvnitř jednotlivých motivů. Tyto mohou mít různé konotace – náboženské, hudební či obecně kulturní. Hovoří se zde o „kadidlu z pomyjí“, „dlaždicích naděje“ či „harfě kouřů“. Stejně jako u pojmání přírody jako proměny tu probíhá proces přerodu tradičního v nové, resp. nově chápané. Na vyšší úrovni se celkový obraz současného města konfrontuje s obrazem zániku měst biblických. V Ranním chodci je celá báseň pojata jako pláč. Jde však o moderní vizi, objevuje se zde motiv ženy „přinucené neotočit hlavu“ a téměř barokní motivy, ale zároveň je básnické já z pokolení „uhlí a cementu“. Apokalyptičnost je výraznější ve sbírce *Limb a jiné básně*, zejména pak v oddílu Chléb očí. Zde se však již pozornost obrací od samotného města k variačnímu vztahu básní. Obecnou platnost má i motiv Venuší, vil či bludiček. Nadpřirozené ztrácí své kouzlo, nebo spíše se kouzlo přenáší na ty bytosti a věci, které jsou jinde přehlíženy.

Město se prolíná s přírodou, roste a kvete, ale podobně nabývá i kvalit lidských. Spolu s Vladimírem Karfíkem můžeme tvrdit, že „slovo žije určuje Kolářův vztah k městu i obsah jeho tvorby“.⁶¹ Vše lidské je vlastní i městu a jeho částem, „město dýchající průchody“ (Ranní chodec), „rozdrásané boláky dílen“ (Svědék) nebo „slizká těla kandelábrů“ zdůrazňují jednak tělesnost, tj. skutečnost zobrazovaného světa, a také složitost struktury, kterou společně vytvářejí. Personifikace je navíc dále rozvíjena. Městu je připisována krása a erotičnost, zejména v úvodní Litanií - „Krásná sešlá tváří“, „Střechy / Mezi rty s blatouchem s rukama pod sukní noci“. Avšak i věci jsou díky svým lidským vlastnostem podřízeny působení dne a noci, v Druhé ranní se objevuje „zesláblý vítr“ podobně jako v Ránu „ohnípané oči lamp“. Věci se stávají původci dějů, jako například v Pochcanci („Úsvit otrásá zdmi / Vzduch trhá vznícenou dlažbu) nebo mají moc nad samotnými lidmi jako v Druhé odpolední.

Současně tu však probíhá i proces opačný, lidskost se ztrácí a lidé se stávají věcmi. Opět se jedná buď o jednotlivé motivy („Udupaný hlas“, „vlasy ze staré frakoviny“ ve Svědkovi), nebo o obecnější postihnutí lidské existence pomocí synekdochy („těsto chodců“ ve Svědkovi, „ruce přicházejí a ohmatávají a promlouvají“ v Noci dne).

Hudba, hluk a jejich kombinace je nedílnou součástí městského prostoru. Charakter těchto složek se však neustále proměňuje, může jít o „chorál nádobí“ (Litanií), „vytí brzd a klaksonů“ (Ranní chodec) nebo „smích pivnic“ či „píseň nádraží“ (Svědék). Každá součást

⁶⁰ Miroslav Červenka: „První čtyři sbírky Jiřího Koláře“. In: M. Č.: *Styl a význam*. Praha, ČS 1991, s. 135–189.

⁶¹ Vladimír Karfík: *Jiří Kolář*. Praha, ČS 1994, s. 14.

města hraje jinou melodii, aniž by si to sama uvědomovala. Hudba nemůže nebýt, ale podřizuje se podobně jako ostatní městské elementy chodu dne a noci. Hudba „vane“, „prchá“ či „zesiluje“, za dne je skládána z hlasů obyvatel města nebo ze zvuků věcí („zvony rolet hlaholí“ – Ráno), během večera a noci je silnější a již není popisována, zkrátka je. Nejde jen o hudbu vycházející z kaváren a tančiren, domníváme se, že noc samotná má v sobě obsažen prvek hudebnosti. Na tomto místě nelze opomenout píseň básnického já. Formální podobnost s písní spočívá v refrénovitosti a také v explicitním opakovaném používání výrazů jako „můj zpěv“ (Ranní chodec) či „má píseň“ (Mosty). Avšak zde souhlasíme s M. Červenkou, který upozorňuje na to, že u Koláře je vztah k žánru (např. ódy či hudební variace) volný.⁶² V Kolářově poezii se básně žánru nepodřizují, ale spíše mu dodávají nové podoby. Podobně můžeme tedy chápat úvodní Litanii jako adaptaci tradiční formy. Je zachována melodičnost, opakování a anafora i smysl skladby, ale mění se motivika. Jde tu nejen o obsažení toho nejkonkrétnějšího vedle abstrakt, ale i osobního vedle obecného.

Již mnohokrát zmiňovaným prvkem je motiv dne a noci. Ač nezávislé na lidském dění, ráno, večer i noc nemají ve městě zvláštní moc. Stejně jako věci nabývají lidských kvalit, „večer usedá“, odpoledne mají modré oči a dopoledne jsou mrtvá. Jednotlivé časy jsou tématy jednotlivých básní (Noc, Ráno, Odpoledne a Večer), ale i na prostoru jedné básně se může objevit několik časových údobí (Litanie). Zároveň se znovu vyskytuje časová simultaneita, pokus postihnout všechny události „v této hodině“ (Svědék). Každé z těchto údobí je něčím zvláštní, ráno je místem shonu, křiku a nakupování, odpoledne naopak je časem odpočinku, časem osobním. Večer a následně noc jsou spojovány s hudbou, světly a vzrušením. Báseň Večer je charakteristická množstvím přírodní motiviky a lyričností, přítomností hvězd, milenců a vil (i když těch městských). Na druhé straně je ale noc místem smrti (Noc), „vražd loupeží a zrodu básní“ (Ranní chodec). V básních Variací, zejména pak v oddílech Noc dne a Den noci je noc postupně alegorizována a personifikována. Netvoří již část prostoru, ale stává se oponentem jeho obyvatel. Toto povýšení reálných prvků do roviny vyšší je ještě důsledněji využito ve sbírce *Limb a jiné básně*. Avšak, jak již bylo řečeno, v *Limbu* jsou tyto motivy využívány nikoliv již pro vystižení atmosféry reálného města, ale spíše jako prvky alegorické. V básni Doufání v milosrdenství z oddílu Limb můžeme nalézt známý proces personifikace („Prší na město/ domy láteří/ stromy zmítá pláč“) a podobné zvukové motivy („rány nádobím“, bití dveřmi“, „křik dětí“), ale ty mají za cíl vyjádřit marnost lidské existence. Zahrada předměstí již nekvete, ale usychá, neboť „je mrtvo v zahradách“ (Doufání

⁶² Červenka, s. 158–161.

v odpuštění) a „bylo ticho“ (Aby nebylo). Město spěje k zániku, proto i zvuky zde mizí, „ženy se pokoušejí o zpěv“ (Doufání v milosrdenství), ale jejich hlasy selhávají. Zpěv se více blíží pláči, pláč je tematizován i na dalších místech sbírky (oddíl Chléb očí). Téměř mizí městské objekty jako centrální motivy, pozornost je soustředěna jednak na alegorické paralely, dále na dramata mezilidských vztahů a v oddílech Chléb očí, Kořist a dravec a Krev ve vodu na proces variace. V básních se ve zvýšené míře objevují symboly a postavy mající buď tradiční, nebo nový alegorický význam (pelikán, Anděl, Kamenný jezdec, Slepec, Orel, Noc). Problematika různých podob města ustupuje zkoumání různých perspektiv vztahů mezi mužem a ženou, ale i změny perspektivy básnického já. Závěrečná Krev ve vodu (blíže o ní v již zmiňované Kolářově stati „K problematice básnické skladby“) je založená na variacích témat této sbírky, ale i témat cizích. Tento proces však již nepatří do našeho zájmu, jeho studium by si vyžádalo analýzu zcela jiného druhu (podrobně o kompozici sbírky pojednává M. Červenka, zdůrazňuje zejména kombinaci „materiálu velkoměstské proveniencie a poetiky potenciality“⁶³).

Shrňme tedy ty nejdůležitější rysy města v Kolářově poezii daných sbírek. Město je viděno ze všech možných úhlů, setkáme se zde s ulicemi, obchody, továrnami, dvory i byty. Co zde však chybí, to jsou budovy historické, církevní nebo úřední. Hodnotový status těchto míst se přesouvá na ona místa typická pro každodenní život moderních obyvatel. Zdá se, že pozornost je zaměřena na ta místa, která jsou ve „světě, v němž žijeme“ nejvyužívanější. Město je „královstvím Apollónů a Venuší na kolečkových židlích“ (Litanie), „hudba lomcuje okny kaváren“ (Nablízku noci) a život zde je zobrazován v neustálém dění. Ať již ráno, večer nebo v noci, město žije svým vlastním životem, který se však v mnohém podobá životu lidskému. I město je „hladové“ (Litanie), „smutné“ (Ranní chodec) a má svou vlastní krásu. Tento obraz je konzistentní, některé konkrétní motivy se opakují (hudba, růže, zahrada předměstí), a to i ve sbírce *Limb a jiné básně*. Věci jsou viděny v simultánní mnohosti, pohled směřuje do stran, nahoru i dolů a většinou jsou tyto opozice přítomny v prostoru jedné jediné básně (Večer). Podobně dynamicky je opakovaně využíván dvojí pohled na vnější prostor ulice a vnitřní do prostoru bytu či pokoje. Ač se zaměřuje hlavně na věci nejzřetelnější, Kolář nezůstává na povrchu lidské existence. Naopak, čím více pronikáme do bytů a osobních prostorů, tím hlouběji do nitra jejich obyvatel je nám umožněno nahlédnout (Druhá odpolední). Jiným způsobem je prostor paralelizován se sociálním osudem lidských jedinců. Ač tímto

⁶³ Červenka, s. 163.

předbíháme následující oddíl, jen připomeneme, že průchody, záchodky či těsné portály domů jsou místem té nejbídnější existence prostitutek, Venuší města (Most, Ranní chodec, Druhá ranní).

Město žije neustále, i za noci „ulice dýchá ladem“ a „hudba prchá kolem domů“ (Druhá ranní, Večer). Stejně jako lidskému tělu jsou městu vlastní živočišné procesy, pudy a emoce. Personifikované město je „tak samo tak smutné“ (Ranní chodec), ale zároveň je pro své obyvatele partnerem (buď jako celek, nebo prostřednictvím svých částí). Promlouvá k nim, přizvukuje (Druhá odpolední, Zpěv druhý Dne noci) a plně se účastní rušného shonu jejich životů. Poránu „Zvony rolet hlaholí“ a večer v kavárně „hudba lomcuje okny“ (Ráno, Večer), věci tak tvoří nejen pozadí k dějům, ale i tyto děje způsobují. Město a jeho obyvatele jsou jedním („Neviditelné ruce hnětou na válech chodníků těsto chodců“- Svědek), ale kromě toho jednotícího pohledu se pozornost vždy zaměřuje i na jednotlivé lidské osudy, mnohdy uvnitř jediné básně. Avšak tato snaha o absolutní výčet všech městských dějů je nutně neúspěšná, proto je zde využíváno zkratky a synekdochy.

Město je personifikováno, proto jsou mu vlastní i lidské smysly a schopnost jimi vnímat. Hudba již byla zmíněna jako inherentní městský element, avšak o to překvapivější je, že se zde téměř nevyskytují barvy. Jistě, periferie není ve skutečnosti krajinou barev, ale objeví-li se ve světě těchto básní, jsou to barvy pro předměstí netypické. Objevuje se zde ponejvíce zlatá (barva hvězd), dále pak světlo jako obecný protiklad tmy (hluboká tma se taktéž téměř neobjevuje, vždy jsou totiž přítomny alespoň hvězdy). Na druhou stranu, pachy a hmatovost tu jsou tematizovány neustále. Atmosféra těsnosti je vytvářena nejen opakováním, ale i důkladným výčtem všech odehrávajících se skutečností. Zároveň je tento dojem dán i tělesností samotného města.

V Kolářově básnickém deníku *Roky v dnech* se 13. 5. objevuje tento záznam: „*Drama zdí, drama života taxikáře, drama soustruhu, drama žárovky mnou pohne daleko hlouběji nežli drama stromů, pradleny, kytice nebo zátiší s jablky.*“ Na malé ploše je zde pregnantně vyjádřena potřeba zaměřit se na věci v našem bezprostředním dosahu a dohledu a jít pod jejich povrch, což odpovídá konstrukci obrazu města. V Kolářových básních má každá věc lidské kvality, protože podobně jako lidské tělo má svou osobitou strukturu a bezpočet funkcí, které je snadné přehlédnout. Svou povahou jsou nám však tyto věci jsou blíží než stereotypní obrazy známé z tradičně uctívaných uměleckých děl. I tato díla (či symboly) jsou v Kolářově poezii přítomna, ale procházejí proměnou, která je způsobena okolním každodenním, všedním prostorem. Báseň není podřízena vžitě hodnotě jednotlivého žánru či symbolu, ale dává tomuto novou funkci. Zdá se, že právě ustrnutí jakéhokoliv druhu je to, čemu Kolář ve svých

básních oponuje. „*Nepředvídatelnost je důvod zkušenosti, je jediné, co předchází zkušenost, jako je zkušenost to jediné, co předchází umělecké dílo,*“ stojí v záznamu datovaném 1. listopadu v *Rocích v dnech*. Neustálé proměny věcí nutí člověka je zažívat znovu a znovu, brát je do rukou a pocítit jejich opravdový charakter. Kolářovy básně skutečnost neohlazují, jeho vidění je viděním zcela realistickým. Grossman i Chaloupecký toto spojují s Kolářovým dělnickým původem („plebejské pojetí světa“ u Grossmana, četnost zaměstnání u Chaloupeckého⁶⁴), ale my se domníváme, že tento vztah nemusí být určující. Nejde zde o propagaci (bez negativních konotací současného užití tohoto slova) dělnického života a spolu s ním o úplné odvržení tradičních hodnot uměleckých i životních, ale spíše o jejich přehodnocení na základě současného stavu moderního umění a světa.

Přistupme nyní k další části tohoto textu, která se zabývá obrazem obyvatel města jako celku i rolí jedince v jejich společenství. Poetický materiál bude opět brán úhrnem ze sbírky *Ódy a variace*, méně pak z *Limbu a jiných básní* spolu se *Dny v roce* a *Roky v dnech*. Důvodem pro toto omezení je již zmiňované odlišné zacílení sbírky *Limb a jiné básně*. Jak bylo řečeno, jde zde o smysl variací, využití citátů z jiných děl, avšak také o proces alegorizace jistých prvků básně. Ač jsou těmito právě lidé, domníváme se, že svou podstatou lidmi být přestávají a navíc již nejsou propojeni s městem kolem nich. Muž a žena jsou role s pevně danou strukturou, jde spíše o sbor mužů a žen než o jednotlivé živé bytosti. Ačkoliv jde o motivicky i strukturně pozoruhodnou sbírku, máme za to, že nevystihuje plně poetiku Skupiny 42, a proto není pro naše zkoumání v tuto chvíli relevantní. Co se týče *Dnů v roce* a *Roků v dnech*, zde důvod jiný. *Dny v roce* se ke skupinové poetice vracejí, podobnost s *Ódami a variacemi* je poměrně silná, ne tolik však *Roky v dnech*. Zde Kolář již zcela přistupuje k prozaizaci každodenních zážitků, a hlavně se záznamy stále více zaměřují na básnické já. Tato sbírka se blíží žánrově deníku či záznamu myšlenek (ač samozřejmě můžeme přemýšlet nad tím, nakolik jde o deník stylizovaný).

Člověk a společnost v Kolářově městě

*Lidský osud není nikdy vysvětlitelný a postižitelný z jednoho bodu, jediného hlediska, [...] ale jeho kolotání v sobě soustřeďuje klíč k porozumění a poznání života osudu všech lidí v jeho čase žijících.*⁶⁵

⁶⁴ Grossman, s. 365; Jindřich Chaloupecký: „Příběh Jiřího Koláře“. In: J. Ch.: *Na hranicích umění*. Praha, Prostor/Arkýř 1990, s. 42.

⁶⁵ Jiří Kolář v doslovu ke knize *Prométheova játra*. In: Karfík, s. 33.

Uvedený citát může vzhledem ke Kolářově poezii vysvětlit mnohé. Podobně jako bylo zobrazeno město, tak jsou líčeni jeho obyvatelé. Jde o makrostrukturu, ve které potkáváme určité postavy několikrát v mnoha různých básních (prodavačky, městské víly, tančící...), jsou zde zmiňovány stejné činnosti (křik dětí a žen, ranní spěch, tanec, nákupy, fotbal), zkrátka jde o svět, který není ani v nejmenším stylizovaný poetickou dikcí. Stejně tak lidé jsou ukazováni v jakékoliv situaci, byť sebetrapnější a zahanbující (dívka počítající na záchodě bankovky, pan Pochcanec). Mimoto je zde patrná snaha ukázat všechny polohy chování.

