

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Disertační práce z oboru translatologie

Mgr. Petr Eliáš

Překlady a původní poezie autorů Skupiny 42

Translations and poetry by the authors of Group 42

Školitelka PhDr. Eva Kalivodová, PhD.

2020

Děkuji školitelce PhDr. Evě Kalivodové za trpělivost, několikeré pečlivé čtení a množství cenných poznámek a připomínek.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatura a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Obsah

Abstrakt / Abstract	7
Klíčová slova / Keywords	8
Úvod	7
Moderní umění ve třicátých a čtyřicátých letech dvacátého století	10
<i>Hledání „nahého člověka“</i>	10
<i>Vývoj po válce</i>	13
<i>Jindřich Chalupecký a teoretická východiska Skupiny 42</i>	15
<i>Činnost Skupiny 42</i>	18
<i>Skupinová poetika</i>	23
Jiřina Hauková	29
<i>Poezie Jiřiny Haukové</i>	31
<i>Přísluní (1943)</i>	31
<i>Cizí pokoj (1946)</i>	35
<i>Překlady Jiřiny Haukové</i>	41
Dylan Thomas	41
<i>Zvláště když říjnový vítr (1958)</i>	43
<i>Kapradinový vrch (1965)</i>	45
Srovnání dvou knižních výborů	45
Významové změny a jejich důsledky	48
Dylan Thomas v několika překladech	63
Závěrem k překladům Dylana Thomase	68
T. S. Eliot: <i>Pustá země</i>	70
České překlady <i>The Waste Land</i>	76
<i>Pustá země</i> Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupeckého	77
Zjištění o tvůrčím procesu a výsledku překladu	79
Závěrem k <i>Pusté zemi</i>	89
Jiří Kolář	90
<i>Poezie Jiřího Koláře</i>	92
<i>Křestný list (1941)</i>	92
<i>Ódy a variace (1946)</i>	97
<i>Limb a jiné básně (1945)</i>	100
<i>Překlady Jiřího Koláře</i>	105
Carl Sandburg	105
<i>Ocel a dým (1946)</i>	108
<i>Ocel a dým (1960)</i>	109
Srovnání obou knižních výborů	110
Závěrem k Sandburgovi	137
<i>Pustá země</i> Jiřího Koláře a Jiřiny Haukové	138
Závěr	145
Seznam literatury	151

Abstrakt / Abstract

Práce se zabývá původní a překladovou tvorbou autorů Skupiny 42, konkrétně Jiřiny Haukové a Jiřího Koláře. Nastihuje literární kontext čtyřicátých let dvacátého století a zasazuje do něj poetické principy Jindřicha Chalupického, vůdčí teoretické osobnosti Skupiny 42. Východiskem praktické části je analýza sbírek Jiřiny Haukové *Přísluní* a *Cizí pokoj* a sbírek Jiřího Koláře *Křestný list*, *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně*, jež jsou poetikou Skupiny 42 ovlivněny nebo k ní směřují. Následuje textologický rozbor překladů poezie Dylana Thomase, Carla Sandburga a T. S. Eliota, přičemž hlavním klíčem ke zkoumání textů je srovnání více publikovaných verzí. U Thomase a Sandburga jde o verze stejného překladatele uveřejněné ve dvou výběrech, u Eliota o verze různých překladatelů. Poznatky jsou následně konfrontovány s charakteristikami původní poezie obou autorů a ve svém závěru práce odpovídá na otázku, nakolik Jiřina Hauková a Jiří Kolář svou překladatelskou prací naplňují umělecké požadavky Skupiny 42 a nakolik se jejich vlastní ustrojení promítá do překladů.

The thesis focuses on texts written and translated by members of Group 42, Jiřina Hauková and Jiří Kolář, specifically. It begins with a description of 1940s' literary context, incorporating poetical principles stated by Jindřich Chalupický, the leading theorist of the Group 42. The research section of the thesis begins with an analysis of Jiřina Hauková's *Přísluní* and *Cizí pokoj* and Jiřího Kolář's *Křestný list*, *Ódy a variace* and *Limb a jiné básně*, poetry collections directly influenced and heading towards the poetic principles of the Group 42. This is followed by an analysis of the translations of poems by Dylan Thomas, Carl Sandburg and T. S. Eliot, the key being a comparison of various published versions. In case of Thomas and Sandburg, these are versions by the same translator published in different selections; in case of Eliot, these are versions by different translators. The thesis is concluded by the answer to the question whether and to what extent Jiřina Hauková and Jiří Kolář fulfil the poetic requirements of the Group 42 and to what extent their own poetics are present in the translations.

Klíčová slova / Keywords

Skupina 42, překlad, poezie, česká poezie, poetika, avantgarda, modernismus, Jiřina Hauková, Jiří Kolář, Dylan Thomas, Carl Sandburg, T. S. Eliot, město

Group 42, translation, poetry, Czech poetry, poetics, avant-garde, modernism, Jiřina Hauková, Jiří Kolář, Dylan Thomas, Carl Sandburg, T. S. Eliot, city

Úvod

Disertační práce *Překlady a původní poezie autorů Skupiny 42* se zabývá autory Skupiny 42 z perspektivy možných průníků jejich původní a překladové tvorby. Těžiště práce spočívá v detailní komparativní a kontrastivní analýze původních textů jednotlivých autorů a analýze textů překladových. Cílem je hledání vzájemných průníků individuálních a skupinových poetik, společných tendencí a sdílených formálních prostředků.

Hlavní ambicí práce je vytvořit takto ucelenější pohled na Skupinu 42 jako fenomén, který významně ovlivnil podobu, témata a směřování české poezie v druhé polovině dvacátého století. Existující literatura pojednává Skupinu 42 povytce pouze v intencích původní tvorby a překlady chápe jako vedlejší činnost, která je autorům zdrojem inspirace a jakýmsi přitakáním jejich vlastním zájmům.

Základním předpokladem této disertační práce je hypotéza, že překlady tvoří nedílnou součást tvorby jednotlivých autorů a jejich zkoumání jako plnohodnotných způsobů uměleckého vyjádření může přinést velmi zajímavá zjištění, zejména ve společensko-historické situaci, jakou představovala druhá světová válka a později nástup komunistického režimu.

Zajímavým aspektem přitom může být skupinová povaha zkoumané poetiky a způsob, jakým ji jednotliví autoři naplňují. Je zcela zřejmé, že nejsoustavněji v duchu Skupiny 42 pracoval Jiří Kolář, přičemž například u Jiřiny Haukové nebo Ivana Blatného šlo zřejmě jen o dočasný příklon, projevující se v prostoru jedné nebo dvou sbírek. O Haukové lze při srovnání původní a překladové poezie dokonce s trochou nadsázky říct, že program Skupiny naplňovala spíš svou překladatelskou prací.

Také proto by měl být jedním klíčem ke zkoumání tvorby jednotlivých autorů i Skupiny jako celku právě překlad, a to nejen v nejužším slova smyslu, tedy jako výsledek určitého jednoho tvůrčího procesu, ale i obecněji jako způsob vyjádření zahrnující výběr autorů a materiálu k překladu nebo jeho reflexi například v doslovecích.

Základem práce je podrobná textová analýza, která by měla poskytnout dostatek informací pro formulování určitých závěrů. Přitom práce vychází z již publikovaných teoretických a kritických statí. Vzhledem k tomu, že nejde o práci kritickou, ale spíše

teoreticko-historickou, použitá metoda se od postupů používaných právě na poli kritiky překladu poněkud liší. S použitím nástrojů textové analýzy, srovnávací analýzy, translatologie a literární teorie chce nabídnout nový pohled na některé formální i obsahové aspekty původních i přeložených děl.

Zcela zásadní je pro tuto disertační práci koncept individuálního překladatelského stylu, který v minulých desetiletích stál spíše na okraji zájmu české, slovenské i ruské translatologie. Styl je kategorie aplikovaná především na originál, u překladatele se (tradičně strukturalisticky) předpokládá snaha o funkční ekvivalenci a sledují se především posuny oproti originálu a z nich vyplývající změny ve funkci překladu. Jiří Levý se zmiňuje o idiolektu, který se v každém překladu více či méně nevyhnutelně projevuje, ovšem jeho přístup zohledňuje prakticky výhradně podvědomé užití navyklých prostředků a téměř zcela ignoruje možnost vědomého (a soustavného) zapojování určitých strategií. Přesto přiznává překladateli nutnost ovládat styl minimálně stejně precizně jako autor, ne-li ještě lépe, a definuje pojem překladatelština¹, tedy styl prozrazující, že jde o text přeložený, nikoli původní. Levého pojem ovšem v tomto smyslu vyznívá spíše jako určitý nedostatek než jev inherentně vlastní každému překladu (Levý 1955, s. 543).

Mnoho teoretiků stylu se shoduje na tom, že prvotním problémem, který před nás stylistická analýza staví, je fakt, že jde o kategorii, která není exaktně měřitelná, a výsledky analýzy jsou tedy vždy subjektivní. Podle Geoffreyho Leech a Michaela Shorta je tzv. stylistická kompetence schopností, jíž je každý vnímatel obdařen jinak a v rozdílné míře (Leech a Short 1981, s. 19).

Hlavním problémem, který je třeba vyřešit, je stanovení stylisticky relevantních rysů. Zde se metoda použitá v disertační práci *Překlady a původní poezie autorů Skupiny 42* patrně nejvýrazněji odchyluje od tradičnějších, kriticky zaměřených metod. Cílem srovnávací analýzy není najít víceméně náhodné odchylky překladu od originálu a zhodnotit, zda vyplývají z rozdílnosti jazyků, nebo je lze přičíst například nedostatečné kompetenci překladatele, ale sestavit pokud možno komplexní stylistický profil jednotlivých překladatelů.

Pracujeme-li s předpokladem, že v překladu zaznívají vedle sebe dva hlasy, autorský a překladatelský, stojíme před problémem, jak oba hlasy rozlišit. Nějakých závěrů bychom se pravděpodobně dobrali podrobnou srovnávací analýzou originálu a

¹ Jiří Levý tento pojem používá v článku *O stylu překladu* uveřejněném v časopise *Host do domu*.

překladu, ovšem jak vyplývá z předchozího odstavce, šlo by o závěry spíše kusé a pro účely pojednávání práce nevyhovující. Aby byla zvolená metoda co nejučinnější, je třeba na samém počátku stanovit hypotézu o charakteru poetiky jednotlivých autorů a tuto hypotézu pak cíleně ověřovat.

Specifikem autorů, kteří jsou předmětem této disertační práce, je fakt, že byli kromě překladatelů básníky. Předpokládáme-li, že překlady pro ně byly alternativní platformou uměleckého vyjádření, lze původní básnické texty postavit na stejnou úroveň a použít je jako materiál ke zkoumání.

Náš proces analýzy tedy vychází právě od původních textů. Zde zaznívá prokazatelně jen jeden hlas (pokud na počátku pomineme vlivy jiných autorů, směrů a skupinové poetiky), a proto není třeba se potýkat s rozlišováním prvků vnesených do textu autorem a překladatelem. S určitým konvolutem zjištěných vzorců a stylistických tendencí přistoupíme k analýze překladů a budeme ověřovat, zda podobné směřování vykazují i ony. V případech, kdy bude obtížnější rozhodnout, kterému z tvůrců zjištěnou strategii přisoudit, budou závěry konfrontovány s originálem.²

² Jedním z možných řešení všech tří zmíněných problémů je korpusová analýza. Mona Bakerová ve své práci „Towards Investigating the Style of a Literary Translator“ (Target 12(2): 241-266. 2000. s. 245) podrobuje analýze poměrně rozsáhlé korpusy textů dvou plodných překladatelů do angličtiny. Zkoumá u nich mimo jiné tzv. type-token ratio, tedy poměr zastoupených kategorií a jejich reprezentace konkrétními jazykovými prostředky. Při dostatečném množství materiálu a zohlednění výchozích jazyků taková analýza poskytne zajímavé informace o tom, jak „pestrý“ je styl daného překladatele, tedy jaký je jeho idiolekt a s jakou intenzitou se snaží svá řešení vědomě variovat. Pro zkoumání básnických textů je však tato metoda v zásadě nepoužitelná. Jednak chybí český překladový korpus, ale především je jazyk v poezii natolik rozrůzněný, že bychom tímto veskrze mechanickým postupem jen těžko dospěli k použitelným závěrům.

Moderní umění ve třicátých a čtyřicátých letech dvacátého století

„Vývoj moderního umění zvolňuje a ustrnuje,“ napsal Jindřich Chalupecký v roce 1946 ve stati Konec moderní doby. Krizi moderního umění vnímal velmi intenzivně už od konce třicátých let, stejně jako velká část nastupující generace literátů i výtvarníků. Umění v té formě, v jaké existovalo mezi světovými válkami, podle nich vyčerpalo všechny své možnosti a bylo třeba je nově definovat. „Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž žije. Ale nikoliv jako k tématu, které je před uměleckým dílem a mimo ně. [...] Nezbyvá, než aby si vytvořilo [novou tematiku]: neboť skutečnost není na počátku uměleckého díla, aby jí byla upravována a zpracována, je teprve na jeho konci. Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. [...] Nebude-li toho moderní umění schopno, bude zbytečné.“ (Svět, v němž žijeme, Chalupecký 1940, s. 89)

Hledání „nahého člověka“

Jindřich Chalupecký nebyl sám, kdo vnímal krizi umění. Koncem třicátých a počátkem čtyřicátých let se začaly podobné hlasy ozývat z různých stran. Asi nejvýrazněji se zpočátku vyprofiloval umělecký směr „mlčenlivé generace“, jak sama sebe nazývala, ačkoli většina autorů, kteří se ke generační problematice vyjádřili, přinejmenším pochybovala o tom, zda vůbec lze skupinu básníků narozených převážně za první světové války označit za novou generaci.

V roce 1940 ve svém *Slovu k mladým* odmítl Kamil Bednář meziválečnou avantgardu i angažované umění a spolu s okruhem dalších autorů se pokoušel nalézt tzv. „nahého člověka“, tedy jakousi lidskou podstatu zbavenou vší společenské, politické či ideologické příslušnosti. Generaci svých vrstevníků označil za „pasivní“ a „zakřiknutě mlčenlivou“ (Bednář 1940, s. 21). Podle jeho názoru jde o generaci zklamanou, bez iluzí. Ale právě tato generace je „určena k tomu, aby znovu objevila prostou a velkolepou jsoucnost lidské duše, lidského ducha a vůbec – Člověka“ (Bednář 1940, s. 22).

Společným vystoupením těchto mladých autorů byl v roce 1940 *Jarní almanach básnický 1940*, do něhož přispělo čtrnáct autorů, kromě Kamila Bednáře například Ivan

Blatný, Klement Bochořák, Jiří Orten (jako Karel Jílek), Josef Kainar, Hanuš Bonn (jako Josef Kohout) nebo Oldřich Mikulášek. Předmluvu k almanachu napsal Václav Černý a vnímá jej především jako společný projev básnické generace, jako „znak podivuhodné síly této země, důkaz nevyčerpatelného mládí jejího“ (Černý 1940, s. 10). Skupinu mladých básníků Černý váhá označit za generaci a volí raději termín „mezigenerace“. Dále uvádí společné rysy tvorby těchto básníků – introspekci jako hlavní nástroj a metodu poznávání a základní témata a motivy: sen, dětství, láska, bolest, samota, mateřství, osudovost, čistota, věrnost, rodná země.

Postoj autorů kolem Kamila Bednáře je výrazem naprostého odporu k jakýmkoli ideologiím. „Z [básnickovy] osobitosti, charakteru, svědomí, což je nakonec totéž, musí vycházet projev, jenž má lidi hníst do ryzí lidské podoby, a nikoli z toho, že se přidává na tu neb onu stranu, opakuje to nebo ono, nebo pěstuje politiku obecnou, klikařskou i soukromou! Spisovatel musí do jisté míry stát sám, neboť už přirozeným údělem svého vidění, poznávání a vyjadřování je oddělen od lidí, kteří tvoří hmotu života a nakonec o životě také rozhodují“ (Slovo k mladým in Bednář 1946, s. 18). Mladá generace trpí deziluzí ze stavu společnosti, který dokazuje nefunkčnost jakýchkoli ideologií.

Paradoxem je, že při odmítání čehokoli politického a ideologického se skupina *Jarního almanachu básnického 1940* navenek programově vymezovala poměrně výrazně. Kromě společného almanachu a v ní obsaženého textu Václava Černého je tu Bednářova programová stať *Slovo k mladým* a diskuse vedená především na stránkách *Kritického měsíčníku*, kterou Kamil Bednář v roce 1941 shrnul a spolu s vlastním vyjádřením ke *Slovu k mladým* vydal v knize *Ohlasy Slova k mladým*.

Zdeněk Urbánek v roce 1940 reagoval na *Jarní almanach básnický 1940* a Bednářovo *Slovo k mladým* textem *Člověk v mladé poezii*. V něm k již vysloveným tezím doplnil tvrzení, že mladý umělec je nehotový, z čehož pramení jeho nejistota, která určuje charakter jeho tvorby. Podobně jako Jindřich Chalupecký, i Urbánek si klade otázku, zda a jak lze vymezit generaci mladých umělců. Skupině kolem Kamila Bednáře podle Urbánka chybí teoretická východiska a teoretické osobnosti. Zároveň se Urbánek ptá po podstatě člověka a dochází k tomu, že jako neustále se proměňující bytost je člověk v podstatě nedefinovatelný. Pokud jde o poezii, je však zásadním měřítkem: „tato poezie měří svět [...] člověkem“ (Urbánek 1940, s. 23). Ve shodě s Chalupeckým vnímá poezii jako oproštěnou od ideologií: „Světové proměny, jichž se v současnosti dožíváme, jsou příčinou nových tvarů v českém básnictví. Ideologie ztrácejí vliv na českou poezii. Lze

řící, že nová poezie předvídá a připravuje půdu pro ideologii novou. Zájem této nové ideologie musí být soustředěn na člověka, jenž nebude funkční jednotkou v dějích světa, ale sám sobě stane se cílem. Je sněn nový člověk [...]“ (Urbánek 1940, s. 31).

V březnu 1941 publikoval Jaroslav Červinka pojednání *O nejmladší generaci básnické*, v němž se pokusil charakterizovat mladou poezii a vymezil se proti předchozím programovým textům. Svým předchůdcům vyčítá především určitou rozpačitost ve formulování programu a poetiky a o mladých autorech tvrdí, že je spojuje „lidské pojítko, které dává vědomí pospolitosti v cítění, v myšlení i prožívání“ (Červinka 1941, s. 5). *Jarní almanach básnický 1940* považuje Červinka za důležitý, protože autoři, jež doposud spojovala pouze jejich „mladost“, udělali první krok ke společnému programovému vymezení. Východiskem mladé poezie je podle Červinky tragický životní postoj. Na rozdíl od Bednáře nebo Urbánka se Červinka pokouší o argumentačně podloženou kritiku předešlých uměleckých směrů a zdůvodňuje, v čem selhaly.

Žádný ze zmíněných textů se však nesnaží o formulaci společné poetiky. Kromě poměrně obecných tezí o tématech a návratu k tradičnějším formám obsahují programové texty spíš vyjádření společného životního pocitu. „Bednářova cesta vede dnes zcela jasně od věcí tohoto světa k pokusům o zakotvení ve světě absolutních a neměnných jistot, v jakémsi světě platonských idejí. [...] Nejmladší poezie se dnes neorientuje a nediferencuje podle kritéria směrů, alespoň ne ortodoxně; stejně pojem generačnosti zřejmě ustupuje do pozadí. Kritériem je tu problematika jaksi obecnějšího charakteru, řekl bych přímo světovějšího“ (Grossman 1946a, s. 32).

Vývoj po válce

Po roce 1945 se do popředí postupně dostali levicově zaměřeni umělci. V roce 1946 Jan Grossman ve svém textu *Válečná generace* napsal: „Citlivá avantgardní složka této mládeže dorůstá stanoviska socialistického a komunistického, zatímco v pozadí zůstávají ty složky, které neopustí svou politickou indiferenci, a které tudíž neprocítí tak intenzivně zlom v dění světa a nestanou se nositeli zásadních reforem“ (Grossman 1946b, s. 75).

Těsně po válce se kolem deníku *Rudé právo* utvořila velmi silná skupina levicově zaměřených autorů. Šest básníků (Jindřich Hilčr, Michal Sedloň, Ivan Skála, Vladimír Stuchl, Vlastimil Školaudy a Jaroslav Vojtěch) a tři prozaici (Jan Klobouček, Vítězslav Kocourek a Sergej Machonin) se jednoznačně přiklonilo k dialektickému materialismu a začalo budovat nový, syntetický realismus. Například Ivan Skála po halasovsky laděné prvotině *Křesadlo* (1946) napsal sbírku *Přes práh* (1948), která už obsahuje i výrazně politické básně.

Přestože například Jiří Hájek, kritik, publicista a mluvčí skupiny kolem *Rudého práva*, Kamila Bednáře a další ostře kritizoval jako generaci, která je „pasivní, mdlá, bezprogramová“ a která si z let „nezaměstnanosti a krize“ odnesla „jako jakýsi úraz na duši svou pasivitu a přecitlivělost, či lépe řečeno bolestinství“ (Hájek 1946, s. 64), obě navzájem protichůdné tendence zřetelně ukazují, že váleční a pováleční tvůrci chápou umění v těsném sepětí s realitou. Na jedné straně je potřeba je ideologizovat, postavit do služby politiky a společnosti, na straně druhé naopak potřeba je od všech ideologií očistit, aby bylo co nejbližší člověku a jeho podstatě.

Sám Chaloupecký, který od počátku stál mimo oba zmíněné tábory, v již citované stati říká: „Jediným původním a významným činem v období mezi dvěma světovými válkami byl nadrealismus; v něm, zdá se, vzepjalo se moderní umění k poslednímu, co mu ještě zbývalo, aby nakonec samo sebe zničilo v zmatku a bezmoci. Ostatně už je tomu také přes dvacet let, kdy vyšel první Manifest nadrealismu; a dnes už i tento směr patří historii“ (Chaloupecký 1946b, s. 27; zvýraznil P. E.). Podle něj se surrealismus jako východisko z válečné zkušenosti stal obětí toho, z čeho se vši mocí snažil vymanit: literárnosti a vyumělkovanosti. Surrealistické umění představované předválečnými básníky, Konstantinem Bieblem nebo Vítězslavem Nezvalem, ale také mladšími autory, jako byli například Rudolf Altschul nebo Zbyněk Havlíček ze skupiny Spořilovských

surrealistů, se nedokázalo vymanit z postupně se vyprazdňujících schémat a tezí a ve snaze o naprosté osvobození ztratilo kontakt s realitou, uzavřelo se do vlastního světa, v němž je jedinou konvencí domnělá svoboda. Domnělá proto, že panuje pouze v izolovaném světě umění, nikoli ve světě skutečném: „Zazděno do prostředí sběratelů a nakladatelů, výstavních sálů a literárních kroužků, zaměnilo skvělou samotou myslícího a citlivého ducha, postaveného doprostřed společnosti odevzdané jen svým hospodářským úsilím a bojům, za zcela zvláštní prostředí poloumělecké a polosnobské, oddělené ode všeho dění ostatního“ (Konec moderní doby, Chalupecký 1946a, s. 29).

V podobném duchu se nesla už první stať Jana Grossmana *Integrální realismus*. I Grossman vnímal zmechanizování a zautomatizování části moderní poezie, a především surrealismu (Grossman 1943, s. 25). Nejprve se vyprofiloval jako mluvčí levicově orientovaných autorů kolem deníku *Mladá fronta*. Spolu s Jaromírem Hořcem, Františkem Listopadem, René Zachovalovou, Ivanem Andrenikem a Jaroslavem Morákem podepsal Prohlášení dynamoarchistů, které deklarovalo aktivní a dynamickou funkci literatury: „Budeme změřeni aktivitou, dělnou službou, obsaženou ve tvaru a promítající se již tvůrčím zrozovacím procesem. [...] Umění poprvé a velice jest účastníkem. V tomto čase bezvýhradně začíná dělničit, budovat, žít. Spojenci, umění a život. Svět nás vede svým dynamoarchismem k prvotní vládě existencí pospolitých, k ústavnosti socialistické, již tušíme v této rozloze v zemích SSSR“ (Prohlášení dynamoarchistů, Aktiv 1, s. 6).

Později ale Grossman přišel s vlastní koncepcí přísně analytického, věcného umění, které považoval za východisko z krize, do níž se podle něj literatura dostala. Tvrdil, že věcné umění je „základem naší cesty, chceme-li dosáhnout nové kultury a nového životního slohu“ (Grossman 1948, s. 45), a náznaky takového umění spatřoval mimo jiné právě v tvorbě Skupiny 42: „Tato poezie cítí, že skutečnost, která se nám dnes znovu jeví v nesmírné složitosti a chaotické významové závislosti, musí být v lyrice řešena prostředky schopnými obsáhnout ji plně a konkrétně v této šíři. Je to ostatně tentýž výkyv k větší objektivitě a vnitřní prostotě, jaký prodělává po válce a pod vlivem nových sociálních tendencí mnohá evropská lyrika, i ta, která na něm ztroskotává – surrealisté“ (Grossman 1947, s. 84).

Jindřich Chalupecký a teoretická východiska Skupiny 42

Teoretický základ působení Skupiny 42 položil výtvarný a literární kritik a teoretik Jindřich Chalupecký. Texty o literatuře publikoval od počátku třicátých let, zejména v *Lumíru* a *Samostatnosti* (1931–1932), dále v *Činu* (1932–1938), *Světozoru* (1933–1938), v *Sk Listech pro umění a kritiku* (1936–1937), *Programu D 40, D 41* (1940–1941) a ve *Volných směrech* (1940–1946). Redigoval či spoluredigoval časopisy *Život* (1938–1946) a *Listy 5* (1947–1948).

Základní otázkou, kterou si Jindřich Chalupecký ve svých textech kladl, byla ta po smyslu moderního umění. V úvodu k vlastnímu výboru teoretických textů Chalupecký vzpomíná: „Vlastně byla to pořád jen jedna otázka: co je umění. Od počátku mne překvapovalo, jak mi připadalo cizí v naší době, a ptal jsem se tedy, co je činí tak cizím. Tak ta otázka vyvolávala témata dvě. Co to je vlastně umění, co činí umělce umělcem; a k čemu je v dnešní společnosti“ (Chalupecký 1991, s. 7).

Chalupeckého uvažování o moderním umění bylo výrazně antropocentrické a mělo výrazný etický a sociální rozměr. Velmi často hovořil o „lidském významu“ umění, který se však zásadně rozcházel s tím, co jeho generační soupeř Kamil Bednář označoval termínem „lidský obsah“: „Požadavek neobvyklosti, problém fantazie, není již heslem dne a místo něho vstupuje požadavek lidského obsahu“ (Bednář, 1940). Bednář volá po naplnění umění lidskými tématy, což Chalupecký kategoricky odmítá: „Umění člověka nezobrazuje, nepojímá, nelíčí, neobsahuje. Naopak, dokazuje nezobrazitelnost, nevyličitelnost, neobsáhlost člověka“ (Chalupecký 1940, s. 110).

Soustředění na člověka a jeho místo ve společnosti bylo zároveň v ostrém rozporu se socialistickým chápáním umění. Umění soustředěné na člověka má uspokojovat povýtce lidskou potřebu po estetickém prožitku, nemá žádnou další funkci. Umělcovo dílo není službou společnosti, ale způsobem, jak život jednotlivce a společnosti navzájem propojit. V přednášce *Smysl moderního umění*, kterou Jindřich Chalupecký proslovil v únoru a květnu roku 1944 a později na přání Výtvarného odboru Umělecké besedy vydal knižně, je hledání smyslu moderního umění uvozeno takto: „Otázku po smyslu umění můžeme nyní formulovat takto: Je pouze nějakým přídatným a vedlejším znakem této lidské podoby, nějakou pouze zálibou, vlastní člověku, nějakým pouhým lidským přepychem, anebo patří k jeho podstatě, je konstitutivním znakem jeho charakteru?“ (Chalupecký 1944, s. 6). Nositelem lidské historie totiž není člověk samotný, protože jako živá bytost

podléhá působení přírodních zákonů, nýbrž kultura, v níž podle Chalupického není nic předem dané. Naopak, vše je dílem člověka.

Kultura však není faktem jednotlivce, ale společnosti. „Člověk je bytostí sociální, poněvadž je historický a kulturní. Je bytostí historickou, poněvadž je sociální a kulturní. Je bytostí kulturní, poněvadž je historický a sociální“ (Chalupecký 1944, s. 8). Kladná odpověď na otázku, zda umění patří k lidské podstatě, je podle Chalupického podmíněna splněním tří podmínek: „[M]usí být součástí lidské kultury, součástí lidských dějin, součástí lidské společnosti“ (Chalupecký 1944, s. 8). V již citované stati *Smysl moderního umění* Chalupický odděluje prožitky tělesné a netělesné. Tvrdí, že kategorie příjemnosti a nepříjemnosti se vztahují pouze na prožitky tělesné, a přestože v prožívání umění určitá míra tělesnosti obsažena je, jde převážně o akt duchovní. „Je schopno, ono jediné, tu hmotnou, smyslovou, tělesnou oblast našeho existování strhovat do oné oblasti duchovní [...]“ (Chalupecký 1944, s. 12).

Dokázat sociálnost moderního umění je podle Chalupického nepoměrně složitější, už jen proto, že je omezeno pouze na úzkou skupinu tvůrců. „Umění zůstává ovšem i tentokrát faktem společenským a není umělce, který by tvořil jen ze sebe, nevázan v proud živé tradice, uchovávané a rozvíjené společensky, právě tak jako tvoří pro společnost, byť si tato společnost byla sebemeně početnou a byť si by možná v její existenci mohl jenom doufat“ (Chalupecký 1944, s. 13). Jakékoli umělecké tvoření je tedy sociálně zakotveno, je formováno určitou společensko-historickou zkušeností. Je to však zkušenost omezená, vázaná pouze na naše konkrétní okolí, a jako taková je pro člověka nezpochybnitelná, nesrovnatelná s jinou zkušeností. Jenže člověk není na svou situaci bezpodmínečně vázan, je schopen ji napadnout a vyjádřit s ní nespokojenost. Od zvířat se člověk odlišuje tím, že dokáže aspirovat na jinou, lepší zkušenost. „Je to nějaký paradoxní stesk po nikdy nepoznaném, touha po navždy neznámém, spění k nikdy nedosažitelnému – je to něco, čím člověk vždy všechno dané, známé, existující, přesahuje“ (Chalupecký 1944, s. 16).