Zaměříme se nejprve na vztah člověka k městu. Zde je však nutné rozlišovat mezi tím, kdo má hlavní básnické slovo, a ostatními postavami básnického světa, ačkoliv jsme si vědomi, že toto rozlišení se postupně v některých básních (Ranní chodec, Svědek) téměř vytrácí. Například v Litanií je tento vztah řečeno s Františkem Halasem „nešťastně štěstí“. Město je mluvčímu milenkou i přítelem, uspokojením i oporou, objevují se zde erotické motivy (viz předchozí oddíl textu) a paralely se skutečnou milou, ale zároveň se po něm žádá, aby mluvčímu „pomohlo s básní“. V té samé básni je však tento vztah problematizován, město je též „stará čarodějnice“ a „hladový pes“. Zdá se však, že právě tato hodnotová nejednoznačnost činí pro mluvčího město ideálním partnerem. Jsou si totiž svou povahou blízcí, protože odhalování pravé podoby města je identické s odhalením charakteru člověka, „se vším, co jej v této veliké době tvoří i ničí“.⁶⁶ Stejně jako město má člověk nekonečně poloh, stejně tak jako v případě města nejsou všechny pozitivní.

Mimochodem, zde se hodí v krátkém odbočení připomenout dobový literární kontext. Poezie za okupace samozřejmě vztah člověka k městu či k rodné zemi tematizovala na mnoho způsobů. Seifertova *Světlem oděná* (1940), Halasovo *Torzo naděje* (1938) či Horův *Domov* (1938) vyjadřují také silný vztah k určitému místu. V poezii Kolářově se však tento vztah nevytváří na základě pocitu ohrožení, a má proto jinou rezonanci. Ačkoliv u Halase také zaznívá vztek, nikdy to není namířeno proti samotné krajině, což se u Koláře objevuje poměrně často. Zlost je způsobena ne vnějšími zásahy nepřátel rodného města, ale povahou města samotného, jeho nepochopitelností, krutostí a bídou. Místo zde není pouze objektem chvály a obdivu, ale i přesto (a možná právě proto) jde stále o „krajinu mou“ (Ranní chodec). Jak již bylo řečeno v předchozím oddílu, všednost je v probíraných sbírkách podrobována změně. Elevace nízkého probíhá i u samotných lidí. Existují zde Venuše i Apollónové (Svědek, Ranní chodec), ale je typické, že jsou to ve skutečnosti příslušníci té nejnižší třídy.

⁶⁶ Jiří Kolář: „Básník drsného života“. In: *Růst* 1947, s. 109.

Naopak, ti, kdo by mohli být označeni za hrdiny, jsou popisováni zcela civilně, zevnitř, takže význam jejich činů si ani neuvědomujeme (svědek vraždy v Mostech).

Avšak tato rozrůzněnost existuje i na rovině individuální. Každý člověk má mnoho podob, způsob jejich prezentace se ve sbírce dělí do několika typů. Ve Svědkovi je to dáno pohledem zevnitř i zvenčí. Člověk odhaluje sám sebe, svou obsesi určitý zážitkem, vzpomínkou, ale není schopen vnější perspektivy. Ta je následně zprostředkována někým cizím („Koukala jsem často klíčovou dírkou na tu divnou duši“), kdo vidí vše a je schopen objektivního pohledu. Ve *Dnech v roce* je toto pojetí ještě dále rozvíjeno. Nejen že je jeden člověk nazírán očima někoho cizího, ale jde o nazírání jednoho problému (vztah, nevěra) očima lidí, kteří stojí při jeho řešení na opačných pólech. Od 28. srpna do 4. září hovoří milénka ženatého muže, zatímco 11. září mluví naopak opuštěná žena, jejíž promluva je hned poté komentována třetím hlasem cizí ženy.

Tento proces je svázán i s pojetím času. Zatímco je podání personální charakteristické okamžitostí prožitku, podání neosobní využívá časový odstup a je schopno čas vnímat, což taktéž vypovídá o osudu popisovaného jedince. Mladík ve Svědkovi se pohybuje spíše než v realitě mezi svými vzpomínkami, smysl těmto událostem dává až hlas v epilogu. Někdy je tento vztah popsán obráceně, v básni Ranní chodec můžeme poukázat na scénu s dívkou na záchodcích. Poprvé je celý motiv zmíněn bez jakýchkoliv emocí („Venuše opouštějí hotely“), následně je perspektiva zúžena na „dívkou ještě dítě“ a následně je scéna zachycena z pohledu oné dívky včetně pocitů hanby a viny. Člověk se však mění i během svého života, nejde jen o vlastní a cizí pohled. V oddílu C Noci dne se mluvčí přímo zvědavě ptá své vlastní duše „Zjeví se někdo jiný? Ozve se někdo jiný?“

V kontrastu se zobrazením složité struktury jednotlivce je ve sbírce viděna masa lidí. Jde v podstatě o dva způsoby popisu, jež se komplementárně doplňují. Lidé jsou viděni skrze synekdochu jako „těsto chodců“ (Svědek), „stáda žen“ (Most), „Ženy každodenní ženy prubírní ženy řeznické/ špalky“ (Ranní chodec), obraz je záměrně široký, zachycuje se tu několik simultánních osudů najednou, ale to je zpravidla vystřídáno pohledem na konkrétního jedince této skupiny. Mimochodem, hovoříme-li o „této skupině“, je nutné dodat, že i tato je poněkud heterogenní, složena z několika hyponymních složek (skupina prodavaček je dělena na „dívkou mezi hedvábím šperky rakvemi/ Zazděné v rukavicích v obuvi v knihách/ Obložené pečivem uzeninami sýry“ – Svědek). Na první pohled může tento prostředek připomínat Nezvalovu *Ženu v množném čísle*, ale je třeba si uvědomit, že cíl se zcela liší. Zatímco u Nezvala je ono seskupování založeno na surrealistickém principu slučování neslučitelného, u Koláře jde spíše o zachycení všech možných rolí, eventualit, kterými může jeden člověk ve

svém životě být. Avšak kromě tohoto katalogického zachycení se objevuje i záměrně neurčité vyjádření. Je užito hlavně v případě, kdy je člověk přítomen něčemu, co jej přesahuje. V závěru Ranního chodce se při scéně z pohřbu těží z neosobních zájmen - „Někdo musí jít za rakví! ... Jiný zhasíná svíce/ Vše připraveno/ Kdosi se marně pokouší o modlitbu/ Ticho.“

Lidé ve světě periferie jsou bohatě rozrůzněni co do povolání a zájmů. Jak bylo řečeno na úvod, existují každodenní činnosti, které probíhají zcela obyčejně. Avšak kromě toho je tento svět i možným dějištěm událostí nevšedních. Je však otázkou, nakolik je smysluplné tyto dvě skupiny od sebe u Koláře rozlišovat. Tématem básně může být láska a smrt (Svědék), ale také zcela prostá procházka dvou milenců či noční návrat mladého opilce (Večer, Druhá ranní). Lidský život ztrácí hodnotová znaménka, každý okamžik je hoden básně, stejně tak jako se kdokoliv může stát postavou fikčního světa. Záleží spíše na tom, kolik je v dané činnosti skutečného života. Ranní shon je častým motivem, právě proto, že se zde střetává hned několik lidských typů a činností, stejně tak jako plné obchody či ulice. Nicméně, tématem, které prochází téměř všem básněmi, jsou vztahy mezi mužem a ženou. Jde opět o svazky na mnoho způsobů, manželské, mimomanželské, milenecké. Jsou si podobné, paradoxně báseň s názvem Milostná se od nich liší. Domníváme se však, že v této básni jako v jedné z mála lze mluvit o skutečně naplněném vztahu. „Víš že jenom z Tebe mohu učinit ten kus/ hadru/ do kterého bych utřel oči po spánku/ ústa po jídle a ruce po práci/ Víš že nebýt Tebe nikdy nevyšlo z mých rtů/ slovo hvězda labuť slovo růže“. Pravda, jde o nezvyklé vyznání, ale v kontextu „periferní poezie“ je zcela legitimní. Spánek, jídlo a práce jsou věci člověku vlastní, a proto není důvod je chápat jako přízemní. Spojení skrze takové věci pak nutně vyžaduje na obou stranách důvěru a intimitu. Mimoto je zde jako v jediné básni použito oslovení křestním jménem, zatímco v ostatních jde pouze o neurčitá označení typu „ten můj“, „ona“ apod. Výrazně se motiv vztahů projevuje v Ranním chodci a hlavně ve Svědkovi. Skladby Noc dne a Den noci jsou na střetávání mužského a ženského principu v podstatě založeny, ale podobně jako v *Limbu a jiných básních* zde jde o alegorizované postavy, které již nezapadají do obrazu předchozích básní. Svědek a Ranní chodec jsou oproti tomu naplněny osudy skutečných městských obyvatel. Typické je, že to nejsou pouze živí lidé, ale díky vzpomínkám se do obrazu jejich existence dostávají i mrtví.

Mezilidské vztahy, tak jak jsou popsány v těchto dvou básních, jsou vcelku politováníhodné. Jde o vztahy z nutnosti („Musí přece chodit nějak oblečena“ - Ranní chodec, „musí to s ní znovu zkusit“ - Svědek), vztahy pouze provizorní. Avšak jsou to stejné vztahy, jako je okolí lidí, kteří je žijí. „Zkusit?“ je klíčové slovo, lidé zkoušejí vše, jen aby na ně nedoléhala samota a bída prostředí. Nakonec jsou to však „jen hluboký smích pivnic/ Jen veliká píseň

nádraží“, které „zůstaly věrný“ (Svědka). Ve všech osudech Svědka není ani stopa po naději, lidé se seznamují s lhostejností, protože vědí, že nic lepšího je nečeká. Není to jen mladík ve Svědkovi, kdo je „mileneček bolesti“, svým způsobem je to každá z postav tohoto fikčního světa. Jak již bylo zmíněno, osudy lidí jsou si do jisté míry podobné, můžeme dokonce říct, že společně vytvářejí obraz toho, jak skutečně v této periferní krajině vztahy probíhají. Člověk tvoří společnost a je jí zároveň formován. Charakteristická je zde determinace jak prostředím, tak lidmi kolem nás. Ve Druhé odpolední jsou ženy viděny skrze roli, která je jim dána vlastní rodinou, stejně tak dívka ve Svědkovi je v podstatě přinucena do vztahu jen kvůli rodinné bídě. Proto je nutné Kolářovu poezii vidět v souvislostech, řečeno s Emanuelem Fryntou, „lidské životy jsou mu nejen nesrozumitelné a nepostižitelné jednotlivě a samy o sobě, jednotlivě mu nejsou ani možné, protože podstatná je jejich souvztažnost, jejich vzájemná vazba, podstatná je vzájemná odpovědnost, a to nejen ve věcech vnějších a veřejných a ověřitelných, nýbrž důsledně ve všem, i v tom nejsoukromějším konání, myšlení, cítění“.⁶⁷

S analýzou jazyka lidského společenství se úzce pojí role mluvčího básně. Již samotné označení však ve zkoumané poezii může znít nesmyslně. Jde o to, že slovo zde patří všem postavám fikčního světa, ač míra schopnosti promlouvat se báseň od básně liší. Jsou skladby, např. *Litanie*, *Ranní chodec*, *Most*, ve kterých je postava básníka (pěvce) prominentní. Na druhé straně v již mnohokrát popisovaném Svědkovi střídavě promlouvají hlasy jednotlivých aktérů postupně se skládajících příběhů. Třetí skupinou jsou básně, v nichž je pohled zcela neosobní (*Večer*, *Noc*, *Druhá ranní*, *Druhá odpolední*). Vztah mluvčího básně první ze skupin k městu je ambivalentní. Chápe město ve všech jeho převlecích, ale nesoudí je, stejně tak jako i lidi kolem sebe. V *Litanii* a v *Ranním chodci* je jeho projev rétorikou blízký až biblickému nářku („Probud' se jednou do mého zpěvu Město/ Probud' se do mého zpěvu / Patřím k pokolení uhlí a cementu / V určeném stínu za sebou slyším míhat se krysy / Prohnaný smích / Sténat prolezlý jak děvka“), ale co zde chybí, je biblický hněv proroků kombinovaný s domluvy obyvatelům města. Jde o postavu současného proroka, protože se již neobrací k Bohu, jak žádá pojetí tradiční, ale obrací se na samotné město. Zde ale dochází k paradoxu – město je tím, kdo mu působí bolest, ale zároveň je uctíváno. Mluvčí vkládá naději do samotné skutečnosti („Ať se konečně rozzelená ztracená zahrada předměstí.“), do věcí existujících zde a nyní. Spíše než zloba je mu vlastní pocit viny či studu z toho, co jej obklopuje, ale zároveň i jistá odevzdanost (posíleno nehodnotícím postojem). Jeho promluvy nemají konkrétního

⁶⁷ Emanuel Frynta: „Bytostný básník Jiří Kolář“. In: *Prométheova játra*. Praha, ČS 1990, s. 214.

adresáta, říká-li „ty“, má na mysli kohokoliv, kdo je mu ochoten naslouchat. Jde spíše o pozici pozorovatele a naslouchajícího, někoho, kdo stojí uvnitř města, ale zároveň je schopen pohledu zvenčí. Ve druhé skupině básní tento hlas ustupuje do pozadí a nechává mluvit samotné obyvatel včetně nápisů, inzerátů či štítů obchodů. Citujme znovu z Frynty: „Čtenáři se dokonce může zdát, že čte texty bez básníka – nevidí ho před sebou, nemá ho na dosah. To proto, že básník naslouchající nestojí ve středu básně. [...] Sám sebe činí pouhým orgánem perspektivní orientace, pouhým profesionálem vidění a slyšení poezie, kterou demonstruje jako hodnotu a moc na básnictví nezávislou.“⁶⁸ Třetí skupina básní pak obsahuje hlas založený na vnější neosobní perspektivě blížící se záznamu kamery.

Jazyk a řeč

Upozadování básnického subjektu je provázeno silícím hlasem samotného města. Kvůli jeho sociální rozrůzněnosti je i výsledný jazyk „kotlem textů a kódů různé provenience“.⁶⁹ Hovoří nejen lidé, ale i věci, všechno má vypovídací hodnotu. Věci nejsou popisovány, zprostředkované podání není třeba, protože jsou schopny vlastního vyjádření. Všechny projevy jsou však totožné poetickou nestylizovaností, přecházejí ze sobě vlastního registru do tvaru básně, a vytvářejí tím zcela originální koláž, která přesně vystihuje charakter města (,V kavárně škoda každého tance / Seznámili se na inzerát: Mladý muž hledá inteligentní dívku za/ účelem sňatku Foto žádoucí / Bydlel v ulici / Znají se již rok a nikde k zavadění o byt / Však kdyby táta neležel jen v hospodě / Ani vybavu nemá“ - Svědek). Různé jazykové celky se mohou střetávat na několikero způsobů. Červenka zdůrazňuje disparátnost oblasti lexikální a tématické oproti významům naznačených rétorickou syntaxí a dále pak na možné způsoby reprodukce cizí řeči pomocí přímé řeči, dialogů a řeči polopřímé v rámci vnitřních monologů.⁷⁰ Chalupecký hovoří o lidové řeči jako o východisku samotné básně a pokládá ji za samotnou metodu Kolářovy poezie, která je ze své podstaty neustálená a nepřesná.⁷¹ Jejím cílem je reflektovat věčně se měnící skutečnost a zároveň rušit obvyklý tvar básnického celku. Jak již bylo popsáno při analýze povahy města, střetává se zde na poli jazyka vznešené i nízké, což se týká jak témat (láska, smrt), tak motivů a jazykových prostředků. Ty ztrácejí svou tradiční hodnotu a slouží pouze v kontextu prostředků hodnotově opačných.

Ačkoliv jsou Kolářovy básně v daných sbírkách naplněny řečí, zřídka se zde užívá dialogu. Lidé mluví, ale jejich adresát zřídka odpovídá, a ani se tato odpověď neočekává. Typicky jde

⁶⁸ Frynta, s. 210.

⁶⁹ Červenka, s. 152.

⁷⁰ Červenka, s. 148–159.

⁷¹ Jindřich Chalupecký: „Příběh Jiřího Koláře“, s. 40.

o osobní zpovědi, pronesené buď k někomu, nebo ve formě vnitřního monologu. Obě formy jde co do obsahu poměrně těžko rozlišovat, hledisko mluvení pro sebe či pro někoho tu na tvar nemá vliv („Bylo to v neděli / V osm hodin u Jungmannova pomníku / Já polévačka z Orionky / Značka: Vesna Znamení: Karafiát/ Můj (Oči měly barvu polévek z automatů/ Tvář špatně vystavenou / Z červených cihel / Udupaný hlas / Vlasy ze staré frakoviny) / Značka: Moře / S knihou Slévač po tatínkovi a zápasník / Medajlí máme plnou kuchyň“ – Svědek vs. „Měl vlasy jako havran / Za týden... / Pokojík páchl špatným / tabákem / a postel byla ještě teplá / Za hodinu zazvonil zvonek / V chodbě již čekal jiný párek / Kdyby tak člověk“ – Mosty). Formálně je tu sice posun v první osobě (v polopřímé řeči nazírané z odstupu, tedy jako *er-forma*), ale důvěrnost zážitků i detaily jsou zachyceny podobně. Za pozornost stojí rozsah vnitřních monologů v *Ódách a variacích* a *Dnech v roce* a *Rocích v dnech*. Zatímco v první z jmenovaných jsou ještě promluvy pouhou součástí větších celků, v *Dnech v roce* stojí samy o sobě jako záznam z určitého dne. Jsou však dále konfrontovány buď s pohledem někoho cizího (viz předešlý příklad), nebo se záznamem jiného dne téhož proživatele (22.–23. srpen). Styl vnitřních promluv se prakticky neliší, lidé nejsou jazykově rozlišeni, takže opět tyto promluvy zní spíše jako jazyk kolektivu vzniklého v dané chvíli na daném místě. Tomu přispívá i simultaneita promluv, hlasy se střídají, prolínají a význam sdělení je dán až jejich kombinací. Tato jazyková zmeť má samozřejmě i vliv na dynamiku básně. Stálým střídáním hledisek a jazykových vyjádření je báseň stále živá, její struktura je neustále rozrušována a obohacována o nové prvky.