Z toho podle Chalupického vychází též smysl moderního umění. Jako kulturní i sociální fakt je podle něj nepostradatelný: „Tázel jsem se pak, je-li umění [...] součástí lidské historičnosti, sociálnosti a kulturnosti; a odpověděl jsem, že je jejich součástí nezbytnou, poněvadž poskytuje člověku jedinou možnost, jak udržovati a navazovati souvislost mezi jeho existováním živočišným a duchovním“ (Svět, v němž žijeme, Chalupický 1940, s. 26). Umění obecně je podle Chalupického projevem transcendence

lidského ducha, jeho schopnosti přesahovat svou živočišnou podstatu. Zároveň je antitezí k ekonomickému a pragmatickému směřování moderní společnosti, přestože vnímat je v době, kdy vzniká, je schopen jen málokdo a většina společnosti se bez něj docela dobře obejde. Kdo však považuje umění za pouhou zábavu, zapomíná podle Chalupického na konstitutivní roli umění, na to, že umělci spoluvytvářejí lidské dějiny.

Jak se tento Chalupického přístup promítá do psaní o literatuře a jaký má vliv na literární část Skupiny 42?

Přestože sám Chalupický v katalogu výstavy z roku 1946 v Domě umění v Brně popřel v tvorbě Skupiny 42 jakoukoli programovost kromě přesvědčení, že není možné v tradici moderního umění pokračovat ani se od ní distancovat, texty jako *Svět, v němž žijeme* (1940) nebo *Konec moderní doby* (1946) jasně vyslovovaly skupinový postoj k situaci dobového umění. Lze se domnívat, že tyto stati souzněly s tím, co vnímali sami básníci. Jak píše Chalupickému v dopise z 29. července 1942 Ivan Blatný: „Skoro každý Váš referát nebo článek mi přináší velké zadostiučinění. Počínajíc Vaším referátem o verších Kamila Bednáře v min. roč. Volných směrů, přes Palivce až k článku Generace v posledním svazku *Života*,³ vždycky jsem pociťoval při čtení nesmírnou radost a úlevu, jako když za nás někdo přesně a definitivně vysloví to, co cítíme tak jasně a tak naprosto, až nás vědomí pravdy, kterou máme proti všem, bolí“ (Blatný 1999, s. 169).

Jak dokazuje právě korespondence s Ivanem Blatným, Chalupický verše „svých“ básníků průběžně a zevrubně komentoval a výrazně tak ovlivňoval jejich podobu: „Milý Blatný, začnu bez úvodu a omluv: nelíbí se mi ty verše – mám-li je pokládat za básně, a ne přípravu k nim, etudy, shledávání materiálů. Opakoval bych nad nimi to, co jsem psal o Melancholických procházkách: estetický sensualismus“ (22. 6. 1943, Blatný 1999, s. 187).

Skupina 42 od počátku podobně jako Jindřich Chalupický stála mimo obě dříve zmíněné linie patrné v poezii 40. let. Chtěla, aby poezie byla v co nejtěsnějším sepětí s člověkem a co nejvěrněji postihovala všednodenní skutečnost. Měla být živoucí a prostá jakýchkoli „vyšších“ idejí a ideálů. Snaha o jejich naplnění je totiž podle autorů Skupiny 42 jedním z hlavních důvodů vyprázdněnosti a odosobnění současného umění.

³ Šlo o recenze Bednářových básnických sbírek *Kamenný pláč* a *Veliký mrtvý* („Verše Kamila Bednáře“. *Volné směry* 36, 1941, s. 159–160), Palivcovy sbírky *Pečetní prsten* („Poesie metafysická?“. *Volné směry*, týž ročník, s. 317–318). Článek *Generace* vyšel v 17. ročníku *Života* v roce 1942 (s. 103–112). Ve všech textech Chalupický odmítá ornamentálnost a stylistickou násilnost. „Nuže Bednář se snaží, aby poezie nabyla nového obsahu – pravím *obsahu*, nikoli *významu*. Proto jeho báseň mluví *o něčem*, nikoli *něco*. Řeč se stává prostředkem, jímž se něco říká. Neboli předmět básně se ocitá mimo báseň“ (Chalupický 1941, s. 160).

Jakoukoli služebnost umění Chalupecký kategoricky odmítal a vyjadřoval obavu, že pokud bude umění dál sloužit ideologiím, zcela pozbuje smyslu. „A všechno to hrozné a nádherné, čeho se umění odvážilo, když se osvobodilo ze svých služebností a soustředilo se samo na sebe, to nebude; a všechna ta odpovědnost, kterou na sebe tehdy vzalo, ta nebude. Budou veršičky, obrázky, kritikové, nakladatelství a kulturní obecnost, všichni budou číst Seiferta překrásného a občas mluvit také o vznešené ideji lidství, a už nic. Bude to krásné, a svět pojde na skrčeninu“ (Generace, Chalupecký 1942a, s. 109).

Činnost Skupiny 42

Skupina 42 vstoupila do literatury a výtvarného umění koncem roku 1942, kdy se několik výtvarníků, spisovatelů a teoretiků rozhodlo založit uměleckou platformu, která neměla v úmyslu sama sebe škatulkovat a svazovat konvencemi konkrétního uměleckého směru, a obešla se dokonce i bez proklamativních manifestů. „Avšak nutnost sama je srazila dohromady a dala jim uvidět, v čem jsou si blízcí a v čem se zřetelně liší od všech ostatních. Nutnost jim v době největší nesvobody přikázala hledat k práci oporu a kontrolu jeden v druhém. A nutnost posléze svedla jejich individuální cesty v jeden směr a dopřála jim dohledat se tu některých úkolů, jež jako by právě jim byly uloženy“ (Několik poznámek o Skupině 42, Kotalík 1946–47, s. 126).

Jedním z podnětů pro utvoření Skupiny byla stať *Generace*, v níž Jindřich Chalupecký kritizoval tradici, podle níž se umění přisuzuje „jakýsi zvláštní a ctihodný společenský význam“ (Chalupecký 1942a, s. 105). Vyvrací také domněnku, že báseň nebo obraz pouze odkazují ke skutečnosti. „Význam básně a obrazu pak odvisí od toho, k jak důležité skutečnosti ukazuje. Ale báseň – *a to tím, že je básní* –, a obraz – *a to tím, že je obrazem* – je v nesmírně užším a těsnějším vztahu ke skutečnosti. Umění zachází s věcmi, se světem.“ (Chalupecký 1942a, s. 106). Kromě jiného se tu zabývá i vztahem formy a obsahu. Z dojmu mladých autorů, že umění jen k něčemu odkazuje, vyplývá jejich potřeba naplňovat formu nějakým dalším, závažnějším obsahem. „[...] snaha o obsah nadřazený formě vede k tomu, že *forma se ocitá mimo obsah*. [...] *nenese tento význam, je tu jen proto, aby prostředkovala mezi umělcem a divákem nebo čtenářem, stala se pomůckou přesvědčování diváka*“ (Chalupecký 1942a, s. 107). O čtyři roky

později se Chalupecký ve stejnojmenné studii⁴ ohlíží za generací mladých autorů, kteří měli být nositeli nového moderního umění, a konstatuje, že „nositelem dalšího života českého umění nemají být ti, kteří první vystoupili s nárokem představovat svou generaci. Daleko spíše připadá tato úloha a tato odpovědnost malířům a básníkům, kteří z různých míst a různými cestami se sešli ve skupině, která si naposled dala název *Skupina 42*“ (Chalupecký 1946b, s. 100).

Jádro Skupiny 42 tvořili malíři František Gross, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, teoretici Jindřich Chalupecký a Jiří Kotalík a Jiří Kolář (ten samozřejmě i jako výtvarník) a Ivan Blatný (a jeho prostřednictvím později i Josef Kainar). Postupně přibývá ještě v roce 1942 malíř František Hudeček, v roce 1943 fotograf Miroslav Hák a sochař Ladislav Zívř, roku 1945 spisovatelé Jiřina Hauková a Jan Hanč a v roce 1946 Bohumír Matal. Názorově se ke Skupině 42 ve svých textech později přiklonil i Jan Grossman. První skupinová výstava se konala 30. srpna 1943 a literární část se poprvé představila v dvojčísle 4–5 časopisu *Život* v roce 1946 (Janoušek 2007). Teoreticky Skupinu 1942, jak se původně jmenovala, navenek i dovnitř sjednocoval Jindřich Chalupecký, který svými texty udával směr a formoval uvažování nejen členů Skupiny, ale i mnoha spřízněných současných i pozdějších autorů.

Je patrné, že od samého počátku spolu byly tvorba literární a výtvarná velmi úzce spjatá. Literáti a teoretici psali texty pro katalogy výstav svých kolegů a výtvarníci ilustrovali jejich knihy (např. sbírka Ivana Blatného *Tento večer* obsahuje frontispis od Kamila Lhotáka, Kolářův *Limb a jiné básně* zase ilustrace Františka Grosse atd.). Tři základní polohy Skupiny, tedy výtvarná, literární a teoretická, a jejich neustálé prolínání (jakkoli bylo intenzivní pouze během tří válečných let) měly za následek, že tvorba Skupiny 42 zasáhla do všech zásadních oblastí umělecké tvorby. V malířství, sochařství, fotografii i literatuře představovala zásadní mezník a zároveň jeden z mostů, které překlenuly kulturně jednostranné období první poloviny padesátých let a promítly svou poetiku do literárního kánonu druhé poloviny dvacátého století, a především let šedesátých a sedmdesátých.

Skupina 42 byla vedle politicky angažované a programově apolitické literatury třetím hlavním proudem poválečného umění. Přestože velká část děl nesoucích se v duchu programu Skupiny vznikla za války, tedy v letech 1942–1945, publikace se dočkala až

⁴ Chalupecký v dvojčísle 4/5 časopisu *Život* uveřejnil text s názvem *Generace*, který zčásti pojednává o skupině umělců kolem Kamila Bednáře Sedm v říjnu, z větší části se pak věnuje literární i výtvarné tvorbě Skupiny 42.

v letech těsně po válce. Sbírka Jiřího Koláře *Limb a jiné* básně vyšla v roce 1945, stejně jako *Tento večer* Ivana Blatného. *Cizí pokoj* Jiřiny Haukové vyšel v roce 1946. V roce 1948 Skupina fakticky zanikla, přestože někteří její členové, jako třeba Jiří Kolář nebo Jan Hanč, tvořili v jejím duchu i dál, zatímco jiní, například Jiřina Hauková či Josef Kainar, se od poetiky Skupiny opět vzdálili.

Skupina 42 velmi intenzivně vnímala, že moderní umění se ve dvacátých a třicátých letech v podstatě vyčerpalo a že již nic nového nepřinese. „Vývoj moderního umění zvolňuje a ustrnuje. Je to vlastně již několik desetiletí, co vznikla jeho nejvýznačnější díla, jimiž vyvrcholil a vyčerpal se vývoj trvající déle jednoho století. Jako by v náhlém výbuchu v rozmezí jedné desítky let vyvstala tu díla, v nichž moderní umění došlo svých realizací nejkrajnějších. Joyceův *Odysseus* 1914–1921, Eliotova *Pustá země* 1922, analytický kubismus 1910, Chirico 1912, Stravinského *Histoire d'un Soldat* 1918, atonální hudba 1921–1922: všecko to už je hotovo nejpozději z počátku let dvacátých. Od té chvíle bylo lze leda jen obměňovat, zjemňovat a zdrobňovat to, co už tu stálo velké a hotové“ (Konec moderní doby, Chalupecký 1946a, s. 24).

Významným katalyzátorem byla v tomto směru pochopitelně druhá světová válka, která zásadně ovlivnila hodnoty vyznávané nejen v běžném životě, ale i v umění. To už nechce vytvářet novou skutečnost, naopak chce vyrůstat přímo z reality všedního života a zabývat se osobní, niternou zkušeností člověka. „V letech zkoušky, kdy jsme se umění začali ptát ne po ohňostroji imaginace a citu a bohatství převleků, ale po mužnosti, čelící tváří v tvář chaosu a nevyhýbavé tvrdé pravdě, objevuje se mezi námi něco, co bych nazval *prozaičtění poezie*,“ napsal Jiří Kolář v doslovu ke 2. vydání svého překladu básní Carla Sandburga (Kolář 1960, s. 170).

Prozaičtění poezie, o kterém Kolář mluví, se dotýká všech složek struktury básní. Všední, ne-poetická témata si hledají odpovídající způsob vyjádření a naopak, mluvným a depoetizovaným jazykem se vyprávějí příběhy z nároží, z vedlejší ulice nebo zpoza pootevřeného okna. „Jestliže někdy svět, v kterém básník žil, ponoukal svou definitivností, ustanoveností a nepoetičností básníka ne-li k útěku, tedy k namáhavému hledání a konstruování vhodného tématu – je svět těchto let náhle látkou doslova přeplněn! Látkou v podobě autentických příběhů, životopisů, osudů a všedních dramát, která se vynořují za každým rohem v podobě holých fakt, statistik, čísel a strohých dokumentů, které však svou dramatičností, fantastikou, výmluvností a drtivou pravdou předstihují vše, co mohla stvořit nejvynalézavější fikce, a domáhají se vyslovení“ (Kolář

1960, s. 170–171). Dokumentárnost, depoetizace a prozaizace, to mají být a jsou hlavní principy nového umění a jeho cílem je co nejautentičtější výpověď o člověku ve světě, v určité historické situaci, dokonce v jednom jediném okamžiku.

Básníci Skupiny 42 se tak vymezují proti exaltované části poválečné poezie, jejich přístup má blíže k realismu. Ve stati *Konec moderní doby* se Jindřich Chalupecký vrací k působení Skupiny 42 takto: „Jejich východisko bylo ostatně totožné s oním, které formovalo jejich vrstevníky [...]. I oni cítili, že modernímu umění vskutku hrozí nebezpečí, které jsme označili jako *nedostatek obecného lidského obsahu a významu*. I oni chtěli skoncovat s obdobím formové experimentace v umění. I oni viděli, že na této cestě nelze nic nového již objevit. Ale nepostavili se proto proti modernímu umění. Pozorující scestí, na kterém se ocitá, hleděli nalézt chybu, které se dopustilo, a obnovit jeho smysl a význam, aby v něm mohli pokračovat“ (Chalupecký 1946a, s. 12). Tato snaha má však pramálo společného s meziválečným realismem, natož s realismem socialistickým. Východisky Skupiny 42 jsou spíš halasovská či weinerovská skepse a hledání nového tvaru jako protipól k jásavé a pozitivní avantgardě. Realismus Skupiny 42 se projevuje spíš ve vytváření nového mýtu, v pátrání po podstatě lidství. „Hledali [člověka] v nejkonkrétnější konkrétnosti těchto let, těchto měsíců a těchto dnů. [...] Cítili rovněž, jak nebezpečná je detematizace a formalizace moderního umění; ale nepojímali téma jako něco odlišného od formy, nedomnívali se, že by bylo možno téma a formu od sebe tím nebo oním způsobem odlučovat...“ (Chalupecký 1946, s. 23).

Srovnejme například Nezvalovu báseň *Měsíční večer* ze sbírky *Žena v množném čísle* (1936) a úryvek z Kolářovy básně *Ráno* ze sbírky *Ódy a variace*, napsané za války a vydané v roce 1946:

Vítězslav Nezval

Měsíční večer

Dnes se podobá město

Bílé růži

Houslím

A ulitě

Je noc a holub vrká

Otevřme všechna okna do ulic

A město se bude ihned podobati

Pudřence

Bílé rukavici

A stříbrné paruce

Jiří Kolář

Ráno

Střechy vzlétají

Dlouhé ubrusy plísně visí v cárech z drátů

A řinou

Po slizkých tělech kandelábrů

Na rozmodralý asfalt

Z boláků hotelů

Uniká vyfintěný hnis

Praménky

Proplétající se kolem zdechlých opon

Reklamních tabulí

Kolem tetanovitých štítů

A umírajících ohrad

I z těch několika veršů je jasně patrné, jak se od sebe poetika nezvalovského surrealismu a Skupiny 42 liší. Přestože obě básně se odehrávají v tomtéž prostředí, tedy ve městě, a navíc obě na hranici dne a noci, byť v Nezvalově básni město pomalu usíná, kdežto u Koláře se naopak probouzí, asociace, jež městské prostředí vyvolává, jsou docela jiné. Zatímco u Nezvala město vzbuzuje samé příjemné představy, je jevištěm či plesovým sálem a doslova láká, aby člověk propojil svět uvnitř a venku, Kolářův lyrický subjekt se brodí hnusem a zmarem. Také pro něj město představuje rekvizity a kulisy („Proplétající se kolem zdechlých opon / Reklamních tabulí“), nicméně jsou vyprázdněné a hnijí. Město umírá, a to velmi tělesně, s příznaky na smrt nemocného člověka. I zde se tedy prolíná vnitřní svět lyrického subjektu a svět vnější, ale místo optimismu se tu mezi oběma světy přelévá deziluze a bezvýchodnost – situace o to

paradoxnější, že se odehrává na prahu nového dne, který tradičně představuje nový začátek.

Skupinová poetika

Městské prostředí je jedním z nejvýraznějších pojítek mezi autory Skupiny 42, a to nejen mezi básníky navzájem, ale i mezi nimi a jejich kolegy výtvarníky. Například jednu z hlavních linií tvorby fotografa Miroslava Háka tvoří nalezená zátiší a zákoutí pražských periferií se všemi typickými atributy – ploty, zídkami, oprýskanými tabulemi či schodišti. Kromě samotné skutečnosti je přitom básníkům bohatým inspiračním zdrojem cizí literatura, a to především moderní anglo-americká poezie. Konkrétně pro Jiřího Koláře jsou to verše Carla Sandburga, které spolu s Jiřím Kotalíkem poprvé představil ve výboru *Ocel a dým*, který vyšel sice až v roce 1946, ale připraven byl již za války. Kolář na Sandburgovi obdivuje jeho plebejskost, živelnost i protiklady, které jeho tvorbu provázejí. V doslovu k druhému vydání z roku 1960 píše: „[...] tváří v tvář dosud nestrnulé, lávovitě vroucí podobě americké společnosti a všech jejích vztahů, které tak poznává, dospívá pak k celé zákonitosti svého básnictví, k dynamice, k volnému mluvenému verši“ (Kolář 1960, s. 175).

I pro Sandburga a další zejména americké básníky je velkoměsto prostředím, které se naprosto zásadně liší od prostředí venkovského (v případě Ameriky od malých městeček, často uprostřed nekonečných, takřka neobydlených plání) a ve kterém je dnešní člověk zakořeněný stejně jako dřív na venkově. Podobně jako Kolář ve svých raných sbírkách, i Sandburg píše o přechodu mezi vesnicí a městem a s ním souvisejícím přerodu člověka. Jako příklad vyberme báseň *Květy planých jabloní* se sbírky *Ocel a dým* v překladu Jiřího Koláře a Jaroslava Jecha (Sandburg 1960, s. 25):

Květy planých jabloní

Carl Sandburg

*Něčí malá dívěnka – jak snadné napsat dojemný příběh
o tom, čím byla kdysi a čím je nyní.*

*Něčí malá dívěnka – jednou v červnu si hrála pod
planou jabloní a květy jí sněžily do tmavých kadeří.*

[...]

*Jak snadné napsat dojemný příběh, čím byla kdysi a čím
je nyní –
a jak v červnu jabloň strásala květy do jejích kadeří.*

*At' světla Broadwaye blyskotají a vyšplichují – a taxíky
probíjejí návaly, když je po představení a ulice temní.*

*At' si dívky smyjí naličení a jdou na své půlnoční
chlebičky – at' sní v jitřním slunci, pozdě ráno,
dlouho po ranních novinách a mlékařských
vozech –*

*At' sní jak dlouho chtějí – o červnu kdesi na břehu jezera Erie...
o květech planých jabloní.*

Citované verše jasně dokládají rozdíl mezi venkovským a městským prostředím. Komentuje to ostatně i sám lyrický subjekt: „Jak snadné napsat dojemný příběh, čím byla kdysi / a čím je nyní –“. S městským prostředím automaticky souvisejí světla, auta, společenský život, líčení... Ale když po probdělé noci přijde ráno, dívky stejně sní „o květech planých jabloní“. Město tu nevzbuzuje automaticky negativní konotace, spíš vyvolává vzpomínky na minulost a evokuje dojem ztracené prostoty a přirozená krása v podobě jabloňových květů ve vlasech ostře kontrastuje s umělostí líčidel.

Jiří Kolář se srovnání městského a venkovského prostředí sám věnoval v textu *Poezie města* ve sborníku *Kvart*. „Život v městě je namáhavý, drsný, nestydatý, zuřivý, stejně tak jako bezmyslenkovitý. V městě nelze žít jinak nežli s tímto netvorem nejtěsněji podle boku. Jakákoli obrana je zbytečná, napřažené ruce nestačí ani v chůzi, natož ve spánku. Dělej co dělej, každý zásek, pancíř, každý meč je nic. Přibližuje se a přibližuje, tím neúprosněji a lhostejněji, kladeš-li nástrahy. Zavíráš oči, zašíváš si je, ale zevrubnost poznání druhého roste a roste. Oblékni se, jak chceš, oblékni jej, jak chceš, a je to stále spodní prádlo, ve kterém se poznáváte vždy a všude. Krůček za krůčkem se prokousáváš stěnou nenáviděné kaše oddělující tě od krajiny, za kterou jsi chtěl ve svých představách položit život, jak byla krásná a plná okouzlení. ČLOVĚK VYBUDOVAL MĚSTO A MĚSTO VYBUDOVALO ČLOVĚKA“ (Kolář 1946, s. 40). Město je pro Koláře prostor, který je

neodlučitelně spjat s člověkem, je produktem člověka a jeho prokletím zároveň. Zatímco z venkova se dá odejít, město člověka (a básníka tím spíš) pohltí a nepustí.

Město je také místem, kde se odehrává množství nejrůznějších dějů, neuspořádaných a jen těžko postižitelných. Tuto roztržitost se autoři Skupiny 42 pokoušejí zachytit určitým mnohohlasím. Jiří Kolář ve svých básních používá nejrůznější komentáře a vsuvky, často zdůrazněné i typograficky. Srovnejme například báseň s incipitem „Najednou přestane být slunce“ ze sbírky *Sedm kantát* z roku 1945 (Kolář 1992, s. 236–237). Začíná líčením prostředí, to však po několika verších přetrhne promluva, kterou neznámá směřuje k lyrickému subjektu. Do započatého „rozhovoru“ posléze vstupují i neživé atributy prostředí – vítr, psí víno i sám starý dům, v němž se báseň odehrává.

Najednou přestane být slunce
a krásná plamenící noc,
najednou všechno je kámen a hlína
a ten kámen a hlína je starý přízemní dům
se zažluklými okny,
se smaragdovým psím vínem zakousnutým do omítky
a ten dům –

– *Počítala jsem vteřiny, kdy přijdeš,
a nyní když... pospícháš odejít, vím,
pospíchej, musíš pospíchat!*

Najednou všechno je vítr kolébající zahradou
na konci května,
v navečer revoluce.
Ale co je větru, starému domu, psímu vínu do revoluce?

(Počítala jsem vteřiny, kdy přijdeš.)

Co je větru, domu, psímu vínu po tom, že tě miluji?

Vítr: Nerozuměl jsi? Pospíchej!

Starý dům: Nerozuměl jsi, nestačí ti, že my jsme zde?

Psí víno: Nám jméno dej, jméno jejích vlasů, rtů, paží,

ale hledej ty vlasy, hledej ty rty, ty paže tam,
kam dnes své vlasy, rty, paže klade lid,
pospíchej, musíš pospíchat!

Tam trochu na západ od radniční věže,
dům se zažluklými okny
a může přijít hodina, vteřina...

– Již jdu! Již jdu! –

Nikdy nezapomenu co je to smích!

(Ta kulka v tvé hrudi studí k nesnesení.)

Nikdy nezapomenu, co je to smích!

Hlas větru, starého domu, psího vína: Pospíchej!

(Polibek s vůní narkózy.)

– Již jdu, již jdu!

Setkávání městských a přírodních motivů je pro Kolářovu „městskou“ poezii typické, jako by se nikdy tak docela nevytratila opozice venkova a města, tolik patrná v jeho prvotině *Křestný list* (1941).

Ve své druhé sbírce *Melancholické procházky* (1941), která se již svou poetikou blíží charakteru Skupiny 42, vedle sebe Ivan Blatný takřka asociativně řadí nesourodé útržky vjemů, často městských. Jindřich Chalupecký však v recenzi sbírce vytýká, že jsou „impresionistickými záznamy světa roztříštěného v barevné skvrny, závany vůní, útržků zvuků. Dodržují tuto svou metodu s jistotou a dovedností až brilantní; nikde téměř nesklesnou v popis, realistický obrázek, žánr, ač toto nebezpečí je neustále nasnadě. [...] Chce tedy Blatný na poezii její schopnost opakovat co nejživěji a nejvěrněji jedinečnost okamžiků, kdy svět se mění v dobrodružství smyslů, nahé vzrušení? Chce jí redukovat člověka na onu condillacovskou sochu, která není ničím více než korespondencí vjemů? Možná; ale pod Blatného bezstarostným a požívačným impresionismem se hloubí tragédie estetického senzualismu“ (Chalupecký 1942b, s. 147).

Například v básni s incipitem „Znáš dálku? Já ji znám. Na stropě, plném much,“ tvoří městské motivy jen jakousi kulisu navozující dusnou, tíživou atmosféru. Synestetické popisy prostředí uvozují snění o dálkách a jakoby srážejí lyrický subjekt k zemi:

Znáš dálku? Já ji znám. Na stropě, plném much,
v ohybné světnici mám jazyk přilepený.
Je parno v ulicích, jak olej hustý vzduch,
kdosi se zasmál. Pes. Pomalá chůze ženy.

Jde, kolébá se, jde a svírá koleny,
bílými koleny a stehny naše mozky.
Znáš dálku? Já ji znám. Proměny, proměny,
děšť trhá plakáty a stírá barvy. Trosky.

Z okna mám vyhlídku na pivovarský dvůr.
Tajemné jeskyně a ve dne sudy. Sudy.
Je ráno, drhnou zem. Lucerna mrtvých mūr.
Znáš dálku? Já ji znám. A znám ji ve všem všudy.

Sbírka *Tento večer* (1945) je již psána pod přímým vlivem Chalupeckého teorie. Blatný Chalupeckému své básně průběžně posílal. V dopise z 20. 11. 1942 se například zmiňuje o tom, že k listu přikládá již čtvrtou báseň, a zároveň vyslovuje domněnku, že se od předchozích textů posunul o kus dál. „Ani mi pak nenapadlo nějak vědomě se Vám snažit vyhovět, ale v čtvrté básni jsem urazil kus dopředu. Nechci vylučovat nějaký vliv, ale tajnějšími cestami, než je vědomá vůle přizpůsobit se“ (Blatný 1999, s. 172). Touto čtvrtou básní je *Tento večer*, která se později stala titulním textem třetí Blatného sbírky. Dále Blatný komentuje i tematiku města: „Přiznám se Vám, že jsem vlastně zpočátku myslel, že v básni „Tento večer“ opouštím téma „město“. Neměl jsem tehdy při psaní město vůbec na mysli. Ale město je v nás, a kam se v mozku hneme, tam jde s námi“ (Blatný 1999, s. 172).

Něco podobného jako by platilo pro báseň *Dvě města* ze sbírky *Tento večer* (1945). Na jejím začátku stojí jakási dvě snová města, z nichž vystupují motivy chodců a časovosti. Město tu není přítomno přímo, ale jako jakési tušené, zcela samozřejmé jeviště, na němž se odehrávají příběhy zaslých časů.

Dvě města

Skoro je neznám, a tím spíš jim dává
sen stará náměstí,
zamlklé chodce, na něž poprchává
kůň jezdce z pověsti.

Tam nad nádražím potrhané listy
příběhů zašlých dob,
karafy, křesla, otlučené busty
a kolem tma jako hrob.

Nad podzimním rynkem v okně drahá hlava,
šum března ve tváři –
ticho je víc a báseň opadává.
(Poznáš to po záři.)

Jiřina Hauková

„Nešťastně vzácná, šťastně všední. Vše se okamžitě a neúprosně obrací proti ní, má srdce muže, ale přísně mateřské. Přijme řetěz, aby jej zneškodnila, zbavuje břitvu jedu jako jed ostrí, je věrná, věrná své zlobě i své dobrotě, má křídla pro boj, mléko hlasu stále čerstvé a plnotučné, hodiny jejího osudu jdou přesně, přijímá rány zpřímá a zpřímá oplácí, žije pod nevlídným nebem, snad proto, že příliš miluje slunce, odtrhuje si od úst stejně jako dýchá, nepočítá dopředu, nemiluje psy, aby je posílala čuchat, ale věří v nezkrotitelnost“ (Kolář 1992, s. 408). Takto charakterizoval Jiří Kolář básničku Jiřinu Haukovou v cyklu *Přátelé*.

Jiřina Hauková se narodila 27. 1. 1919 v Přerově. Po maturitě na přerovském reálném gymnáziu odešla studovat angličtinu a češtinu na Masarykovu univerzitu. Po uzavření vysokých škol v roce 1939 nastoupila jako redaktorka do přerovského *Obzoru* a zůstala tu až do března roku 1942. Poté pracovala v Praze v knižním oddělení ministerstva lidové osvěty, od roku 1945 v publikačním odboru, který vedl František Halas. Po válce ještě dva semestry studovala angličtinu a estetiku, ale pak studia zanechala a od roku 1950 už se věnovala jen literatuře.

V roce 1932 začala psát cyklus próz *Vzpomínky z Vlčanova*, který zůstal v rukopise. První báseň publikovala 11. srpna 1935 v *Obzoru* pod pseudonymem Jola. V *Obzoru* referovala o nových knihách (mj. o *Paní Jitřence* Ivana Blatného) a literárních událostech (např. o *Slovu k mladým* Kamila Bednáře). Pravidelně přispívala do rubriky Lidových novin *Žena a její svět*.

Hauková debutovala sbírkou *Přísluní* v roce 1943, druhou sbírku *Cizí pokoj* vydala v roce 1946. Členkou Skupiny 42 se Hauková stala v roce 1945. V témže roce publikovala ve čtvrtém ročníku „sborníku poezie a vědy“ *Kvart* (1945/46) překlady básní Vachela Lindsaye, Conrada Aikena, Adelaide Crapseyové a T. S. Eliota. V pražském nakladatelství Pamir vydala pod jménem spolužačky Libuše Jurášové svůj překlad románu Anaïs Ninové *Lstivá zima* (*Winter of Artifice*, 1939). Úryvek tohoto textu publikovala pod svým jménem také v prvním ročníku „čtvrtletníku pro umění a filosofii“ *Listy* (1946/47). Na jaře roku 1947 vyšla *Pustá země* (1922) T. S. Eliota v překladu Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupeckého.

V roce 1948 vyšla sbírka básní Emily Dickinsonové *Jediný ohař* (*The Single Hound*, 1914). Hauková v ní českým čtenářům přinesla překlad výboru, který osmadvacet let po

smrti autorky sestavila její neteř a jedna z dědiček Martha Dickinsonová Bianchi. V překladu Haukové vychází též překlad šesti povídek Edgara Allana Poea pod názvem *Případ pana Valdemara*.

V roce 1950 si Jiřina Hauková vzala Jindřicha Chalupeckého a stala se spisovatelkou a překladatelkou z povolání. Roku 1956 otiskl nový dvouměsíčník *Světová literatura* (roč. 1, 1956, č. 4, s. 1–11) šest básní Dylana Thomase v překladu Jiřiny Haukové.

V květnu roku 1958 vyšla po dvanácti letech třetí sbírka, *Oheň ve sněhu*, obsahující verše z let 1947–1957. V témže roce Hauková vydala první vlastní knižní výbor z poezie Dylana Thomase nazvaný *Zvláště když říjnový vítr*. Doslov k němu napsal Josef Škvorecký a kniha vyšla v edici soudobé poezie Plamen nakladatelství SNKLU v Praze.

V roce 1961 Hauková vybrala a přeložila verše Johna Keatse *Když mraky září* (Praha: SNKLU) a přispěla do antologie *Americká lidová poezie* (ed. Lubomír Dorůžka, Praha: SNKLU). Pro překlad Thomasovy prózy *Portrét umělce jako štěněte* (přel. Petr Pujman, Praha: SNKLU, edice Světová četba) přeložila obsažené verše.

Čtvrtá sbírka, *Mezi lidmi a havrany*, představuje básně z let 1958–1962 a vyšla v roce 1965. Ve stejném roce připravila Hauková přepracovaný výbor z Thomasovy poezie, tentokrát pod titulem *Kapradinový vrch* (edice Květy poezie, Praha: Mladá fronta).

Pro první číslo devatenáctého ročníku *Světové literatury* v roce 1974 přeložila Hauková sedm básní Sylvie Plathové. V roce 1977 vyšel v edici Květy poezie nakladatelství Mladá fronta její výbor z básní Emily Dickinsonové *Můj dopis světu*.

Kromě překladů Hauková v sedmdesátých a osmdesátých letech publikovala jen sporadicky. V roce 1970 vyšla v pražském nakladatelství Práce sbírka *Země nikoho*, ale výbor z Haukové poezie z let 1940–1965 *Letorosty*, který v témže roce sestavil Bedřich Fučík, byl krátce po vydání stažen z prodeje a celý náklad byl zničen. Sbírkou *Motýl a smrt*, kterou dokončila v roce 1975, vydala Hauková strojopisně v deseti exemplářích, samizdatově pak až v roce 1983. V roce 1983 ostravské nakladatelství Profil odmítlo rukopis sbírky *Světlo v září* (tato sbírka, zahrnující verše z let 1978–1984, vyšla o rok později souběžně v Edici Expedice a v Edici Petlice. V druhé jmenované edici pak v roce 1987 vyšla i devátá sbírka Jiřiny Haukové *Spodní proudy*).

V roce 1996 obdržela Hauková za sbírku *Světlo v září* od Nadace Charty 77 Cenu Jaroslava Seiferta a 28. října 1997 převzala z rukou prezidenta Václava Havla Medaili za zásluhy. Jiřina Hauková za svůj život vydala celkem devět básnických sbírek. Zemřela v roce 2005.

Poezie Jiřiny Haukové

Přisluní (1943)

Na sklonku roku 1943 vyšla Haukové prvotina *Přisluní*. Vydalo ji nakladatelství Jos. R. Vilímek jako jedenáctý svazek edice Tvar. V textu na záložce, kterým knihu doprovodil Bedřich Fučík, jenž spolu s Vilémem Závadou edici řídil, čteme: „Vroucnost a něha, které vyznačují celkový životní pocit Haukové, vroucnost a něha ve své naléhavosti až trýznivé tvoří atmosféru, kde zpod zajímavě zadržnutých slov tryská tesklivě radostná a vryvná melodie.“

Poezie *Přisluní* předznamenává celoživotní, byť průběžně se proměňující, lyrizující polohu Jiřiny Haukové. Stojí převážně na přírodních motivech, přesto mají Haukové verše k přírodní poezii daleko. Lyrický subjekt v nich s pomocí přírodních motivů vytváří jakousi krajinu duše. Příroda je tu útočištěm a důvěrníci, poskytuje oporu a někdy je venkovní svět přímým zdrojem útěchy:

Zahrado, dvore, kraji dětství,
kam v čase unikáš – – –
Prostoto dobře známých věcí,
jaké to nové kouzlo máš
(Hauková 2000, s. 17, b. Zákoutí).

V citovaných verších zaznívá ještě jedno téma důležité pro *Přisluní*, a to je dospívání, nebo přesněji rozpor mezi dětstvím a dospělostí. Krajina dětství je známá, světlá a bezpečná, kdežto v přítomnosti je inherentně obsažena nejistota i strach. Lyrická mluvčí místy tápe, hledá oporu v minulosti.

Po cestách bludných světlo mi rozsvěť,
tamtudy ved' mě, kde neznám cest,
a každou stopu mlčením posvěť,
by na ní laskavec mohl kvést.
(Hauková 2000, s. 32, b. Zpívej mi...)

Prostor básní je často definován právě přírodními motivy, ale vždy je svým způsobem omezený, intimní. Dokonce i motivy obzoru či obzorů, řek či dálek jsou přímo vztaženy k duši nebo tělu, takže vše, co zdánlivě odkazuje do vnějšího světa, je záhy zvnitřněno:

[...]

V krajině návratu
a sluncí všech mých let,
vracíš se dozráním
a touhou rozletět
se k dálkám mým,
jež nosila jsi kdysi v sobě.
A na dně tvého lůna tmí
můj klíček života
a potůčky mé krve rozproudí
se žilovím
tvých ňader rozpuklých.

[...]

(Hauková 2000, s. 18–19, b. Krajina)

Pro útěchu se lyrický subjekt často obrací také k někomu druhému, k matce, sestře, milenci. I zde je prožívání jakéhokoli citu velmi úzce spojeno s přírodou, s hmatovými či zrakovými vjemy. Hlína či písek v prstech má až smyslný či tělesný náboj. Tělesnost je tu vůbec přítomna spíše nepřímo, prostřednictvím zástupných motivů.

[...]

Rozemnout v ruce
zvolna tě dýchat
vdechovat, mámit
otáčet vzduchem
kolébat pěnou
sladkosti země
tvrdoosti země
chutnám tvou hlínu

jež se mi dává
plod plodu tvého
pokorná, plná
v úbělu sedmikrás.

(Hauková 2000, s. 20–21, b. Zpěv k zemi)

Verše Jiřiny Haukové jsou bezprostřední a něžné, ale zároveň prodchnuté bolestí a trápením. Často se v nich v různých obměnách objevuje motiv touhy, přičemž verše nijak nenaznačují, že by jakákoli touha mohla dojít naplnění. Jako by jediná útěcha skutečně ležela v dětství, v dobře známých věcech a lidech.

[...]

Nejsi tu. Ozvěnou hlas se netetelí,
když pozdě domů se vracím
a tkáň šera na jeteli
se ve tmu rozpadává.
Poslední dech klopýtajíc ztrácím,
ve dne sílí, v noci není
– mezi nimi osychává.
To stín leží na prameni.

(Hauková 2000, s. 22, b. Večerní cestou)

Důležitým tématem sbírky je komunikace, respektive její nemožnost či zbytečnost. Často se opakuje motiv mluvení, a ještě častěji pak ticha či mlčení, které nabývá nejrůznějších významů. Je synonymem osamělosti („Nejsi tu. Ozvěnou hlas se netetelí“, b. Večerní cestou), pokory („A pokorně se odevzdává / tvůj zjihlý hlas“, s. 44, b. Verše sesterské), bezmoci („Mlčíš. A příval uvnitř vzrůstá, / žene se, až jsi němá“, s. 48, b. Výkřik) a utrpení („Učíš se trpěti, jsi němá / po zrádné závratí / bolestí proměněná“, s. 44, b. Verše sesterské). Nevyřčené může ublížit („Neřekls ani, že odcházíš... Ticho lunny / upřádá vijan vzpomínek“, s. 37, b. Loučení) a slovo jako takové může mít velkou váhu („Dopadlo slovo: kapka o kámen / přece se vzňala“, b. Žal, s. 38). Někdy slovo zraňuje („To slovo na kost zebalo, tak sečné / a každá věděla: to mé je víc.“, s. 46, b. Pro sestru), jindy má řeč očištnou, léčivou schopnost („A říkej větru, piš do písku, / ať všechno vybolí

se“, s. 43, b. Verše sesterské). Z poslední sloky již citované básně Loučení je patrné, jaký význam Hauková slovu přikládá:

Ještě tu stojíš... Rozchod mrazí
až na dřeň slov. V hrdle se rozjitří
vzlyk a ztlumí jej dusítko tmy.
Odplová vítr, oblaka – všichni tři.

Slovo má svůj význam i ve struktuře básně. Hauková zhusta pracuje s eufonií a používá osobité slovtvorné postupy, takže vznikají slovní tvary charakteristické mimo jiné svým zvukem. Nijak však z básně nevyčnívají, nepůsobí samoučelně, právě naopak, souzní s důležitým kompozičním principem básni, kterým je vytváření překvapivých souvislostí mezi zdánlivě nesouvisejícími motivy, a potvrzují jej na morfologické rovině:

[...]

A pokorně se odevzdává
tvůj zjihlý hlas,
by vzkličil zase z jara
jak rozpýřená jař.
Jen po hřídeli času
si čerpej z pramene
a chřípí vůní rozšíří se,
zjadrní všechno tušené.

(Hauková 2000, s. 44, b. Verše sesterské)

Už ve sbírce *Přísluní* je velmi dobře patrné, jak poezie Jiřiny Haukové naplňuje požadavek Skupiny 42 a jmenovitě Jindřicha Chalupeckého, aby poezie nebyla o člověku, ale aby člověka vyjadřovala. Lyrický subjekt Haukové intenzivně prožívá nejen každodenní situace, ale především svou vlastní pozici ve světě, v němž jsou lidské individuality a vztahy mezi nimi pevně provázány s místem a časem, v němž existují. Okolí a doba nejsou jen kulisy, stávají se neoddělitelnou součástí identity. Předměty spoluvyjadřují, kým člověk je.

Cizí pokoj (1946)

Druhá sbírka Jiřiny Haukové už vznikala pod přímým vlivem Skupiny 42 a Jindřicha Chaloupeckého, který se významně podílel na výsledné podobě textů i básnických sbírek Jiřiny Haukové (Špirit 2000, s. 941). Sbíрка vyšla až po válce, v roce 1946, ale obsahuje básně z let 1943–1945.⁵ Pražské nakladatelství Symposion ji vydalo jako 14. svazek v edici českých autorů Plejada.

Základním dojmem z *Cizího pokoje* je větší civilnost a formální rozvolněnost. Pohled lyrického subjektu se už tolik neobrací dovnitř a víc se soustředí na postižení života venku, za dveřmi pokoje.

První básní Sonet je sbírka ještě poměrně úzce spjata s prvotinou *Přísluní*. Zřejmě není náhodou, že ji Bedřich Fučík ve svém výboru z poezie Jiřiny Haukové *Letorosty* (1970) zařadil na konec prvního oddílu, který zahrnuje texty z let 1940–1943; fakticky ji tedy přimkl k básním ze sbírky *Přísluní* (podle níž se zmíněný oddíl ostatně jmenuje).

Charakter básní se proměňuje postupně, jako by první sbírka pozvolna přecházela v druhou. Pomyslný předěl tvoří báseň *Ve dvou polohách*. První sloka této rozsáhlejší básně je vystavěna, podobně jako je tomu v mnoha básních v *Přísluní*, na prolínání přírodních motivů s motivy lidskými a na personifikaci: „Bělouši oblaka dusají kopyty po obloze. / Chrlí žár. / A slunce stoupá beze stínu. / Líznutím rudého jazyka / mák opadává / [...] / Jen paprsky jsou cizoložné / a od kořenů stoupá vláha“ (Hauková 2000, s. 68). I zde je však patrné, že vnitřní a vnější prostor se oddělují, lyrický subjekt více hledí ven než dovnitř. Poslední oddíl básně *Ve dvou polohách* začíná verši, které již přímo odkazují na poetiku Skupiny 42: „Odjíždíme, odjíždíme / z neznámého nádraží, / kde jsme se náhodou setkali, náhodou, kdyby nás někdo uviděl“ (Hauková 2000, s. 71).

Motiv odjezdu, opuštění všeho známého je důležitým motivem a momentem sbírky. Vyjadřuje přechod mezi starým a novým světem a nese s sebou určitou emancipaci lyrického subjektu, kterou explicitněji čteme o několik básní dál: „A myslíte si: teď to zkusí / na vlastní pěst. / Tam nemá v sedm teplou večeři. [...] Mám přijít zas domů na výchovu? / Už trochu pozdě je. // Tak buďte zdraví. Jinak vaše věrná dcera“ (Hauková 2000, s. 91–92).

⁵ Editor svazku *Básně* Michael Špirit o vydávání veršů Jiřiny Haukové píše: „Podle svědectví, které poskytla autorka editorovi během příprav tohoto svazku, vznikaly jednotlivé sbírky výběrem z textů, jež byly průběžně, většinou v rámci jednoho roku, ukládány do desek či obálky. Kromě první knihy *Přísluní* (1943), jejíž rukopisy, resp. strojopisy se jako jediné nezachovaly, byly tímto způsobem sestaveny všechny autorčiny sbírky“ (Ediční poznámka, In: Hauková 2000, s. 943).

Hranice mezi vnitřním a vnějším se tu spíše než prolínáním krajiny venkova s krajinou duše manifestuje ostrým oddělením uzavřených místností od světa venku. Stěny jsou často neprostupné a lyrický subjekt jen nahlíží, případně se oknem či výlohou dívá ven: „...a okno zatlučené, / dívám se přes tu sklenku / někomu do očí, kdo z venku / snese ten pohled a upřeně se dívá“ (Hauková 2000, s. 92, b. Dopis). Zajímavé jsou už samotné motivy hranic mezi oběma světy, například okna. Zatímco u Jiřího Koláře nebo Ivana Blatného jsou okna živá a vyzývají ke vzájemnému kontaktu, u Haukové bývají neproniknutelná – vysoko nad ulicí, případně slepá: „Do slepých zídek po slunečních hodinách / tváře chodí jak vzpomínka, / kolem slepých oken, / kolem slepých hodin, / neznají mne, neznají mne“ (Hauková 2000, s. 126).

Jestliže lyrický subjekt hledá bezpečí a útěchu, nachází ji právě ve vnitřním prostoru. Je tu teplo a světlo, kdežto ulice působí nevypočitatelně a nepřátelsky: „Čtyři jsou u stolu / a venku syje deště, / je teplo, teplo tu, / pátý se zahřeje“ (Hauková 2000, s. 103, b. Sám).

Motiv pokoje se v nejrůznějších významových obměnách a kontextech opakuje hned v několika básních. V básni Druhá variace na život lyrický subjekt naopak nahlíží dovnitř. V tomto případě je pokoj za potemnělým oknem symbolem osamělosti. Člověk, který za ním žije, zoufale volá po společnosti druhých.

V předchozí básni Variace na život je pokoj místem, kde hrozí lyrickému subjektu intenzivní pocit osamělosti, dokonce i pokud je prostor sdílen s někým blízkým.

[...]

A ten který stojí za dveřmi,
vejít nemůže, vejít se bojí.

[...]

Střezte se ledového pokoje!
I člověk nejbližší je v něm tak cizí.
A ten, který je blízko, stojí za dveřmi,
a vejít nemůže, vejít se bojí.

(Hauková 2000, s. 129, b. Variace na život)

Pokoj jako ohraničený a svým způsobem intimní prostor nejenže poskytuje útočiště a určitý pocit bezpečí a je často s někým sdílen, ale zároveň jako by ztělesňoval

osamělost a izolovanost. Vnější prostor nabízí lákavé možnosti, město je objektem lásky a dějištěm života. Pokoj je proti němu uzavřený a tísnivý a svým způsobem omezující: „Nahoře v cizím pokoji někdo přec závidí: / chtěl by to umět tak, / jít tam, kde se smutek protancuje, když lásky není“ (Hauková 2000, s. 114).

Významová ambivalentnost motivu, patrná už z předchozích ukázek, je přítomna ještě silněji v básni Dva pokoje:

[...]

Člověk aby se bál říci pravdu,

člověk aby se bál psát básně.

Taková mlha byla.

A než se vyjasnilo

a nežli přišla radost –

člověk aby se bál říci pravdu

na prahu cizího pokoje:

Městu nepatřím, ale miluji je,

a to je víc,

protože něco o životě ví.

[...]

Taková mlha byla, když jsem odjížděla,

taková chvíle po dlouhé bolesti,

a přece se vyjasnilo

a přišla radost.

Už ani nevím, potřebuji-li tebe

nebo všechny lidi.

Ale člověk se nesmí bát říci pravdu,

někdy potřebuje jenom sebe.

A zase se vrátí, zas do cizího pokoje.

Městu nepatřím, ale miluji je,

– a to je víc,

protože něco o životě ví.

(Hauková 2000, s. 117–119, b. Dva pokoje)

Text je vystaven na jakýchsi proměňujících se refrénech a dvojakost pokoje je tu skutečná i domnělá – prolínají se zde vzpomínky lyrického subjektu na pokoj z mládí s obrazy současného, cizího pokoje, v němž se však ten dřívější, dobře známý zpřítomňuje metonymicky, prostřednictvím dobře známých, dlouho vlastněných předmětů: „Propadávající se pohovka, kterou miluješ, / křeslo bez opěradla a skříň / ještě se stopami / tvých prstů z mládí, [...] ještě s pohozenou učebnicí dějepisu, / s deníkem kdysi tak tajně schovávaným: [...]“ (Hauková 2000, s. 118). Jako by v této básni zaznívala ozvěna básně Zátíší z počátku druhého oddílu sbírky: „Ořechy, ořechy na talířích / mlčky chřestí / do hodin padá za práškem prach. [...] Talíře na stole / poďubané od mušinců / a věnec česneku / z kouta vše převání“ (Hauková 2000, s. 93). Naopak v básni Čtvrtá jsou „věci“ nositelem cizosti: „Věci se domluvily, / že taky nebudou doma / a budou cizí, / protože dnes přišel, / aby uviděly“ (Hauková 2000, s. 137).

Město má v básni Dva pokoje určitou přitažlivost, danou tím, že „něco o životě ví“ (Hauková 2000, s. 117). Z jiných textů ve sbírce je však patrné, že pocit osamělosti, odlidštěnosti a cizosti města zcela nezmizí, dokonce se prolíná s cizostí pokoje: „A jsme tu stále, ještě / ve čtyřech oprýskaných zdech? / A jsme tu stále, ještě – / Daleko v cizím městě / na teskném nádraží, / daleko v cizím městě / se potkáváme beze lži“ (Hauková 2000, s. 110–111).

Jistou útěchu nachází lyrický subjekt v cestě z města pryč, v úniku: „Opouštím toto zoufalé, / prázdné město, / kam nepatřím a nikdo mne tu nezná [...] // Moci si prodloužit, aspoň na kus života, / jediný krásný okamžik, / když vstupuješ v cizím městě / do teplého vlaku, [...]“ (Hauková 2000, s. 126). Vlaky jsou v citované básni Poslední den tohoto roku dokonce „útulnější než cizí pokoje“ a „vyhřáté lidmi, / kteří utekli odněkud ze zimy, / kteří utekli odněkud osudu, / a jedou si pro nové“ (Hauková 2000, s. 127) a cesta nemá žádný konkrétní cíl, snad kromě cesty samotné.

Pokud jde o vnější prostor, jasně zde už dominuje město a jeho charakteristické atributy: ulice a uličky, výklady obchodů, dlažba, plakátnice a kavárny. Je to prostředí pro lyrický subjekt přirozené a děje či události, které se v něm odehrávají, nepůsobí nikterak překvapivě, ať jsou sebezabídnější: „Pod třetím patrem dole / skřípá vítr o svěrák, / pod okny někdo zpívá píseň: Život obyčejný chtěl bych žít – / a harampátí v shnilých bednách lomozí“ (Hauková 2000, s. 114). Město je zkrátka prostředí stvořené člověkem pro člověka. Jedním z recenzentů druhé sbírky Jiřiny Haukové byl i Jan

Grossman. Ten si všímá právě toho, jak Hauková (a potažmo celá Skupina 42) město vnímá, tedy jako „životní prostor, který je nejtýpější pro moderního člověka, jeho myšlení, pro celý jeho osud“ (Grossman 1946c).

Nabízí se srovnání s dalšími básníky Skupiny 42, konkrétně Jiřím Kolářem a Ivanem Blatným. U obou je město do jisté míry samozřejmý životní fakt, byť je třeba předmětem fascinace, jako je tomu u Jiřího Koláře: „Vitr od bláta vylepuje mezi dráty slunce / Asfalt se vlní / Domy prýskají / Stromy pozvedají okna blíž k tváři nepřítomného nebe“ (Kolář 1946, s. 42). Ivan Blatný je svým zvnitřněným cítěním města, zvláště v *Melancholických procházkách*, Haukové přece jen o něco blíž: „Vzduch, čepel stříbrná, na kterou kdosi dých, / se leskl nad městem a nad obzorem dýmal, / po stáncích v uličce cupkala útlá zima, / v okapech jektal déšť a na římsách tál sníh“ (Blatný 1941, s. 54). Lyrický subjekt Jiřiny Haukové městský prostor intenzivně prožívá, snaží se vytvořit si k němu vztah, sžít se s ním. Tato citová interakce s městem je hlavním impulsem většiny básní ve třetím oddílu *Cizího pokoje*. U Haukové je měřítkem a středobodem všech věcí lidské prožívání a zkušenost, místo člověka ve světě: „Nehledám jinou zemi. / Hledám jen člověka. / Někde. Na nádraží. / Aby na mne zavolal“ (Hauková 2000, s. 109).

Důležitou roli při vnímání vnějšího prostoru hraje čas. Zatímco většina básní ve sbírce *Přísluní* se odehrává v jakémsi bezčasí, v *Cizím pokoji* je mnoho básní zasazeno do konkrétní denní doby. Večer a tma, která s ním přichází, symbolizují nejistotu a tápání: „Noc zavázala oči / živým, aby neviděli“ (Hauková 2000, s. 80, b. Noc z války). Tma však také izoluje a poskytuje prostor pro úvahy: „Dlouho sedíme / dlouho mlčíme. / Kolem je tma / slepá děvčátka / ptají se / na svůj osud / měsíce“ (Hauková 2000, s. 88, b. Když mlčíme). Ráno pak symbolizuje nový začátek: „Zlatá zeleň stoupá ráno do života / z posledního snu“ (Hauková 2000, s. 112, b. Jeden den). V básni *Mrtvý* vstupuje tma a slunce do přímé opozice: „Tma / běhá mžiká víčky / klevetí s mrtvými / nadbíhá těm / kteří s ní usmlouvali. // Slunce ospale podřimuje / číhá / jak do ní zatnout / drápy“ (Hauková 2000, s. 97). Tma v ní s určitou převahou usiluje o život všem, kdo zatím oddalují smrt, kdežto slunce čeká na svou příležitost, aby ji přemohlo. Prostředkem syntézy v posledních třech verších je jeden z mrtvých: „A mrtvý usmívá se, usmívá / zatímco věnce řeční na jeho hrobě“ (Hauková 2000, s. 97).

Nejen ve střídání dne a noci je však přítomen čas a jeho cykličnost. V básni *Rozchod* je na dvou zcela odlišných měsících v roce vystavěn paradox proměněného vnímání vztahu dvou lidí:

Vzpomínáš:

v únoru mrzlo a padal sníh,
schouleni u zídky jsme říkali –
kdyby byl červenec...

Je červenec a říkáme si:

mrazí nás, mrazí,
ach, jak nám bývalo
v únoru teplo.

(Hauková 2000, s. 101)

Překlady Jiřiny Haukové

Vlastním jádrem této kapitoly jsou překlady poezie Dylana Thomase a T. S. Eliota. Základem zkoumání bude přitom srovnání různých verzí textů.

Pokud jde o poezii Dylana Thomase, využijeme skutečnosti, že sama Hauková se k výboru *Zvláště když říjnový vítr* (1958) s odstupem několika let vrátila a pod názvem *Kapradinový vrch* (1965) jej vydala znovu, v mnoha ohledech poměrně zásadně přepracovaný. Budeme srovnávat podobu těchto výborů, svým vznikem od sebe vzdálených několik let. Bude nás zajímat jejich složení a struktura, povaha vybraných básní a rozdíly mezi jejich verzemi.

Při analýze Eliotovy *Pusté země* budeme sledovat, v čem se překlad Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupického (1947) liší od překladu pátého zpěvu této skladby z pera Jiřího Koláře a Jiřího Kotalíka. Srovnáním překladu Haukové a Chalupického s originálem vysledujeme hlavní tendence tohoto překladu a ty porovnáme se zjištěními z analýzy překladu. Výsledky srovnání budeme prezentovat v kapitole věnované Jiřímu Kolářovi, v oddíle *Pustá země Jiřího Koláře a Jiřiny Haukové*.

Všechna zjištění na různých jazykových úrovních se pokusíme konfrontovat s tendencemi patrnými v poezii Jiřiny Haukové i obecnějšími charakteristikami tvorby Skupiny 42, abychom zjistili, nakolik a v čem přesně je tvorba překladatelská spjata s tvorbou původní.

Důvodem pro výběr právě těchto textů je předpoklad, že svým charakterem v některých ohledech konvenují poetice Skupiny 42 i básničky samotné a že mezi vlastní poezií Jiřiny Haukové a jejími překlady básní Dylana Thomase a T. S. Eliota lze najít určité styčné body.

Dylan Thomas

Dylan Thomas (1914–1953) byl britský básník velšského původu, jedna z nejvýraznějších postav britské poválečné literatury. Narodil se 27. října 1914 do učitelské rodiny ve Swansea. Po studiích krátce pracoval v novinách, ale záhy se přestěhoval do Londýna a začal se zabývat literaturou. Upozornil na sebe velmi brzy, jeho první sbírka *18 Poems* vyšla už v roce 1934 a zaznamenala velký úspěch. Následovaly sbírky *25 Poems* (1936), *The Map of Love* (1939), *Deaths and Entrances* (1946) a *In Country Sleep* (1952). Psal také povídky, z nichž nejznámější je soubor

Portrait of the Artist as a Young Dog (1940, česky v roce 1961 v překladu Petra Pujmana). Ve čtyřicátých a padesátých letech psal Thomas filmové scénáře a pořady pro rozhlas. V letech 1950–1953 byl čtyřikrát na turné po Spojených státech a při své poslední návštěvě napsal rozhlasovou hru *Under Milk Wood* (1954, česky pro rozhlasovou inscenaci v roce 1964 v překladu Antonína Přídala a Evy Bromové). Zemřel 9. listopadu 1953, krátce po svých devětatřicátých narozeninách.

V roce 1952, necelý rok před smrtí, Thomas autorizoval souborné vydání svých básní pod názvem *Collected Poems 1934–1952*. Podle jeho vlastních slov obsahovaly většinu básní, které napsal, a všechny, které si přeje uchovat (Thomas 1952). Podle editorů novějšího souboru *Collected Poems 1934–1953* (Londýn: J. M. Dent, 1998) Walforda Daviese a Ralpa Mauda však 91 básní obsažených v původním vydání není ani polovina všech básní, které Dylan Thomas napsal. Jen zápisníky z let 1930–1934 obsahují 164 básní, které buď nikdy nevyšly, nebo vyšly, ale Thomas je do souborného vydání nezařadil (Davies a Maud 2000, s. 159).

Zdánlivě asociativní ráz Thomasovy poezie by nás mohl vybízet k tomu, abychom Thomase řadili k představitelům britského surrealismu.⁶ Jeho básně však mají k automatickým textům velmi daleko – jsou výsledkem přepečlivé, namáhavé a často i několik měsíců trvající dřiny, která autora nesmírně vyčerpávala. Hauková k tomu v doslovu ke *Kapradinovému vrchu* píše: „Jedinečnost Thomasovy poezie je asi právě v tom, že se nedá zařadit ani k surrealistickým uvolněným automatickým textům, ani k intelektuální poezii valéryovského typu. Je obojím najednou; její obrazivost je stále ve službách přesného významu, jež má vypovědět, a její význam vychází stále z bezbřehé obrazivosti“ (Hauková 1965, s. 117). Například Autorova předmluva (Prologue) má 160 rukopisných verzí (Ackerman 1965, s. 145).