Charakteristika jazykového obrazu se očividně prolíná s obecným obrazem města (střetávání konkrétního a abstraktního, povyšování nízkého na roveň vysokého, přírodní motivy ve spojení s městem), ale rádi bychom závěrem poukázali na motiv, o kterém si myslíme, že sám o sobě přesně vystihuje tón studovaných sbírek. Jde o motiv písně. Píseň je svou podstatou žánr lidový, folklórní a může být tvořen každým člověkem bez ohledu na jeho charakter, věk, pohlaví či místo ve společnosti. Osoba tvůrce se však na tomto tvaru vždy odráží, ať je již později převzata kýmkoliv. Nesmazatelné stopy oněch tvůrců pokládáme za typický rys této městské poezie. V básni Mosty se kumulují motivy písně vedle sebe („Píseň znamenanou cizoložstvím opilstvím / karbanem / Píseň koček ubitých výrostky na nábřežích / ušlapaných krys / a psů otrávených nespokojenými domácími / Píseň strhanou násilníky z obětí / Píseň do rukou svatebčanů“), ale navíc se pod označením „Píseň“ dostávají do básně příběhy městských lidí („Jsem obecní dělník / Burcovali mne ve tři ráno / Myši se prokousaly do baru“). V závěru pak mluvčí básně hovoří o „mé písni“. Každá její část je slokou zpívanou někým jiným, dohromady pak tvoří celek, který je v podstatě nekonečný.

Originál – překlad

Cíl interpretační části americké poezie je totožný s předchozí interpretací poezie Kolářovy. Zajímá nás motiv města, jeho povaha včetně konstrukce, dále pak obraz lidstva jako celku a člověka jako jednoho z mnoha součástí tohoto organismu. Nicméně, než začneme se samotnou interpretací, je třeba si uvědomit, s jakým textem budeme pracovat. Ačkoliv záměrem není posuzování skupinových překladů, případně popis jednotlivých překladatelských koncepcí, musíme se u problému překladu zastavit, protože má (ač nezáměrně) pro naši práci jistý význam. Naším základním textem bude samozřejmě originál, ale pro ilustraci budeme citovat z Kolářem vytvořeného překladu. V případě, že smysl určitého výrazu, obrazu či motivu nebude z daného překladu patrný, použijeme buď verzi Vaněčkovu, nebo komentář ve formě vysvětlivky spolu s uvedením originálního znění. Tento postup budeme však volit jen v případě, kdy výsledný smysl nebude korespondovat, v opačném případě detailního srovnání bychom se totiž přesunuli do oblasti kritiky překladu. My se však zaměříme na jiný aspekt různosti textů, budeme se v těchto případech neadekvátního překladu ptát, zda nedochází k promítnutí poetiky skupinové do originálu Sandburgova a Mastersova.

Jelikož budeme v této části práce minimálně výběrově používat překladatelskou terminologii, je třeba zmínit několik základních pojmů a zásad. V překladu se setkávají dvě díla, která mají svůj svébytný tvar a také kontext – kulturní, společenský, literární, historický, recepční a historický. Z toho vyplývá, že díla nikdy nemohou být zcela totožná, snad jen s výjimkou děl odborných, kde záleží ponejvíce na pojmovém významu textu. O tom, že převod pouze na úrovni jazykových jednotek nefunguje, nás snadno přesvědčí experimenty se strojovým (počítačovým) překladem – slova mohou mít stejný, ba totožný význam, ale výsledný smysl textu se ztrácí. Příčinou je známá skutečnost, že „platnost slova spočívá výhradně v jeho vztazích a v rozdílech, které je odlišují od ostatních výrazů jazyka“ a že „význam slova je bezprostředně závislý na tom, jakým počtem slov ten který jazyk disponuje pro označování určité sféry skutečnosti“.⁷² Smyslem překladu není tedy převádění slov, ale určitých jednotek, které společně vystihují obecný smysl. Zároveň je třeba si uvědomit, že překlad vždy spočívá ve výběru určité varianty pro danou situaci nejhodnější. Kritériem je sémantická funkčnost⁷³ a komunikativnost i v novém kulturním prostředí.⁷⁴ Proto podobně v překladu básnickém

⁷² Jiří Pechar: *Otázky literárního překladu*. Praha, ČS 1986, s. 22.

⁷³ Jiří Levý: *Umění překladu*. Praha, Panorama 1983, s. 46.

⁷⁴ Ján Vilikovsky: *Překlad jako tvorba*. Překlad Emil Charous. Praha, Ivo Železný 2002, s. 177.

Levý na stejném místě zdůrazňuje převádění ne metra, ale rytmu originálu, který dovoluje odchylky od abstraktního systému metrického.

Autor originálu a autor překladu se liší ve vztahu k vytváření díla, ale i ve vztahu ke čtenáři. Překladatel musí dle Levého projít třemi fázemi práce: musí pochopit, interpretovat a konečně přestylovat originál do podoby díla přeloženého, tj. vytvořit novou konkretizaci díla v jiném jazyce a prostředí.⁷⁵ Interpretace díla probíhá podobně jako interpretace čtenářská, překladatel vychází z textu, jeho motivů a témat a samozřejmě i z míst „za textem“, prvků záměrně nedorečených.

Na základě interpretace pak přichází proces samotného překládání, v němž se překladatel rozhoduje pro vlastní koncepci, obecnou i konkrétní nad jednotlivými problémy. Postupem času vytvořilo několik způsobů, jak pracovat s problematickými body, a to podle toho, zda vytváříme překlad *volný* (zaměřený spíše na významy celku), nebo *věrný* (zaměřený na jednotlivosti originálu ve snaze je zachovat i díle překladovém).⁷⁶ Oba tyto typy můžeme chápat jako opačné póly, mezi nimiž se prostírá široké pole výběru překladatelských koncepcí inklinujících na tu či onu stranu. Zároveň je nutné chápat překladové jednotky (slova, fráze, motivy) v kontextu toho onoho díla, nelze k nim přistupovat paušálně ve všech textech, překladatel musí v každém okamžiku volit znovu. Tyto dva základní způsoby mají svou specifickou funkci. Jde-li při volném překladu o *naturalizaci* cizího do kultury překladu, tedy zdomácnění odlišného prostředí, překlad věrný chápe jinakost těchto prvků jako jejich konečnou funkci, jako demonstraci odlišného, jejímž výsledkem je *exotizace* překladu.⁷⁷ Oba způsoby si žádají specifické prostředky, k těm nejčastějším pak patří *substituce* a *transkripce*.

Substituce, tedy nahrazení cizího prvku významovým ekvivalentem domácím, se používá v překladu volném v případech, kdy se překladatel vzdá zvláštního ve prospěch komunikativnosti. Slovy Levého, „za národní a dobovou specifičnost originálu dosazuje národní a dobovou specifičnost oblasti, do níž se překlad uvádí, proto ve svém extrému vede k lokalizaci a k aktualizaci.“⁷⁸ Myslí se zde více na čtenáře v tom smyslu, že je mu čtení a chápání ulehčováno. Cizí kontexty jsou odstraněny, aby se do popředí dostal smysl díla. Je však otázka, nakolik se zde dostává do popředí i samotný překladatel. V extrémních případech totiž může překladatel substituovat své čtení za originální text neadekvátně, a ke čtenáři se dostává ne dílo původní, ale dílo nové, jehož autorem je narozdíl od originálu sám

⁷⁵ Levý, s. 50.

⁷⁶ Levý, s. 112.

⁷⁷ Viličkovský, s. 139.

⁷⁸ Levý, s. 114.

překladatel. *Kompenzaci* můžeme chápat jako jeden ze způsobů substituce.⁷⁹ V případě, že určité slovo má konotace cílovému jazyku neznámé, je možné stejného efektu (např. expresivity) dosáhnout na jiném místě textu, které v originálu příznakové není, ale nabízí tytéž možnosti.

Transkripce, nebo-li přepis, se používá v případech, „kde význam, tedy činitel obecný, úplně mizí“.⁸⁰ Význam tedy není nutné sdělovat, přenášet jej do cílového jazyka jinými prostředky, takže originální prvek může být ponechán ve své původní podobě. Jde například o používání zvukových figur nebo o výskyt cizojazyčných prvků v textu.

Chicago Poems a Smoke and Steel

Poetry is the synthesis of hyacinths and biscuits. (Tentative definitions of poetry, Good Morning, America)

Město

*Ocel a dým*⁸¹ je pouze výběrem z originálu *Smoke and Steel*, takže poetika původní verze se zde sice odráží, ale je zřetelně vidět, nakolik se překladatelé zaměřili na městské básně. Pracujeme však nejen s touto sbírkou, ale i se staršími ryze městskými básněmi sbírky *Chicago Poems* v překladu A. Vaněčka z antologie *Američtí básníci*.⁸² Sandburgovo Chicago je na prvním místě charakterizováno svou rozporuplností. Jde o divoký živel, který se neustále mění, a proto nemůže být nikdy zcela přesně popsán. Město však není viděno pouze skrze růžové brýle, ba právě naopak, je to město paradoxů. Chicago (ve stejnojmenné básni) je: „Lité jako pes s chlemtajícím jazykem, lstivé jak / divoch v záseku proti pralesu, / s odkrytou hlavou, / kopající / bourající / stavící, lámající, představující“, zároveň však mluvčí připouští, že je město „podlé“⁸³ a „surové“. To, čím je však město výjimečné, je jeho odvaha, hrdost a víra v sebe sama. Oproti „křehkým sídlům městeček“ zde stojí „s hlavou vysoko / vztyčenou pyšně zpívající, / že je živé, drsné a myslící“.⁸⁴ Směřuje tedy nahoru od země a to

⁷⁹ Pechar, s. 26.

⁸⁰ Levý, s. 114.

⁸¹ Carl Sandburg: *Ocel a dým*. Překlad Jiří Kolář a Jiří Kotalík. Praha, Družstvo Dílo 1946. Všechny následující citace pocházejí z tohoto vydání.

⁸² Arnošt Vaněček: *Američtí básníci*. Praha, Odeon 1929. Všechny následující citace pocházejí z tohoto vydání.

⁸³ V originálu jako „crooked“, což kromě podlosti vyjadřuje i zvrácenost, pokřivenost, vystihující přesně dvojakost města.

⁸⁴ V originálu jako „alive and coarse and strong and cunning“, překlad tedy opomíjí nejen element síly, ale i vychytralosti (cunning). Důvodem je pravděpodobně snaha o zachování počtu slabik.

jak fyzicky, tak mentálně. Narozdíl od oněch městeček je totiž nadáno lidskými schopnostmi, personifikace však probíhá na mnoha úrovních, z nichž nejvýraznější je popis skrze „povolání“ města. Město je obýváno milióny lidí, město všechny spojuje, a stává se tak jedním velkým tělem o mnoha dělnících. Je tedy doslovně i metaforicky organismem různých funkcí, činným organismem ve velkém soukolí dalších podobných měst celého státu - „vyzývavě se směješ, že pod tvou pěstí bije puls a / pod tvými žebry srdce lidu. / Smějící se bouřlivým, chraplavým, ryčným smíchem / mládí; polonahé, zalité potem, pyšné na / to, že je řezníkem vepřů, vyrábí z ocele, hráčem s železnicemi, / převážející náklady Národů“. Město, díky svým obyvatelům, má tedy nejen jejich orgány, ale má i srdce a duši („It is the men and women, boys and girls so poured in and out all day / that give the building a soul of dreams and thoughts and memories.“ Skyscraper, *Chicago Poems*.⁸⁵). Ačkoliv se v předešlém citátu mluví o mrakodrapu, tyto dva obrazy, město a mrakodrap, mohou být chápána jako synonyma, resp. jako hyperonymum a hyponymum. Personifikace města vede v důsledku k tomu, že vztah mluvčího k němu je bezpodmínečně kladný. Ačkoliv si uvědomuje všechny neřesti města, nemůže jej zavrhnout, protože je mu město příbuzným, soudruhem v původním smyslu slova.

V kontrastu k tomuto hrdému zpívajícímu městu s mnoha nadějemi existují však města podobná těm z básně Hřichy Kalamazzo.⁸⁶ Kalamazoo je prototyp všech malých měst Ameriky, není ničím výjimečné, ani svými hřichy ne. „Hlavní ulice tam běží středem města / A je tam špinavá pošta / A špinavá radnice / A špinavé nádraží.“ Oproti velkoměstu je Kalamazoo jen „místem na mapě“, nestává se živoucím tělem, ale je nahlíženo z odstupů jako prostor, který je mluvčí schopen jasně přehlédnout a popsat. Není centrem všeho dění, místem, které spojuje kladné i záporné, ale je pouze průměrné. Tato průměrnost je vyjádřena jednoduchým vyjmenováním všech částí města za použití anaforického „A [...]“. Jde o prostý katalog, vztahy uvnitř tohoto organismu nejsou složité, takže si básník může dovolit postavit věci vedle sebe takto prostě paratacticky. Žádná z částí města nestojí výš než ostatní, všechny jsou obyčejné a tím sobě podobné. Navíc je zde vyjádřena stejná (průměrná) hodnota všech věcí i lidí. Pokud má být toto místo zajímavé, musí si je básník přizpůsobit, či dokonce celé vytvořit („Prosil jsem Boha, aby byli bronzoví ohaři na tvém náměstí, / Ohaři s bronzovými tlapami, hledící na širošířý obzor / s chvějícím se stříbrným andělem, s plazícím se mystickým

⁸⁵ Carl Sandburg: *Complete Poems*. New York, Harcourt, Brace and Jovanovich 1967, s. 31. Překlad (A. V.) je pouze prozaickým převedením originálu, stejně tomu bude i v citacích nepřevzatých básní ze sbírky *Smoke and Steel*. „Muži a ženy, mladíci a dívky vlévají se dovnitř a vylévají se ven každý den, dávají budově duši z myšlenek, snů a vzpomínek.“

⁸⁶ V originále *The Sins of Kalamazoo*.

čímkoliv.“) Velkoměsto je popisováno za pomoci několika výrazných motivů, z nichž prvním je ocel (jako hlavní materiál používaný v moderní historii Chicaga může být chápána obecně jako klíčový prvek celé městské společnosti). Ocel (úvodní báseň z *Oceli a dýmu*) „zhnětena z krve a dýmu“, je opět personifikována. Lidské kvality se podobně jako v případě města týkají několika aspektů.

Za prvé, její tělesnost je tvořena dělníky, jež ji používají. Oni sami jsou pak synekdochicky spojeni tímto prvkem, „ocelí jsou vyrábějící ocel“. Ocel však sama ožívá i skrze nástroje a stroje, jež pomáhá tvořit, její různé využití a územní rozsah pak násobí její podobu a význam („ocel hroužící se do moře“, „ocel pnoucí se k nebesům“, „Ó spící strusko skal, strusko – surové železo pořítí se dolů / tisíci cestami“). Díky tomuto procesu výroby je narozdíl od člověka nesmrtelná, navždy se proměňující. Zároveň si však neustále udržuje pevnost a trvalost, díky níž vzdoruje nejen přírodě („Vítr neotravuje ... cágl ocele. / Vítr jen polapává ... perelnaté pavučinky ... jezírka / měsíční záře.“), ale i rozmarům lidské povahy („Sure I would rather be a chisel with you / than a bird. / Take these two chisel-pals, O God. / Take ‘em and beat ‘em, hammer ‘em, / hear ‘em laugh.“ Laughing Blue Steel⁸⁷). Ocel stejně jako město se i přes nepřízeň okolních podmínek dokáže smát, to ji činí silnější. Ocel má i svou vlastní řeč, s níž má moc ovládat i lidi („Hymna, kterou nás ocel naučila, zní: / Makej anebo hladov.“)

Za druhé, je-li město živel, rovná se silou ohni a větru. Všechny jsou typické svou pohyblivostí a proměnami, všechny jsou personifikovány, přičemž vždy přesahují schopnosti člověka („Některé z dýmů, jež Bůh utrousil při práci, / Křížují nebem a sečítají nám křížky / A zpívají v tajemstvích jejich počet.“). Vítr se proto může stát i vypravěčem básně, je schopen uchovávat v sobě (podobně jako umělý mrakodrap) vzpomínky na dávno zašlé civilizace a jejich připomenutím pak dávat příklad civilizaci současné (Čtyři preludia o hračkách větru). Nicméně, motiv ohně i větru se ve sbírce objevuje mnohokrát, a mnohdy s odlišným významem. Oheň i vítr mohou očistit město od nánosů nekvalitní strusky, ale mohou městu také přinášet útěchu („V noci, když větry od moře objímají v náručí město / A ochlazují hlučící ulice nahltané poledního a odpoledního prachu;“ Vír noci – New York). Avšak živly vyvolané člověkem se zdají mít o mnoho větší moc. Jejich obraz je plný vášně a nespoutanosti. Oheň ocelářských pecí je metaforicky viděn jako „tančící ženy v režných závojích“, ale i jako „Uši a nosy z ohně, kdákající gorilí paže z ohně, bábovičky / ze zlatého písku, ohnivá ptačí křídla, rudé cachty / rajtující na purpurových mulech, šarlatoví samovládcí

⁸⁷ Carl Sandburg: *Smoke and Steel*. New York, Harcourt, Brace and Comp., 1921. Všechny následující citace nepřevzatých básní pocházejí z tohoto vydání. „Určitě bych byl s tebou radši hmotou pro dláto než ptákem. Vem, Bože, tyhle dva kámoše dláta. Vezmi je, tluč je, buš do nich a poslouvej jejich smích.“

/ kácející se s hrbů velbloudů, zavraždění carové / rozkročmo na zakrvených balonech.“ Zde se kombinuje hned několik vlastností – na jedné straně je zde vyjádřena láska k těmto novým elementům, ale na druhé straně také respekt. Původní vznešené je nahrazeno vládou stroje a tvůrčího procesu, a to při zachování tradičních atributů, jako např. barev. (Mimochodem, první verš básně Hřichy Kalamazoo mluví o tom, že „Hřichy Kalamazoo nejsou ani červené, ani šarlatové.“) Červená je barvou moci, ale samozřejmě i krve, v básni *Crimson changes people* pak představuje zabíjení obecně („Did I see you in the red death jazz of war...?“⁸⁸). Vedle personifikace je navíc využita animalizace, oheň stejně jako město je typický svou vrozenou bezprostředností a divokostí. Podobně jako ocel tedy může být pro lidi nástrojem, ale také zkázou. Obsahuje v sobě jak ženské, tak mužské kvality, a je proto tedy snad ještě více rozporuplná než samotné město.