Jiřina Hauková se s poezií Dylana Thomase i se samotným básníkem setkala poprvé v březnu 1949, kdy byl Thomas pozván do Prahy nově ustaveným Svazem československých spisovatelů. Hauková dostala za úkol se o básníka postarat a také přeložit jednu báseň, zřejmě pro potřeby sjezdu.⁷ „Povídám mu, že mi řekli, že mám přeložit jeho báseň, jestli však nemá něco srozumitelnějšího, nesrozumitelnou že mi nikde neotisknou. Říkal, že nemá. Ptala jsem se, jestli píše stále tentýž druh poezie jako

⁶ Píše o tom v knize *A Reader's Guide to Dylan Thomas* (New York: Noonday Press, 1962, s. 6) americký kritik a literární vědec William York Tindall: „That Thomas was a surrealist is another widely-received notion – and not without reason; for there is madness in his method. Open his stories at random and you find images like these: ‚four-breasted stems of the poles od the summer sea-ends, eyes in the sea-shells‘.“

⁷ Žádnou samostatně publikovanou báseň Dylana Thomase v překladu Jiřiny Haukové nelze dohledat.

dřív. Přikývl. Ukazovala jsem mu překlad jeho básně v antologii.⁸ Povídal: má to stejnou formu jako v angličtině“ (Hauková 1996, s. 96–97).

Po antologii *Moderní anglická poesie* se verše Dylana Thomase v českém překladu objevily na stránkách prvního ročníku dvouměsíčníku *Světová literatura* v roce 1956, pro který Hauková přeložila šest básní: Síla, jež zeleným zápalníčkem květinu žene, Zvláště když říjnový vítr, Hrbáč v parku, Obřad po nepřátelském náletu, Mezi zabitými při nepřátelském náletu byl stoletý muž a Kapradinový vrch – tedy dvě ze sbírky *18 Poems* a čtyři z *Deaths and Entrances*.

Zvláště když říjnový vítr (1958)

V roce 1958 Jiřina Hauková sestavila a přeložila první knižní výbor z poezie Dylana Thomase *Zvláště když říjnový vítr*. Výbor, který vyšel jako sedmý svazek „edice současné zahraniční poezie“ Plamen, obsahuje 33 básní, překladatelka vycházela z vydání *The Collected Poems* a doslov ke knize napsal Josef Škvorecký. O poezii Dylana Thomase v něm mimo jiné s obavami píše, že „je [...] velmi těžko říci, jaký bude osud Dylanovy poezie v jejím českém, i když zdařilém znění. Je to poezie do značné míry založená na zvukových možnostech Dylanovy mateřštiny, plná měkké hudby a fantastických tvarů waleských slov, oplývající odvážnými novotvary a slovními srostlinami, které někdy vzájemně připomenou Františka Halase.“

Knihu otevírá „Autorova předmluva“, kterou Thomas napsal pro *The Collected Poems* v roce 1952. V poznámce k tomuto vydání píše, že předmluva je určena čtenářům, tedy lidem, které Thomas nezná. Následuje 32 básní, které reprezentují všech pět Thomasových sbírek. Z *18 Poems* je tu pět textů, z *25 Poems* sedm, z *The Map of Love* tři básně, z *Deaths and Entrances* hned čtrnáct a z *In Country Sleep* jsou tu dvě básně. Ty doplňuje poslední, nedokončená Thomasova báseň *Elegy*.

Básně z jednotlivých sbírek jsou až na výjimky řazeny za sebe, původní pořadí ve sbírkách však nerespektují. Jak vyplývá z předchozího odstavce, nejhojněji je tu zastoupena sbírka *Deaths and Entrances* – básně z ní tvoří téměř polovinu knihy. Sbíрка vznikala v letech 1939–1945 a z větší části odráží válečnou zkušenost. Verše často tematizují konkrétní události (zejména bombardování Londýna), a jak je u Thomase zvykem, z pohledu dospělého vzpomínají na dětství a rodný kraj. „Dětství, mládí,

⁸ Hauková zde mluví o antologii Karla Offera *Moderní anglická poesie* (Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1948).

stárnutí, smrt a hrůza z ní – smrtelnost živého je stále se vracejícím motivem jeho poezie“ (Hauková 1965, s. 117). Lyrický subjekt je tu chápavý a účastný až soucitný – tyto emoce nepochybně spojuje ničivý dopad války na milovaný Wales a zdejší lid. Nabízí se otázka, čím je tento výběr motivován. Ve svých dvou prvních sbírkách se Hauková tématu války v podstatě vyhýbá, a lze tedy předpokládat, že naléhavost a intimita, s jakou Thomas prožitek války zpracovává, u ní rezonovala a poskytla určitý prostor pro uplatnění vlastní poetiky.

Výbor je pojmenován po desáté básni ze svazku *18 Poems*: „Zvláště když říjnový vítr / ledovými prsty mrská mi vlasy, / a slunce zalézá jako krab, já kráčím / v jeho ohni vrhaje na zem krabí stín, / na mořském břehu slyším ptačí hlasy [...]“ (Thomas 1958, s. 11).

Pokud jde o povahu Thomasovy poezie, Haukové výbor je velmi reprezentativní a představuje básně v podstatě chronologicky tak, jak vznikaly. Zprvu převládají motivy živlů, přírodních jevů, vesmírných těles ad. Lyrický subjekt se hymnicky vrací na samotný počátek světa: „Kde slunce nesvítí, tam světlo rozbřeská, / kde moře valí se, vody srdce / se ženou v přílivech; / a duchové, se světluškami v hlavách počati, / tvorové světla, / kráčeji tělem, kde tělo kosti nekryje“ (Thomas 1958, s. 17, b. Kde slunce nesvítí, tam světlo rozbřeská). Postupně sílí motivy spojené s vírou a náboženstvím, verše mají proklamativní a místy až prorocký charakter: „A vláda smrti skončí. / Nazi mrtví budou / s člověkem ve větru a se západní lunou“ (Thomas 1958, s. 25, b. A vláda smrti skončí). Sbírká *Deaths and Entrances*, jež je ve výboru zastoupena nejhojněji, si podle Johna Ackermana svůj titul vypůjčuje z Donnova kázání *Death's Duel*: „Our very birth and entrance into this life is [...] an issue from death“ (Ackerman 1991, s. 106). Válka jako by tu byla při všem utrpení, které přináší, jakousi trnitou cestou k životu a básně jsou zahloubanější a častěji (a konkrétněji) se obracejí ke kraji a událostem dětství. Zároveň jsou však tělesnější, jako by si to žádala všudypřítomná smrt a destrukce: „Osvobod' ho, volal, / ať celý se ztratí v lásce, a vhod' jeho touhu / samotnou a nahou do nevěsty pohlcující, / aby nerozkvetla nikdy v polích semene sněhu / ani nerozpukla pod tělem hynoucím v čase rozkročmo“ (Thomas 1958, s. 47). Obojí, erotika a tělesnost i smrt a zánik, se tu střetává často v rámci jednoho verše a vytváří působivý paradox umocněný velkorysejší formou: básně z pozdějších let mají často volnější rytmickou strukturu a delší verše. Prodlužují se i básně samotné. Obecně Thomas používá poměrně pravidelný volný verš, jehož délka se v rámci básně nijak výrazně neproměňuje.

Výbor uzavírá báseň V mém řemesle či nepoddajném umění, patrně proto, že jde o jakýsi drobný básnický manifest: „V mém řemesle či nepoddajném umění, / jež dělám, když noc tiše sní / a luna běsní jen / a milenci leží v objetí...“ (Thomas 1958, s. 73).

Kapradinový vrch (1965)

Pro druhé vydání doznal výbor mnoha změn. Ubyly tři básně, osm přibylo a celkem jich výbor čítá 38. Změnilo se také pořadí, které se (zvláště u básní z *18 Poems*) více blíží původnímu řazení ve sbírkách. Básně, jež přibyly, často tematizují dětství a pracují s přírodními motivy, případně s kontrasty světla a temna či dne a noci.

Tentokrát výbor doslovem doprovodila sama překladatelka a přiznává v něm, že Thomasova poezie je interpretačně a překladatelsky nesmírně náročná: „Thomas využívá [...] do krajnosti mnohovýznamnosti slov i zvukových podob mezi slovy [...]. Mnoho míst zůstává temných a zejména celé pasáže jsou dvojznačné slovně i syntakticky, takže by se dal dělat nový překlad, který by byl stejně odlišný od mého překladu, jako je toto jeho druhé vydání odlišné od jeho vydání prvního. S touto poezií překladatel není nikdy hotov.“ To potvrzuje i mnoho rozdílů mezi verzemi jednotlivých básní. V novějším výboru je překlad často přesnější, věrnější, ale mnohdy obě verze působí velmi rovnocenně, pokud jde o významový potenciál originálu.

Srovnání dvou knižních výborů

Ze vzájemného porovnání knižních výborů vyplývá, že alespoň dílčích změn doznala každá z básní obsažených v obou vydáních. V některých případech jde v podstatě o drobné pravopisné či lexikální úpravy, jinde se však básně mění zásadně, což má vliv na význam i zvukovou stránku textu.

Zcela se například proměnila báseň Po pohřbu, z níž na ukázkou citujeme prvních pět veršů:

Po pohřbu

Po pohřbu, **chválách** mezků, po hýkáních,

cukání oslích uší, tichém **t'uk**

a t'uk do víka rakve **před hrobem**,

po očích usliněných za víčky

a zubech v černi, **slaných loužičkách**, [...]

(s. 27)⁹

Skončily obřady

Skončily obřady, hýkání neplodných mezků,

zadutí větru do plachet uší, tichounké zaplat'pánbůh,

zaklepnutí jednoho kolíku do **silných noh hrobu,**

skleslá víčka a zuby v černém,

uslintané oči, **slané rybníčky na rukávech**, [...]

(s. 42)

After the funeral

After the funeral, mule praises, brays,

Windshake of sailshaped ears, muffle-toed tap

Tap happily of one peg in the thick

Grave's foot, blinds down the lids, the teeth in black,

The spittled eyes, the salt ponds in the sleeves, [...]

(s. 73)

Pozdější verze se místy významově více blíží originálu („cukání oslích uší“ vs. „zadutí větru do plachet uší“ za „windshake of sailshaped ears“; „slaných loužičkách“ vs. „slané rybníčky na rukávech“ za „the salt ponds in the sleeves“), jinde naopak dochází k oslabení významu („tichém ťuk / a ťuk“ vs. „zaklepnutí“ za „muffle-toed tap / Tap“).

Svým rozměrem se druhá verze od originálu spíše vzdaluje. V originále je ve dvou verších přesah. Jeden z případů zůstává v první verzi zachován („tichém ťuk / ťuk do víka“ za „muffle-toed tap / Tap happily“), v druhé již ani ten ne. Tím dochází k určité prozaizaci a česká verze zároveň ztrácí na zvukové kvalitě. Zatímco původně Hauková dodržuje aliteraci originálu a stejně jako Thomas používá citoslovce, v přepracované verzi volí verbální substantivum. Aliteraci kompenzuje ve druhém verši, na začátku třetího verše a v posledním citovaném verši.

⁹ Pokud není uvedeno jinak, uvádíme nejprve překlad z výboru *Zvláště když říjnový vítr*, pak z výboru *Kapradinový vrch* a nakonec originál.

Další básní, která se v obou verzích zásadně liší přístupem k textu jako celku, je Báseň v říjnu:

Byl to můj třicátý rok **blíž** k nebi
vzbudil v mém sluchu z přístavu a blízkého lesa
a z **pobřeží škeblovitých tůní**
vysvěcovaného volavkami
pokyn rána
abych s modlitbou vod a voláním racka a vrány
a s úderem člunů o hráz **sítí setkanou**
v **tuto** chvíli
vykročil
v městě dosud spícím a vydal se ven. [...]
(s. 38)

Byl to můj třicátý rok **blíže** k nebi,
slyšel jsem, jak z přístavu a blízkého lesa
a z **pobřeží se škeblemi tůněk,**
jejž volavky vysvěcují,
mě probudilo vábení rána
s modlitbou vod a voláním racka a vrány
a nárazy plachetnic o hráz **otkanou sítěmi,**
abych vstal v **tu** chvíli
v městě
dosud spícím a vydal se ven. [...]
(s. 50)

It was my thirtieth year to heaven
Woke to my hearing from harbour and neighbour wood
And the mussel pooled and the heron
Priested shore
The morning beckon
With water praying and call of seagull and rook

And the knock of sailing boats on the net webbed wall

Myself to set foot

That second

In the still sleeping town and set forth. [...]

(s. 86)

Zásadní změna se tu odehrála v činiteli. Zatímco první verze naznačuje, že „třicátý rok blíž k nebi“ vzbudil u lyrického subjektu „pokyn rána“, v druhé verzi je to naopak a lyrický subjekt slyší „vábení rána“. Mění se také řešení obrazu „net webbed wall“ a místo „hráz sítí setkanou“ čteme „hráz otkanou sítěmi“. Rozdíl mezi ukazovacím zájmenem „tuto“ a „tu“ v osmém verši ukazuje na lepší porozumění časové souslednosti ve druhé verzi. Spojení „pobřeží [...] vysvěcovaného volavkami“ z první verze je pasivní, kdežto „pobřeží [...], jež volavky vysvěcují“, je aktivní a působí přirozeněji, ovšem prozaičtěji a zároveň logičtěji. Zlogičtění prochází celou básní.

Významové změny a jejich důsledky

První velkou skupinou změn, k nimž došlo při přípravě druhého výboru, jsou změny významové. Místy jde o případy, kdy je v druhé verzi opraveno zjevné **neporozumění** originálu, jako je tomu například hned v Autorově předmluvě. Místo „v otáčejícím se lese světa“ (s. 7) čteme v pozdější verzi „ve dřevě světa“ (s. 8). Originál zní „The world's turning wood“ (s. 1) a zdánlivou víceznačnost anglického „wood“ objasňuje kontextová metafora, do češtiny přeložená takto: „z něhož vytáčím / své soustružené, stroucí se tóny“.

Podobně je tomu v básni Zimní příběh, kde je verš „Hlas prachu vody z uvadlého jara“ (s. 47) nahrazen v pozdější verzi veršem „Hlas prachu vody ze zaniklého pramene“ (s. 66). Zde je kontextová metafora obsažena už v samotném verši: „The voice of the dust of water from the withered spring“ (100).

V některých básních zůstal význam originálu poněkud zastřený. V básni Mých čtyřadvacet let čteme verš „In the final direction of the elementary town“ (s. 81) a sousloví „elementary town“ je poprvé přeloženo jako „město živlů“ (s. 29) a podruhé jako „prvotní město“ (s. 45).

Stejně tak slovo „cry“ z počátku čtvrté strofy básně Obřad po nepřátelském náletu („Crying / Your dying / Cry“, s. 107) znamená spíše „křik“ nebo „výkřik“ než „pláč“. První

varianta „V pláči / pro své umírání / pláč“ (s. 35) ani druhá varianta „Oplakávající / tvůj umírající / pláč“ (s. 76) tak není zcela přesná. Zároveň ale v druhé variantě zaznamenáváme opět snahu o zlogičtění, projevující se převážně syntakticky a formou vyplnění elips:

Crying
Your dying
Cry,
Child beyond cockcrow, by the fire-dwarfed
Street we chant the flying sea
In the body bereft.

V mnoha básních dochází v druhé variantě k určitému **zpřesnění významu**. Mění se například název (a taktéž incipit) básně When all my five and country senses (s. 70) a slovo „rodných“ (srov. „Když prohlédne mých rodných smyslů pět“, s. 26) je nahrazeno doslovným „venkovských“ (s. 39). Zároveň však verše ztrácejí jambickou tendenci, kterou měly v první verzi.

V první verzi básně Obřad po nepřátelském náletu zní první tři verše takto: „Mé já / truchlíci / truchlí“ (s. 34). Vzhledem k tomu, že originál zní „Myselves / The grieviers / Grieve“ (s. 107), překlad „Všechna má já / truchlíci, / truchlete“ (s. 75) je přesnější.

S tím souvisí i některá **doplnění** v místech, kde překlad z nějakého důvodu část textu vynechal. Například v básni Na počátku je verš „krev, jež se dotkla stromu kříže“ (s. 15) v druhé verzi doplněn na „krev, jež se dotkla stromu kříže a grálu“ (s. 21), přičemž originál zní: „The blood that touched the crosstree and the grail“ (s. 23).

Časté je **zesílení** významu. V básni Míjením v počasí srdce se první část verše „vstupuje ve smrt, když život se dere ven“ (s. 13) mění na „žene se ve smrt“ (s. 15), což je blíže originálu „Drives in a death“ (s. 10).

Verš „kde nesyčí znavená lež“ (s. 24) v básni Toužím odejít jinam v druhé verzi nahradilo „kde vyžilá lež nesyčí“ (s. 36). Adjektivum „vyžilá“ za anglické „spent“ (srov. „From the hissing of the spent lie“, s. 53) je významově bohatší a vzbuzuje silnější konotace.

Druhý verš téže básně zní v originále takto: „Some life, yet unspent, might explode“ (s. 53). V prvním výboru Hauková slovo „unspent“ přeložila jako „neunavený“ (s. 24)

a v druhé verzi překlad jednak zpřesnila přidáním příslovce „ještě“ a jednak zesílila expresivně, takže verš v druhé verzi zní: „mohl by vybuchnout život ještě nevyžítý“ (s. 36).

V mnoha básních došlo naopak k **zeslabení** významu. V básni Síla, jež zeleným zápalníčkem květinu žene, je fráze „jsem němý“ ve verši „A já jsem němý, abych řekl zkroucené růži“ (s. 14), nahrazena slovesem „nedokážu“ („A já nedokážu, abych řekl zkroucené růži“, s. 23), přičemž v originále je „And I am dumb to tell the crooked rose“ (s. 13). V druhém případě překladatelka zvolila obecnější výraz.

Podobný případ nacházíme v básni Když prohlédne mých rodných smyslů pět. Osmý verš zní v originále takto: „And, lashed to syllables, the lynx tongue cry“ (s. 70), a zatímco v první verzi je „lashed“ přeloženo jako „sešlehán“ (s. 26), v druhé verzi čteme verš „a rysí jazyk, dohnán k slabikám, bude lkát“ (s. 39). Hauková opět zvolila obecnější, významově širší ekvivalent.

V téže básni je verš „servaly lásku do zimy a do mrazu“ (s. 26) nahrazen řešením „nechaly lásku v mraze opadat“ (s. 39), které je významově oproti první české verzi oslabeno, a navíc působí výrazně pasivněji. To sice gramaticky více odpovídá anglickému „Love in the frost is pared and wintered by“ (s. 70), ale od sémantické síly a básnické neologizace originálu se naopak vzdaluje:

Když prohlédne mých rodných smyslů pět,
pak prsty zapomenou na své **mladé palce**
a zjistí, jak rostlinné oko půlměsíce,
lusk mladých hvězd a zvířetníku hrst
servaly lásku do zimy a do mrazu,
šeptavý sluch ji vyslídí, když po větru a lastuře
zahnána byla na rozladěné pobřeží
(s. 26)

Když prohlédne mých venkovských smyslů pět,
pak prsty zapomenou na své **dětské palce**
a zjistí, jak lusk mladých hvězd,
bylinné oko půlměsíce a zvířetníku hrst
nechaly lásku v zimě opadat;

šeptavý sluch ji vyslídí, když po větru a lastuře

odbubnována byla na rozladěné pobřeží

(s. 39)

When all my five and country senses see,

The fingers will forget **green thumbs** and mark

How, through the halfmoon's vegetable eye,

Husk of young stars and handful zodiac,

Love in the frost is pared and wintered by,

The whispering ears will watch love **drummed away**

Down breeze and shell to a discordant beach

(s. 70)

Sousloví „green thumbs“ tu má spíše idiomatický význam s úzkým vztahem k zahradničení či pěstitelství, což souvisí s kontextovou metaforou rozvíjenou prostřednictvím slov „vegetable eye“ či „husk“.

Řešení „odbubnována“, které odpovídá slovtvorné neologizaci, jakou často nacházíme u Haukové i Thomase, je sice přesnější a expresivnější, ale zároveň z básně příliš vystupuje.

K určitému oslabení dochází také v případě, když překladatelka nahradí básnický výraz za neutrální. První strofa posledně citované básně končí v originále veršem „My nostrils see her breath burn like a bush“ (s. 70). Ve výboru *Zvláště když říjnový vítr* je tento verš přeložen takto: „Mé nozdry spatří její dech jak křoví žhnout“ (s. 26). Druhá verze působí básnicky ochablé: „Mé nozdry spatří její dech jako hořící keř“ (s. 39). Kromě významové změny tu dochází také k proměně rytmické. Zatímco originál a první řešení mají poměrně pravidelnou jambickou tendenci, ve verzi z výboru *Kapradinový vrch* je druhá polovice verše daktylská.

V básni *Ten chléb, který lámu* je stejně jako v předchozím případě významové zeslabení motivováno originálem. V první verzi je poslední verš „skosili úrodu, urvali radost hroznu“ (s. 19). V angličtině však čteme „Laid the crops low, broke the grape's joy“ (s. 36), takže „skosili úrodu, ulomili radost hroznu“ (s. 25) z druhé verze je věrnější originálu. Na druhou stranu se mění rytmus verše. V originále je uprostřed verše cézura a obě půlverší začínají daktylskou stopou, což Hauková v první verzi v podstatě

zachovává. V přepracovaném překladu přibyla slabika, takže druhá část verše je výrazně trochejská.

V mnoha případech lze říct, že jde o **nemotivovanou změnu významu**, bez dalšího určení. Například v titulní básni prvního výboru *Zvláště když říjnový vítr* se verš „a slunce zalézá jako krab, já kráčím“ (s. 11) mění zlogičtěním na „slunce jako kraba mě loví, když kráčím“ (s. 17). Slovo „crabbing“ z původního „Caught by the crabbing sun I walk on fire“ (s. 18) svým významem ukazuje spíš na pohyb do strany a báseň nijak neimplikuje lov.

Třetí strofa básně *Odmítnutí truchlit nad smrtí dítěte* při náletu na Londýn začíná veršem „The majesty and burning of the child’s death“ (s. 86). Zatímco v první verzi je anglické „burning“ přeloženo jako „palčivost“ (s. 31), v druhé verzi zvolila překladatelka ekvivalent „plamen“, takže verš zní „nad vznešeností a plamenem smrti toho dítěte“ (s. 48). Upravený překlad sice zachovává sém ohně či hoření a je tedy zdánlivě věrnější, ale významový odstín pálení do verše patří spíš.

Další příklad z citované básně ukazuje na originálem nemotivované doplnění. První strofa zní ve výboru *Zvláště když říjnový vítr* takto:

Nikdy dokud **tma stvořující člověka,**
plodící ptáka, zvíře a květiny
a vše pokořující,
mlčlivě poslední výtrysk světla nevydá
a hlas tiché hodiny
nezazní z moře ve zbroji se valícím
(s. 31)

Hauková v druhé verzi přepracovala první a čtvrtý verš, zbytek strofy zůstává beze změny:

Nikdy dokud tma, **tvořící člověka ze sebe,**
plodící ptáka, zvíře a květiny
a vše pokořující,
mlčky nevyšlehne naposled světlo do nebe
a hlas tiché hodiny

nezazní z moře ve zbroji se valícím

(s. 48)

Lze se domnívat, že Hauková oba verše změnila, aby dosáhla rýmové shody sebe – nebe. Originál se vyznačuje poměrně pravidelnou distribucí rýmů (byť často gramatických) a v českém překladu je toto jedním z mála míst, kde v první verzi figurovala jen relativně slabá asonance („stvořující“ – „pokořující“, „květiny“ – „hodiny“). „Tvořící člověka ze sebe“ je však jako ekvivalent anglického „fathering“ významově posunutě. Totéž platí i o čtvrtém verši, jehož přepracovaný překlad je v jistém slova smyslu v přímém rozporu s významem originálu, kde světlo vychází z nebe, spíše než šlehá do nebe. Srovnajme s originálem:

Never until the mankind making

Bird beast and flower

Fathering and all humbling darkness

Tells with silence the last light breaking

And the still hour

Is come of the sea tumbling in harness

(s. 85).

K něčemu podobnému došlo v básni Lež tiše s ranou v hrdle. Verš „Lež tiše s ranou v hrdle, trpiteli“ (s. 33) je ve svém závěru doplněn na „trpiteli muk“ (s. 79). Je možné, že si překladatelka špatně vyložila závěr verše v originále, který přímo navazuje na verš druhý: „Lie still, sleep becalmed, sufferer with the wound / In the throat, burning and turning. All night afloat“ (s. 113). V obou českých překladech fráze „s ranou v hrdle“ neplní funkci postponovaného přívlastku jako v originále, ale spíše doplňku. Pro srovnání citujeme obě verze překladu a originál:

Lež tiše s ranou v hrdle, usni, **trpiteli**,

zmítaný v ohni. Celou noc tě unáší

moře mlčící a **my jsme uslyšeli**

zvuk rány zahalené v slaném rubáši.

(s. 31)

Lež tiše s ranou v hrdle, usni, **trpiteli muk**,
otáčející se v ohni. Celou noc nás unáší
moře mlčící a **stále slyšíme zvuk**
rány zahalené ve slaném rubáši.
(s. 79)

Lie still, sleep becalmed, sufferer with the wound
In the throat, burning and turning. All night afloat
On the silent sea we have heard the sound
That came from the wound wrapped in the salt sheet.
(s. 113)

K poměrně zásadní změně dochází v básni Zvláště když říjnový vítr:

A k tomu uzavřen ve věži slov pozoruji
na obzoru kráčet jako stromy
mnohomluvné stíny žen
a v sadě hvězdnatý rej dětí.
Někdo ve mně tě dělá ze samohlásek buků,
někdo tě dělá z řečí dubů, z kořenů
mnohých trnitých krajů říká zpěvy,
někdo ve mně tě dělá z řečí vody.
(s. 11)

A k tomu uzavřen ve věži slov pozoruji,
jak na obzoru kráčeji jako stromy
slovnaté stíny žen
a v sadě hvězdnatý rej dětí si hraje.
Kéž stvořím ti trochu samohlásek buků,
kéž stvořím ti trochu řečí dubů, z kořenů
mnohých trnitých krajů řeknu ti trochu not,

kéž stvořím ti trochu řeči vod.

(s. 17)

Shut, too, in a tower of words, I mark
On the horizon walking like the trees
The wordy shapes of women, and the rows
Of the star-gestured children in the park.
Some let me make you of the vowelled beeches,
Some of the oaken voices, from the roots
Of many a thorny shire tell you notes,
Some let me make you of the water's speeches.

(s. 18–19)

Zájmeno „you“ v pátém citovaném verši s největší pravděpodobností odkazuje k básni samotné, případně obecněji k poezii. „Some“ potom není „někdo“, ale spíše „někdy“, jako elipsa za „sometimes“. Je také možné, že se syntaktické paralely vztahují ke slovu „words“, jež poprvé zaznívá na konci první strofy („Sheds the syllabic blood and drains her words“) a pak se opakuje ještě v metafoře „tower of words“ v prvním verši citované druhé strofy. Hauková dodržuje obměny původního „Some let me“, ale v první i druhé verzi se originálu poněkud vzdaluje, přičemž v druhé verzi působí překlad velmi volně. Přeformulování strofy v tomto případě významně ovlivnilo i její zvukovou podobu. Zatímco první řešení je zcela bez rýmů (obsahuje však asonance „pozoruji“ – „děti“, „buků“ – „dubů“ – „kořenů“, „stromy“ – „vody“), poslední dva verše ve výboru *Kapradinový vrch* jsou svázány sdruženým rýmem. V originále se poměrně pravidelně vyskytuje rým obkročný, v některých verších nahrazený asonancí.

Snad jen jako chybu či přehlédnutí si lze vysvětlit změnu, k níž došlo v druhém verši třetí strofy básně Proč východní vítr mrazí. První dva verše této strofy zní takto: „Všechno se ví: hvězdy radí, / ať se spokojíme a dáme se větry hnát“ (s. 21). V druhé verzi místo „spokojíme“ čteme „spojíme“ (s. 28). Originál nic takového nenapovídá: „All things are known: the stars' advice / Calls some content to travel with the winds, / Calls some content to travel with the winds“ (s. 46).

Thomasova poezie je **syntakticky velmi kondenzovaná**, což může vést k mylné interpretaci vztahů. Sporné místo najdeme například v básni *Obřad po nepřátelském náletu*. Druhá polovina první sloky zní ve výboru *Zvláště když říjnový vítr* takto:

dítě sotva zrozené,
s ústy žmoulajícími,
na uhel spálenými na černém prsu hrobu
matka vykopala a ruce mělo plny ohňů.

(s. 34)

Druhá verze obsahuje úpravy:

pro **dítě** sotva zrozené,
s ústy žmoulajícími,
na uhel spálené na černém prsu hrobu,
matka je vyhrabala a náruč má plnou ohňů.

(s. 75)

Z originálu však vyplývá, že matka nevykopala či nevyhrabala dítě, ale hrob, a dítě naopak spočívá „na jeho černých prsou“, tedy v něm. První verze se i při své eliptičnosti blíží významově originálu, zatímco vysvětlování v druhé verzi ne:

A child of a few hours
With its kneading mouth
Charred on the black breast of **the grave**
The mother dug, and its arms full of fires.