Ačkoliv jsou městské objekty imunní vůči plynutí času, pojem času je v Sandburgově poezii neustále přítomen. Opět je zvládnut personifikací („Čas je jinoch s mrštnýma nohama, čas se vítězně utkává / se životem a hodinami, čas lechtá rezem a skvrnami.“ Ať žije láska), podobně jako v obrazu města jde opět o mladého muže. Obecně je pohyb spojován s mužským pólem, žena je spíše kvalitami pasivní (spojena např. s motivem jezera), ačkoliv ne vždy (viz motiv ohně). Jediné, co času odolává, je láska. Ta je schopná násobit čas, a tak jej oklamat. Historie je pojmána jako celek, minulost je součástí přítomnosti i budoucnosti, ale jen v případě, že si pro ni vyhradíme místo někde uvnitř a neseme si ji s sebou. Město je sledováno v každé denní i noční hodině, stále je totiž co sledovat. Noc a den mají různé funkce, noc je prostorem naděje („By night... all lit up... fire-gold bars, fire-gold / flues... and the shanties shaking in clumsy shadows... almost the hills shaking... all / crooning: By God, we're going to find out or know why.“ *Five Towns on the B. and O.*⁸⁹), útěchy, zábavy a samozřejmě lásky („V noci žije město také – den není všecko. / V noci tanečníci tančí a zpěváci zpívají / A námořníci a vojáci vyhledávají čísla dveří. / V noci větry od moře objímají v náručí město.“ *Chaos noci – New York*). Tento obraz noci pak odpovídá i např. stejnému motivu v *Sestřičce Carrie*. Ta se do Chicaga poprvé blíží v nočním vlaku, její naděje jsou násobeny monumentální zářivou siluetou před ní, až ráno zjistí, že denní realita je mnohem krušnější. Noc stejně jako den je místem pohybu, ale kupodivu i místem rozjímání. U Sandburga se objevuje mnoho vysloveně lyrických básní, často s motivem měsíce a hvězd (*Z čeho je noc, Večerní vodopád*). Oproti dni je tedy noc i místem, kde se člověk může schovat

⁸⁸ *Smoke and Steel*, s. 42. „Viděl jsem tě v té rudé smrti válečného jazzu?“

⁸⁹ *Smoke and Steel*, s. 11. „V noci... všechny rozsvícené... hořící zlaté mříže, hořící zlaté kouřovody... a chatrče se třesou v nemotorných stínech... ošťásají skoro i horami... a všechny si šuškaají: Bože náš, jednou přídeme na to proč.“

před okolím, a to jak doslovně, tak obrazně ve smyslu útěku do vlastních myšlenek a vnitřního světa.

Mohlo by se zdát, že přírodní elementy nemají ve městě žádné místo. Nicméně, objevují se zde prostřednictvím již zmiňovaných živlů, ohně a větru. Navíc se zde vytváří paralela mezi mořem a městem. Oba prvky spojuje jejich paradoxní povaha, nesmrtelnost a síla („Moře stále jedno / a přece se moře stále mění. // Moře dává vše / a přece něco si moře ponechává. // Moře bez ptaní bere. / Moře je dělník, je zloděj, je darmošlap. / Proč moře vrací tak pomalu? / Anebo nikdy nevrací?“ Severní Atlantik). Avšak přírodní se do města dostává i prostou podobností mezi lidmi (v podstatě součástkami města) a přírodními prvky. V básni Klobouky jsou lidé nahlíženi jako množství klobouků „Postávajících s mlčením mořských řas, s mlčením klasů / prérijní kukuřice.“ Podobně jako jsou na sobě navzájem závislé moře či prerie a jejich části, tak je město spojeno se svými obyvateli.

Město a příroda tedy nejsou viděny v rozporu, ale jako svébytné organismy (zživotněné) s velice podobnou strukturou a povahou svých částí („Dým z polí na jaře a z listů na podzim, / Dým z čisté ocele zkalené do blankytna, / Přísahu práce si přísahají: „Soudruhu!“ *Ocel a dým*).⁹⁰ Rovnoprávnost městského a přírodního lze sledovat jak ve sbírce *Ocel a dým* samotné, tak v celku Sandburgovy tvorby.⁹¹ Ačkoliv titul *Ocel a dým* na první pohled vyvolává představu industriální poezie a složení českého překladu toto zdání více méně podporuje, je třeba si uvědomit, že originál má celkem deset oddílů, z nichž nejrozsáhlejší (s názvem *Mist Forms*, tedy Podoby mlhy) je ponejvíce složen z přírodně-lyrických básní (v českém výboru zastoupený básněmi *Mořské peřeje*, *Večerní vodopád*, *Paula*, *Z čeho je noc*). Gay Wilson Allen tvrdí, že „mimo vliv války je v *Oceli a dýmu* zřetelně znát vliv japonského haiku. Sandburg znal techniku obrazů (images) díky imagistickému hnutí představenému a provozovanému E. Poundem a A. Lowellovou v magazínu *Poetry* H. Monroeové. Ale haiku ho naučilo vkládat do obrazů zapeklitá moudra“.⁹² Ačkoliv o záhadnosti by se v některých básních dalo pochybovat, je jasné, že poetika mnohých (ať se odehrávají ve městě či v přírodě) má k haiku blízko. Paralely mezi přírodním a městským, význam okamžiku a jeho atmosféry, jemná ironie a pokládání otázek jsou typické pro kratší básně jako např. *Mořské peřeje* nebo *Jeho skrytá tvář*. Kompozice Kolářova a Kotalíkova výboru onu dvojí podobu Sandburgovy sbírky odráží alespoň náznakem, i když většina básní pochází z oddílu

⁹⁰ Oproti poslednímu verši originálu („By the oath of work they swear: ‚I know you.‘“) se překládá poměrně volně, navíc s jasným záměrem naturalizovat text českému prostředí. Nicméně, zneužití onoho oslovení v průběhu minulých let snahy překladatelů značně komplikuje.

⁹¹ Antonín Přidal: „Poesie Carla Sandburga“. In: *Dobré jitro, Ameriko*. Praha, SNKLHU 1959, s. 291.

⁹² Allen, s. 26.

věnovaného hlavně lidem a nedávné válečné zkušenosti *Playthings of the Wind* (Větrné hračky).

V Sandburgových raných sbírkách se bezpochyby ozývají tóny společenské kritiky, avšak domníváme se, že to není hlavní funkcí. Louis Untermeyer pokládá skutečnost v jeho poezii za „místo, kde se člověk originálním a rychlým způsobem přenesse někam jinam“.⁹³ S tím můžeme souhlasit, město v Sandburgově poezii je opravdu spíše symbolem než reálnou krajinou (byť s názvem Chicago a tímto městem jako inspiračním zdrojem). Je to moderní velkoměsto kdekoli na světě, město, které je mladé, teprve vznikající a nedokonalé. Je mu proto přiznána řada nectností („Praví mi, že jsi samý hřích a já jsem uvěřil, neboť / jsem viděl tvé / ženy nalíčené pod plynovými lampami lákati / hochy z vesnice. / Praví mi, žes podlé, a já odpovídám ano, je to pravda, / viděl jsem, jak bandita vraždil a šel beztrestně / za novou obětí.“ Chicago), leckdy je zde dokonce podobnost s městem biblickým (motiv krys a ještěrek ze Čtyř preludií). Nicméně, celý obraz města není vystavěn jen na jeho ošklivosti, respektive, jeho krása a velikost spočívá právě na oné odvaze města být nejen veskrze dobré. Město je zobrazeno jako mladý flákač a rváč „navzdor strašlivé tíži osudu“. V jeho povaze se odrážejí všechny přírodní živly, je vznětlivé, pulzující, proměnlivé a neuchopitelné. Jeho budovy míří vzhůru, spojují tak zemi a nebe, symbolem tohoto nového města je pochopitelně mrakodrap – vytvořen z oceli, ale s duší všech lidí, kteří jej obývají. Pýcha nových měst je konfrontována se zánikem starých měst ze Čtyř preludií. Mluví zde ve čtyřech částech předkládá příběh „o největším městě, největším národě, / kde silní mužové naslouchali / a ženy švitořily: / Nikdy nic nebylo podobného nám“, který končí obrazem opuštěných slavobran. Můžeme chápat tuto báseň jako varování, ale zároveň je zřejmé, že v porovnání s provinčním Kalamazoo má i toto zapadlé město větší cenu. Ačkoliv je čas neúprosný (stejně jako město charakterizován silný jako mladý muž) a ubrání se mu jen přírodní živly a ocel, sny a touhy pozdvihují běžnou existenci na vyšší úroveň. Tak jako si lidé podmaňují přírodní živly, aby z nich vytvářeli materiál pro výrobu nových funkčních nástrojů, stejně tak se mohou ve městě nového typu pokusit ovlivnit svoji existenci. Prostor naděje je vyhrazen noci, zde se simultánně odehrává mnoho dějů, sny se snaží měnit ve skutečnost, věci se hýbou. Klíčovým rysem města je lidská podstata, a to obrazně i doslova. Město žije skrze své obyvatele, ale zároveň jim ukazuje, jak žít, aby dosáhli spokojenosti. Předpokladem je jak tvrdost, tak smích, ale hlavně naděje. Barvou města je červená a šarlatová, barva ohně, ale i lidské krve.

⁹³ Untermeyer, s. 15.

Člověk a společnost

*Náš lid je šedivý,
šedivý jako holub, šedivý jako úsvit, šedivý jako bouře.
Říkám si: Krásný lid,
a lámu si hlavu, kam to jde. (Náš lid)⁹⁴*

Člověk ve velkoměstě je zřídka viděn jako jednotlivec. Spíše než to se stává částí masy, která město tvoří. Ve městě je mnoho miliónů lidí, společně jsou nazíráni prostřednictvím svých profesí nebo sociální charakteristiky. Lidé jsou nejčastěji zobrazeni jako unifikovaná masa těl, či dokonce jako masa zvířat. Tím, co je spojuje a rozděluje, je schopnost něco vytvářet. Hodnota člověka není dána povahou nebo národností, ale tím, zda po něm zůstává něco trvalého. Dokonce i samotný Bůh je charakterizován jako dělník („Tam hluboko dole když Bůh měl s námi rachotu“, Ocel a dým), čímž se dostává na úroveň samotných lidí. Básně jako Lháři nebo Advokáti toho vědí mnoho jasně vyjadřují opovržení nad těmi, kdo „vědí všechno, co napsala mrtvá ruka“, ale když zemřou, nezbude po nich nic, co by „myši stálo za skousnutí“. Smrt čeká na všechny, je v podstatě také pojítkem celého lidstva, tím, co je navždy podřazuje přírodě a městu („Mlha a mlha a nikdy jediné hvězdy, / co muž, co žena, co dítě, / drtícímu, zelenému moři? Severní Atlantik). Avšak ani po smrti nejsou lidé vyloučeni ze společnosti. V Ó ano, mrtví mluví k nám jsou mrtví chápáni jako ti, kterým „potřeba pokoje“, ale zároveň je zde kladen důraz na to, že je nutné jim „prokázat čest svými myšlenkami“, vážit si jejich odkazu duchovního spíše než materiálního.

Básně Klobouky a Lidé, kteří musí uplatňují pohled z ptačí perspektivy na rušnou ulici, to, co je pak na této ulici zřetelné, jsou pak lidé, kteří „vypadali jako brouci, tisíce brouků na pochůzce“, nebo „padesát tisíc klobouků: / Hemžících se s hukotem včel a ovcí, s hukotem dobytka / a vodopádu.“ Lidé jako zvířata, tento rys se uplatňuje ve smyslu neutrálním i negativním. V nepřevzaté básni Alley Rats (Krasy z parku) jsou hlavními hrdiny pouliční výrostci („Among the police they were known / As Dirty Dozen and their names took the front pages of the newspapers“⁹⁵), kteří jsou popisováni jako hejno krys se specifickým vzhledem, chováním a jazykem (tomu odpovídá i způsob jejich popisu blízký se laboratornímu záznamu - „And two of them croaked on the same day at a “necktie / party“ [...] if we employ the metaphors of / their lips.“). Ač jde o popis nepřiliš lichotivý, nevyrovná se co do drsnosti básním typu Pobudové nebo Kolářem nepřevzatým básním Killers

⁹⁴ V originále je název básně i identické spojení v prvním verši „my people“. Příčinu tohoto nahrazení osobního kolektivním lze jen stěží uhádnout – může jít o důraz na kolektivní lidskou masu, ale i plurál označující oba překladatele.

⁹⁵ *Smoke and Steel*, s. 20. „Na policii byli známí jako Špinavý tucet a jejich jména plnila přední stránky novin. [...] A dva z nich se toho samého dne vplížili na ‚kravaťáckej mejdan‘, použijeme-li jejich slovník.“

(Zabijáci), *Man, the Man-Hunter* (Člověk, lovec lidí) či *The Hangman at Home* (Popravčí doma). Zde jsou lidé viděni v duchu rčení „člověk člověku vlkem“, jako ti, kdo pronásledují, v protikladu k člověku – kořisti. *The Hangman at Home* a *Killers* ukazují toho, kdo vykonává popravu, jako jedince bez vlastních citů a emocí (kromě pocitu vlastní nadřazenosti), jako člověka pevně zaklesnutého v soukolí systému, který ho nikdy nenapadne zpochybnit („I am the high honorable killer today. / There are five million people in the state, five million / killers for whom I kill / I am the killer who kills today for five million killers / who wish a killing.“⁹⁶). *Man, the Man-Hunter* zcela eliminuje příčinu honu na člověka, ukazuje s neosobní lhostejností jen výsledek - „In the morning the sun saw / two butts of something, a smoking rump / And a warning in charred wood: / Well, we got him, the sbxytch“.⁹⁷ Lidé jsou na úrovni zvířat, nejen pro svou smrtelnost, ale hlavně pro neúctu k životu a jeho jedinečnosti spolu s ignorováním možnosti vlastní volby. Báseň *Pobudové* je odlišná tím, že je její mluvčí součástí větší skupiny, která se bouří proti většině společnosti. Můžeme zde jistě souhlasit s Hazel Durnellovou, která zdůrazňuje Sandburgovu inspiraci F. Villonem a V. Hugem.⁹⁸ „Srazme je hluboko do špíny, ztuhlá těla, jež jsme odkrouhli, / zdechlíny, z kterých jsme vyrazili dech, srazme je hluboko, / ať noční větry zimních plískanic zavyjí jim zádušní litanii,“ to je hlas lidí, kteří již ani nežádají spravedlnost, ale rozhodli se vzít zákon do vlastních rukou. Záměrně tu není vyjádřeno žádné hodnocení, je na čtenáři, jak se k tomuto syrovému mnohohlasu postaví.

Je však zřejmé, že každý obyvatel města (respektive člen určité skupiny) je hoden básně. V básni *Skyscraper* se mluví o „hundreds of names and each name / standing for a face written across with a dead child, a passionate / lover, a driving ambition for a million dollar business or a lobster's / ease of life“.⁹⁹ Postupuje se od vnějšího k vnitřnímu, člověk je součástí pracovní masy (v níž je také nejvíc užitečný), ale má i svůj osobní život. Nutno však zdůraznit, že výsada vnitřního pohledu je vyhrazena mluvčímu básně. Ten zaujímá v básních výrazné postavení, přičemž se střídá několik rolí. Může být obráncem většiny (*Starosta* v *Gary*), svědek, pěvec oslavující určitý objekt nebo distancovaný dokumentarista. Jako svědek (např. v *Man, the Man-Hunter*) má schopnost vidět a slyšet, avšak jako by nic necítil, takže nijak do věci kolem sebe nezasahuje. V klíčové básni *Chicago* se však jeho pohled

⁹⁶ *Smoke and Steel*, s. 99. „Dnes jsem vysoce váženým zabijákem. V zemi je pět miliónů lidí, pět miliónů zabijáků, pro které zabívám. Dnes jsem zabiják, co zabívá pro pět miliónů zabijáků, kteří si přejí popravu.“

⁹⁷ *Smoke and Steel*, s. 48. „Ráno slunce uvidělo nějaké dva oharky, doutnající prdelku a výstrahu ve vypáleném lese: No, tak jsme ho dostali, hajzla.“

⁹⁸ Durnell, s. 62.