(s. 107)

Dalším charakteristickým rysem Thomasovy poezie je její vysoká **nominálnost**. Ve výboru *Zvláště když říjnový vítr* se Hauková nominální povahu básní snaží převážně zachovávat, často za cenu zastření původního významu. Jako příklad uveďme druhou část první strofy básně *Na sňatek panny*:

Okamžik zázraku je nekončící záře
a ve stopách Galileových se loďstvo holubic skrývá,
ale zázračné panenství, dávné jak bochníky chleba a ryby,

se vzbouzí v mnohosti lásek samo, **když ranní svit
překvapil v otevření jejích očí
jeho zlatý včerejšek, jenž jí na zornicích usnul,
když slunce nového dne z jejích stehů na nebe vyšlo.**

(s. 53)

Verze z výboru *Kapradinový vrch* je syntakticky přehlednější a nahrazení polovětných vazeb určitými slovesnými tvary je významově jasnější. Nejde přitom o nežádoucí významovou změnu. Navíc se v druhé verzi podařilo do jisté míry zachovat obraz „nightlong eyes“, který je pro Dylana Thomase typický svou kondenzovaností a kolokační aktualizací:

Okamžik zázraku je nekončícím bleskem
a ve stopách Galileových se loďstvo holubic skrývá,
ale zázračné panenství, staré jak bochníky chleba a ryby,

se vzbouzí v mnohosti lásek samo, **a ona když otevřela
své noční oči, ranní svit překvapil
svůj zlatý včerejšek, jenž jí na zornicích usnul
a slunce tohoto dne vyšlo na nebe z jejích stehů.**

(s. 74)

Surprised in the opening of her nightlong eyes
His golden yesterday asleep upon the iris
And this day's sun leapt up the sky out of her thighs
Was miraculous virginity old as loaves and fishes,
Though the moment of a miracle is unending lightning
And the shipyards of Galilee's footprints hide a navy of doves.

(s. 105)

V básni *Toužím odejít jinam* je syntaktická dekonstrukce spojena i s volnějším přístupem k verši jako významové jednotce. Druhá polovina první strofy ve výboru *Zvláště když říjnový vítr zní*:

toužím odejít jinam
od věčného smekání klobouků s hlav,
neboť ve vzduchu je přízraků dav
a na papíře jejich ozvěny
s hromem výzev a zpráv.

(s. 24)

Srovnejme překlad s originálem:

I have longed to move away
From the repetition of salutes,
For there are ghosts in the air
And ghostly echoes on paper,
And the thunder of calls and notes.

(s. 53)

Druhý citovaný verš je volným, imaginativně bohatším ekvivalentem anglického „From the repetition of salutes“. Překlad zachovává nominálnost originálu, v posledním citovaném verši je navíc souřadný poměr originálu nahrazen podřadným, takže všechna obsažená substantiva jsou v nepřímých pádech, což ještě víc znesnadňuje čtení. Přepřacovaná verze této pasáže zní:

toužím odejít jinam,
kde se pořád nezdraví;
tady jsou přízraky ve vzduchu
a na papíře ozvěny přízraků
a telefony a zprávy hřmí.

(s. 36)

Syntaktickou změnou došlo také k poměrně razantní proměně zvukové charakteristiky veršů. Zatímco v první verzi spolu kontrastují krátké a dlouhé verše, v druhé verzi je délka veršů vyrovnanější. Přepřacováním se vytratily rýmy v druhém, třetím a pátém citovaném verši, ale vzhledem k tomu, že nemají žádnou oporu v originále a v první verzi je rýmů dosaženo za cenu použití nominálních frází, případně slovosledné inverze („přízraků dav“), je druhá verze svou povahou originálu bližší a působí daleko prozaičtěji.

V básni Hrbáč v parku je syntaktická kondenzovanost první verze překladu zřejmě výsledkem nesprávné interpretace originálu. Citujeme poslední tři strofy básně:

And the old dog sleeper
Alone between nurses and swans
While the boys among willows
Made the tigers jump out of their eyes
To roar on the rockery stones
And the groves were blue with sailors

Made all day until bell time
A woman figure without fault
Straight as a young elm
Straight and tall from his crooked bones
That she might stand in the night
After the locks and chains

All night in the unmade park
After the railings and shrubberies
The birds the grass the trees the lake
And the wild boys innocent as strawberries
Had followed the hunchback
To his kennel in the dark.

(s. 93–94)

Úryvek následující po verši „After the locks and chains“ je vystavěn na výčtu motivů plnicích syntaktickou funkcí několikanásobného podmětu a jde v podstatě o eliptickou rozvitou větu vedlejší časovou. V první verzi zní poslední tři strofy takto:

A starý spáč z budky psí,
mezi chůvami a labutěmi samotný,
zatím co hochům ve vrbách
se tygři z očí nořili,
aby řvali na skalách,
a hájky byly modré námořníky,

vytvářel si ze zkřivených kostí
po celý den až do zvonění
postavu ženy bez chyby,
která by ve své ztepilosti
mohla zůstat po zavření
a po zamčení vrat a zámků

celou noc ve zmizelém parku,
po zaniklém plotě, po křovinách,
po ptácích, trávě, stromech, vodě,
a divocí hoši nevinní jak ostružiny
šli za hrbáčem mezi stíny
až do jeho boudy v tmách.

(s. 44)

Z ukázky je patrné, že Hauková v první verzi neodhalila, že jde o vedlejší větu, a v druhém a třetím verši poslední citované strofy za sebe řadí příslovečná určení časová, přičemž v závěru navzájem syntakticky spojuje jen poslední tři verše. To se ve výboru *Kapradinový vrch* mění a významové vztahy tu odpovídají originálu:

A starý spáč z budky psí,
mezi chůvami a labutěmi samotný,

zatím co hochům ve vrbách
se tygři z očí nořili,
aby řvali na skalách,
a hájky byly modré námořníky,

vytvářel si ze zkřivených kostí
po celý den až do zvonění
postavu ženy bez chyby,
která by ve své ztepilosti
zůstala s ním, až se zavře,
až se zamknou všechna vrata,

celou noc ve zmizelém parku,
až se ztratí ploty ve křovinách,
ptáci, tráva, stromy, voda,
a divocí hoši nevinní jak ostružiny
půjdou za hrbáčem mezi stíny
až do jeho boudy v tmách.

(s. 57–58)

Vedle originálem motivovaných úprav se však Hauková dopouští významového posunu, konkrétně v druhém verši poslední strofy. Za anglické „After the railings and shrubberies“, jímž začíná již zmiňovaný výčet, je tu „až se ztratí ploty ve křovinách“.

Hauková se k syntaktickým změnám uchyluje i v případech, kdy pro to není v prvním překladu ani v originále zjevný důvod. Příkladem je dvojverší z úvodu básně Na počátku: „jediný úsměv světla přes prázdnou tvář; jediná větev těla přes vzduch vkořeněný“ (s. 15), které velmi přesně odpovídá originálu: „One smile of light across the empty face; / One bough of bone across the rooting air;“ (s. 22). V druhé verzi zvolila Hauková jako ekvivalent sloveso „křížit“: „jediný úsměv světla křížil prázdnou tvář; jediná větev těla křížila vzduch vkořeněný;“ (s. 21). V upravené verzi došlo k explicitačnímu významovému posunu, o němž nelze říct, že by byl žádoucí.

V mnoha básních dochází k nejrůznějším **úpravám slovosledu**. Za všechny vyberme třetí strofu básně Na počátku:

vznikl život a z valivých moří se vyrojil,
propukl v kořenech, vysál ze země a skály
oleje tajné, jež ženou trávy.

(s. 15)

život vznikl a z valivých moří se vyrojil,
v kořenech propukl, vysál ze země a skály
tajné oleje, jež ženou trávy.

(s. 21)

Life rose and spouted from the rolling seas,
Burst in the roots, pumped from the earth and rock
The secret oils that drive the grass.

(s. 23)

Na začátku všech tří citovaných veršů došlo k obměně slovosledu. Ze srovnání s originálem vyplývá, že z něj motivace k jakýmkoli změnám nepramení. Vzhledem k tomu, že v prvních dvou citovaných verších se změna odehrála směrem k příznakovému slovosledu, kdežto v posledním citovaném verši naopak, nelze ani jednoznačně určit společnou tendenci.

Pro poezii Dylana Thomase je typická jazyková aktualizace v různých podobách, nejčastěji ve formě **neologizujících složenin či kolokací**. Příkladem může být obraz „In the mustardseed sun“ (s. 144) z Básně na jeho narozeniny. Překlad této básně je obsažen pouze ve výboru *Zvláště když říjnový vítr* a Hauková jej vyřešila jako „V hořčičně semenném slunci“ (s. 69).

Za zmínku stojí také řešení metonymie „snow bushed green“ ve verši „On the departed, snow bushed green, wanton in moon light“ (s. 101) z básně Zimní příběh. Není zcela jasné, jaké asociace má obraz vzbuzovat, a tak není divu, že se od sebe obě řešení poměrně dost liší. V první verzi zní zmíněný verš takto: „na zmizelé, sněhem zarostlé zeleni, dovádějí v měsíčním světle“ (s. 48). Pro druhé vydání Hauková verš upravila: „na zmizelé, křovitě zkřehlé zeleni, dovádějí v měsíčním světle“ (s. 67). První verze je

popisnější, významově přesnější, druhá má zase blíž k principu, jakým jsou v Thomasově poezii konstruována obrazná pojmenování.

Také v oblasti metaforiky dochází ke změnám i v případech, kdy taková změna není motivována originálem. Například verš „And over the glazed lakes skated the shapes of fishes“ z básně *A Winter's Tale* (s. 102) je v první verzi přeložen jako „a nad **zasklenými** jezery vykreslily stíny“ (s. 50), kdežto v druhé verzi jako „a po **skelnatých** jezerech vykreslily stíny“ (s. 70).

Za kompenzaci lze považovat sousloví „vírná tma“ z básně *Tuto stranu pravdy* (s. 41, resp. 54) za anglické „winding dark“ (s. 89).

Některé rozdíly mezi oběma výběry ukazují na určitou tendenci k **poetizaci**. Příkladem takového směřování je název a incipit básně „And death shall have no dominion“ (s. 56). Zatímco v první verzi zní „A vláda smrti skončí“ (s. 25), v druhé se – zřejmě pod vlivem originálu – báseň jmenuje „A smrt nebude již panovat“ (s. 37).

K podobným změnám však dochází i tam, kde pro to originál nezavdává žádný důvod. V básni *Uši ve věžičkách* se genitivní „ruce cizince“ (s. 23) mění na „ruce cizincovy“ (s. 31), přičemž v originále čteme „Hands of the stranger“ (s. 50).

Dylan Thomas v několika překladech

Jak je patrné z předcházejícího oddílu, srovnání dvou verzí překladů přináší zajímavé poznatky o tom, jak se Haukové překladatelské uvažování o Thomasově poezii vyvíjelo. U několika básní máme k dispozici dokonce tři nebo čtyři verze, liší se od sebe totiž nejen překlady publikované knižně, ale i texty otištěné v časopisech či antologii *Moderní anglická literatura* (Praha: Mladá fronta, 1964). Srovnání více překladů nám pomůže zpřesnit obecné závěry analýzy.

Například báseň *Kapradinový vrch* má tři navzájem poměrně odlišné verze, jež vyšly tiskem:

Světová literatura, 1956

Když jsem byl mladý a bylo mi lehké pod jabloní
u popěvujícího domu šťastný v zelené trávě,
 noc nad roklí plná hvězd,
 čas nechal mě povykovat a lézt
 zlatého v radosti očí svých,

já mezi trakaři ctěn byl princem jablečných měst
a za toho času svážel jsem vznešeně stromy a listy
s chudobkami a ječmenem
po řekách spadaného světla.

Zvláště když říjnový vítr, 1958 (s. 63), Moderní anglická literatura, 1964 (s. 113)

Když jsem byl mladý a bylo mi lehké pod jabloní
u popěvujícího domu šťastný, **že tráva je zelená**
a noc nad roklí plná hvězd,
čas nechal mě povykovat a lézt
zlatého v radosti očí svých,
já mezi trakaři ctěn byl princem jablečných měst
a **pod oním časem svážel jsem** stromy a listy **vznešeně**
s chudobkami a ječmenem
po řekách spadaného světla.

Kapradinový vrch, 1965 (s. 91)

Byl jsem kdysi malý a bylo mi lehké pod jabloní
u popěvujícího domu šťastný, že tráva je zelená
a noc nad roklí plná hvězd,
čas nechal mě povykovat a lézt,
zlatý jsem byl v úžasu jeho očí,
já mezi trakaři ctěn **byl jsem** princem jablečných měst
a za **onoho** času **vznešeně jsem nechal stromy a listy odplouvat**
s chudobkami a ječmenem
po řekách **nezralého** světla.

Collected Poems 1934–1953 (s. 134)

Now as I was young and easy under the apple boughs
About the liltng house and happy as the grass was green,
The night above the dingle starry,
Time let me hail and climb
Golden in the heydays of his eyes,

And honoured among wagons I was prince of the apple towns
And once below a time I lordly had the trees and leaves
Trail with daisies and barley
Down the rivers of the windfall light.

Znění z výboru *Zvláště když říjnový vítr* a z antologie *Moderní anglická poezie* se v ničem neliší, takže máme k dispozici tři verze textu. Z většiny vyznačených změn a jejich srovnání s originálem je patrné, že překlad postupně směřoval k větší významové přesnosti. To je případ vedlejší věty *že tráva je zelená*, která je rozhodně významově přesnějším ekvivalentem pro překlad veršů *Now as I was young and easy under the apple boughs / about the liling house and happy as the grass was green* než kondenzovanější *v zelené trávě*.

Za zvláštní zmínku stojí řešení fráze *once below a time* ze sedmého verše. V první verzi Hauková odkazuje na stejné období jako první verš (*Když jsem byl mladý...*). Ve verzích z roku 1958 a 1964 volí doslovnější *pod oním časem* a v přepracovaném vydání výboru z roku 1965 se vrací blíže k prvnímu řešení, volí jen knižnější variantu ukazovacího zájmena: *za onoho času*. Dylanovo *once below a time* je zřejmě parafrází příslovečného určení, jímž v angličtině tradičně začínají pohádky, tedy „once upon a time“, a zaznívá ve sbírce *Deaths and Entrances* už dřív – dokonce v názvu a incipitu osmnácté básně.¹⁰ Kdybychom hledali způsob, jak Thomasovu figuru co nejpřesněji opsat, asi bychom volili například frázi „pod nánosem času“ – Thomas vlastně nepřímo odkazuje na to, jak je dětství vzdáleno, kolik času od něj uplynulo.

Zajímavý je posun u překladu anglického *young*. V poslední verzi je poměrně doslovné *mladý* nahrazeno adjektivem *malý*, které přesněji odpovídá celkovému vyznění básně, v níž se lyrický subjekt nade vši pochybnost vrací do dětství.

Slovo *vznešeně* jako ekvivalent anglického *lordly* v jednotlivých verzích mění pozici v rámci sedmého verše. Vzhledem k tomu, že Thomas v tomto verši vystavěl metaforu jakéhosi blahosklonného dohlížení na to, co se odehrává okolo, což je podepřeno především gramaticky, srov. „had [them] trail“, se (i vzhledem k tomu, že místo dřívějšího *svážel jsem* je tu *nechal jsem odplouvat*) originálu nejvíc přibližuje poslední verze.

¹⁰ Ta bohužel v českém překladu Jiřiny Haukové nikdy nevyšla.

Ve výboru z roku 1965 se také zásadně změnil pátý verš citované strofy. Na rozdíl od předchozích verzí tu přivlastňovací zájmeno „jeho“ jasně odkazuje na podmět „čas“.

Zatímco všechny dosud jmenované změny jsou motivovány originálem, adjektivum *nezralého* za anglické *windfall* (a dřívější *spadaného*) je významově příliš konkrétní a řešení poněkud narušuje lyrický obraz.

Přinejmenším čtyři různé verze má také báseň Hrbáč v parku, z níž citujeme opět první strofu, tentokrát významově méně komplikovanou:

Světová literatura, 1956 (s. 6)

Hrbáč v parku,
samotářský pán
mezi stromy a vodou se podpíral
od otevření zahradního vchodu,
kdy stromy s vodou vstoupí,
až do zaznění večerního zvonu.

Zvláště když říjnový vítr, 1958 (s. 43)

Hrbáč v parku,
samotářský pán
mezi stromy a vodou se podpíral
od rána, kdy otevřel se vchod
a stromy s vodou vstoupily,
až do šera, kdy zazněl zvonce doprovod.

Moderní anglická poezie, 1964 (s. 110)

Hrbáč v parku,
samotářský pán
mezi stromy a vodou se podpíral
od rána, kdy otevřel se vchod
a stromy s vodou vstoupily,
až do šera, kdy zazněl **temný zvon.**

Kapradinový vrch, 1965 (s. 56)

Hrbáč v parku,
samotářský pán,
mezi stromy a vodou se podpíral
od rána, kdy otevřel se vchod
a stromy s vodou vstoupily,
až do šera, kdy **zvon zazněl v dálku.**

Collected Poems 1934–1953 (s. 93)

The hunchback in the park
A solitary mister
Propped between trees and water
From the opening of the garden lock
That lets the trees and water enter
Until the Sunday sombre bell at dark

Vidíme, že změny se dotýkají jen druhé části strofy, ponejvíc posledního verše. Nejstarší verze ze *Světové literatury* dodržuje nominální povahu originálu. Ve všech variantách se vytrácí příznak neděle. Proměny posledního verše jsou nejprve motivovány zřejmě snahou zachovat rým *park – dark*, který v originále poutá první a poslední verš. V prvním překladu se toto rýmové propojení zcela vytrácí, ovšem lze zaznamenat asonanci; také eufonicky je tato verze výrazná. V druhém překladu je rým originálu kompenzován rýmem ve čtvrtém a šestém verši (*otevřel se vchod – zvonce doprovod*). Verze z *Moderní anglické poezie* se rýmu opět vzdává, ale zato je ze všech variant významově nejpřesnější (zvláště v kontrastu k předcházejícímu řešení, které nemá v originálu žádnou oporu). V poslední variantě je patrná snaha dodržet schéma originálu, a to i za cenu významového posunu a použití knižně působícího syntagmatu (opět nijak motivovaného originálem). Tato změna je výrazem hledání určitého kompromisu mezi významem a tvarem a neustálé oscilace mezi oběma principy.

Mění se také předposlední verš, přesněji jeho spojení s veršem předcházejícím. Ani jedno z řešení však není přesné – v prvním případě je čtvrtý verš navázán na substantivum *otevření*, v ostatních verzích je spojení souřadné. Ve všech překladech se navíc vytrácí metonymie *lock – zámek* a výsledek je explicitnější.

Závěrem k překladům Dylana Thomase

Překlady poezie Dylana Thomase byly pro tvorbu Jiřiny Haukové nepochybně velmi důležité, a lze se domnívat, že s Thomasovými básněmi souzněla také osobně. V čem jsou si tedy poetiky Jiřiny Haukové a Dylana Thomase blízké?

Jakkoli poezie Jiřiny Haukové působí poněkud civilněji a uměřeněji a Thomasova obraznost z tohoto srovnání naopak vychází jako divoká a v některých ohledech působící až surreálně, mají verše obou autorů mnoho společného. Jedním z hlavních principů je u Haukové i Thomase hluboká intimita a intenzita prožitku – u Thomase vyjádřená bouřlivě a halasně, u Haukové spíše šeptem.

Lyrické subjekty obou nepadno hledají své místo ve světě, bojují s osamělostí a hrozí se jí. Oba svým způsobem unikají od nejistot běžné existence do dětství či k přírodě.

Je zajímavé sledovat princip, podle něhož Hauková Thomasovy básně vybírala. Hlavní snahou bylo nade vši pochybnost sestavit reprezentativní průřez Thomasovou poezií. V době, kdy vznikal výbor *Zvláště když říjnový vítr*, byl již básník po smrti a jeho dílo bylo uzavřené a dostupné v autorizovaném souborném vydání. V obou výběrech jsou skutečně zastoupeny všechny sbírky, mění se jen poměr. Velký prostor dostávají básně tematizující válečnou zkušenost, snad proto, že Hauková sama se válce básnický poměrně důsledně vyhýbala, kdežto Thomas se s ní vyrovnává velmi otevřeně a sugestivně. Zároveň jde o téma, které je velmi snadno kulturně přenosné. Detaily a historické okolnosti se sice v různých zemích a společnostech liší, ale základní prožitek válečných hrůz je totožný.

To platí i o dalších tématech a motivech, jež poezii obou autorů spojují. Dětství jako čas bezstarostnosti, u Thomase až mytizovaný a neodlučitelně spojený s krajinou Walesu, u Haukové idealizovaný a zpřítomněný spíš konkrétními předměty. V Thomasových básních často vystupují chlapci nebo děti, Hauková se obrací k rodině.

Příroda je u obou básníků prostředkem kontrastu se současnou existencí. V obou případech se lyrické subjekty k přírodě obracejí ve vzpomínkách a reminiscencích jako k čemusi, co je větší než člověk a co poskytuje určitou jistotu.

Důležitou roli u Haukové i Thomase hraje čas. V širším slova smyslu jako protiklad minulosti a přítomnosti, v užším slova smyslu pak prostřednictvím kontrastu mezi dnem a nocí či světlem a tmou, případně přechody a změnami mezi oběma stavy.

Prostor hraje snad ještě významnější roli. U Haukové i Thomase čteme o prostorech, jež navozují pocit bezpečí (jsou to opět ty důvěrně známé) i o takových prostorech, které spíše znejišťují a působí až nepřátelsky.

Výrazné pojítka mezi poetikou Jiřiny Haukové a Dylana Thomase spočívá v práci s jazykem, zejména v jazykové aktualizaci, přesněji určité formě neologizace. Thomas zhusta vytváří složeniny a využívá je zejména jako preponovaný přívlastek. Hauková dosahuje podobného efektu například prefixací. Haukové vlastní verše jsou obecně kratší než Thomasovy, ale pro oba básníky jsou charakteristické kondenzované evokativní obrazy zbavené jazykového balastu.

S tím úzce souvisí způsob, jakým se Hauková vyrovnává s náročností Thomasovy poezie, jež spočívá především v nejednoznačnosti obrazných vyjádření a právě v syntaktické i sémantické kondenzovanosti. V metodě, kterou Hauková volí, je leccos z obecných poetických principů Skupiny 42. Ze srovnání různých verzí básní vyplývá, že Hauková průběžně hledala co největší rovnováhu mezi významem a tvarem. Snaha o odpovídající interpretaci mnohovýznamových a syntakticky náročně interpretovatelných veršů je provázána s důrazem na jejich zvukovou stránku. Mnoho úprav sleduje tendenci k určité depoetizaci, k přirozenějšímu vyjádření redukujícím nominálností ve prospěch větného vyjádření. S jistou mírou zobecnění lze říct, že jakkoli je poezie Dylana Thomase svým charakterem bližší její prvotině *Přísluní*, způsob, jakým Hauková na překladech pracuje, směřuje spíše k poetice jejího *Cizího pokoje*.

Básník, kritik, esejista a dramatik T. S. Eliot (1888–1965) je obecně považován za jednoho z nejvýznamnějších básníků dvacátého století, přinejmenším v anglosaské oblasti.¹¹ Narodil se v St. Louis v Missouri, ale v roce 1914 odjel do Anglie a v roce 1927 se stal britským občanem a své americké občanství odmítl.

Skladbu *The Waste Land*, již literární kritikové a historici často označují za jednu z nejodvážnějších modernistických básní,¹² psal Eliot několik let v době poznamenané osobními těžkostmi. Genezi, významu a recepci básně se věnuje významný český anglista Martin Hliský v předmluvě k soubornému vydání českých překladů: „Fragmenty budoucí básně vznikaly po pracovní době, jen zvolna dostávaly tvar a teprve v roce 1921 začal Eliot z náčrtů a zlomků komponovat celek“ (Hliský 1996, s. 7). Eliot trpěl nervovou poruchou, kvůli níž odešel ze zaměstnání v bance a spolu se ženou odjel do kentského letoviska Margate na zotavenou. Tady zřejmě na rukopisu intenzivně pracoval a s největší pravděpodobností jej v lednu 1922, když přijel do Paříže, ukázal svému příteli Ezru Poundovi, u něhož pobýval.

Eliotova touha napsat takto rozsáhlou a ambiciózní báseň vzešla z potřeby umělecky se vyrovnat s proměnami světa po první světové válce. Americká populace se houfně stěhovala do měst, rozvíjela se technika a technologie, svět se zrychloval a komplikoval. To Eliota spolu s otřesnou válečnou zkušeností utvrzovalo v pocitu marnosti a zbytečnosti, kterou sám vyjádřil například v eseji o Joyceově *Odysseovi*: „Použitím mýtu, vytvářením nepřetržité paralely mezi současností a dávnověkem buduje Joyce metodu, již po něm budou muset ostatní převzít. [...] Hraje se tu prostě o to, jak pojmout nezměrné panoráma jalovosti a anarchie, jímž je současná realita; jak mu vtisknout řád, tvar a význam“ (Eliot 2019, s. 69).

Text vyšel hned ve čtyřech verzích, dvou amerických a dvou britských. Autor se s vydavateli a dalšími zúčastněnými osobami dohodl, že báseň nejprve vydá ve svém novém kritickém měsíčníku *The Criterion* v říjnu roku 1922. Posléze se text objevil v listopadovém čísle amerického literárního časopisu *The Dial*. V prosinci vyšel knižně

¹¹ Píše o tom například Peter Ackroyd v biografii *T. S. Eliot* (Londýn: H. Hamilton, 1984), Harold Bloom v knize *Genius: a Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* (New York: Warner Books, 2003) nebo Lyndall Gordon v monografii *T. S. Eliot: An Imperfect Life* (New York: W. W. Norton & Company, 2000).

¹² Srov. např. Rainey, Lawrence. *Revisiting The Waste Land*. New Haven: Yale University Press, 2005, North, Michael. *The Waste Land (Norton Critical Editions)*. W. W. Norton, 2000. Reeves, Gareth. *T. S. Eliot's The Waste Land*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.

v americkém nakladatelství Boni and Liveright a v následujícím roce jej ručně vytisklo britské nakladatelství Hogarth Press Leonarda a Virginie Woolfových.

Editor Michael North v textologické poznámce ke kritickému vydání *The Waste Land* podotýká, že zmíněná čtyři vydání nevycházejí z téhož rukopisu, protože Eliot napsal na stroji několik verzí, z nichž každá má své zvláštnosti. Dále píše, že autor text často přepracovával, navíc se od sebe většinou liší i následná americká a britská vydání. North tvrdí, že Eliot v korektuře souborného vydání svých básní *Collected Poems 1909–1935* vyznačil mnoho úprav, ale z neznámých důvodů nebyly do definitivního textu zapracovány. (North In: Eliot 2001, s. xii)

Samostatnou kapitolou v genezi *The Waste Land* je vklad Eliotova přítele, básníka Ezry Pounda. Jeho razantní zásah z počátku roku 1922 báseň poměrně zásadně proměnil. Jak dokládá faksimile rukopisu, již v roce 1971 pořídila Valerie Eliotová, Pound navrhl autorovi čtyři podstatné škrty. „Báseň původně začínala rozsáhlou pasáží popisující jeden bostonský flám. Eliot tento úvod básně zřejmě zamýšlel jako kontrast té části básně, která dnes tvoří její začátek [...]. Původní úvod básně byl jakýmsi obrázkem ze společnosti, krátkou narativní epizodou psanou volným veršem“ (Hilský 1996, s. 9). Pound navrhl Eliotovi vyškrtnout také prvních čtyřicet parodicky laděných veršů v úvodu oddílu *The Fire Sermon*: „I tato vynechaná část textu byla společenskou satirou, navíc heroické dvojverší podstatně ovlivňovalo hudební vyznění celé básně a první verze *Pusté země* se touto veršovou technikou hlásila ke kultuře klasicismu daleko víc než verze definitivní“ (tamtéž, s. 10). V témže oddílu Pound navrhl vyškrtnout ještě další satirickou pasáž. Z části *Death by Water*, původně komponované jako ohlas na odysseovské putování po moři, zbyl jen desetiveršový fragment. Naopak pátou část, *What the Thunder Said*, ponechal Pound beze změny (Hilský 1996, s. 9–10).

Definitivní text (pokud se vzhledem k výše napsanému o nějaké definitivní verzi vůbec dá mluvit) sestává z pěti oddílů, v originále *The Burial of the Dead*, *A Game of Chess*, *The Fire Sermon*, *Death by Water* a *What the Thunder Said*, a čítá 433 veršů. Nedílnou součástí jsou autorovy poznámky *Notes on the Waste Land*, v nichž Eliot ozřejmuje intertextové odkazy a v několika případech dokonce přibližuje, co měl při psaní komentované pasáže na mysli či jak on sám interpretuje „zdrojový“ text. Například poznámky věnované pátému oddílu uvádí obecnějším odstavcem, v němž vyjmenovává tři základní témata první části: „V první části pátého oddílu *Pusté země* je použito tří

námětů: cesty do Emaus, přiblížení ke Kapliče nebezpečí [...] a přítomného rozkladu východní Evropy“ (Eliot 1996, s. 69).

První oddíl, *The Burial of the Dead*, původně (tj. před Poundovým zásahem) začínal rozsáhlou pasáží, která popisovala divokou pitku v Bostonu a měla pravděpodobně posloužit jako krátký narativní úvod popisující neutěšený stav současné společnosti:

First we had a couple of feelers down at Tom's place,
There was old Tom, boiled to the eyes, blind,
[...]
The next thing we were out in the street, Oh was it cold!
When will you be good? Blew in to the Opera Exchange,
Sopped up some gin, sat in to the cork game,
Mr. Fay was there, singing „The Maid of the Mill“;
(Eliot 1974, s. 5)

Oddíl ve zredigované podobě sestává ze čtyř pasáží, z nichž každou jako by pronášel jiný mluvčí. V prvním aristokratka popisuje své dětství a v jejích slovech se mísí vzpomínky na běh ročních období s lakonickým popisem současné neutěšené existence: „I read, much of the night, and go south in the winter“ (Eliot 2001, s. 5). Druhá část je spíše prorocká a mluvčí v ní čtenáře vyzývá, aby se s ním vydal na cestu, na níž pozná něco úplně nového: „And I will show you something different from either / Your shadow at morning striding behind you / Or your shadow at evening rising to meet you; / I will show you fear in a handful of dust“ (Eliot 2001, s. 5–6). Třetí část popisuje čtení z tarotových karet, o nichž však sám Eliot v poznámkách píše, že ne všechny jsou skutečné a některé si upravil podle toho, co si žádal text: „I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience“ (Eliot 2001, s. 22). Poslední, čtvrtá část působí nejsurreálněji a lyrický subjekt v ní prochází ulicemi Londýna, jež zaplavili duchové mrtvých: „A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many“ (Eliot 2001, s. 7). Potkává ducha člověka, kterého znal, a poněkud ironickým tónem se ho ptá na osud mrtvoly, kterou zakopal na zahradě. Pasáž končí citátem z první básně Baudelairových *Květů zla*: „You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!“

Druhý oddíl, *A Game of Chess*, je vystavěn na dvou velmi odlišných výjevech. V první části čteme o bohaté, pečlivě upravené ženě, jež obklopena přepychovým nábytkem čeká na svého milence. Její neurotické myšlenky se postupně mění v hysterické zmatečné výkřiky. V druhé části se ocitáme v londýnské hospodě, kde mezi varováními výčepního, že se brzy bude zavírat, nasloucháme rozhovoru dvou žen o jisté Lil, jíž se manžel vrátil z války, ale ona mezitím přišla o zuby. Tvrdí, že důvodem byly prášky, jež si vzala, aby vyvolala potrat, protože při porodu pátého dítěte skoro umřela. Obě ženy odcházejí za sborového loučení, jež připomíná Oféliina poslední slova v *Hamletovi*: „Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight. / Ta ta. Goonight. Goonight. / Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night“ (Eliot 2001, s. 10).