⁹⁹ *Complete Poems*, s. 32. „stovky jmen a za každým obličej popsany smrtí dítěte, vášnivou láskou, touhou po miliónovém podniku nebo pohodlností sumce.“

mění. Sice na město také hledí s odstupem, ale plně přiznává svoji zaujatost. Město je složeno z krve a duší svých obyvatel, proto je přirozeně musí milovat, je to pro něj navždy „mé město“. V některých básních (Alley Rats, Rámus Jedenácté Avenue) své emoce potlačí, ale jen proto, aby přijal jazyk těch, o nichž mluví. Na Jedenácté Avenue jsou „doma všichni“, ozývá se proto celý proud řeči: „Mařka Rileyová si brala včera Jendu Higginse: Edu Jonesů / strhl včera černý bufák: Jirka Hacků dostal rachotu u policie.“ Mluví ani tak nepřijímá jejich řeč, jako je nechává zaujmout své postavení v prostoru básně. Mluví může být částí celku jako v básních Pobudové nebo Ocel a dým, ale častěji stojí mimo něj. Buď je tím, kdo hovoří k posluchači, tj. tím, kdo dává ponaučení (Dlouhá děla, Lháři), nebo stojí nad lidmi, o kterých mluví. V Kloboucích a Lidech, kteří musí se dívat obrazně i doslova svrchu, jeho pozice na střeše mrakodrapu (nejmocnějším atributu města) mu dovoluje nadhled stejně tak jako jeho umělecká profese. Avšak zde se můžeme ptát, nakolik jde o ironii takového „uměleckého“ povyšování se nad obyčejné lidi, „kteří musí“. Jak je totiž patrné z úvodní básně v záhlaví nebo z básni jako Lháři nebo Ocel a dým, mluvčí lidmi nepohrdá, naopak, cítí se být s nimi svázán městskou existencí („Čmucharové v temnotě, Francku: Zaháknu se paží do zamourováných rukávů; / ulicí dolů spolu jdeme; ná je to všechno fuk; / ty Francku a všichni my ostatní dotáhneme na stejnou / hvězdu, jeden jako druhý jsme jednou nohou v pekle, / v pekle nebo v nebi.“ Ocel a dým).

Stejně jako vztah mluvčího k městu je vztah mluvčího k lidem problematický. V básni Severní Atlantik se hovoří o zklamání lidmi, o tom, že skutečnou rodinou mluvčího je moře a žena moře – vichřice. Tato nedůvěra v lidské vztahy se odráží i na melancholickém tónu mnoha přírodních a milostných básní. Je až zvláštní, že mluvčí, který hovoří s takovou vervou o kráse města, volí v intimních polohách tón spíše melodický, podobný až biblické Písni písní („Když se mne dotýkáš, tvé ruce jsou sladší nežli medový chléb. / Tvé rámě zhebka mkne se k mé paži – jihozápadní vítr / předouvá přístavní hráz. / Zapomínám na tvé ruce, na tvé rámě a říkám si zas: // Nic jiného v té písni – jenom tvář. / Nic jiného – nežli tvé žíznivé oči šedé jak noc.“ Paula). V lyrických básních také nejčastěji zaznívá smutek nad tím, že vlastní existenci nelze plně pochopit. Mluví klade sobě i svému fiktivnímu partnerovi (partnerce) otázky, ty ale zní jen do prázdna. Role posluchače je zde naznačena oslovením (Lháři, Dlouhá děla) nebo druhou osobou jednotného čísla (Myšlenky na domov, Večerní vodopád), ale je pouze imaginární, mluvčí jako by nikdy nebyl vyslyšen. Rozdíl mezi básníkem a běžnými lidmi je patrný v Hříších Kalamazoo. Mluví je zosobněn postavou tuláka procházejícího městem, zároveň je ale i tím, kdo celé město vytváří („Zpíval jsem – houpy hou, houpy hou – tvým snům. / Zpíval jsem – houpy hou – tvým nadějím a písni. / Prosil jsem Boha, aby byli

bronzoví ohaři na tvém náměstí, / Ohaři s bronzovými tlapami, hledící na širošířý obzor / s chvějícím se stříbrným andělem, s plazícím se / mystickým čímkoliv.“), pěvcem města. S jeho obyvateli se ale přesto nedokáže domluvit, jeho jazyk je oproti jejich příliš poetický, „příliš žvanivý“.

Jazyk a řeč

Díky mnohonásobné personifikaci je řeč atributem téměř všech věcí. Ocel má „svou hymnu“, motor „zpívá a vrčí“, smrt „vysílá radiogram každý den“ i děla „promlouvají svou řečí“. Lidé jsou na tom podobně, každá skupina má svůj osobitý jazyk. V básních jako je Rámus Jedenácté avenue nebo Man, the Man-Hunter Sandburg plně využívá možnosti slangu – ukazuje tím rozrůzněnost města, ale zároveň i to, že uvnitř každé takové skupiny se mluví jinak a že jazyk je jakýmsi vstupním předpokladem k navázání přátelství s daným okruhem lidí. Byl to právě jazyk každodenní reality, který tak pobouřil americkou veřejnost při vydání sbírky Chicago Poems. Louis Untermeyer dokonce pokládá Sandburga za „nejsmělejšího uživatele amerických slov – drsných výrazů rasových metafor venkova až ke slangu ulice“.¹⁰⁰ V básních se opravdu ozývají nadávky, slangová označení různých národnostních skupin nebo skupin věkových (Alley Rats, Ocel a dým, Man, the Man-Hunter). Kromě základní roviny lexikální se rysy hovorovosti promítají i do syntaxe. Veršová forma se rozvolňuje a to do té míry, že je nahrazena krátkými prozaickými celky („Čmuchalové v temnotě, ty Francku s budíkem na oběd, ty Francku, cvakající pozdě po couráku, s plátkem pro ženu a svoje caparty, ty Francku s hlavou udivenou, kam to všichni jednou dotáhnem – “). Nicméně, objevuje se zde i jazyk odborný, a to výlučně v negativním smyslu. Básně Advokáti toho vědí mnoho nebo Ó ano, mrtví mluví k nám využívají naopak množství právnické terminologie („V patách handrkovačných advokátů, Jendo, / Táhne moc úlisných cokdyby a jestliže a tímpádem, / Moc jaksvrchuzmíněných, zatímco, jestlivšak, / Moc tu dveří, kudy lze vpadnout a kudy vypadnout.“). Jazyk je prezentován jako nebezpečný abstraktní nástroj plný frází,¹⁰¹ který neplní žádnou praktickou funkci. Charakteristicky je tato řeč spojována s minulostí („Advokáti znají moc dobře myšlenky mrtvého muže.“), je to jazyk rigidní, který není schopen postihnout ani přítomnost, ani budoucnost. Tento jazyk nepomáhá lidem se dorozumět, ale naopak slouží k tomu, aby se jím lidé mátlí.

¹⁰⁰ Untermeyer, s. 17.

¹⁰¹ Působí-li v překladu kondenzované spojky nezvykle, v originále je užito obrátů zcela běžných pro právnický jazyk („Too many slippery ifs and buts and howevers, / Too much hereinbefore provided whereas, / Too many doors to go in and out of.“).

Narozdíl od tohoto jazyka je jazyk mluvčího zcela jasný, což platí zejména o básních věnovaných městu. Mluvčí je v těchto případech svědkem okolní reality (ač svědkem zaujatým), a proto se snaží ji popsat do co nejmenších detailů. Vhodným nástrojem je mu katalogické vyjmenování všech viděných či slyšených elementů kolem něj, ať už pojmenovaných přímo, nebo metaforicky („A na hřbitově písařky, poslíčkové a pradleny / sedí na hrobních kamenech a chodí / po travnatých hrobech, hovoříce o počasí a o válce, o dětech, / o mzdě a o lásce.“ Mír u sv. Trojice). Mimoto používá často opakování, cílem je mu zvýznamnění určitých rysů města, ať pozitivních nebo negativních. Takto je ústřední motiv ocele záměrně umístěn anaforicky v po sobě jdoucích verších - „Z ocele ostnatý drát kolem Závodů. / Z ocele pistole v pouzdrech černých mūr ve fortnách Závodů. / Z ocele kocábky nahyblé rudou přinášejí svá břemena vydrápaná / ze země ocelí, zdvihaná, vlečená pažemi z ocele, provázeny / cestou břinkotem spojnic“. Opačnou funkci má potom opakování v popisu maloměsta Kalamazoo, spojka „a“, jíž je uvedena většina veršů básně poukazuje na obyčejnost prvků města, na to, že mohou být jen prostě přiřazeny. (Navíc je zde využito přímého hodnocení a kontrastu se symbolem vlajky- „A je tam špinavá pošta / A špinavá radnice / A špinavé nádraží / A vlajka Spojených států křičí, křičí hvězdami a pruhy do čtyř koutů světa na Lincolnovy narozeniny a Čtvrtého července.“) Na vyšší úrovni se uplatňuje opakování v básni Chicago. Pokud vymezíme žánr ódy jako útvar postavený na přibližování se určitému (obecně nebo osobně) posvátnému objektu skrze báseň, a to jak oslavou, tak negativní definicí, pak Chicago tuto charakteristiku zcela splňuje. Město je tu hlavním hrdinou básně, mluvčí k němu vzhlíží a chválí je i přes všechny objektivní aspekty městské existence. Opakuje se zde motiv města, ale navíc zde mluvčí opakovaně vystupuje jako ten, kdo v město věří natolik, že stojí proti většině jeho odpůrců („Praví mi, žes podlé, a já odpovídám ano, je to pravda, / viděl jsem, jak bandita vraždil a šel beztrestně za novou obětí. / Praví mi, že jsi surové a mojí odpovědí jest: / na tvářích žen a dětí / jsem viděl svár zpupného hladu. / A potom jsem se obrátil zase k těm, kteří se mému městu vysmívají / a vrhnul jsem jim zpátky posměšek ...“). Opakováním tohoto konfliktu se nejen vyhrocuje kontrast pozitiv a negativ města, ale navíc se zřetelně vytváří osoba mluvčího jako obhájce města, tj. skutečného básníka města, která jediný dokáže nové město skutečně chápat.

Mluvčí se ve většině básní prezentuje jako osoba smyslově velmi pozorná. Projevuje se to nejen mnohokrát opakovanými formulami „Viděl jsem“, „Slyšel jsem“, „Poslouchal jsem“ (Chicago, Baltic Fog Notes, Klobouky, Man, the Man-Hunter apod.), ale i lyričností přírodních básní. Mluvčí se snaží zachytit okamžik nebo atmosféru určité situace, ale mnohdy jen náznakem, jako by mu tento prostředek vyhovoval lépe než jazyk zachycující realitu

(„Matka lidí, sestra, milenka, žena nedosažitelná snům žijících - / Vychází ona smutná, zpěvná a plamenná ze vznosu této kopule? // Je ... cosi ... zde ... zač muži umírají.“ Jasně důkazy). Ze stejného důvodu je využíváno rysů písně. Naznačuje to nejen odkazování k písni či zpěvu, ale i celková struktura daných básní, v nichž se v závěru jako refrén vrací verše z úvodu (Mořské peřeje, Vír noci – New York). Fascinace hudbou a jejími schopnostmi se jasně odráží v básni Jazz Fantasia - „Skučte jak podzimní vítr vysoko v osamělých vrcholech stromů, skučte jen měkce jak byste chtěli jen někoho strašiti, vzkřikněte jako závodní vůz, jenž uklouzává strážníkovi na motocyklu bum! bum! vy hudebníci, uhoďte všichni naráz do bubnů, na klapačky, na banja, v trouby a plechové pánvičky ... ať dva lidé se bijí na vysokém schodišti a ať si vyškrabávají oči.“ I přes to, že překlad ne zcela vyjadřuje divokost a hlavně mluvenost originálu, je patrné, že hudba dokáže v jediném okamžiku vyjádřit víc než řeč. Hudba má zároveň moc ulevit člověku od starostí, je tedy nezbytnou součástí života, proto je v nepřevzaté básni Work Gangs je paralelizována se spánkem. Z předchozího úryvku je navíc zřetelné, že schopnost tvořit hudbu má nejen člověk, ale i elementy přírodní i umělé, městské. Sandburg se spolu s nastupující modernistickou generací stal po Whitmanovi dalším vyznavačem volného verše. Básně nemají pravidelné metrum, ale v kratších i delších se silně uplatňuje rytmus. Rebecca West upozorňuje na to, že „Carl Sandburg je nadaný hudebník, známý vlastním zpěvem a zkoumáním americké lidové písně, jehož poezie je založena na melodii bendža. [...] Je třeba však mít na paměti, že jeho verše nemají jak odhalit svou melodii, nebudou-li čteny se středozápadním přízvukem“.¹⁰² To předpokládá nejen čtení hlasité, ale hlavně čtení pomalejší, s protahovanými slabikami (blízké, ač méně exaltované Ginsbergově přednesu *Kvílení*).

Ocel a dým nemohl logicky pokrýt všechny aspekty originální sbírky. Avšak i samotný výběr básní může být výrazem skupinové poetiky obou překladatelů; nicméně, skutečné příčiny můžeme jen odhadovat. Zdá se, že se překladatelé zaměřili hlavně na básně, v nichž výrazně vystupuje mluvčí, ať již jako opěvovatel města (*Ocel a dým*, *Jasně důkazy*), nebo melancholický lyrik. Výsledkem je pak město, které svým obyvatelům přináší nejen krásu a naději v budoucnost, ale i pocity samoty, odcizení a společenské rozdíly. Charakteristika města je zde na prvním místě, ale zdá se, že je v překladu ústy mluvčího zvýznamněna. V titulní básni jsou ozvláštněna spojení tak, aby bylo město vykresleno jako syntéza městského a přírodního, navíc je zde použito slangu. Velmi volný překlad originálního „In the slow hydraulic drills, in gumbo or gravel, / Under dynamo shafts in the webs of armature

¹⁰² West, s. 26.

spiders, / They shadow dance and laugh at cost“ pak zní „V líných hydraulických vrtačkách, v prérijním blátě a šrotu, / Pod transmisemi dynama, v packaninách packalů z laufárny, / Tančí tanec stínů a smějí se, co za to zasolí.“ Řeč ztrácí svou bezpříznakovost, pravděpodobně je zde i snaha naturalizovat jazyk jazyku domácího prostředí továren a dělníků (který Kolář znal). Podobně jsou naturalizována osobní vlastní jména (Rámus Jedenácté avenue, Dlouhá děla, Lháři). Na vyšší úrovni můžeme chápat v podobném smyslu i opomenutí básní z oddílu Accomplished Facts, který je věnován slavným osobnostem světové historie, E. Dickinsonové, A. Lincolnovi, E. Griegovi či J. Londonovi. Překladatelé se rozhodli pro výběr dle tématu, tj. člověka a jeho vztahu k městu nebo okolí obecně, nešlo jim pravděpodobně o přiblížení cizích autorů českému prostředí. Tomuto vysvětlení by odpovídalo i vynechání dvou dalších oddílů, Circles of Doors a Haze. V prvním z nich jsou tematizovány vztahy mezi mužem a ženou, buď formou příběhu vyprávěného třetí osobou (Dancer, Woman with a Past, White Hands), nebo ve formě apostrofy (Two Strangers Breakfast, Proud and Beautiful, Put off the Wedding Five Times and Nobody Comes to It). Oddíl Haze je zaměřen na prostředí venkova, jde o básně popisující jak život na vesnici, tak i krajinu Středozápadu (Harvest Sunset, Letter S, Branches, Haze).

Spoon River Anthology

„Věřím, že žádný básník v anglických nebo amerických dějinách neměl těžší život než já tenkrát na začátku v Lewistown.“ (E. L. Masters)

Ačkoliv během svého života napsal několik sbírek básní, romány, hry, autobiografii a několik biografii (o Whitmanovi, Twainovi, Lindsayem), E. L. Masters (1869–1950) je obecně uznáván jako autor jediné knihy, velmi podobně jako anglický básník T. Gray, autor Elegie na venkovském hřbitově (ironicky se oba proslavili i tématicky podobným dílem). *Spoonriverská antologie* však není naprostým rozchodem s Mastersovou předchozí tvorbou. Ačkoliv zde dochází k využití volného verše, kompoziční i tematická idea je založena na Mastersově četbě epigramů z *Řecké antologie*, již mu opatřil jeho přítel a redaktor W. M. Reedy v roce 1909.¹⁰³ Nejde o parodii na antické téma, spíše o variaci, o naplnění původního tvaru novou skutečností moderního světa. Masters se tímto dílem připojil k prozaikům typu W. Catherové,

¹⁰³ Ronald Primeau: *Beyond Spoon River*. Austin, University of Texas Press, 1981, s. 41.

S. Lewise či S. Andersona v posilování hnutí proti venkovu jako symbolu idyly a zdravého sousedského prostředí.¹⁰⁴ U Catherové je ještě silně vyjádřena víra ve význam kořenů člověka a životní sílu venkovanů, ale objevuje se zde i kritika vztahů mezi starými a mladými, u Andersona jsou pak konflikty mnohem vyhrcořenější. Jeho povídky se většinou zaměřují pouze na dramatické vyvrcholení zápletky, obyvatelé městečka Winesburg (z povídkového souboru *Winesburg, Ohio*) jsou viděni jako lidé duchovně i místně omezení prostorem maloměsta. Nejsou proto schopni uvažovat v širších souvislostech a jednají neuváženě vedeni pouze svými (leckdy výrazně zvířecími) instinkty. Nicméně, ačkoliv jsou jejich díla svázána s určitou konkrétní oblastí (v případě Catherové jde o rozsáhlé pláne státu Nebraska), nejde o literaturu regionální, jejímž hlavním cílem je popis krajových specifik, ale spíše to či ono město slouží jako zosobnění maloměsta obecně.