Název třetího oddílu *The Fire Sermon* odkazuje na Buddhovo kázání proti pozemským slastem, jež symbolizuje právě oheň. Tuto část otvírá neutěšený pohled na řeku: „The river's tent is broken: the last fingers of leaf / Clutch and sink into the wet bank. The wind / Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed“ (Eliot 2001, s. 11). Mluvčí potkává pana Eugenidese, jednookého obchodníka z tarotových karet v prvním oddíle. Poté o sobě lyrický subjekt prohlásí, že je Tiresias, bájný člověk s mužskými i ženskými znaky: „I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts“ (Eliot 2001, s. 13). Popisuje milostné setkání mezi mladou písarkou a poněkud nudným a arogantním úředníkem, po němž muž vítězně odchází a žena je ráda, že je po všem. Sám Eliot k tomu ve svých poznámkách dodává: „Tiresias, ačkoli je pouhým divákem a v ději nevystupuje, je přesto v básni nejdůležitější postavou, v kterou se spojují ostatní. Jednooký obchodník s rozinkami splývá s Féničským námořníkem a ten zas není úplně odlišný od neapolského prince Ferdinanda; stejně všechny ženy jsou jednou ženou a obě pohlaví se setkávají v Tiresiovi. Vskutku, podstatou básně je to, co vidí Tiresias“ (Eliot 1947, s. 50).

V dalších verších se mění tón i forma básně a začíná písňová pasáž popisující nejprve námořnickou putyku, poté překrásný interiér kostela a nakonec řeku Temži. Následuje líčení dalších důvěrností, tentokrát mezi Alžbětou I. a hrabětem z Leicesteru. Oddíl končí opět odkazem na Buddhovo kázání: „Burning burning burning burning / O Lord Thou pluckest me out / O Lord Thou pluckest // burning“ (Eliot 2001, s. 15).

Nejkratší čtvrtý oddíl, *Death by Water*, popisuje Féničana Phlebase, který zřejmě utonul a už čtrnáct dní se převaluje v mořském proudu. Postupně přitom zapomněl na všecky své pozemské věci. V závěru mluvčí vyzývá čtenáře, aby na Phleba myslel:

„Gentile or Jew / O you who turn the wheel and look to windward, / Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you“ (Eliot 2001, s. 16).

V pátém oddíle, *What the Thunder Said*, Eliot zpracovává tři témata: pouť do Emauz, příchod ke kapli z legendy o svatém grálu a rozpad východní Evropy. Oddíl má místy až apokalyptický tón:

Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the Bat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal
(Eliot 2001, s. 17–18)

Citovaná pasáž je jakýmsi vyvrcholením první části tohoto oddílu. Vzápětí se ocitáme u pusté kaple uprostřed rozpadlé a zničené vesnice. Kaple je zcela prázdná, jen kohout na korouhvi svým kokrháním ohlašuje přicházející déšť. Scéna se opět mění. Jsme u řeky Gangy a ve shodě s tradiční hinduistickou legendou promlouvá hrom. Podle upanišad hrom skrze svá slova „dává“, „vyjadřuje soucit“ a „ovládá“. Mluví se nad každým z těchto tří aspektů zamýšlí a následuje úvaha, zda by si měl uspořádat své věci, což ukazuje na blížící se smrt a jakési smíření. Tento dojem ještě zesiluje úplný závěr básně. Posledních pár veršů sestává z nejrůznějších disparátních úryvků (z dětské písničky, z Danta a z alžbětinského dramatu), přičemž poslední verš cituje tradiční konec upanišad, „Shantih shantih shantih“ (Eliot 2001, s. 20).

Báseň se průběžně proměňuje jak tematicky, tak formálně. Mění se kompozice, veršová struktura i rytmus. Čtyři mluvčí a krátké nesourodé situace v prvním oddíle vytvářejí dojem, že čtenář stojí v davu a doléhají k němu hlasy z různých stran. Druhý oddíl začíná v blankversu, ale struktura se postupně rozvolňuje a zdánlivě rozpadá, což vytváří dojem chaosu. V okamžiku, kdy žena dává průchod svým paranoidním myšlenkám, je už struktura zcela nepravidelná. K jakémusi zklidnění dochází v souladu

s úvahami lyrického subjektu v závěru první poloviny tohoto oddílu. Verše jsou sice nepravidelné, ale sevřené rýmem:

„The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.

And we shall play a game of chess,

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.“

(Eliot 2001, s. 9)

V druhé části tohoto oddílu se Eliotova básnická řeč zásadně mění. Struktura volně sleduje rozhovor dvou postav, jež promlouvají velmi hovorově, což Eliot vyjadřuje prostředky fonetickými, lexikálními i syntaktickými: „And no more can't I, I said, and think of poor Albert, / He's been in the army four years, he wants a good time, / And if you don't give it him, there's others will, I said“ (Eliot 2001, s. 10). Výrazným zvukovým i sémantickým prvkem je refrén v podobě volání hospodského „HURRY UP PLEASE ITS TIME“. Ten na dvou místech přerušuje rozhovor dvou žen a vrací se ve dvou verších těsně za sebou ke konci oddílu – následuje už jen rozloučení.

Třetí oddíl je charakteristický dvěma poměrně odlišnými přístupy. Narativnější pasáže jsou psány v delších verších místy spojených rýmem. Poměrně velkorysá forma je v určitém kontrastu k nepřiliš úctyhodným epizodám, jež oddíl popisuje. Tento kontrast se prohlubuje v druhé části, kde se verš výrazně zkracuje a Eliot využívá písňovou formu. Dostaveníčko mezi Alžbětou I. a hrabětem z Leicesteru připomíná kramářskou píseň a tento vztah, často romantizovaný, je tu zbaven dvorských kulis a vši vznešenosti.

Čtvrtý oddíl na pohled čítá deset veršů, ale rytmicky jde pouze o osmiverší. Vizualně i zvukově jde o nejsevřenější oddíl. K vážnému, až didaktickému tónu přispívají aliterace a záměrně archaický jazyk: „Phlebas the Phoenician, a fortnight dead“ (Eliot 2001, s. 16).

V první části pátého oddílu Eliot až s obsesivní repetitivností vytváří dojem absurdity a horečného zmatku: „Here is no water but only rock / Rock and no water and the sandy road / The road winding above among the mountains / which are mountains of rock without water“ (Eliot 2001, s. 16). Jistá čtenářská úleva v okamžiku, kdy se styl změní, odráží úlevu, již zhruba v polovině oddílu přináší vidina deště.

Vyznění básně však není ani zdaleka pozitivní. Déšť, který slibuje hrom v závěrečné pasáži, nakonec nepříjde a země zůstává pustá.

České překlady *The Waste Land*

První český překlad, byť částečný, pořídil Arnošt Vaněček a na přelomu let 1930 a 1931 časopisecky uveřejnil nejprve oddíl Smrt utopením¹³ a posléze Hru v šach¹⁴. Oddíl Co pravil hrom přeložili také Jiří Kolář a Jiří Kotalík a jejich verze byla publikována v šestém čísle časopisu *Život 20* v dubnu 1947.

Celou báseň do češtiny jako první převedli Jiřina Hauková a Jindřich Chalupecký a jejich překlad vyšel v nákladu 1000 výtisků v pražském nakladatelství B. Stýblo v roce 1947. Svazek zahrnoval i Eliotovy vlastní poznámky a svou kresbou jej doprovodil František Hudeček. Autorův poznámkový aparát doplnili překladatelé o svůj komentář, který obsahuje především překlady latinských, francouzských a italských citátů, ale také původní znění anglických citátů, jež jsou v originále včleněny přímo v textu a v českém překladu jsou citovány česky. Překladatelé v poznámce v závěru knihy píší, že překlad pořídili „podle souborného vydání Eliotova básnického díla (*Collected Poems 1909–1935*) a s přihlédnutím k autorizovanému francouzskému překladu Jeana de Menasce, který vyšel roku 1926 v prvním čísle revue *L'Esprit*“ (Hauková a Chalupecký 1947, s. 56).¹⁵

Autorem druhého kompletního překladu je Jiří Valja. Tato verze vyšla knižně v roce 1967 v nakladatelství Odeon ve výboru *Pustina a jiné básně* jako 378. svazek edice Světová četba, o něco dříve ještě časopisecky v říjnovém čísle *Plamene* v roce 1966 (s. 31–38).

Všechny tyto verze vyšly souborně s předmluvou Martina Hilského a ediční poznámkou v knize *Pustá země* v nakladatelství Protis roku 1996.

V roce 2002 vydalo báseň pražské nakladatelství BB Art v edici Versus pod názvem *Zpustlá země* a v překladu Zdeňka Hrona. Součástí svazku jsou i vybrané verše ze sbírek *Prufrock a Jiné postřehy* (1917) a *Básně* (1920) a původně samostatně vydané básně *Dutí lidé* a *Popeleční středa* či *Burnt Norton* z cyklu *Čtyři kvartety*.

¹³ *Prospekt 1*, 1930–1931, č. 1, s. 7.

¹⁴ *Rozpravy Aventina 6*, 1930–1931, č. 22–23, s. 271.

¹⁵ V prvním vydání chybou tiskaře vypadl 431. verš, ten je ve vydání z roku 1996 doplněn. Od strany 350 bylo také ve Stýblově vydání posunutě číslování veršů. Ediční poznámka ve vydání z Protisu obsahuje výčet provedených změn spolu s ujištěním, že všechny byly provedeny po konzultaci s autorkou. V analýze proto budeme citovat z druhého vydání. Protože však zřejmě vinou nedůkladné redakční přípravy v textu přibýlo několik zjevných chyb, přihlížíme ke znění z roku 1947. Jde totiž často o chyby, jež poměrně významně ovlivňují vyznění textu. Například už ve věnování, jež v původním vydání zní „Ezrovi Poundovi, il miglior fabbro, věnováno“, chybí první čárka, což znejasňuje strukturu věnování.

Pustá země Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupického

V poznámce ke svému překladu Eliotovy *Pusté země* Jiřina Hauková a Jindřich Chalupický o této básni píše, že „je nejen jedním z největších a nejodvážnějších básnických děl moderních, ale také pozoruhodným dokumentem doby, v níž vznikla“ (Hauková a Chalupický In: Eliot 1947, s. 55). Dále upozorňují na to, že kromě krize evropské kultury ukazuje také na jistou pomýlenost tehdejší inteligence, o čemž má svědčit úvodní poznámka k pátému oddílu¹⁶ a k veršům 367–377.¹⁷ První odstavec uzavírá tvrzení: „Dnes není již třeba k těmto názorům Eliotovým přičiňovat komentář – čas sám je vyvrátil nejpáději“ (tamtéž).

Je to jediný komentář k básni samotné, s největší pravděpodobností zásadně ovlivněný společensko-historickým kontextem, a i on je tak pozoruhodným dokumentem doby, v níž vznikl. Pokud však jde o motivaci k pořízení překladu, musíme si vystačit s předpokladem, že Hauková a Chalupický vnímali jako nutnost převést takto zásadní modernistickou báseň do češtiny celou.¹⁸

Velmi důležitým faktorem mohl být svým způsobem podobný životní pocit. Eliot už v roce 1922 postihl to, co členové Skupiny 42 vnímali velmi intenzivně – krizi moderní společnosti a potažmo moderního člověka. Tato krize je přitom u Eliota charakterizována chaosem a pocitem prázdnoty, rozvratu, zmaru a nicoty, u Skupiny 42 spíše potřebou vdechnout umění nový život, a to prostřednictvím intenzivního prožitku. „Podobně jako Joyce i Eliot sdílí představu romantické estetiky, že jedině básník a báseň mohou dát smysl světu a formu lidské zkušenosti. Takovou básní, básní za filosofii, básní metafyzické zkušenosti je *Pustá země*“ (Hilský 1996, s. 18). Navíc první tři části velmi sugestivně líčí prostředí moderního velkoměsta, střídají se tu vnitřní a vnější městské prostory.

Jistou podobnost lze nalézt i v principu, jakým Eliot vyjadřuje mnohost a pestrost lidské existence a zkušenosti. V *Pusté zemi* zaznívají nejrůznější hlasy, mění se jazykové rejstříky a některé pasáže sestávají z fragmentů úvah, citátů či promluv.

¹⁶ „V prvé části pátého oddílu *Pusté země* je použito tří námětů: cesty do Emaus, přiblížení ke Kapliče nebezpečí (viz knihu Westonové) a přítomného rozkladu východní Evropy“ (Eliot 1947, s. 51)

¹⁷ Viz Hermann Hesse, *Blick ins Chaos*: „Schon ist halb Europa, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken im heiligen Wahn am Abgrund entlang und singt dazu, singt betrunken und hymnisch wie Dimitri Karamasoff sang. Über diese Lieder lacht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen“ (tamtéž).

¹⁸ Souvisí to s Chalupického vnímáním krize moderního umění, jež popsal ve stati *Konec moderní doby*. Té i dalším Chalupického myšlenkám se věnujeme v kapitola *Moderní umění ve třicátých a čtyřicátých letech dvacátého století*, konkrétně na stranách 10 a 14–15.

Jedno z vodítek k odpovědi na otázku, proč se Hauková a Chalupecký pustili právě do překladu *Pusté země*, můžeme najít v dříve citované stati Jindřicha Chalupeckého *Smysl moderního umění*: „Patří-li [umění] k lidské podstatě, musí vykazovat všechny tři ony aspekty lidskosti: musí být součástí lidské kultury, součástí lidských dějin, součástí lidské společnosti“ (Chalupecký 1944, s. 8). *Pustá země* tento Chalupeckého trojí požadavek naplňuje takřka beze zbytku. Množství intertextových odkazů, často dokonce mezikulturních, básně deklarativně vřazuje do kulturního kontextu. Místy dokonce jako by z textu vysvítala ambice agregovat relevantní příklady uměleckého vyjádření. Citáty a aluze jsou do básně začleněny natolik, že si vyžádaly podrobný poznámkový aparát, tedy sekundární text, který se však postupně stal nedílnou součástí básně.

Do lidských dějin *Pustou zemi* včleňuje to, nakolik se obrací k mýtům a legendám i k historii jazyka. Martin Hilský k tomu v předmluvě k soubornému vydání českých a slovenských překladů píše: „A tak jako hlas Tiresia v sobě obsahuje všechny hlasy Eliotovy básně, obsahují sanskrtské citáty na konci *Pusté země* všechny indoevropské jazyky a Eliot jejich prostřednictvím univerzalizuje a mytizuje svou básnickou výpověď“ (Hilský 1996, s. 20–21). Některé pasáže jsou ovšem zasazeny do zcela konkrétního historického kontextu a kulturního prostoru.

Součástí lidské společnosti se *Pustá země* stává tím, jak se soustředí na člověka a jeho zkušenost – pestrá a autentická. Básně prostupuje pocit prázdnoty a zmaru a implicitně je tu přítomný strach z bezvýchodnosti existence a vědomí vlastní nicotnosti. Také k tomu se Chalupecký vyjadřuje ve *Smyslu moderního umění*: „Ale jak [...] mohou [svou práci] obhájit tváří v tvář jevům tak obrovitým, tak nesrovnatelně mohutnějším, tak vše ostatní přehlušujícím, jaké okolo nich jejich doba hromadí? Není vše okolo nich takové, aby propadli malomyslnosti a zoufali sami nad nemožností uskutečnit své poslání? Nejsou *zbyteční* v tomto světě?“ (Chalupecký 1944, s. 24).

Zjištění o tvůrčím procesu a výsledku překladu

Báseň tak významově a formálně komplexní jako *Pustá země* představuje pro překladatele mnoho potenciálních problémů. Prvním a zřejmě nejzásadnějším je právě určitá zdánlivá roztržitost textu, neustálé **střídání hlasů a měnící se básnická řeč**. To je zároveň rys, který se Haukové a Chalupckému ne vždy daří ideálně převést. Příkladem je druhá část oddílu Hra v šachy, dialog dvou žen odehrávající se v hospodě. V originále čteme:

You have them all out, Lil, and get a nice set,
He said, I swear, I can't bear to look at you.
And no more can't I, I said, and think of poor Albert,
He's been in the army four years, he wants a good time,
And if you don't give it him, there's others will, I said.
(Eliot 2001, s. 10)

Mluví v něm reprodukuje, co řekla své kamarádce Lil, když zjistila, že se její manžel vrací z války. Jazyk je velmi idiomatický („he wants a good time“), syntakticky místy defektní („And no more can't I“, „He's been in the army four years“, „if you don't give it him“). Styl této pasáže odpovídá prostředí, v níž se scéna odehrává, i pravděpodobnému nízkému společenskému postavení mluvčí.

V českém překladu zní citovaná pasáž takto:

Dej si je vytrhat, Lily, a poříd' si pěkný chrup,
řekl, na mou duši, nemohu se tak dívat na tebe.
A já taky ne, povídám a myslím na ubohého Alberta,
byl čtyři roky na frontě, potřebuje si užít,
a nebude-li to s tebou, budou chtít jiné.
(Eliot 1947, s. 23)

Překlad je mnohem spisovnější než originál, místy dokonce vyloženě poetický. Důkazy najdeme na rovině fonemické („ubohého“, „budou chtít jiné“), lexikální („chrup“) i syntaktické („nemohu se tak dívat na tebe“, „nebude-li to s tebou“).

V citovaném úryvku je jedno problematické místo, v originále „and think of poor Albert“. Jeho význam je zřejmě jiný, než jak jej v překladu zachytili Hauková a Chaloupecký. Mluví se tu s největší pravděpodobností obrací ke své kamarádce Lily a říká něco ve smyslu „pomysli na chudáka Alberta“. Za zmínku též stojí, že český překlad předpokládá, že mluvčím je muž: „Když Lilin manžel se vrátil z války, povídal jsem – / povídal jsem jí to bez okolků, sám jsem jí to povídal“ (Eliot 1947, s. 23). V originále není rod mluvčího či mluvčí explicitně vyjádřen, ale vzhledem k povaze rozhovoru lze předpokládat, že probíhá mezi dvěma ženami.

Významným prvkem zmíněné pasáže je refrén, který v originále zní „HURRY UP PLEASE ITS TIME“. Jde o varování hostinského, že bude brzy zavírat. Hovorovost je tu naznačena chybějící interpunkcí. To český překlad dodržuje, stejně jako zápis verzálami:

Když Lilin manžel se vrátil z války,
povídal jsem jí to bez okolků, sám jsem jí to povídal,
POSPĚŠTE SI PROSÍM ZAVÍRÁME
Teď, když Albert se vrátí, uprav se trochu.
(Eliot 1947, s. 24)

Pustá země je čtenářsky i překladatelsky náročná množstvím **intertextových odkazů** i tím, nakolik jsou začleněny do původního textu. K odhalení všech citátů a aluzí výborně poslouží Eliotův poznámkový aparát, Haukovou a Chaloupeckým ještě doplněný o dílčí komentáře, překlady latinských, francouzských a italských citátů¹⁹ a původní znění citátů anglických. Pozoruhodné je rozhodnutí překladatelů texty populárních písní v těle básně ponechat v originále:

O O O O that Shakespeherian Rag –
It's so elegant

So intelligent
(Eliot 1947, s. 23)

¹⁹ Překlady jsou instrumentální, v podstatě doslovné, jejich podrobnější analýza by nepřinesla žádné relevantní výsledky, proto se na ně zaměřovat nebudeme.

V celé básni jsou tři příklady takového řešení. Citovaná pasáž zachovává zápis „Shakespearean“, který zdůrazňuje legato, jímž se prodlužuje druhá slabika. Ponecháním těchto úryvků v angličtině překladatelé docílili toho, že čtenář není na pochybách, odkud pocházejí. I pokud citát nezná, domyslí si, že jde zřejmě o text písně. A protože pro vyznění básně není ani tak důležitý doslovný význam těchto citátů, jako spíš jejich žánr a situační funkce, nijak to nekomplikuje porozumění.

Ostatní původně anglické citáty jsou „v tomto překladu uvedeny v českém znění, aby jeho jazyková souvislost zůstala stejná jako v originále“ (Hauková a Chalupecký In: Eliot 1947, s. 56).

Ke **zvukové stránce** poezie se sám Eliot vyjádřil v eseji *Hudebnost poezie*. Martin Hilský v předmluvě k soubornému vydání překladů *Pusté země* z eseje cituje a dodává: „...a jasně [...] dává najevo svůj názor, že hudební struktura a rytmus poezie nejsou pouze záležitostmi zvukovou, ale především významovou“. *Pustá země* je v tomto ohledu jako moderní hudební skladba: zákonitosti jejího uspořádání jsou prchavé a jen těžko postižitelné. Melodie verše se proměňuje s mluvčími, tónem básně, s prostředím i motivy.

Překladatelé se snaží dodržovat zvukový charakter originálu, ale z analýzy překladu a srovnání s originálem vyplývá, že buď nepovažovali zvuk za tak důležitý aspekt jako sám Eliot, nebo se jim vlastnosti originálu nepodařilo převést do češtiny. Například v závěrečné části prvního oddílu mluvčí popisuje dav mrtvých duší a pak se k jednomu z nich obrací přímou řečí:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying, "Stetson!
"You who were with me in the ships at Mylae!

"That corpse you planted last year in your garden,
"Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
"Or has the sudden frost disturbed its bed?
"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
"Or with his nails he'll dig it up again!
"You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!"

(Eliot 2001, s. 7)

V originále se často opakují některé hlásky (např. „f“, „w“ nebo „s“), což v češtině chybí. Převládajícím metrem citované pasáže je pětistopý jamb, z větší části nerýmovaný (výjimkou jsou rýmy *feet – street a men – again*, respektive konsonance *Stetson – garden a year – frère*). Zatímco originál je rytmicky poměrně pravidelný, český překlad v tomto směru dělí citovanou pasáž na dvě části. V první, popisné, jsou verše delší (s nepravidelným počtem slabik), kdežto v druhé, monologické, výrazně kratší:

Neskutečné město,
pod hnědou mlhou zimního svítání,
po Londýnském mostě se valil dav, tak mocný,
nikdy bych si nebyl myslel, že smrt jich tolik poničila.
Občas někdo z nich vzdychl
a každý se upřeně díval před sebe na zem.
Proudili vzhůru na návrší a dolů ulicí krále Viléma,
až tam, kde Panna Maria Woolnothská odbíjí hodiny
hluchým zvukem při posledním úderu deváté.
Tam spatřil jsem člověka, s nímž jsem se znával.
Zavolal jsem na něho: „Stetsone!
Ty, který jsi býval se mnou u loďstva v Mylae!
Ta mrtvola, cos loni zasadil v zahradě,
začala už klíčit? Pokvete letos?
Či zžehl její lůžko náhlý mráz?
Ó, drž psa daleko od těla, je to přítel lidí,
nebo ji opět vyhrabe svými drápy!
Ty! hypocrite lecteur! – mon semblable! – mon frère!“

(Eliot 1947, s. 17)

Překlad se od originálu liší také v tom, že ani na jednom místě nezachovává či nekompensuje rým. Střídají se v něm kolokviální věty („Ta mrtvola, cos loni zasadil v zahradě, / začala už klíčit? Pokvete letos?“) s poetickými deklamacemi („Či zžehl její lůžko náhlý mráz?“). Zatímco originál svým rozměrem odkazuje na shakespearovský blankvers, překlad působí poněkud roztržtěně. Navíc je česká verze o jeden verš delší, překladatelé se totiž rozhodli rozdělit verš „There I saw one I knew, and stopped him, crying, "Stetson!“.

V oddíle Kázání ohně, v okamžiku, kdy od písarčky odešel její milenec a ona si sama pro sebe libuje, že už je ten zážitek za ní, přicházejí čtyři verše v pětistopém jambu a se střídavým rýmem:

When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.

(Eliot 2001, s. 13–14)

První verš je podle Eliotových poznámek citát z románu Olivera Goldsmithe *Farář Wakefeldský*, kde je součástí lidové písničky. Eliot v následujících třech verších zachovává písňový charakter – pravidelný rytmus i výrazný rým. Rým dodržuje i překlad, počet slabik ve verších se však pohybuje od patnácti až po šest:

Když žena půvabná se vzdává příliš pošetile,
teď pokojem svým přechází už sama, bez poklon,
rukou si hladí vlasy z dlouhé chvíle
a spustí gramofon.

(Eliot 1947, s. 30)

Výrazným zvukovým prvkem básně, který zároveň posiluje význam, je opakování či ozvěna. Takových případů je v textu básně několik, za všechny vyberme monolog dámy

z druhého oddílu, v němž hraje právě nesmyslné opakování afektovaných výkřiků důležitou roli:

"My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.

"Speak to me. Why do you never speak? Speak.

"What are you thinking of? What thinking? What?

"I never know what you are thinking. Think."

I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones.

"What is that noise?"

The wind under the door.

"What is that noise now? What is the wind doing?"

Nothing again nothing.

"Do

"You know nothing? Do you see nothing? Do you remember

"Nothing?"

I remember

Those are pearls that were his eyes.

"Are you alive, or not? Is there nothing in your head?"

(Eliot 2001, s. 9)

Opakování slov „what“, „speak“, „think“ a především „nothing“ má důležitou zvukovou (zejména prostřednictvím hlásek „w“ a „s“) i významotvornou funkci. Naznačuje cykličnost uvažování strachem poznamenané mysli a vytváří dojem zoufalství z mlčení a všeobecné frustrace. Překladaelé se tuto ozvěnu snažili dodržet u slov „myslet“ a „mluvit“, zčásti i u zájmena „nic“. Hlavní překážkou je tu fakt, že čeština je flektivní jazyk a všechna zmíněná slova by se v přirozené promluvě vyskytovala v různých tvarech, což dojem opakování oslabuje. Srovnajme originál s překladem:

„Dnes večer nemám nervy v pořádku. Ne, nemám. Zůstaňte se mnou.

Mluvte na mne. Proč nikdy nemluvíte. Mluvte.

O čem myslíte? Na co myslíte? Nač?
Nikdy nevím, nač myslíte. Tak myslete.“

Myslím na to, že jsme v krysí uličce,
kde mrtví nechali své kosti.

„Jaký je to hluk?“

Vítr pode dveřmi.

„A jaký je to nyní hluk? Copak to dělá ten vítr?“

Nic zase nic.

„A vy,

nevíte nic? Nevidíte nic? Nevzpomínáte si
na nic?

Vzpomínám,

tyto perly, to byly jeho oči.

„Jste živ nebo mrtev? Máte prázdno v hlavě?“

(Eliot 1947, s. 22)

Český překlad postrádá echo ve třetím verši, ještě zesílené defektní konstrukcí „what thinking“. Ve čtvrtém, respektive pátém verši dochází k významovému posunu, protože v originále se žena ptá spíš na to, co si její protějšek myslí, než o čem přemýšlí. Opakování zájmena „what“ se v překladu takřka úplně vytrácí, v základním tvaru je tu jen jednou, jinak je nacházíme v jiných tvarech, případně jako součást zájmena „nač“. Nejvýrazněji se v originále opakuje zájmeno „nothing“, v citované pasáži se objevuje celkem šestkrát. V pěti případech je čteme i v překladu, jen v posledním verši citovaného úryvku je nahrazeno slovem „prázdno“. V originále hraje slovo „nothing“ roli i ve zvukové stránce básně, vytváří totiž asonanci s participiem „doing“. O tento rys je překlad ochuzen.

Na některých místech v překladu dochází k nemotivovanému zkonkrétnění či zúžení **významu**. Například verše „She turns and looks a moment in the glass, / Hardly aware of her departed lover;“ (Eliot 2001, s. 13) jsou do češtiny převedeny jako „Ona se obrátí

a hledí do zrcadla, jak je krásná, / sotva si vědoma, že milenec odešel dřív;“ (Eliot 1947, s. 30). Originál nijak nenaznačuje, že by milenec odešel dřív, než měl nebo než se čekalo, spojení „departed lover“ znamená pouze to, že je pryč.

Místy se český překlad jeví jako příliš doslovný. Například sousloví „a shower of rain“ (Eliot 2001, s. 5) je přeloženo jako „přeháňka deště“ (Eliot 1947, s. 15), což v češtině působí značně redundantně. Verše „The typist home at teatime, clears her breakfast, lights / Her stove, and lays out food in tins.“ (Eliot 2001, s. 13) zní v češtině „písařka domů v hodinu čaje; odklízí snídani, rozdělává / v kamnech a prostírá si jídlo z konzerv“ (Eliot 1947, s. 28). Výraz „teatime“ tu neznámá „hodinu čaje“, ale prostě podvečer či večer, doslova „čas večere“. Verš „I too awaited the expected guest“ (Eliot 2001, s. 13) je do češtiny poměrně doslovně převeden jako „Já také jsem očekával předvídanou návštěvu“ (Eliot 1947, s. 29), přičemž například „I já jsem očekával...“ by v češtině znělo daleko přirozeněji.

Složitost originálu a syntaktická nejednoznačnost anglických konstrukcí v několika případech zapříčinily nepochopení. K poměrně zásadnímu významovému posunu došlo v následujících verších:

Nemohu za to, řekla a udělala dlouhý obličej,
je to od těch pilulek, které jsem vzala, abych se toho zbavila.
(Vzala jich už pět a málem by byla zemřela kvůli malému Jiřímu.)
(Eliot 1947, s. 24)

Fráze „vzala jich už pět“ v posledním citovaném verši překladu odkazuje na slovo „pilulek“ v předchozím verši. Originál je v zájmu hovorovosti poměrně implicitní a předmět je vynechán:

I can't help it, she said, pulling a long face,
It's them pills I took, to bring it off, she said.
(She's had five already, and nearly died of young George.)
(Eliot 2001, s. 10)

Anglické „she's had five already“ tu neodkazuje na „them pills“, ale elipticky vyjadřuje „she's had five children already“, tedy „porodila už pět dětí“. Na to ostatně navazuje

druhá polovina verše, která doplňuje informaci, že při porodu nejmladšího George téměř zemřela. V češtině je druhá část verše napojena souřadně v podstatě v důsledkovém poměru. V angličtině je implicitně poměr stupňovací. Za zmínku stojí také kolokace „udělala dlouhý obličej“, která je výsledkem doslovného překladu anglického „pulling a long face“ a v češtině nezní příliš přirozeně.

K významovému posunu dochází také o několik veršů dříve, v pasáži, kde vyplašená žena vede dialog s neznámým mluvčím. Originál zní:

"What shall we ever do?"

The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.

(Eliot 2001, s. 9)

Český překlad nerespektuje fakt, že ve vedlejších větách podmínkových, jež směřují do budoucnosti, se u určitých slovesných tvarů používá přítomný čas prostý. Řešení narušuje strukturu dialogu a dává verši jistou obecnou platnost, čímž jej vytrhuje ze situace.

Co vůbec kdy budeme dělat?"

Horkou koupel v deset.

A když prší, limusinu ve čtyři.

(Eliot 1947, s. 23)

Motivaci pro překlad vedlejší větou časovou v přítomnosti pravděpodobně najdeme v prvním citovaném verši, kde je anglické „ever“ přeloženo jako „vůbec kdy“, přičemž v původním textu slouží spíše k zesílení významu.

Třetí oddíl básně je zakončen následujícími verši:

To Carthage then I came

Burning burning burning burning

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest

burning

(Eliot 2001, s. 15)

Hauková a Chalupecký převádějí anglické gerundium „burning“ zpřídavněným přechodníkem přítomným „hořící“. Významově je toto řešení v pořádku, ale zvláště v posledním verši znejasňuje logickou strukturu textu:

Pak jsem přišel do Kartaga

Hořící hořící hořící hořící

Ó pane, ty mne rveš

Ó pane, rveš

hořící

(Eliot 1947, s. 32)

Určitý slovesný tvar („Pak jsem přišel [...] a hořel jsem hořel hořel hořel“) by byl přirozenějším ekvivalentem anglického „I came [...] burning“, a navíc by překlad originálu lépe odpovídal i zvukově – několikeré opakování dvouslabičného „burning“ vytváří výrazný trochejský rytmus, který se v češtině použitím tříslabičného „hořící“ mění v daktylský.

Závěrem k *Pusté zemi*

Pustá země Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupického byla na dvě desetiletí pro české čtenáře jedinou možností, jak se seznámit s jednou z nejvýznamnějších básní předchozích několika dekád.

Základní vlastnosti originálu v překladu zůstaly zachovány. Až na výše zmíněné výjimky je překlad významově velmi přesný a dostatečně srozumitelný, aniž by se dopouštěl přílišné explicitnosti (opět s výše uvedenými výjimkami). Pokud jde o hudebnost Eliotova verše, zaznamenali jsme tendenci k určité nivelizaci. Mnoho důležitých charakteristik se překladatelům nepodařilo zachovat nebo musely ustoupit právě významově přesnosti.

Intelektuální náročnost textu a jeho syntaktická komplikovanost na některých místech vedla k posunu či zastření původního významu.

V jednom zásadním ohledu však překlad neplní stejnou funkci jako originál. Důležitou vlastností Eliotovy básně je mnohost a různorodost hlasů, jež v ní zaznívají. Tento rys má zásadní podíl na snaze, aby báseň byla komplexní celospolečenskou výpovědí. Vysoké se mísí s nízkým, sofistikované s prostým, historické se současným. Urozený původ postav či ušlechtilá umělecká forma kontrastují s mrzkostí prožitku, s pomíjivostí a zanedbatelností lidského života. Styl překladu tento aspekt poněkud nivelizuje, a čtenář je tak ochuzen o podstatné významové odstíny.

Český překlad svým charakterem prozrazuje pečlivý, až akademický přístup, který se manifestuje mimo jiné i tím, jak důsledně Hauková a Chalupický pojali Eliotův poznámkový aparát. Z toho lze vyvodit, že účelem jejich práce bylo především přiblížit českému čtenáři zásadní dílo anglického modernismu.²⁰

²⁰ O tom svědčí i Chalupického výčet zásadních modernistických děl citovaný v této práci na straně 20 v podkapitole Činnost Skupiny 42.

Jiří Kolář

Když přijel v roce 1940 Jiří Kolář (1914–2002) do Prahy, bylo mu 26 let a Františku Halasovi přivezl texty, z nichž později společně s Jindřichem Chalupeckým pro Halasovu edici První knížky sestavili Kolářovu básnickou prvotinu *Křestný list* (1941). Kolář žil na Kladně a živil se příležitostnými, často dělnickými pracemi: „V sedmi létech jsem začal jako pekařský pomocník, potom jsem na výdělek česal ovoce, šlapal zeli, sbíral tenisové míčky, učil se truhlářem, psal indiánky a detektivky, byl nezaměstnaným, přidavačem na stavbách, redaktorem, sluhou, flákačem, kanalizačním dělníkem, poskokem, pomáhal jsem na polích a v lese, tahal káru, truhlařil, závozníčil, nádeničil u bagru, betonařil, tesařil, byl jsem hlídačem, číšníkem, spisovatelem, ošetřovatelem, mládežníkem, přicmrdával jsem v řeznictví, v holírně, v redakcích, byl jsem kolportérem, řečníkem, vedl jsem týdeník, redakci nakladatelství a píši básně“ (Kolář 1992, s. 478).

Jak později vzpomínal Jindřich Chalupecký, Kolářův vstup do pražské literární společnosti nebyl jednoduchý, básníci jeho generace jím v podstatě opovrhovali, se svým proletářským zázemím jim připadal primitivní. Právě určitá lidovost obsažená v jeho básnickém projevu však Halase i Chalupeckého zaujala: „Nebyla to ani řeč literatury, ani řeč hovorová. Využívala obyčejné řeči obyčejných lidí, která ještě není ustálena a vymezena normami řeči literární; zatímco se však obvykle u této řeči používá uvnitř řeči literární jako kontrastu, v Kolářově debutu tato řeč byla východiskem básně. Lidová řeč zaujala Koláře tím, že se stále vymyká funkci pouhého sdělovacího prostředku: je zároveň a nadto předmětem neustávající jazykové hry, která rozrušující vnější podobu řeči, oživuje její struktury a uchovává ji plastickou, aby ji mohla vracet do souvislosti se skutečností a životem“ (Chalupecký 1993, s. 19).

S literárními začátky Kolářovi nakonec pomohla jeho výtvarná tvorba a umělecké přátele našel v nově vznikající Skupině 42, kde byl mezi malíři, sochařem a fotografem dlouho jediným básníkem. Kolářův původ a příchyllost k periferii a plebejství tu nebyly na překážku, právě naopak, velmi konvenovaly průběžně formulovanému programu Skupiny. Kolář na schůzky dojížděl každý týden z Kladna a pravidelně se účastnil debat nad rodící se poetikou.

Po druhé světové válce mu vyšly v rychlém sledu tři sbírky, *Limb a jiné básně* (1945), *Sedm kantát* (1945) a *Ódy a variace* (1946), přičemž první a poslední z těchto jmenovaných patří k vrcholům Kolářova básnického díla. V roce 1948 vyšel básnický

deník *Dny v roce*, na který měl o rok později navázat svazek *Roky v dnech*, ale celý náklad knížky byl zabaven (dokonce dvakrát, podruhé v roce 1970) a vyšla až v roce 2002 v 1. svazku *Díla Jiřího Koláře*.

Ve skladbě *Mistr Sun o básnickém umění* (1957) Kolář s využitím překladu čínského textu formuloval své názory na pravidla a inspirační zdroje poezie. V důmyslné parafrázi na spisek o válečném umění Kolář nabádal autory, aby se obraceli k trvalým, klasickým zdrojům poezie, a upozorňoval na vysoké nároky, jež na ně takové básnění klade.

V šedesátých a sedmdesátých letech publikoval pro děti – s Josefem Hiršalem převyprávěl *Kocourkov* J. F. von Schönberga (1959), *O podivuhodném životě mudrce Ezopa, který rozuměl řeči ptáků, zvířat, hmyzu, rostlin i věcí* (1960) nebo *Enšpígl* (1962). Vydal sbírku próz a básní pro děti *Nápady pana Apríla* (1961) s ilustracemi Vladimíra Fuky. V roce 1964 zase naopak Fukovy volné ilustrace doplnil svými texty pro knihu *V sedmém nebi*.

V roce 1966 vyšel v nakladatelství Mladá fronta výbor z nepublikovaných sbírek *Vršovický Ezop* a v roce 1968 další teoretizující sbírka *Nový Epiktet*. Umělecky apelativní tón měla i sbírka *Návod k upotřebení* (1969), byť ve srovnání s předchozími vykazuje určitý nadhled a rady v ní obsažené směřují spíše k obnovení či občerstvení pohledu na svět prostřednictvím více či méně absurdních počinů.

Prvním publikovaným překladem Jiřího Koláře byl výbor ze sbírky Carla Sandburga *Smoke and Steel*. Připravil jej spolu s Jiřím Kotalíkem a vydal v roce 1946 v pražském nakladatelství Družstvo Dílo pod názvem *Ocel a dým*. Výbor později s Jaroslavem Jechem přepracoval a významně rozšířil a v roce 1960 jej znovu vydal v nakladatelství Mladá fronta. Sandburgově poezii se věnoval i v překladu sbírky *Dobré jitro, Ameriko* (1959, s Wandou Beranovou). Společně se Zdeňkem Urbánkem a Emanuelem Fryntou přeložil *Spoonriverskou antologii* E. L. Masterse (1957). Se Zdeňkem Urbánkem a Václavem Černým připravil výbor z Whitmanovy sbírky *Stébla trávy* (1955), se Zdeňkem Urbánkem později sbírku přeložil celou (1969). Svými překlady přispěl Kolář také do výboru *Černošská poezie* (1958).

Vedle angličtiny překládal Kolář také z francouzštiny, němčiny nebo srbocharvátštiny, a to především divadelní hry, například Beckettovo *Čekání na Godota* (1964) nebo rozhlasovou hru Güntera Eicha *Sny* (1964, s Jitkou Bodlakovou).

Poezie Jiřího Koláře

Křestný list (1941)

První básnická sbírka Jiřího Koláře vyšla v roce 1941 v nakladatelství Václava Petra v Praze jako devátý svazek edice První knížky, kterou řídil František Halas.

Oproti pozdějším sbírkám, které prvotinu svým významem poněkud zastínily, jsou básně v *Křestném listu* kratší a svým uspořádáním a členěním na pohled pravidelnější. Už zde však, byť zatím jen v relativně omezené míře, zaznívá Kolářovo charakteristické mnohohlasí, verše jsou přerývány citacemi či vsuvkami. Zdeněk Pešat k tomu píše: „Tyto krátké, pravidelně členěné verše vyvolávají vizuální dojem melodičnosti, tak je souměrně uspořádáno jejich grafické schéma. Při začtení se do nich se však objeví pravý opak. Neboť půdorys rytmicky pravidelného verše je tu kontrastně využit nejen k naprosto nehudebnímu, kakofonickému projevu, a to i tam, kde se vyskytuje rým, ale i k experimentování s jazykem, které se nespokojuje jen s tehdejší halasovským neologizováním, ale které přímo rozbíjí logickou výstavbu výpovědi a její syntaktická pravidla“ (Pešat 1990, s. 85). Příkladem je báseň *Na mou duši*, velmi zhruba postavená na principu dialogu, který tu však působí velmi přerývaně a nesouvisle:

Na mou duši

Na mou duši

V nůši si ho přinesla

Mám tě přehnout přes koleno

O kom koho zas Oboro

Co po těle ti běhá veršů

Kolik pentlí dá jenom umíráček

A stříbrnou česnečku měsíce – –

Holka!

Šachtě když zabručí v břiše

Vdova zapláče

Nestydíš se?

Být chůvou duběnkám a nebýt šťastna

Dláta zašantročit když lehá obilí

Mít strach před plátnem oblak

Nestydíš se?

(Kolář 1992, s. 25)

Kolářův lyrický subjekt v *Křestném listu* ještě není pohlcen městem, jako je tomu v pozdějších sbírkách. Město je tu dokonce přítomno spíše implicitně, a když se přece jen v některé básni objeví, tak je to v podobě „kamenn[ého] chasník[a]“ jako v básni Přespolní dělník, případně v básni Kladnu jako celý sled obrazů, jež však s mýtem města, jak jej později budovala Skupina 42, souvisejí jen velmi vzdáleně: „Inu umouněným vzadu / Marcipánem k jmeninám stoletého dělníka / Rouškou Veroničinou do níž se utřel krvácející kominík / I městem továrních Janošíků jsem nazval tě / Ale – ale – odpust“ (Kolář 1992, s. 24). Marcipán je motiv, který si spojujeme spíše s venkovskou poutí, rouška Veroničina je motiv biblický a Jánošík je folklorní postava. Podobnou básnickou cestu do města podniká v prvních dvou sbírkách také Jiřina Hauková (věnujeme se jim v podkapitole Poezie Jiřiny Haukové v samostatných oddílech) a opouštění venkova a maloměsta najdeme u Carla Sandburga (o něm dále v oddílu Carl Sandburg).

Tak jako Kolář později antropomorfizuje město a jeho atributy, v *Křestném listu* zživotňuje přírodní jevy, děje i předměty: „Zpropadeně Meluzíno / Ty ještě nemáš večeri / a já mám schůzku s kukuřičným polem / Dalo mi klíček od komůrky / Uvař rychle některou hvězdu / Poklidím lipám“ (Kolář 1992, s. 13). To se promítá i do básnické řeči, která využívá bohatou škálu frazeologismů typických spíše pro neměstské prostředí. „Spolu s hlasy, které patří lyrickému subjektu a jeho sociálně určenému prostředí, zaznívá ještě hlas nesoucí obraznou fantazii o zintimnělé antropomorfizované přírodě; také jeho nositelem je – silně stylizovaný – lyrický subjekt, a také tato motivická oblast svérázně formuje městskou realitu“ (Červenka 1991, s. 142).

Kolář často používá regionalismy, jako například „drajdy rajských jablek“ v básni Až jednou zubatá nebo „d'uzna duší“ v básni Očima vypoulenýma. Na regionální slovní zásobě je (vedle neologizace) vystavěna i báseň Výrub:

Nedochůdčata vrat

A babizny oken

Poklonkují noci

Oči vykudlané

Rty s bídou hudlaří

Světlo karbaničí

Není pytel pro strach

Vítr umordován

Ptáci změchatěli

Bolest přelstěna

Děni pod pantoflem

A špalku jen pingl

– – – k vyzábnutí

(Kolář 1992, s. 43)

Jakkoli citovaná báseň může ve snaze jazykově charakterizovat venkovské prostředí vyznít až uměle, jinak je Kolářovo využití specifických významových prostředků velmi organické a přirozené. Jindřich Chalupecký později jazyk Kolářovy prvotiny popsal takto: „Lidová řeč [...] je zároveň a nadto předmětem neustávající jazykové hry, která rozrušujíc vnější podobu řeči, oživuje její struktury a uchovává ji plastickou, aby ji mohla vracet do souvislosti se skutečností a životem“ (Chalupecký 1993, s. 19). V tom všem je patrná Kolářova neustálá snaha co nejvíc přiblížit poezii člověku (v tomto případě ještě venkovskému či maloměstskému) a jeho životu, co nejpřesněji postihnout, jak je člověk spojen s prostředím, kde žije, jak nezprostředkovaně prožívá vše, co se tu odehrává.

Sbírku *Křestný list* otvírá devět čísel čítající cyklus Přespolní dělník, v němž Kolář hned v úvodu rozehrává téma, které se průběžně vrací až do konce sbírky, téma básnictví, osoby básníka, procesu tvorby a možné budoucí recepce, jako by Kolář cítil, že se hned první sbírkou musí etablovat jako básník, a potřeboval tuto svou snahu

reflektovat. První báseň sbírky je zakončena dvojverším „Jsi těžká jak hrom / Poezie“ (Kolář 1992, s. 9) a čtvrtá báseň začíná poněkud pochmurnou úvahou: „Marná sláva z tebe nebude básník / Co jsem se namluvil / Ještě nikdo Ji neobebral“ (tamtéž, s. 12). Onen Přespolní dělník v názvu oddílu je metafora básníka, a jak vidno z citovaných veršů, básnění bylo pro Koláře skutečně dřina, navíc často s neuspokojivým či přinejmenším nejistým výsledkem. Nepostihnutelnost poezie vyjádřil Kolář v eponymní básni sledem oxymór:

Jsem obraz pro sluch
A hudba pro oči
Ztracený ráj kdy vracejí se ptáci
V hledání na dluh trdluji

Jsem ústa beze rtů
A ruka bez prstů
Popelka s prázdným oříškem
Zrozením nežádoucí časem zabrumlám si

Jsem živá mrtvá voda
(tamtéž, s. 20)

Tak jako lyrický subjekt zpochybňuje uskutečnitelnost poezie, zpochybňuje i svůj význam jako básníka, kterého by mělo jeho dílo přežít. „Po mně nezaštěkne pes,“ stěžuje si mluvčí v básni Až jednou zubatá. Báseň Bubny cepů již vyprovází uzavírá verš „Snad jednou nenazvou mne zmetek“. Optimisticky nepůsobí ani prostřední strofa básně Krajánek máj:

Vím mně není souzen hřích
Mít syna s jitřenkou třít ze slov med
Ni kosočtverce na stodolách snů
Nesmí má bolest zřítí
Nezazní „Dále“ tmy dnů
Z rtů studánek nezemru na pití

Kostižer veršů nenavštíví kloub
Vítr nevezme draka
Nelkne les netikne sloup
V srdci mém rým nevybrabčí raka
(tamtéž, s. 21)

Verš *Křestného listu* je volný, ale některé básně jsou pravidelnější (například báseň *Dnes nepřicházej* má strofickou strukturu sonetu, přičemž v prvních dvou strofách jsou první, třetí a čtvrtý verš spojeny rýmem, v posledních dvou slokách jsou to první dva verše a zbývající verše jsou tvořeny refrémem), směrem ke konci sbírky se verše i básně zkracují. Poslední báseň sbírky, *Taktak kostroun*, čítá jen šest krátkých, kondenzovaných veršů:

Vyšlapané neštěstí
Pozdě zděšené
Oplakané nevěšti
Jízdě sdělené

Srdce celé leží? Žije?
Co z kovu vůle letuje
(Kolář 1992, s. 45)

Verše mají výraznou daktylotrochejskou tendenci a jsou spojeny v první strofě střídavým rýmem, v druhé strofě rýmem sdruženým (byť v sudých verších první strofy a ve druhé strofě jde o rým gramatický). Nadto báseň využívá vnitřního rýmu „pozdě“– „jízde“ a „vyšlapané“–„oplakané“. Výrazným zvukovým prvkem je echo poslední slabiky slova v první slabice slova následujícího: „**Vyšlapané neštěstí / Pozdě zděšené**“.

Ódy a variace (1946)

Sbírka *Ódy a variace* vyšla v roce 1946 v nakladatelství Družstvo Dílo přátel umění a knihy se třemi ilustracemi Františka Hudečka a v grafické úpravě Jindřicha Chalupického. Obsahuje básně z let 1941–1944 rozdělené do tří oddílů, Ódy, Svědek a Variace. Na závěr je zařazen rozměrnější diptych Noc dne a Den noci. Sbírka je věnována „Přátelům ze Skupiny 42“ a uvozena mottem „A toto je svět / A toto je život“.

Už samotný název sbírky předesílá hlavní principy, jimiž se řídí Kolářovy nejzásadnější sbírky. Tím prvním je forma, respektive neustále prověřované napětí mezi „vznešenou“ formou a „nízkým“ obsahem. Rétoričnost a étos tu vytváří kontrast ke všedním, každodenním motivům a reálným detailům nijak neromantizovaného života na městské periferii. Je to „onen úhel, z jehož pohledu mizí rozdíl mezi nahoře a dole, mezi vznešeným a nízkým, tragickým a směšným. Vše je látka, a v její mnohosti a souřadnosti se navazují vztahy nejrozmanitější a zároveň jednotné“ (Grossman 1964, s. 187).

Básně v této sbírce jsou už přímo ovlivněny poetikou Skupiny 42 a vznikaly v úzkém kontaktu s ní. Kolář pravidelně dojížděl na schůzky Skupiny, čile se účastnil debat a aktivně tak pomáhal formovat její poetiku (Chalupecký 1993). Chalupický naopak na Kolářových raných básních stavěl svou důvěru v to, že životní zkušenost válečné generace jednou postihnou jiní básníci než ti, kteří doposud stáli v popředí, jako například Kamil Bednář (Červenka 1991, s. 138).

Oddíl Ódy je uvozen citátem Henryho Millera: „... smísiti veliký obraz onoho světa s tímto světem a s přítomným okamžikem.“ Básně v něm obsažené se od básní *Křestného listu* liší na první pohled – jsou výrazně delší a graficky rozrůzněnější. Právě grafická úprava veršů (různé řezy písma, interpunkce, odsazení atd.) je pro Kolářovu tvorbu z tohoto období zásadní, napomáhá totiž členění básně. Odlišným řezem písma či interpunkcí jsou zpravidla zdůrazněny přímé řeči, odsazené pasáže popisují jev či příběh zasazený do širšího rámce básně.

K nejvýraznějším kompozičním principům patří opakování slov, anafory či paralelně řazené souřadné gramatické členy, což dodává Kolářově básnické řeči na patosu:

Hladový smutný pse ulic

Hladový smutný pse ulic

S vyzlacenými ústy z nichž páchne
Hladový smutný pse ulic kupujících na knížku
Hladový smutný pse ulic
Hladový smutný pse ulic
Vyj
Vyj dusno vlasů údů rtů
(Kolář 1992, s. 58)

Repetitivnost nejenže zesiluje význam, ale je i důležitým stylovým prvkem. „Monotonie a poutavá primitivnost syntaxe, neodmyslitelná od starého středověkého barokního útvaru náboženské lyriky a nezapomenutelně použitá v Halasových *Starých ženách*, je v citované básni omezena na krátké úseky v rámci syntakticky komplikované a především hierarchizované výstavby“ (Červenka 1991, s. 148).

Město je v této sbírce už přítomno zcela explicitně a lyrický subjekt je popisuje ve vší jeho nestvůrnosti, ale zároveň fascinovaně. Na začátku sbírky ještě zaznívají ozvěny venkovského prostředí, přesněji jakéhosi loučení s ním: „Střechy střechy ležácké / Krajino má rozvedená / Od stolu s pluhem od lože s umrlčákem / Ptáky vrchovatá / Rovnou ze srdce nabírat a pít vás...“ (Kolář 1992, s. 61). V básni *Mosty*, věnované Františku Halasovi, je obraz města přece jen poněkud romantizovaný (snad v ohlasu právě na Halasovu poezii):

Podobny řadě rozkročených dívek
Průvodu trestanců
Úsměvům nalezeným v ohbích půlnoci
Podobny všemu od hřebenů k marám
Nastavují mosty svá nahá těla nebesům

Tak se klene poezie mezi námi
Někde z kamene někde z ocele
Tu jak otevřený poklad jinde plná roztančených dětí
(Kolář 1992, s. 67)

Tento patos zakotvený v tematické rovině básně je však spíše výjimka a i v této básni je součástí dialogu s básnickým vzorem (jehož „part“ je vyznačen kurzívou). Kolářův mluvčí ostatně v téže básni říká:

Moste samoty jak dlouho musím žít
Jak dlouho musím žít abych ti oplatil
Já znovu nemám kam bych hlavu složil
Pilíře lampy tvé plakat mne pamatují
A lapat po slovech
Když varhany fabrik usínají v dáli
Když krámy plivají poslední zákazníci
Ze zahrad předměstí když vycházejí víly
(Strážkyně kandelábrů
Svolávačky blesků
Plamínků cigaret
Mrtvých i živých štváčky)
(tamtéž, s. 68)

Město jako fakt lidské existence se naplno ukazuje v oddíle Svědek. Prostředí velkoměsta tu není jen kulisa, ale určující faktor, soubor jevů a dějů, které definují, jak jeho obyvatelé žijí svůj život: „Dávno sám / Jen hluboký smích pivnic / Jen veliká píseň nádraží zůstaly věrny / Vrátit se? / Celý život sedět za stolem s vyhlídkou do vyhlídek záchodků a spižíren / Vrátit se – – –“ (Kolář 1992, s. 79).

V tomto oddíle se také výrazněji projevuje snaha zachytit město v jeho komplexnosti, jež je konvenčními výrazovými prostředky nepostižitelná. Kolář město ukazuje jako živoucí organismus, jako soustavu útržků dialogů a monologů, větších i menších událostí, prožitých či jen zahlédnutých nebo zaslechnutých, jako neustálý příval pestrých vjemů.

Limb a jiné básně (1945)

Přestože tato sbírka vyšla dřív než *Ódy a variace*, obsahuje básně pozdější, konkrétně z období od srpna 1944 do února 1945. Vydalo ji nakladatelství B. Stýblo jako druhý svazek knižnice Lyra s kresbami Františka Grosse.

Jestliže v *Ódách a variacích* Kolář spojoval navzájem logicky víceméně nesouvztažné celky do dlouhých básní, v *Limbu a jiných básních* tuto strategii ještě prohloubil a básně jsou rozsáhlé a komponované jako hudební skladba: „Text není už budován z jednotlivých slov a zlomků vět, nýbrž z velkých slovesných mas, názorná metafora nastupuje na místo metonymických významových posunů, promyšlené slovní konstrukce vystřídá volný verš, básně stěsnávané dřív na minimální plochy narůstají do rozměrných pásem, kompozice se řídí principy převzatými z hudby a vede k složitým textům kantátového charakteru“ (Chalupecký 1993, s. 42).

Zřejmě nejvýznamnějším kompozičním prvkem, který Kolář v této sbírce používá, je variace. V době, kdy sbírka *Limb a jiné básně* vznikala, Kolář intenzivně prožíval omezení poezie ve srovnání s malířstvím nebo hudbou: „Ať jsem dělal cokoli, vždy jsem narazil jako na čínskou zeď na potřebu formy. Jako nemoc zachvátila mne nutnost hledat nový řád a všechna moje další práce se mi zdála zbytečná dotud, dokud bych nenalezl nit, podle které bych mohl pokračovat v cestě přes všechny vyvstalé rokliny tématu i života“ (Kolář 1992, s. 468). Variace Kolářovi posloužily jako další prostředek k postižení mnohotvárné skutečnosti, k jejímu zachycení z různých úhlů. „Ale všední život všedního člověka, to je nespočet vztahů a dějů a tato celistvost člověka není uchopitelná v úplnosti jediného okamžiku, naráz. Proto básník zapouští do něho své sondy – variace, přistihuje ho v noci, ráno, odpoledne i večer, o druhé ranní i o druhé odpolední, na blízkou noc i tehdy, kdy nastává noc dne a den noci. V Limbu pak dokonce Kolář totéž dění podrobuje dvěma i třem různými pohledům, jež se odrážejí jednou v proměně zorného úhlu, podruhé v posunech stylu a tvaru, a pokaždé nalézají nové nejednoznačné variační řešení“ (Pešat 1990, s. 78). Variace také Kolářovi pomáhají navodit dojem otevřenosti světa i jeho interpretace.

Například v básni *Mosazné talíře nad vchodem vlají a blyští* Kolář skládá první verše dvou variací takřka ze stejných slov, mění se jen interpunkce a slovosled. V dalších verších už se perspektiva zcela obrací, což je naznačeno i záměnou řezů písma:

První variace (úryvek)

Stařec v horečce, průvody služebných.

— Odpolední hudba slyšená u holiče...

Mosazné talíře nad vchodem vlají a blyští.

Zapomenout...

Anděl zpíval: *Tato země,
Toto moře s tímto nebem,
Jsou tvé!*

Holič pravil: *Poslední okamžiky čekání,
Nežli někdo vystoupí a zvolá:
Ráno! Je Ráno, milujme se!*

Druhá variace (úryvek)

Stařec v horečce, průvody služebných,

— *Odpolední hudba naslouchaná u holiče.*

Mosazné talíře vlají nad vchodem a blyští.

Zapomenout!

*Anděl zpíval: Tato země, toto moře s tímto nebem,
Nikdy nebudou tvé!*

*Holič pravil: Celá věčnost nás dělí,
Nežli se někdo odhodlá zvolat:
Noc, je noc, pomstěme se!*

(Kolář 1992, s. 170–172)

V básni A ten krásný naslouchá tomu ošklivému Kolář ve dvou variacích prostřednictvím stylistických obměn dosahuje různého účinku stejných či podobných obrazů:

První variace

– Ten Krásný naslouchá tomu Ošklivému

Hlas: Ráno odhalí všechna tajemství

Hlas: Ale tuto krev nesmyje ani potopa

Raníčko skryj mě šíleného domněnkáře

Důvěřuj že jsem špatný

Zasluhuji vylouhovat

(Ten Krásný naslouchá tomu Ošklivému)

Ten krásný naslouchá tomu ošklivému

A venku bubnují vrata

Do chůze mužů vykašlávajících ostatky spánku

A zvěř nakladená nocí mezi zdi

Prchá do ulic

Ještě jednou se dotknouti (a zemřít)

Těch žíznivců

Zapírajících své oči (a zemřít)

Pro nestvůrnost jíž dali jméno život

(Tento život je náš)

Prokletý polibek

(Těm dvěma naháčům na oprýskané zdi)

Nešťastné usmyslení

Že lze se zříci bolesti

Sklonit se k tělu

Ulehnout k dlažbě a naučit ji zpívat

Ten krásný naslouchá tomu ošklivému

A za oběma usínají hvězdy

A za oběma usínají štěnice

A za oběma –

Rádio hraje a děti

Vítají brekotem ráno raníčko

Druhá variace

A ten Krásný naslouchá
tomu Ošklivému.