Obraz velkoměsta ve *Spoonriverské antologii* je tedy víceméně vytvářen negativní definicí vycházející z charakteristiky města Spoon River. To je vším, čím velkoměsto není, tedy alespoň v představách jeho obyvatel. Město není hlavním tématem, tím jsou zde osudy jednotlivých občanů, které společně tvoří jeho charakteristiku. Proto také město samo o sobě není předmětem popisu, což podporuje představu města jako abstraktního mikrokosmu bez individuální povahy narozdíl od města personifikovaného v poezii Sandburgově či Kolářově. Existuje zde několik častěji zmiňovaných míst (banka Thomase Rhodese, kostel, konzervárna), ale nejsou nijak obrazně zvýznamněny. Jsou to centra maloměstského života a mluví v nich nic jiného nevidí ani nehledají. Avšak z jejich příběhů je patrné, že moderní instituce přinesly městu vesměs problémy a společenské rozpory a těm se obyvatelé nedokázali přizpůsobit.

Jazyk a řeč

Spoonriverská antologie obsahuje 244 básnických monologů zesnulých obyvatel Spoon River, zlomek epické básně Spooniada tamějšího „dvorního básníka Jonathana Swifta Sommerse“ a Epilog, jakousi dramatickou při mezi zlými duchy Belzebubem, Loki a Yogarindrou proti hlasům ze Spoon River. Rozdělení témat člověk a řeč se u tohoto díla jeví jako ještě komplikovanější než u sbírek dříve interpretovaných, protože zde jsou lidé samotnou řečí, nelze je od ní oddělit. Dělení proto nebude absolutní, spíše půjde o pokus formální. Postavy sbírky hovoří ze záhrobí na hřbitově nad městem, někteří s úlevou, někteří se steskem a s výčitkami. Leží tu vedle sebe příbuzní, přátelé, děti, umělci, podvodníci i

¹⁰⁴ Bernard Duffey. *Poetry in America. Expression and its Values in the Times of Bryant, Whitman, and Pound*. Durham, North Carolina, Duke University Press 1978, s. 250.

neznámí, zcela bez ohledu na to, jakou společenskou pozici měli za života. Mluví bez zábrán o všem, co se týkalo jich i těch druhých, a všichni se shodnou na tom, že smrt neznamena jen nekonečný pokoj a klid, ale že jsou součástí společnosti i po své smrti. Harold Arnett, jeden z mnoha spáchavších sebevraždu, si nakonec posteskuje „jaký smysl má / zbavit se světa, / jestliže žádná duše nikdy neunikne věčnému určení života?“¹⁰⁵ Obrat na život je podporován i častou apostrofou čtenáře, posluchače či kolemjdoucího. Mrtví se dožadují sluchu, svými slovy opravují epitafy na náhrobcích, jako by tyto sloužily spíše těm živým než mrtvým, a zároveň skrze své příběhy dávají ponaučení těm na zemi („Jste utopeni v sudech sebe sama - / zákazy, příkazy, předstírání, / to jsou duhy vašich sudů. / Vylamte je, vyhledte pověru, / že váš sud je život! / A že znáte život!“ Bednář Griffy) nebo upozorňují na nepotrestané zločiny (Charlie French). Mluví-li k obyvatelům svého města, jde většinou o monology kritické, o ty, jimž bylo ublíženo nebo unikli trestu, obojí kvůli omezenosti spoonriverských občanů („Z prachu pozvedám hlas vzdoru: / Mou kvetoucí stranu jste nikdy nespátřili! / Vy živoucí, vy všichni jste jen pošetilci, / neznalí směrů větru, / neznalí skrytých sil, / vládnoucích pochodům života.“ Serepta Masonová). Oslovuje-li se konkrétní osoba, je to většinou s láskou a prosbou o odpuštění nebo se zdůvodněním toho, co se stalo za života (Reuben Pantier děkující své chůvě Emily Sparksové, Pauline Barrettová vysvětlující manželovi příčiny své sebevraždy nebo Daniel M’Cumber omlouvající se bývalé milé Mary McNeely, že se pro ni nikdy nevrátil). Avšak tato přímo adresovaná sdělení jsou poměrně řídká, mrtví totiž většinou necítí potřebu své skutky komentovat nebo je ospravedlňovat, spíše se je snaží vyřknout, aby nebyly zapomenuty („Co jsem měla říkat lidem, kteří si myslili, / že pětatřicetiletá žena je odpovědná / za devatenáctiletého milence, který jí zabil manžela?“ Paní Merrittová). S tím souvisí naprostá upřímnost, narozdíl od světa živých nemusejí nic předstírat, takže jsou nemilosrdní jak k sobě, tak k ostatním („Takový jsem byl já, tesař, zabředlý v bahně života, / do něhož jsem vešel, jako by to byla louka, / se ženou courou, a ubožačkou dcerou Minervou, / kterou jste uštvali a usoužili k smrti. / Tak jsem se plazil jako had skrze dny / svého života.“ „Vztekloun“ Jones).

Typickou vlastností živých je pokrytectví, udržují si rigidní morálku, dle níž s lehkostí soudí kohokoliv, ale chybí jim snaha porozumět druhému, pochopit odlišné názory, zvyky či víru. Hlavními propagátory takového jednání jsou pak samozřejmě ti nejmocnější ve městě, bankéři, soudci a paradoxně kazatelé („Za živa jsem byl okresní soudce, dělal záznamy / a rozhodoval podle toho, který z právníků měl víc bodů, / nikoliv spravedlivě podle případu.“

¹⁰⁵ *Spoonriverská anthologie*. Překlad Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek a Emanuel Frynta. Praha, SNKLHU 1957. Všechny následující citace pocházejí z tohoto vydání.

Okresní soudce). Takovou povrchnosti nedosvědčují jen její původci, ale i oběti (Žena George Reece, Žena Charlesa Blisse). Lidská povrchnost také často brání odhalit, co se skutečně v životech těch druhých odehrává („Nikdo z mužů, nanejvýš doktor Hill, / udělal pro lidi v městě víc než já.“ Doktor Meyers vs. „...po všechny noční hodiny jsem pečoval o nemocné / chudé. / A víte proč? / Žena mě nenáviděla, syn zmizel do horoucích pekel. / Obrátil jsem se k lidem a vyléval svou vroucí / lásku na ně.“ Doktor Hill). Ti největší pokrytci jsou vedeni vlastní sebestředností a touhou po majetku, což se projevuje i v jejich posmrtných promluvách. Jejich pýcha je však občas konfrontována se skutečností, což způsobuje alespoň částečné zadostiučinění mrtvým i pozůstalým (Městský šerif vs. Jack McGuire).

Jedním z nejčastějších témat jsou mezilidské vztahy, a to hlavně ty nepodařené. Jejich společným znakem je to, že jsou představeny z několika perspektiv – většinou obou manželů či milenců a navíc „toho třetího“ v trojúhelníku („Pak ona, která mne přežila, nastražila tenata na mou duši / v kterých jsem na smrt vykřvácel.“ Benjamin Pantier vs. „A představte si také, / že jste žena obdařená krásou / a že jediný muž, s nímž vám zákon a morálka / dovoluje manželský styk, / je právě ten, jenž se vám oškliví [...] To byl důvod, proč jsem ho vyhnala z domu, / aby žil se svým psem v špinavém pokoji / za svou kancelář.“ Žena B. P.) V případě Pantierových se obě perspektivy téměř shodují, ale mnohdy je konfrontace až groteskní, to v okamžiku, kdy se oba partneři navzájem mají za naivní hlupáky (Roscoe Purkapile a paní Purkapile). Vztah je pak jasně popsán jako vzájemné klamání, naprosté míjení se vedle sebe. Kromě těchto stereotypních soužití jsou tu osudy tragické (vražda manžela paní Merrittové jejím milencem, vražda paní Holdenové), jen málokteré vztahy ve Spoon River jsou opravdu šťastné. Zdá se, že ti opravdu šťastní mají jedno společné: všichni se rozhodli žít svůj život bez vytáček, protože „milovat život stojí život“ (Lucinda Matlocková). Ti, co měli nejvíc důvodu si stěžovat, jsou právě ti, kdo život chválí (slepá Lois Spearsová, Muzikant Jones). Život je však všemi viděn jako věc obrovské námahy, ale někdy mizivého významu. Jedině víra v naplněný život a osvobození se od malosti okolí jsou vždy odměněny („Dát smysl životu, to může končit v šílenství, / ale život beze smyslu / je mučení neklidu a mlhavé touhy – / je to člun prahnoucí po moři a bázlivý vyplout.“ George Gray.) Člověk, který nic nezkusí, nemůže nic ztratit, ale ani získat. Tyto maximy by však beze zbytku mohly fungovat pouze v ideálním prostředí, to však Spoon River není. Ideály mohou člověka dovést ke spokojenosti, ale také do neštěstí („Zjistíte příliš pozdě, že být lékařem / je prostě jeden způsob výdělků.“ Doktor Siegrfried Iseman). Nad člověkem tu má stále velkou moc osud, jenž může všechny jeho snahy zmařit, takže lidé se stávají herci vlastního života.

Podobné zklamání zažili téměř všichni městští umělci. Minerva Jonesová zemřela během nezákonného potratu (po němž město zavrhl doktor Meyerse, a ten tu hanbu nepřežil), Margaret Fuller Slacková se vdala, měla šest dětí a nakonec zemřela na strnutí šíje, poté, co se zranila o jehlu zapomenutou v prádle. Básník Petit si až po smrti uvědomí, že promrhal nejcennější námět, co mohl mít - „Triolety, villanelly, rondely a ronda, / tucty balad na týž starý námět: na sněhy a růže, o nichž se říká, kdeže jsou, / a co také je láska, jestliže není růží vadnoucí? / Život zde v městě kolem mne: / tragedie, komedie, statečnost a pravda, / odvaha, věrnost, hrdinství a zrada.“ Podobně vyznívají i svědectví těch, co opustili Spoon River. Wallace Ferguson, Calvin Campbell a další obhajují Spoon River, pro ně je malost člověka vždy spojena ne s místem, ale s charakterem. Wallace Ferguson umírá v Ženevě, ale jeho poslední vzpomínka patří rodnému městu. Oproti tomu Archibald Highbie dává městu vinu za své umělecké nezdary - „Co jsem také mohl dělat, obalený, / zatížený hlinou Západu, / než toužit výš a modlit se, / abych se znovu narodil / se Spoon Riverem vykořeněným z duše?“ Je to v podstatě nadměrně povrchní způsob, nicméně podobně jako monology předchozí ukazuje pevně připoutání člověka a jeho města, byť v negativním slova smyslu.

E. L. Masters charakterizoval kompozici *Spoonriverské antologie* jako podobnou strukturu Božské komedie. Nejprve mluví opilci a hlupáci, pak lidé stejného původu a nakonec hrdinové a osvícené duše.¹⁰⁶ Závěr antologie obsahuje několik monologů lidí, kteří se zdají být spokojeni jak s životem, tak smrtí. Spojuje je úcta k přírodě a pokora před věcmi kolem nás kombinovaná s touhou je prozkoumat, velmi podobná postojům Transcendentalistů nebo Whitmana. Zároveň s nimi se do textů dostávají i postavy klasiků – Shakespeara, Danta, Nietzscheho nebo Homéra. Ale je paradoxní, že nejsou nijak opěvováni, obyvatelé Spoon River je vidí s odstupem nebo je přijímají jako sobě rovné.

Promluvy lidí ze Spoon River mají velmi podobný tvar. Jde o nerozsáhlé celky spojené volným veršem a častým opakováním. Anafora zdůrazňuje sdělované nebo se snaží postihnout úplný obraz toho, o čem se mluví. Opakované otázky a kontrast jsou taktéž využívány k zesílení významu promluvy, tón mrtvých je neméně živý jako jejich pozůstalých („Proč jsem se vždycky odřel o vaši drsnost, / když jste nechtěli, abych o ní mluvil? / Proč jste mne rdousili svými tupostmi, / když jste nechtěli, abych je odhaloval, / proč jste mne probíjeli hřeby krutosti, / když jste nechtěli, abych je vytrhával / a vrhal vám je do tváře?“ Voltaire Johnson). Kontrastu je užito i na větší ploše celé promluvy, po klidném popisu lidského života se často končí nečekanou pointou nebo negací předešlého („...A když jsem

¹⁰⁶ Mary Svenson: „Introduction“. In: E. L. Masters: *Spoon River Anthology*. New York, The Macmillan Company, 1965, s. 7.

vešel, stála tam má žena / obtěžkaná dalším dítětem. / Spustila rovnou o zadlužené farmě / a já ji zabil.“ Barry Holden). Avšak toto vyvrcholení není promyšlenou básnickou figurou, občané Spoon Riveru nejsou školení rétorové, právě naopak. Původně měl být celý text plánován jako román,¹⁰⁷ postavy proto mluví přirozenou každodenní řečí – dělají pauzy, kladou otázky, nadávají a opakují se. Jejich řeč obsahuje slang i odborné výrazy, promluvy jsou stylově rozrůzněné (Willie Metcalf vs. Scholfield Huxley), právě tak jako v každém řečovém společenství. Jejich postavení je zbavuje povinnosti mluvit, jak se sluší, i v řeči jsou autentičtí.

Postavy mluví o někom, k někomu, jejich výpovědi odrážejí kvality těch druhých, ale co zde chybí, je pohled autorský. Není zde žádný tvůrce či soudce, životy postav nejsou hodnoceny ani vysvětlovány. Lidé mluví sami za sebe, jsou sami autory celé antologie. Veškerá grotesknost nebo tragičnost je vytvořena různými perspektivami nebo promluvy jednotlivými, jde v podstatě o nepřímý dialog. Domníváme se, že naléhavost textu je založena právě na jeho mnohohlasí. Čím více různých hlasů a osudů, tím je celkový text komplikovanější a obraz Spoon Riveru rozmanitější. Ačkoliv jsou osudy ne vždy výjimečné, zvýznamňují se skrze řeč jejich proživatelů. Tím, že nejsou nazírány obecně, ale je jim věnován samostatný prostor, se ukazuje, že za každým z nich stojí živý člověk. Kupříkladu téma války se zde objeví v méně než pěti promluvách, ale intenzita osobního prožitku a nestylizovanost řeči je mnohdy silnější, než by mohl vyjádřit román nebo esej („Ale byly tam mouchy a jedovaté věci, / smrtonosná voda, / kruté vedro, / potrava na blití, / zápach příkopu hned za stany, / kam se vojáci chodili vyprazdňovat, / a děvky, které táhly za námi plné syfilisu, / zvířecosti mezi námi i v samotě...“ Harry Wilmans).

Spoonriverská antologie se stala ve Spojených státech opravdovým bestsellerem a je někdy pokládána za americký typ *Lidské komedie*.¹⁰⁸ Dočkala se sedmdesáti vydání a přibližně stejného počtu překladů, její autor pak vydělal nejvíc peněz za celou dosavadní literární historii země. Bylo to dáno nejen čtenářsky atraktivními tématy – každodenními problémy, klepy, láskou a smrtí – ale i tím, že šlo zčásti o text klíčový. Autor sem pod jmény spoonriverských začlenil nejen sebe a své příbuzné, ale i skutečné obyvatele (hlavně pak nepopulární veřejné činitele) z kraje svého mládí. Roku 1924, devět let od prvního knižního vydání, se objevil druhý díl pod názvem *The New Spoon River*, a i přesto, že nebyl kritiky

¹⁰⁷ Swenson, s. 7.

¹⁰⁸ Untermeyer, s. 195.

příznivě přijat, opět si získal mnoho čtenářů.¹⁰⁹ Oba autoři měli poměrně podobné začátky, oba dva se zajímali o sociální otázky a měli blízko k socialistické straně. Navzájem se znali, Masters jako úspěšný autor pomáhal Sandburgovi při vydávání *Chicago Poems* a také je hájil před nepříznivou kritikou. Srovnáme-li obě vidění, pak Mastersův pohled je více pohledem žalobce či advokáta, soustředí se na vinu, její příčinu a důsledek (ač ji v samotné básni nikdo nehodnotí), zatímco u Sandburga jsou lidé viděni spíše abstraktně jako masa těl. Individuem je zde město, má svou duši, krev i vlastní řeč. Sandburgova raná poetika je spíše zaměřena na vizuální obraz města, či přesněji na jeho atmosféru. Ačkoliv jsou v *Oceli a dýmu* oddíly věnované venkovu a lidským vztahům, vždy jde spíše než o záznam lidského osudu o zachycení nálady, pocitu. Svět Sandburgova velkoměsta a Mastersova maloměsta je v mnoha aspektech odlišný, co jej však spojuje, je důraz na svobodu jednotlivce uprostřed moderního světa, uprostřed místa, ve kterém je mnohdy obtížné si tuto svobodu vybojovat. Dalším společným prvkem je zájem o každodenní lidskou řeč, v níž zaznívá mnoho jazykových tónů. To se projevuje i na formě básní, jsou psány buď jako kompaktní řečové úseky nebo jako úseky rytmické. Chicagská renaissance se poměrně rychle vyčerpala, avšak její klíčové aspekty – přiblížení se skutečnosti v obrazech, jazyce i tématech – našly odezvu u nespočtu následovníků, a to nejen v poezii, ale i v próze. V anglo-americké oblasti můžeme jmenovat nejen modernisty v čele s Jamesem Joycem a T. S. Eliotem, ale i poválečnou beatnickou generaci, v Čechách pak celou Skupinu 42, jež tento vliv přenesla i dál.

Kolář – Sandburg – Masters

Každý z těchto básníků tvořil v době, která byla v mnoha aspektech zlomová. V případě Chicago Renaissance šlo o období, jímž stále silněji zaznívalo motto Columbijské výstavy z roku 1903 „Let culture hum“.¹¹⁰ Umění již nemělo stát mimo současný svět, tj. svět mechanických vynálezů a vzkvétajících měst, ale mělo se mu podobat a být tak v podstatě prostředníkem mezi ním a čtenářem, divákem, posluchačem. Ačkoliv se distancovalo od realistického požadavku mimetického zobrazování, bylo pevně spjaté s objektivní realitou moderního světa. V beletrii a publicistice se objevovaly podobné tendence, což zřetelně reflektuje např. *Americká tragédie* Theodora Dreisera, konstrukčně experimentální román složený z fikčního příběhu, ale i autentických novinových výstřižků komentujících skutečnou

¹⁰⁹ Svenson, s. 5.

¹¹⁰ Ruland a Bradbury, s. 264 .

událost, jež se později stala námětem pro daný příběh. Tedy umění svébytné a svobodné, ale také umění tématicky i výrazově blízké svým konzumentům. V poezii se tyto tendence projeví podobně. V básních se sice objevily nové metafory vyžadující od čtenáře v porovnání se stereotypními skladbami konce století jistou dávku představivosti a také zamyšlení (hlavně v případě imagismu), ale zároveň se objevily básně Sandburgovy a Mastersovy, které přiblížily poezii čtenářům skrze svou řeč a zaměření se na aktuální otázky onoho období, osudy lidí ve městě a mimo něj. Domníváme se, že použitím těchto vnějškových informací k charakteristice dané poezie není irelevantním vnášením vnějškových informací do samotné interpretace. Město Sandburgových básní může být kterékoli město, nejen Chicago, ale jde o město, které mluvčí vidí kolem sebe, město svázané se skutečností. Jeho básně (Alley Rats, Mayor of Gary) mají mnohdy blízko k žurnalistice v otázce tématu a zvoleného jazyka, ale zároveň vidí město očima básníka a obrazně jej přetváří.

Druhým mimouměleckým aspektem, který obě prostředí spojuje, je válka. Netvrdíme, že jde o válečnou poezii ve smyslu poezie věrně popisující realitu. Nicméně, válka se objevuje u všech tří básníků, byť u každého trochu jinak. Sandburg je didaktický, v Dlouhých dělech nebo Lhářích nabádá lidi, aby válce napříště vzdorovali a nedovolili nikomu, aby s nimi manipuloval. Masters a Kolář chápou jako největší zločin války její nesmyslnost a ukazují, že většině běžných lidí včetně vojáků nepřináší vůbec nic. Mastersovi vojáci letmo popisují krajinu boje, ale zaměřují se na smrt a její smysl pro ně samotné, ale i pro jejich blízké. Navíc je u Koláře zobrazena poválečná bída nejen materiální, ale hlavně duchovní a citová. Lidé jsou osamělí, potřebují ale nějak žít, takže „zkoušejí“ hledat lásku, i když sami vědí, že jde o vztahy z nutnosti. Tyto skutečnosti a traumatické vzpomínky na válku se do básně dostávají ne skrze popis, ale skrze řeč – Kolářova poezie tak využívá techniku přímého zobrazení bez prostřednictví básnického hlasu v níž se střetává jak přítomnost, tak minulost.

Město

Město u Koláře i Sandburga v básni ožívá, stává se člověkem nebo zvířetem, je divoké a nevyzpytatelné. Sandburg jej však vždy vidí z odstupů, popisuje je, ale nikdy se jako Kolář neztratí ve zmeti městských ulic, podchodů, parků, sleduje to, co je na městě nejvýraznější, co je nejvýstižněji charakterizuje. Jeho město může být „podlé“ (Chicago), ale jde mu o naději, o pohled dopředu, takže se zaměřuje na ty elementy, které tento vývoj nejlépe reflektují – mrakodrap, továrna, síla moře. S tím také souvisí charakteristika města jako mladého muže, rváče, psa, jde o metafory vyjadřující sílu a energii. Oproti tomu jde Kolář více pod povrch, a to na rovině charakteru města jako personifikovaného organismu, ale i města reálného. Pro

Koláře je město „lítým psem“, ale také „nalíčenou chromou čarodějnici s umělým chrupem a parukou“, groteskním „orlem v konfekčním peří“ (Litanie). Ví, že je to město silné, ale zároveň v lecčems okázalé jen zdánlivě. Domníváme se, že tato provizornost, maska, souvisí s obrazem periferie. Periferie je prostor zániku něčeho starého a začátek nového – prostor, v němž se rodí cosi čerstvého, co je ale stále skryto pod nánosem zažitých konvencí, nebo se zde přetvářejí tradiční posvátné hodnoty. Přerod v „ztracenou zahradu předměstí“ tedy ještě není dokončen, proto také zde chybí optimismus Sandburgův. Avšak nutno zdůraznit, že oba dva milují město stejně intenzivně, ona nedokonalost předměstí je krásou svého druhu. Proto se též v básních Kolářových objevují všechny prostory města, nejen ty vyčnívající, ale i skryté průchody, dvory, veřejné záchodky a lidské byty. Jsou sice „temné a zlotřilé jako psí nos“ (Svědék), ale jsou hodny básně, přinejmenším proto, že se v nich žije skutečný život, který jim dává lidské vlastnosti. Jak Kolář, tak Sandburg se zaměřují na ryze městské budovy, přičemž ve srovnání s Mastersem je zřejmé hodnotové rozvržení maloměsta a moderní metropole. Hraje-li ve Spoon River hlavní roli kostel a banka, symboly moci, pak ve městě je to ulice a továrna, prostory zachycené jako místa dynamiky, tvůrčí spolupráce a všedního života, u Sandburga je jejich vypodobnění navíc výrazně podpořeno barevností. Proměnlivost způsobuje, že lidé nejsou schopni město chápat ani uchopit popisem. Ne náhodou proto cituje Kolář T. S. Eliota a říká: „Vím, že nic neuchopím.“ Město je mu ale právě proto hlavním tématem, neustále se je snaží definovat, proklepat ze všech možných úhlů, perspektiv, kdežto Sandburg k němu zaujímá větší odstup, proto také není celý prostor jeho sbírky věnován městu, ale prostírá se dál za něj, na území malých měst a reálné venkovské krajiny. Mohli bychom proto označit vidění Kolářovo za dostředivé oproti Sandburgovu odstředivému.

Město žije zde a nyní, je detailně sledováno ve dne i v noci, ale zároveň je viděno jako součást mýtu – jde o organismus, který má neměnný charakter v kterékoliv době, existuje věčně nezávisle na člověku – „to už tu kdysi bylo“ (Čtyři preludia o hračkách větru).

Město v sobě obsahuje přírodní elementy, je to krajina nová a podle toho se i mění ono původní přírodní. Lampy kvetou, větry konejší obyvatele města, v podstatě jim slouží. Oheň a vítr u Sandburga jsou prostředky k tvorbě, u Koláře pak jsou paralelizovány s městským životem (či spíše s jeho metaforickým ztvárněním), samy o sobě nemají význam. Jsou jim sice přiznány výjimečné vlastnosti (moře u Sandburga), ale ty samé má i město – proměnlivost, stálost a síla. Opět tedy slouží spíše jako příměr, ne jako téma.

Člověk a společnost

Vidění člověka a jeho okolí je blízké vidění města. Sandburg i Kolář mnohdy zachycují obyvatele města synekdochicky jako dav bez individuálních vlastností. Skupiny u Sandburga jsou založeny na sociální či profesní charakteristice, jsou to společenské typy (dělníci v Oceli a dýmu, politici v Lhářích, právníci v Advokáti toho vědí příliš mnoho). Kolář jde opět dál, noří se do jednotlivých životů a vnější postavení člověka nechává stranou. Postavy mají možnost se vyjádřit samy, nejde však o projev vědomý jako u Sandburga (Killers), ale o vnitřní monolog zcela nestylizovaný. Navíc jsou lidé, podobně jako celé město, nahlíženi z více perspektiv podobných monologů či rozhovorů. Postupně se tedy odkrývají a jejich chování se skládá z mnoha svědeckví, nejen z jejich osobního. To samé se děje u Masterse, kde je v podstatě na stejném principu skládanky v rozsahu celé sbírky vytvořen komplexní obraz města a vztahů jeho obyvatel. Postavy mluví samy k sobě, k sobě navzájem, mluví i o někom třetím, což formuje i způsob vyjádření. Mluví-li k sobě, jsou jejich promluvy často útržkovité, eliptické a pro čtenáře enigmatické. Ve srovnání s Kolářem jsou Mastersovy monology stylizovanější, jde o určitý typ posledního soudu, při němž se postavy zpovídají ze svých činů, ale jsou jasně adresovány – čtenáři, posluchači či někomu z města.

Člověk ve městě je u všech viděn jako někdo, kdo hledá společnost. U Sandburga je touto jistotou pospolitost lidského rodu opět chápána spíše abstraktně, partnerské vztahy u něj příliš prostoru nemají. Naopak Kolář a Masters se zabývají opravdovými vztahy – bez idealismu a patosu. Lidé jednájí zcela přirozeně, neřídí se konvencí, ale spíš svými instinkty. Detailně je popsána i každodenní realita těchto vztahů se vším, co k nim patří.

Mluví je u Masterse výlučně a u Koláře z velké části upozaděn, postavy přebírají moc nad básní a volně si předávají slovo. U Sandburga může být mluvčí součástí většího kolektivu (Ocel a dým), ale pořád je jeho hlas prominentní – hodnotí věci kolem sebe, obrací se k postavám či fiktivnímu posluchači nebo přinejmenším poskytuje rámeček jednotlivým krátkým promluvám postav („Ale já slyším mluvit Lid. / Slyším jej mluvit mezi sebou: / Ať silní muži připraveni jsou. / Ať silní muži bdí. / Ať rámě jejich chladné je a hlava jasná. Ať jen si lháři počkají, / Lháři a jejich honící psi vyčkávající zas svůj den, / Kdy budou moci odjistit dveře a povědět nám: Válka! / Vypravte se opět do války.“ Lháři). Sandburg nedává čtenáři možnost nahlédnout do vnitřního světa postav, pouze do osobnosti tvůrce. Domníváme se že, obraz autora – tvůrce – umělce je u Sandburga výrazně odlišný. Mluví má od postav odstup (Klobouky, Lidé, kteří musí), i když s nimi sympatizuje, jsou mu prostředkem k úvaze nad stavem společnosti, nejsou pro něj skutečnými bytostmi. Ačkoliv hovoří v básni Skyscraper o tom, že každá tvář je popsána určitým osudem, nejde o osud samotný, ale o obecnou charakteristiku rozrůzněnosti města. Jeho hlas zůstává hlasem

nezúčastněného vševědoucího pozorovatele, narozdíl od hlasu Kolářova, jenž je při popisu těch nejintimnějších detailů v Ranním chodci mění v hlas exaltovaného proroka, který postavy vidí, podává svědectví o jejich bídě, ale hodnocení nechává na čtenáři. Pocity melancholie typické pro mluvčího Sandburgových básní jsou u Koláře zcela výjimečné. Sice si stýská nad stavem města, ale je to v rámci ódy (anebo pláče) na město, nikdy však není mluvčímu vyhrazen celý prostor básně, jako je tomu ve Vzpomínkách na domov nebo Paule.

Lidé ve Spoon River a lidé Kolářova fikčního světa žijí skutečný život – chodí na lov, do kina, na zábavu, do hospody, baví se, milují a nenávidí. Nejsou tu vyjádřena žádná kritéria vhodnosti či nevhodnosti těchto aktivit, stejně tak jako není omezená všední lidská řeč. Řeč o ničem, hrabalovské pábení, v podstatě opravdová lidská komunikace, v níž se mísí veřejné i neveřejné. Lidé u Sandburga jsou spíše součástí městského organismu a společně přispívají k jeho rozvoji, jsou „ocelí vyrábějící ocel“. Je zde zřetelný důraz na tvorbu, lidé se dělí na ty, po nichž něco zůstává, a na ty, kteří jen těží z minulých dob a přebírají rigidně staré zákony. Opět je tento obraz abstraktní typizací, velmi vzdálenou skutečnému městskému životu, paradoxně zde mnohem více žijí věci reálně neživotné.

Lidé města a maloměsta, lidé básní Sandburgových a Mastersových, představují v podstatě dva body na cestě k modernizaci a urbanizaci. Je dobře patrné, jak silně je vnímána jakákoliv odlišnost ve Spoon River a jak přirozeně vedle sebe žijí různé národy, profese a charakterové typy ve velkoměstě Sandburgově. Ale ani jeden prostor není přijímán jako místo utopické, přes veškerý obdiv k městu jsou u Sandburga zachycena negativa městské společnosti. Lidé ztrácejí své kořeny, aby si splnili v Chicagu své sny, ale jen málokomu se to podaří – velmi brzy je v této poezii vyjádřena skepse ke známému Franklinově modelu amerického snu splněného poctivou a usilovnou prací. Sandburg tedy neklade venkov a město do opozice, důležitá je lidská touha něco dokázat a vytvořit (a to platí i pro Masterse) je. Ať na venkově nebo ve městě, člověk je spokojený na základě totožných věcí („Práce zedníka k modru směřuje / A jeho šikovnost léta přetrvává. / Ruce štukatéra dávají pokoji glanc. / Země rolníka si volá zpět. / Zpěváci písní a snilkové her / Staví dům, který žádný vítr nerozrvane.“ Advokáti toho vědí moc).

Sandburg je zjevně nedůvěřivý k minulosti. V básni Mrtví mluví k nám mrtví jen řečí nároků, které mají za úkol omezovat životy živých. Ve srovnání s tímto odstupem chápou Masters i Kolář význam minulosti pozitivněji. Minulost je něco, co k nám nepromlouvá z druhého břehu nebo něco, čemu jednou za čas věnujeme pokojnou vzpomínku, ale něco, co si neustále neseme s sebou. Minulost se objevuje v našich myšlenkách a promluvách několikrát za den prostřednictvím osob, které jsme znali, nebo událostí, které jsme prožili.

Opět je tu rozdíl ve vidění konkrétním a abstraktním. Zatímco pro Sandburga je to masa starého a nebezpečného novému, pro Masterse a Koláře je minulost souborem vzpomínek a osobních historií, k nimž mají lidé nutkání se vracet, aniž by mnohdy sami chtěli, jak píše Kolář ve Svědkovi „Není mrtvých Není živých / Je oheň.“ Lidský život není od smrti oddělen, ale neustále se s ní prolíná, živí vzpomínají na mrtvé stejně jako mrtví na živé.

Jazyk a řeč

Tvar básně není zcela nový, Sandburg se otevřeně hlásí k Whitmanovi, Masters k *Řecké antologii*, Kolář znal volný verš z mnoha zdrojů, domácích i cizích. Co je spojuje, je moc města podřídít si formu básně. Jeho složitý charakter se odráží ve způsobu, jakým se o něm mluví. Lidská řeč je podobně rozporuplná a to na rovině lexikální (používání slangu, hovorové češtiny), ale i syntaktické (veršové přesahy odpovídající řečovým úsekům). Město si žádá literární žánr ódy, protože je pro mluvčího objektem úcty, na druhé straně je ale nutné ji vyplnit skutečností města. Skutečností bídy, všednosti a vyčerpání. Projevuje se zde tendence zahrnout do promluvy několik věcí simultánně vedle sebe, pojmout vnímanou skutečnost v její úplnosti, což je výstižně prováděno metodou prostého katalogického řazení podob města do jednotlivých veršů, opakováním a střídáním perspektiv z jedné části města na druhou. Toto nekonečné přistupování k městu ze všech stran se reflektuje i grafickou podobou básně. Jsou zde nejen narušeny tradiční hranice verše, ale různě se zde pracuje i s typem písma a interpunkčními znaménky. Společným znakem básní Sandburgových a Kolářových je nedořečenost vyjádřená trojtečkou či pomlčkou a vynecháváním tečky. U Koláře je tomu tak často v řeči, která je obvykle eliptická, postavy se odmlčují, protože necítí potřebu výpověď dokončit. Nemluví k posluchači, ale sami k sobě, takže jejich promluva nemusí být formálně úplná („Potkali se na hřbitově / však mrtví pomohou / A jiný jako on sedne na lep / slz - - - / nebo to byl její hlas? / její smích? – její – u kasáren / Zkusit?“ Svědek). Podobně je tomu u Sandburga, zde se tento rys objevuje i v reflexivních básních, v nichž je totožně nahlížena ne postava, ale básnický mluvčí („...Znám hodiny prázdné, jak žebrákova plechovka za deštivého dne, / prázdné jak rukáv vojáka se ztracenou paží. // Pověz mi...“ Myšlenky na domov). Jiným typem neúplné výpovědi je případ, kdy pozorovatel města není schopen zachytit všechny skutečnosti naráz, takže zaznamenává pouze to nejvýznamnější až heslovitým způsobem a trojtečka či pomlčka mu slouží jako náznak dalších dějů dané situace („Mezi stěnami s medajlóny portrétů a barvotisků / Mezi podlahou se které lze zvednout vše od / dětského pláče k chrapotu umírajících / A stropem s neutuchajícím bubnováním nohou / Mezi nábytkem neustále podrobovaným cídidlům / Mezi dveřmi...“ Den noci, Zpěv první).

Lze zde také mluvit i o žánru modlitby – mluvčí v Oceli a dýmu nebo v Litanii věří v město, v jeho moc přinést člověku naději a lepší život, a prosí je o pomoc. V případě Masterse se lidská řeč naopak prezentuje jako velmi strohá, zacílená pouze na vlastní osud, jako by šlo o krátký film jednoho lidského života bez snah jej nějak básnický ozvlášťňovat. Ve všech případech je hovorová řeč tím nejpřirozenějším a městu nejvlastnějším vyjadřovacím prostředkem, u Koláře a Masterse je navíc každá promluva ozvěnou jednoho lidského osudu, které společně rozeznávají celé město. Hodnota tohoto elementu je zřetelná z úryvku z Kolářových *Odpovědí*: „Hovorová řeč se liší od řeči básníka asi jako pramen od vodovodu. Pořád teče voda. Řeč je ale pramenem jaksi čistým, zatímco vodovod mohu pustit, kdy chci.“¹¹¹ Proto nechávají Kolář i Masters mluvit postavy svých básní, nepotřebují rámec mluvčího básně, protože by je v podstatě omezoval a narušoval jejich přirozený spád. Nicméně, mezi Mastersem a Kolářem je zásadní rozdíl ve svébytnosti řeči. Zatímco u Koláře se zdá být hovorová řeč sama tématem, paralelou k nevyčerpatelné variabilitě celého města, Mastersovi jde hlavně o příběh, který ta či ona promluva sděluje. Médium samotné není nezávislé, vždy je spojené s konkrétní osobou (každý Mastersův monolog má v nadpisu jméno hovořícího, navíc mnohdy je jejich identita zvýznamněna formulkou „Já jsem...“) a jejím osudem. Perspektivy se prostupují a střídají, ale nikdy ne v rámci jedné básně, reflektují se příběhy, ale ne promluvy. O prominenci významu nad řeči svědčí relativní podobnost jazyka obyvatel Spoon River. V závislosti na vzdělání (či uměleckých sklonech) se liší slovní zásobou, ale nikterak výrazně.

Na rozdíl od Sandburga, který nedůvěřuje jazyku minulosti a pokládá jej za nástroj manipulace s lidmi, obsahují Kolářovy texty, zejména ty z *Ód a Limbu a jiných básní* množství kulturních i intertextových aluzí. Jde především o odkazy na Bibli, což podporuje i vztah k tradičním posvátným symbolům. Tyto ztrácí na periférii svou nedotknutelnost, jsou snižovány, ale stále tu přetrvávají, byť v nových významech („nekonečný chorál nádobí“, „zповědnic s omanem věšákem a umyvadlem“, Venuše, pelikáni z Litanie a Ranního chodce). Tato stylistická heterogenost je paralelní s heterogeností sémantickou. Dohromady je pak tento fikční prostor podobný bachtinovské představě karnevalu. Vysoké je snižováno, oficiální kultura je nahrazována (či alespoň prostupována) kulturou podvratnou, tělesné se mísí s duchovním a tragické má blízko ke grotesce zatímco na pozadí tohoto ruchu zní hudba – řeč beze slov.¹¹²

¹¹¹ Jiří Kolář: *Odpovědi*. In: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek VI*. Praha, Odeon 1995, s. 266.

¹¹² Tato literárně-kulturní heterogenost má blízko k poezii T. S. Eliota z dvacátých let. Jeho básnická vize města se podobně jako u Koláře jeví jako věčně se proměňující celek naplněný alegorickými významy a

Závěr

„Většinu let, kdy člověk nejintenzivněji a nejčistěji chápe svět, jsem prožil v Kladně. V bytě s pohledem přímo na hutě, na vysoké pece, kde celé noci byly ozařovány přísvitem žhavé lávy, kterou vylévali hutníci. Když jsem pod zorným úhlem této scenérie a pocitu z ní poprvé četl Sandburga – jako by se najednou stal mým rodným básníkem. Proměny tehdejšího člověka v psance mi nejenom přiblížily Masterse – ale nazýval jsem ho tenkrát dokonce novým Ovidiem, autorem nových Metamorfóz. Naučil mě všimnout si lidských osudů a osudu každého, s kým jsem se setkal. Naučil mě jinak vidět, slyšet, jinak cítit, jako by proměnil všechny mé smysly.“¹¹³

Tento rozsáhlý citát potvrzuje vliv, který na Koláře a v důsledku na celou Skupinu 42 měli autoři Chicago Renaissance. Ačkoliv se může zdát, že obě hnutí k sobě měla kulturně i historicky daleko, podrobnější analýzou jsme zjistili, že zde existovalo hned několik styčných bodů – proměna města, společenská rozrůzněnost, obrat na každodenní realitu života i jazyka, zájem o jedince a jeho osobní příběh. Na obrazech malířů Skupiny 42 se kupí městské prvky, ale zároveň se tu prezentuje město jako prostor mýticky, v němž se střetává přízemní s vesmírným, v básních Jiřiny Haukové, Ivana Blatného, Jiřího Koláře či Josefa Kainara se pozornost upíná k životu jedince uprostřed města a výrazně se uplatňuje zájem o příběhy těchto lidí, což se odráží i na formální stavbě básní.

Nicméně, mezi zkoumanými poetikami jednotlivých básníků jsou nepochybně rozdíly. Carl Sandburg navazuje na Walta Whitmana v básnickém výrazu i použití volného verše. V *Chicago Poems* i *Smoke and Steel* má město a jeho mladý život klíčový význam, ale zároveň zde má neméně důležitou pozici i samotné básnické já. To se prezentuje jako whitmanovský pěvec, reprezentant celého státu a národa. Tento mluvčí jde vždy za samotné město, snaží se do své sbírky zahrnout i oblasti venkova včetně jejich obyvatel. Je obhájcem těchto lidí, mluví za ně, je jeden z nich, ale zároveň stojí mimo celý kolektiv. Rozumí každému, ale jeho perspektiva je vždy vnější. Lidé jsou pro něj proto více masou určité povahy (dělníci, lháři, námořníci) než jedinci s určitými city a idiolektem.

Edgar Lee Masters na druhé straně představuje jedno izolované město a každého z jeho obyvatel. Nechává je mluvit a nijak jejich životy nekomentuje, takže tato nezprostředkovaná sdělení se blíží pouhému záznamu. Pro čtenáře jsou přitažlivé svou blízkostí jeho běžnému

intertextuálními aluzemi. Avšak východiskem zde není ani tak snaha o zachycení proměnlivosti města, jako spíše Eliotova koncepce tradice, jež ve své neukončenosti nabízí možnost být umělecky stále znovu aktualizována. Ačkoliv Kolář Eliota znal, překládal a ctil, je zřejmé, že stejně jako v případě poetiky Chicago Renaissance si Kolář téma a obraz města svébytně přetvořil a nadále s ním pracoval i ve sbírkách pozdějších.

¹¹³ Jiří Kolář: *Odpovědi*, s. 261.

životu, ale navíc svou nestylizovaností. Oproti původnímu klasickému originálu mají monology aktuální obsah i styl. Masters zde důkladně odhalil žitou realitu mnoha občanů amerických maloměst, jejich touhy (mnohdy spjaté s velkoměstem typu Chicaga), spory i intriky. Ukázal maloměsto ne již jako harmonický prostor založený na sousedské sounáležitosti, ale jako komunitu, v níž se pod povrchem všednosti lidé dopouštějí zločinů a jsou zcela lhostejní k problémům těch druhých. Rys sociální kritiky se prosazuje u obou amerických básníků, toto je dáno nejen jejich silným sociálním cítěním a znalostí městské i venkovské spodiny (Sandburg jako novinář v Chicagu, Masters pak jako spolupracovník známého chicagského obhájce chudých Clarence Darrowa), ale i literárním ovzduším daného období (od počátku dvacátého století do konce let dvacátých). Autoři jako Sinclair Lewis, Theodore Dreiser nebo Willa Cather, ti všichni spolu s básníky Chicago Renaissance poukazovali na běžný život člověka v moderním městě a měnícím se venkově.

Skupina 42 se prezentovala jako výrazně apolitická (avšak politické neshody mezi členy přispěly roku 1948 k jejímu zániku) a neideologická. Sociální kritika se zde objevuje, ale není klíčovým tématem ani není vyjadřována přímo hlasem básnického já. Jak říká Kolář v úvodním citátu, inspiroval se oběma básníky, v jeho obrazu města a společnosti je pozornost věnována jak jednotlivým osudům, tak samotnému městu jako organismu z těchto osudů vytvořenému. Město dokáže mluvit samo za sebe, protože má lidské vlastnosti, mluví, myslí a miluje. Mluví řečí jak svých prostorů, tak řečí jednotlivých obyvatel. Řeč je metaforou města a město metaforou řeči, obě entity jsou věčné a nekonečně bohaté, ač ne vždy klasicky dokonalé. Rozporuplný charakter města je dán jeho nehotovostí – jde o periferii, prostor na rozhraní starého a nového, prostor intenzivního střetávání tradice a moderní reality. V *Ódách a variacích*, *Limbu a jiných básních* a *Dnech v roce* spolu s *Roky v dnech* je představen obraz města jako čehosi navždy nedefinovatelného, stejně jako není možné definovat lidskou existenci. Nicméně, je zde pomocí paralel jasně vyjádřen pevný vztah města a člověka – město se stává člověkem, ale také naopak.

Resumé

Tato práce se zabývá souvislostmi mezi tvorbou amerického hnutí Chicago Renaissance a české poválečné Skupiny 42. Chicago Renaissance není program, zahrnuje v sobě nejen poezii svých tří nejvýraznějších představitelů, Carla Sandburga, Edgara Lee Masterse a Vachela Lindsaye, ale i obecné kulturní ovzduší kolem první světové války na území amerického Středozápadu. Ačkoliv zde tedy existují značné místní i časové rozdíly, poetiky uvedených básníků a představitelů Skupiny 42 (hlavně pak Jiřího Koláře) se v lecčems shodují. Jde zejména o snahu definovat nově vznikající město a také roli člověka uprostřed městského kolektivu. Složitost toho kolektivu si žádá odpovídající výrazové prostředky – u obou hnutí je jimi každodenní lidská řeč a volný verš, které trefně vystihují národnostní, sociální i individuální různost velkoměsta. Navíc však nedokonalost a zároveň krása řeči nabízejí paralelu k městskému charakteru jako celku.

Summary

This text is concerned with the connections between the Chicago Renaissance movement and the Czech post-war Skupina 42 (Group 42). Not being a fixed programme, Chicago Renaissance covers not only the work of its major representatives – Carl Sandburg, Edgar Lee Masters and Vachel Lindsay, but also the general cultural atmosphere around the time of the First World War in the American Middle West. Although there are considerable timespace differences, the poetics of the particular poets and Skupina 42 members (especially Jiří Kolář) have much in common. Primarily, it is the effort to define a newly developing city as well as an individual's role in a human community. The complexity of this community requires adequate forms of poetic expression, which is in both cases performed by the use of everyday speech and free verse, depicting aptly social, ethnic and individual variability. Moreover, the imperfection and at the same time beauty of the common speech offer a fitting parallel to the character of the city as a whole.

Bibliografie

a) literatura primární

Kolář, Jiří: *Ódy a variace. Limb a jiné básně*. In: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek I*. Praha, Odeon 1992.

Kolář, Jiří: *Dny v roce. Roky v dnech*. Praha, BB art 2003.

Kolář, Jiří: *Přestupný rok. Deník*. In: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek VI*. Praha, Odeon 1996.

Kolář, Jiří: *Odpovědi*. In: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek IV*. Praha, Odeon 1995.

Klásterský, Antonín: *Moderní poesie americká*. Praha, Nakladatelství J. Otty 1907.

Masters, Edgar Lee: *Spoonriverská anthologie*. Překlad Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek a Emanuel Frynta. Praha, SNKLHU 1957.

Modern American Poetry. Ed. Louis Untermeyer. New York, Harcourt, Brace and Comp., 1962.

Offer, Karel: *Moderní anglická poesie*. Praha, Nakladatelské družstvo Máje 1948.

Selected Poems of Carl Sandburg. Ed. Rebecca West. New York, Harcourt and Brace and Comp. 1926.

Sandburg, Carl: *Ocel a dým*. Překlad Jiří Kolář a Jiří Kotalík. Praha, Družstvo Dílo 1946.

Sandburg, Carl: *Complete Poems*. New York, Harcourt, Brace and Jovanovich 1967.

Sandburg, Carl: *Smoke and Steel*. New York, Harcourt, Brace and Comp., 1921.

Vaněček, Arnošt: *Američtí básníci*. Praha, Odeon 1929.

b) literatura sekundární

Arbeit, Marcel: „Překlady z americké literatury do češtiny: velmi stručná historie“. In: *Bibliografie americké literatury v českých překladech*. Sestavili Marcel Arbeit a Eva Vacca. Olomouc, Votobia 2002, s. 21–28.

Allen, Gay Wilson: *Carl Sandburg*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1972.

Blažíček, Přemysl: „Skupina 42 – nové směřování poezie“. In: P. B.: *Kritika a interpretace*. Praha, Triáda 2002, s. 105–126.

Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Rozhovor Petra Kotyka. Praha, Středoevropská galerie a nakladatelství 1997, s. 17.

Červenka, Miroslav: „První čtyři sbírky Jiřího Koláře“. In: M. Č.: *Styl a význam*. Praha, ČS 1991, s. 135–189.

- Duffey, Bernard. *Poetry in America. Expression and its Values in the Times of Bryant, Whitman, and Pound*. Durham, North Carolina, Duke University Press 1978.
- Durnell, Hazel: *The America of Carl Sandburg*. Geneve, Journal de Geneve 1963.
- Frynta, Emanuel: „Bytostný básník Jiří Kolář“. In: *Prométheova játra*. Praha, ČS 1990, s. 203–216.
- Fučík, Julius: „Glosa k vydání antologie *Američtí básníci*“. In: *Tvorba*, IV. roč., č. 2, 1929, s. 21.
- Grossman, Jan: „Horečná bdělost Jiřího Koláře“. In: J. G.: *Analýzy*. Praha, ČS 1991, s. 364–374.
- Grossman, Jan: „O kritice“. In: J. G.: *Analýzy*. Praha, ČS 1991, s. 37–44.
- Grossman, Jan: „Poezie obyčejného života. Na okraj nové knihy Jiřiny Haukové“. In: *Svobodné noviny* 3, 1947, 24. 8., s. 7.
- Hauková, Jiřina: *Básně*. (Citace z části *Ediční poznámka*. Ed. Michael Špirit.) Praha, Torst 2000, s. 1026 a 1030.
- Hodrová, Daniela: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha, Akropolis 2006.
- Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Praha, KLP 1994.
- Chalupecký, Jindřich: „Generace“. *Život* 17, 1942, s. 103–117. In: J. Ch.: *Obhajoba umění*. Praha, ČS 1991, s. 110–120.
- Chalupecký, Jindřich: „Generace“. *Život* 20, 1945–46, s. 100 a 109. In: J. Ch. *Obhajoba umění*. Praha, ČS 1991, s. 147–150.
- Chalupecký, Jindřich: „Konec moderní doby“. *Listy* 1, 1946–47, č. 1, 15. 4. 1946. In: J. Ch.: *Obhajoba umění*. Praha, ČS 1991, s. 155–178.
- Chalupecký, Jindřich: „Počátky Skupiny 42“. In: J. Ch.: *Cestou necestou*. Ed. Zina Trochová, Jan Rous. Praha, H a H 1999, s. 49–58.
- Chalupecký, Jindřich: „Příběh Jiřího Koláře“. In: J. Ch.: *Na hranicích umění*. Praha, Prostor/Arkýř 1990, s. 40–69.
- Chalupecký, Jindřich: *Richard Weiner*. Praha, Aventinum 1947.
- Chalupecký, Jindřich: „Svět, v němž žijeme“. *Program D 40*, 1939–40, č. 4, 8. 2. 1940, s. 88–89. In: J. Ch.: *Obhajoba umění*. Praha, ČS 1991, s. 68–75.
- Karfík, Vladimír: *Jiří Kolář*. Praha, ČS 1994.
- Kolář, Jiří: „Básník drsného života“. In: *Básníci o sobě*. (Odpovědi na anketu.) *Růst* 1, 1947, č. 9–10, s. 109.
- Kolář, Jiří: „K problematice básnické skladby“. In: Jan Zábrana: *Jak se dělá báseň*. Praha, Mladá fronta 1999, s. 67–75.

- Kotalík, Jiří: *Doslov*. In: *Ocel a dým*. Praha, Družstvo Dílo 1946, s. 54–61.
- Kožmín, Zdeněk, Trávníček, Jiří: *Na tvrdém loži z psího vína. Česká poezie od čtyřicátých let do současnosti*. Brno, Jota 1998.
- Levý, Jiří: *Umění překladu*. Praha, Panorama 1983.
- Pechar, Jiří: *Otázky literárního překladu*. Praha, ČS 1986
- Pešat, Zdeněk: „Literatura Skupiny 42“. In: Z. P.: *Tři podoby literární vědy*. Praha, Torst 1998, s.70–95.
- Primeau, Ronald: *Beyond Spoon River*. Austin, University of Texas Press, 1981.
- Přidal, Antonín: „Poesie Carla Sandburga“. In: Carl Sandburg: *Dobré jitro, Ameriko*. Praha, SNKLHU 1959.
- Ruland, Richard a Bradbury, Malcolm: *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. New York, Viking Penguin 1991. (*Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury*. Překlad: Marcel Arbeit a kol. Praha, Mladá fronta 1997.)
- Smith, Carl S.: *Chicago and the American Literary Imagination 1880–1920*. The University of Chicago Press, Chicago 1984.
- Svenson, Mary: „Introduction“. In: E. L. Masters: *Spoon River Anthology*. New York, The Macmillan Company, 1965, s. 5–13.
- Škvorecký, Josef: „Stephen Crane a počátek moderní literatury ve Spojených státech“. In: J. Š.: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. Praha, Ivo Železný 1999, s. 39–58.
- Vančura, Zdeněk: „E. L. Masters, básník Spoonriverské antologie“. In: Edgar Lee Masters: *Spoonriverská anthologie*. Praha, SNKLHU 1957.
- Vilikovský, Ján: *Překlad jako tvorba*. Překlad Emil Charous. Praha, Ivo Železný 2002.