Hlas: *Přijde ráno a zabouchá!*

Hlas: *Bratr se zapře bratru svému!*

Raničko, skryj mě, domněnkáře,
nedůvěřuj dnes skvrnitému
s louhem v žilách a drzé tváře.

(Ten Krásný naslouchá tomu Ošklivému.)

Ten krásný

naslouchá tomu ošklivému a venku

zdi volají: Noci, zhasni!

do chůze mužů; Zdeňku! Zdeňku!

zdi volají a zvěř nakladená nocí

prchá,

ještě jednou se dotknouti, jednou mermomocí

(Smrti sprcha ... smrti sprcha ...)

těch žízniců, zapírajících

své oči, pro nestvůrnost,

jíž dali jméno život, život smějících.

(Od smrti kost! Od smrti kost!)

Prokletý pohled, prokleté políbení,

(těm dvěma beze lsti

na oprýskané zdi) nešťastné usmyslení,

že lze se zřící bolesti,

sklonit se k tělu a růži nezalívat,

ulehnout k dlažbě a naučit ji zpívat.

A ten Krásný naslouchá

tomu Ošklivému a za oběma třenice

hvězd a štěnic. Porouchá
píseň hvězda nebo štěnice?
A za oběma rozoráno...

Děti vítají brekotem raničko, ráno.

(Kolář 1992, s. 187–190)

Obě variace se od sebe liší svým stylovým laděním, použitou interpunkcí i kondenzovaností veršů. Například na posledních šesti, respektive pěti verších básně je jasně patrný ústup od básnických figur a směřování k prozaizaci a zlogičtění výpovědi. Paralelní obrazy jsou o to naléhavější a sdělení je působivější.

Sbírku uzavírá báseň Krev ve vodu s podtitulem Symfonieta, v níž Kolář využil kompoziční principy hudební skladby a v souladu se sonátovou formou sestavil báseň ze čtyř vět, každé o čtyřech zpěvech. Při konstrukci básně však myslel na to, aby výsledek nebyl příliš pravidelný a nepůsobil monotónně: „Skladba nesmí být na první pohled jednoduchá, bude lépe, když celý systém unikne zraku a citu třeba i pečlivého a pozorného čtenáře. Skloubení nebo složení musí prostupovat prvek soudržnosti zdánlivě nahodilé. Věty smějí být pro skladbu stejně zjevné, jako jsou pro dům patra, ale zpěvy?, ať každý vstoupí do domu a podívá se na plán, ať proleze stavbu ze sklepa na půdu, chce-li mít jasno“ (Kolář 1992, s. 471).

Překlady Jiřího Koláře

Kolářova překladatelská práce byla v úzkém sepětí s jeho básnickou tvorbou a nezřídka do ní v podobě citací či aluzí přímo vstupovala. Kromě analýzy překladů samotných se proto budeme zabývat i výběrem textů a tím, nakolik motivace k jejich zpracování souvisí s obecnějším básnickým zaměřením Jiřího Koláře či přímo s poetikou Skupiny 42.

Pro analýzu jsme zvolili Kolářovy překlady básní Carla Sandburga obsažené ve dvou stejnojmenných výběrech *Ocel a dým* (1946 s Jiřím Kotalíkem, resp. 1960 s Jaroslavem Jechem). Kromě srovnání překladů s originály budeme sledovat vývoj textů obsažených v obou výběrech.

Analýze podrobíme také překlad pátého zpěvu *Pusté země* T. S. Eliota, který Kolář pořídil spolu s Jiřím Kotalíkem.

Z bibliografického výčtu obsaženého výše je patrné, že naprostou většinu překladů pořídil Kolář ve spolupráci s některým ze svých kolegů. Pro potřeby analýzy předpokládejme, že na výsledný tvar básně měl větší vliv právě Kolář. Tento přístup podporuje i poznámka Jiřího Kotalíka z doslovu k výboru *Ocel a dým* z roku 1946: „A nese--li tiráž jména překladatelů dvou, je třeba vyznat, že básník Carl Sandburg hovoří v češtině především a veskrze ústy Jiřího Koláře. Snad někde i tak, že by se jeho spolupracovníku chtělo položit otázku po zákonech, pravidlech, normách a licencích překladatelské techniky“ (Kotalík 1946, s. 60).

Carl Sandburg

Carl Sandburg (1878–1967) byl, v určitém zjednodušení, americký „básník lidu“, jehož životní dráha v lecčem připomíná osudy Jiřího Koláře. Pocházel z rodiny pogramotného dělníka původem ze Švédska, ve třinácti letech nechal školy i poměrně stálého zaměstnání mlékaře a všelijak se protloukal a živil se, jak se dalo: čistil boty, prodával noviny, nosil uhlí, pomáhal v kuchyni či hrnčířské dílně, pracoval v ledárnách nebo jako portýr v holičství hotelu Union v Galesburgu. Bojoval ve španělsko-americké válce a později se přihlásil na Lombard College, ale školu nedokončil.

Svou první básnickou sbírku *In Reckless Ecstasy* vydal u profesora Philipa Greena Wrighta v roce 1904. První verše ze slavné sbírky *Chicago Poems* (1916) publikoval v roce 1914 v časopise *Poetry: A Magazine of Verse*, kolem něž se v té době soustředili

autoři takzvané „Chicago Renaissance“, tedy modernistické básnické renesance, a už tehdy na sebe poměrně výrazně upozornil živou, realistickou poezií zasazenou do jednoho z průmyslových center amerického Středozápadu. Sbíрка obsahuje v sedmi oddílech přes sto dvacet básní, a jak napovídá název knihy i prvního (a nejrozsáhlejšího) oddílu, jejím centrálním tématem je Chicago a obecněji město a městské prostředí. „V literární produkci Spojených států by se po Whitmanových *Stéblech trávy* (1855) stěží našlo básnické dílo, jež by se zmocnilo historicky přetvářené skutečnosti Nového světa do takové hloubky a s takovou spontánností jako Sandburgovy *Chicagské básně*“ (Přidal 1959, s. 287).

Sandburg měl to štěstí, že se usídlil právě na Středozápadě, kde kromě něj působil například Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, Edgar Lee Masters nebo Ernest Hemingway. Právě Středozápad a jeho metropole byly v období mezi dvěma světovými válkami jedním z hlavních center a hybatelů a zároveň inspiračních zdrojů amerického literárního života (Allen 1972, s. 7). Spojené státy americké byly po občanské válce převážně venkovské; výraznější urbanizace přišla až koncem devatenáctého století s průmyslovou revolucí. Americké hospodářství začala ovlivňovat výroba a maloobchodní a finanční sektory a začala se přirozeně formovat průmyslová a obchodní centra, americky nová a dynamická – jedním z nich bylo právě již zmíněné Chicago.

Sbířky Carla Sandburga vycházely poměrně pravidelně: *Cornhuskers* (1918), *Smoke and Steel* (1920), *Slabs of the Sunburnt West* (1922), *Good Morning, America* (1928) a rozsáhlá skladba *The People, Yes* (1936). V roce 1950 vyšly Sandburgovy verše souborně ve svazku *Complete Poems* a o rok později autorovi vynesly Pulitzerovu cenu.

V češtině vyšly Sandburgovy verše poprvé v roce 1929 v antologii Arnošta Vaněčka *Američtí básníci*. Vaněčkova Antologie přinesla dvacet převážně kratších básní, které tvoří velmi zběžný, ale motivicky i stylově poměrně reprezentativní průřez rozsáhlým Sandburgovým dílem. Objevily se v ní básně Chicago, Polévka nebo Ocel a dým, jež se opakovaly i v pozdějších výběrech, ale i verše, jež česky v jiném než Vaněčkově překladu neexistují. V roce 1945 vydal Arnošt Vaněček výbor z básnického cyklu *Lid, ano lid!*

Sandburgovy verše byly vedle Whitmanových, Mastersových či Hughesových obsaženy také v kratičkém výboru *Amerika mluví...: Pásmo veršů z americké poesie* (Praha: Referát ochotnických divadel a lidové zábavy, 1945, přeložil a uspořádal Arnošt Vaněček).

V roce 1946 vyšel v nakladatelství Družstvo Dílo výbor ze sbírky *Ocel a dým*, který pořídili Jiří Kolář a Jiří Kotalík. Poetika města, konkrétně městské periferie, byla Skupině 42 a Carlu Sandburgovi společná a Kolářův výbor v tomto směru působí velmi instrumentálně. Představuje Sandburga jako básníka města, a to jak města jako monumentálního živoucího organismu, které ostře kontrastuje s poklidným, tradičním venkovem, tak typického amerického maloměsta, jak ho Sandburg vyobrazuje v básni Hříchy Kalamazoo²¹: „A tulák čundraje povídal si: / Kalamazzo, ty nejsi jen jedno; / Viděl jsem tě už dřív na mnoha místech, / Jestliže jsi báječné, je sama Amerika báječná“ (Sandburg 1946, s. 52).

I tento výbor, chystaný už za války, byl však jen „skizzou a náběhem k tomu, vyrovnat se v nejbližším budoucnu s poesií Spojených států ve větším měřítku a precizněji, než se mohlo podařit v letech, kdy překlady vznikaly: od sklonku 1942 po začátek r. 1946“ (Kotalík 1946, s. 61). Jiří Kolář v duchu této Kotalíkovy teze v roce 1960 s Jaroslavem Jechem připravil druhé, rozšířené vydání výboru.

O rok dříve Kolář spolu s Wandou Beranovou publikoval ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění překlad sbírky *Good Morning, America* (1928, česky v roce 1959 jako *Dobré jitro, Ameriko*), oproti Sandburgovým dřívějším mytologičtějším, historičtějším a v použití nejrůznějších přísloví a idiomů jakoby univerzálně lidovou.

Na jaře roku 1982 vyšlo ve třetím čísle časopisu *Světová literatura* čtyřiatdvacet Sandburgových básní z výboru, který k vydání připravoval Jan Zábrana. Při práci na překladech Zábrana pravděpodobně postupoval v podstatě chronologicky, takže nejvíce básní ve *Světové literatuře* pochází ze sbírky *Chicago Poems*. O mnoho víc Zábrana zřejmě bohužel nestihl dokončit, některé překlady básní se zachovaly rozpracované v rukopisné verzi.²²

V českém překladu Jana Válka také vyšly Sandburgovy moderní, zčásti nonsensové pohádky *Rootabaga Stories* z roku 1922. Poprvé je jako Pohádky z bramborových řádků vydalo v roce 1965 Státní nakladatelství dětské knihy s ilustracemi Květy Pacovské. Znovu vyšly se stejnými ilustracemi v nakladatelství Albatros v roce 1972 a potřetí s ilustracemi Františka Skály ml. opět v Albatrosu v roce 1988.

²¹ V prvním vydání výboru z roku 1946 se důsledně objevuje podoba Kalamazzo, v druhém vydání je již opraveno na Kalamazoo.

²² Více o Zábranově připravovaném výboru v příspěvku Sandburg: Nedokončený Mrakodrap In Jan Zábrana – básník, překladatel, čtenář (Praha: Karolinum, 2018, s. 209–222).

Ocel a dým (1946)

První výbor ze Sandburgovy sbírky *Smoke and Steel* vyšel v překladu Jiřího Koláře a Jiřího Kotalíka v roce 1946 v nakladatelství Družstvo Dílo, kde Kolář pracoval jako redaktor. Výbor čítá dvacet pět básní (z celkových téměř sto padesáti) a básně jsou v něm řazeny bez ohledu na pořadí ve sbírce. Třemi ilustracemi jej doprovodil František Gross, který je zároveň autorem grafické úpravy. Doslov napsal Jiří Kotalík (Sandburg 1946, s. 54–61) a zevrubně a velmi informovaně se v něm věnuje historii americké poezie i jejímu vydávání a recepci v češtině, zejména pak poezii, kterou lze v americkém kontextu označit za modernistickou. Ve své době (a na další dlouhou dobu) je to ojedinělý výklad amerických moderních básnických tendencí.

Knihu otvírá věnování „Přátelům ze Skupiny 1942 překladatelé“, jímž oba spoluautoři jasně deklarují jeden z důvodů, proč se rozhodli Sandburgovu poezii přeložit. Kotalík se k tomu obšírněji vrací i v doslovu: „Původní, ovšem nerealizovaný úmysl pokusit se o anthologii tří básníků amerického středozápadu, byl v neposlední řadě podmíněn i poznáním, jak mnohé z jejich veršů podivuhodně a překvapivě souzní s tím, čeho se ve svých obrazech, verších a pokusech o formulaci nějak dotýkala Skupina 1942 v letech protektorátní izolace. Neboť na půdě tohoto přátelského společenství překlady vznikaly“ (Kotalík In: Sandburg 1946, s. 60).

Právě pro Skupinu 42 a pro Jiřího Koláře zvlášť měla poezie Carla Sandburga svým charakterem zcela zásadní význam. První a nejobecnější důvod vyjádřil Jiří Kotalík v již citovaném doslovu: „[...] ani u nás se dříve americká poesie nebrala valně na vědomí. O Whitmanovi a několika málo jménech před ním jsme věděli jen zásluhou překladatelské činnosti lumírovské (sotva kdy doceníme, co v tomto směru udělali Vrchlický, Sládek, pokud se týče Ameriky snad i Klášterský). A po tom, co přišlo po Whitmanovi, se u nás ani nepátralo“ (Kotalík In: Sandburg 1946, s. 58–59). Dále zmiňuje zásluhy Arnošta Vaněčka, jehož překlady Sandburga, Eliota, Hughese a dalších obsažené v antologii *Američtí básníci* (Praha: Odeon, 1929) považuje za „čin, o němž se u nás pořád málo a nikoliv po zásluze ví. A ví-li se, nebývá vědění vždycky provázeno plným porozuměním“ (Kotalík In: Sandburg 1946, s. 59).

Druhým, specifičtějším důvodem byla blízkost poetiky Carla Sandburga k tomu, jak poezii a umění obecně chápali členové Skupiny 42, a fakt, že v domácí tradici i poezii současníků se nové možnosti hledaly jen těžko. V monografii Jiřího Koláře o tom Vladimír Karfík píše: „Jestliže Kolář chtěl vyjádřit radikálně nové obsahy, nejistotu

všedního osudu, skutečnou nepoetizovanou periférii života, nemohl pouze navázat na tradici české civilizační poezie (i když z Nových zpěvů si mohl vzít inspiraci k určitému rétorismu svých rozsáhlých skladeb). Obrátil českou poezii, mezi válkami jednostranně románsky orientovanou, k hodnotám anglosaské básnické tradice – k Whitmanově živelné věcnosti a zároveň hymničnosti (Kolářovu plebejství byla velmi blízká Whitmanova adorace svobody i jeho demokratismus), ke kruté realnosti mnohvrstevnatého Sandburgova světa plného pohybu a dramatu, k syrovosti portrétů a surovosti osudů Mastersovy *Spoonriverské antologie* a zejména k významové složitosti Eliotovy *Pusté země*, učebnici postupů, umožňujících postihnout totalitu vztahů“ (Karfík 1994, s. 9–10).

Sandburg byl Kolářovi a ostatním členům Skupiny 42 blízky především tématem města, které sám zhusta zpracovával. Jeho verše navíc naplňují představu Skupiny 42, podle níž je skutečnost výsledkem uměleckého díla, nikoli jeho předlohou: „Společně se skupinou básníků amerického Středozápadu [...] obrací Carl Sandburg básnictví tváří v tvář k okolní realitě, k tématům podle dosavadních literárních konvencí nepoetickým a vulgárním. Je opěvatelem horečné průmyslové revoluce, aniž kdekoliv upadne do jednostranného idealismu“ (Grossman 1964, s. 189).

Ocel a dým (1960)

V roce 1960 se Jiří Kolář (tentokrát spolu s Jaroslavem Jechem) k Sandburgově poezii vrátil a sestavil nový, mnohem obsáhlejší výběr ze sbírky *Smoke and Steel*. Čítá 108 básní a tvoří tak velmi reprezentativní průřez sbírkou. Vyšel v nakladatelství Mladá fronta jako dvacátý svazek edice Květy poezie.

Doslov tentokrát napsal sám Jiří Kolář a částečně v něm vychází z doslovu Jiřího Kotalíka k prvnímu vydání, zejména pokud jde o komentáře k dosavadní recepci moderní americké poezie, a stejně jako Kotalík shrnuje historii vydávání Sandburga v češtině. Navíc také charakterizuje životní situaci válečné generace jako ideální východisko pro nové umění, novou poezii: „Jestliže někdy svět, v němž básník žil, ponoukal svou definitivností, ustanoveností a nepoetičností básníka ne-li k útěku, tedy k namáhavému hledání a konstruování vhodného tématu – je svět těchto let náhle látkou doslova přeplněn! Látkou v podobě autentických příběhů, životopisů, osudů a všedních dramatu, která se vynořují za každým rohem v podobě holých fakt, statistik, čísel a strohých dokumentů, které však svou dramatičností, fantastikou, výmluvností a drtivou

pravdou předstihují vše, co mohla stvořit nejvynalézavější fikce, a domáhají se vyslovení“ (Kolář 1960, s. 170–171). Kolář jako by těmito slovy vyjadřoval také svůj vlastní přístup ke světu i novou poetiku, která „směřuje od lyriky čistého soustředění, oslňující metaforickou zkratkou, k verši spíše živelnému, povolnému vnějším, často ‚černým‘ látkám, k zplebejšění, k novým pokusům o volný verš, rétoricko-patetický i opřený o hovorovost, idiom, živou promluvu živého člověka“ (tamtéž, s. 171). S Kolářovou poetikou výrazně souzní také „onen podivuhodný zorný úhel, z jehož pohledu mizí rozdíl mezi nahoře a dole, mezi vznešeným a nízkým, tragickým a směšným“ (tamtéž, s. 174).

Kolář se v doslovu obšírně věnuje Sandburgovým postupům, a také zde nacházíme mnoho rysů společných s tím, co jsme výše napsali o Kolářově válečné poezii. Sandburg podle Koláře dospívá „k dynamice, k volnému mluvenému verši, který často přechází v rozsáhlé pasáže rytmizované prózy – tedy spíše k epičnosti, která nezhutňuje, ale naopak rozvíjí, [...] k volně pojaté kompozici lehce spojovaných a na sebe vršených částí, k celkům, v nichž dlouhé pasáže jsou jen vynikajícími ‚slovníky‘ lidových rčení, obrátů a metafor, krátce obrazivosti, humoru a poznávací i pojmenovávací síly lidového jazyka všech vrstev, proto i slangu, až do těch poloh, jejichž finesy jsou cizinci těžce přístupné“ (tamtéž, s. 175). Kolář své básně postupně komponuje podobně, i on využívá lidovou řeč a frazeologismy, i on skládá rozsáhlé básně z menších celků, navzájem často spojených jen velmi volně, asociativně či situačně.

Tento komentář přinejmenším zčásti osvětluje nejen důvod, proč si Kolář k překladu vybral právě Sandburgovy verše, ale také způsob, jak o nich při překládání uvažoval. Dodejme k tomu obecnější úvahu ze sbírky *Roky v dnech*, konkrétně ze čtvrtka 5. září 1946. Kolář zde píše o stavbě básně, konkrétněji o variacích, což vzápětí vztahuje k překladu: „[Při psaní variací] cesta vede z konečné stanice na stanici mateřskou a zároveň ze stanice mateřské na stanici konečnou. Zdá se, že tato práce je podobná nebo totožná s prací překladatele, ale to by byl hluboký omyl. Překladatel se nesmí vzdálit ze svého místa, musí trhat ze stromu nebo dolovat v zemi, na níž je mu určeno zůstat. Narodil-li se pod stejnou hvězdou jako milovaný, má tím těžší práci“ (Kolář 1992, s. 425).

Srovnání obou knižních výborů

Přestože výbor z roku 1946 tvoří jen zlomek výboru z roku 1960 (a některé básně navíc chybí), poskytuje dostatek materiálu pro komparativně-kontrastivní analýzu. Všechny básně obsažené v obou výběrech se od sebe v jednotlivých verzích liší a ve většině případů jde o změny, které text ovlivňují hned v několika ohledech.

Jednou z nejvýraznějších tendencí patrných v původní poezii Jiřího Koláře je snaha o obecnou **depoetizaci** – přinejmenším na úrovni mikrostylistické (příčemž na makrostylistické úrovni Kolář často využívá kontrastu, např. vysokého a nízkého) a tematicko-motivické. Tuto tendenci k depoetizaci pozorujeme i v překladu, a projevuje se v různých jazykových jevech.

Například v básni Severní Atlantik se v prvních dvou verších druhé strofy mění slovosled – Kolář ruší inverzi z první verze:

Můj první táta **na souši žil**,
Můj desátý táta **moře miloval**,
vandravý mořský junák, písničkář.

(Oh Blow the Man Down!)

(s. 15)²³

Můj první táta **žil na souši**,
Můj desátý táta **miloval moře**,
mladý mořský tulák, písničkář.
Ó sper ho, chlapa, d'as!

(s. 121)

My first father was a landsman.
My tenth father was a sea-lover,
a gipsy sea-boy, a singer of chanties.
(Oh Blow the Man Down!)

(s. 184)

Místo „na souši žil“, respektive „moře miloval“ čteme bezpříznakové „žil na souši“, respektive „miloval moře“. Ve třetím verši Kolář mění syntakticky-významovou

²³ Pokud není uvedeno jinak, řadíme verze překladu chronologicky a nakonec citujeme originál.

strukturu obrazu „a gipsy sea-boy“, což opět zní mírně prozaičtěji. V originále mají první tři verše jasnou strukturu, kterou Kolář (zřejmě v zájmu přirozenosti) rozrušil, čímž došlo k tomu, že třetí verš je v poměrně volné juxta pozici k předcházejícím.

Za zmínku stojí také fakt, že se Kolář rozhodl popěvek citovaný v posledním verši strofy přeložit do češtiny, což mu poskytlo příležitost pro použití expresivního frazému. Zároveň nahradil závorku kurzívou.

V téže básni Kolář dosahuje depoetizace také **syntaktickými změnami**:

Moře stále jedno

za dnem den,

moře stále jedno

za nocí noc,

mlha a mlha **a nikdy** jediné hvězdy,

vítr a vítr a nadmuté bílé plachty,

pták a pták a stále mořský pták –

tak dny opadávají:

sobota není, ani pondělí,

den prostě, den beze jména,

léto, desetiletí.

(s. 15)

Moře je stále stejné,

den jak den,

moře je stále stejné,

noc jak noc,

mlha a mlha, **bez** jediné hvězdy,

vítr a vítr a **vzduté** bílé plachty,

pták a pták a stále mořský pták –

tak dny opadávají:

sobota není, ani pondělí,

každý den žádný den,

rok, desetiletí.

(s. 122)

The sea always the same
day after day,
the sea always the same
night after night,
fog on fog and never a star,
wind on wind and running white sheets,
bird on bird always a sea-bird —
so the days get lost:
it is neither Saturday nor Monday,
it is any day or no day,
it is a year, ten years.

(s. 184–185)

V rozporu s originálem Kolář rozvolnil syntax prvních čtyř veršů a doplnil určitý slovesný tvar (v originálu je elipsa, srov. „The sea always the same / day after day“). Podobně jako v předcházejícím případě, i tady upravil slovosled, takže místo příznakového „za dnem den“, respektive „za nocí noc“ zní druhý a čtvrtý citovaný verš „den jak den“, respektive „noc jak noc“.

V obou verzích překladu Kolář rezignoval na anaforu z originálu („it is neither Saturday nor Monday, / it is any day or no day, / it is a year, ten years“), která spolu s opakováním slov vytváří určitý zvukový efekt. Kolář se rozhodl toto trojverší raději interpretovat, přičemž však význam poněkud zastřel. Problém je už v příliš poetickém „opadávají“ za anglické „get lost“, tedy „ztrácejí se“. Originál v posledních třech verších naznačuje spíš určité bezčasí než to, že by čas přestal existovat.

Anafora je jedním z prostředků, které Sandburg využívá poměrně často. Například v titulní básni *Smoke and Steel* je to velmi důležitá figura. V tomto případě citujeme nejdříve originál a pak oba překlady v chronologickém pořadí:

Smoke of the fields in spring is one,
Smoke of the leaves in autumn another.
Smoke of a steel-mill roof or a battleship funnel,
They all go up in a line with a smokestack,

Or they twist ... in the slow twist ... of the wind.

If the north wind comes they run to the south.

If the west wind comes they run to the east.

By this sign

all smokes

know each other.

Smoke of the fields in spring and leaves in autumn,

Smoke of the finished steel, chilled and blue,

By the oath of work they swear: "I know you."

Hunted and hissed from the center

Deep down long ago when God made us over,

Deep down are the cinders we came from —

You and I and our heads of smoke.

(s. 3)

Takhle dým z polí na jaře,

Jinak dým z listů na podzim.

Dým se střech ocelárny nebo z komínu křížníku,

Všechny **vyhánějí** v přímce s komínem,

Nebo se **houlí**... v líném **houlení**... větru.

Táhne-li severák, uhání na jih.

Táhne-li od západu, **uhání** na východ.

Tímto znamením

Všechny dýmy

Se poznávají.

Dým z polí na jaře a z listů na podzim,

Dým z **čisté ocele zkalené do blankytna,**

Přísahu práce si přísahají: „**Soudruhu!**“

Vyštvání s ječením ze středu

Tam hluboko dole **když Bůh měl s námi rachotu,**

Tam hluboko dole je troud, z něhož pocházíme –

Ty a já a naše hlavy z dýmu.

(s. 9)

Jiný je dým z polí na jaře,

Jiný je dým z listí na podzim.

Dým se střechy ocelárny nebo z komínu křížníku,

Všechny **stoupají** v přímce s komínem,

Nebo se **převalují**... v líném **převalování**... větru.

Táhne-li severák, uhání na jih.

Duje-li od západu, **pádí** na východ.

Tímto znamením

Se poznávají

Všechny dýmy

Dým z polí na jaře a z listů na podzim,

Dým z **vykuté, kalené a modré ocele,**

Přísahu práce si přísahají: „**Známe se.**“

Vyštvání se syčením ze středu

Hluboko dole dávno, **než Bůh nás poslal na svět,**

Hluboko dole je troud, z něhož pocházíme –

Ty a já a naše hlavy z dýmu.

(s. 7)

V citovaném úryvku z originálu je hned několik veršů spojeno anaforou („Smoke of“, „If the“, „Deep down“). První verze překladu toto na některých místech zachovává („Táhne-li“ za „If the [...] comes“ na začátku druhé strofy, případně „Hluboko dole“ za „Deep down“), ale například významově velmi prominentní „Smoke of“ na samém začátku básně se v prvních dvou verších posouvá. U těchto dvou veršů navíc anafora v první verzi zcela chybí. V druhé verzi ji Kolář zachoval („Jiný je“), ale na začátku následující strofy se jí naopak vzdal („Táhne-li / Duje-li“). Není zřejmé, co ho k tomu

vedlo, pravděpodobně snaha verše lexikálně diferencovat a tím stylově ozvláštnit, což však při porovnání s originálem není třeba, neboť Sandburg používá běžná, stylisticky zcela neutrální slovesa „come“, respektive „run“. K určitému stylistickému zploštění oproti první verzi naopak dochází v posledním verši první strofy, kde sloveso „houlit se“ nahradilo neutrální „převalovat se“. Tím se však verš výrazně prodlouží a zřetelně se změní jeho rytmus.

Originál využívá pravidelné eufonické distribuce „s“, jež má zásadní význam především ve třetí citované strofě. První verze překladu tento rys originálu v podstatě přehlíží, druhá verze je v tomto ohledu věrnější originálu („syčením“ za „ječením“ nebo „Bůh nás poslal na svět“ za „Bůh měl s námi rachotu“).

V druhé strofě se Kolář v druhé verzi rozhodl pro změnu slovosledu a vyměnil dva verše, opět směrem k větší přirozenosti. V téže strofě došlo k určité významové generalizaci: verš „Dým z čisté ocele zkalené do blankytna“ se změnil na „Dým z vykuté, kalené a modré ocele“, což je bližší originálu. K opačné úpravě, tedy významové konkretizaci, došlo u verše „Tam hluboko dole když Bůh měl s námi rachotu“, který se změnil na „Hluboko dole dávno, než Bůh nás poslal na svět“. „Mít rachotu“ je frazém s velmi širokým významem.

Za pozornost stojí „Soudruhu!“ jako ekvivalent Sandburgova „I know you.“ V první verzi se Kolář zřejmě rozhodl pro řešení, které by v situačním kontextu básně působilo co nejidiomatictěji. V druhé verzi volil překlad věrnější originálu.

K **méně expresivnímu** překladu se v druhé verzi téže básně uchýlil také u veršů:

Zevlouni, **flinkači** – tančí tanec stínů v rozesmátých hrobech.

Pořád jsou tam a nic nevyčvaňhají.

(s. 12)

Zevlouni, **číhači** – tančí tanec stínů v rozesmátých hrobech.

Jsou tam stále, ale ani nehlesnou.

(s. 12)

Peepers, skulkers—they shadow-dance in laughing
tombs.

They are always there and they never answer.

(s. 7)

V případě anglického „skulkers“ Kolář v každé verzi použil jiný ze dvou významů. Není jasné, proč se v druhé verzi rozhodl pro změnu, zvláště vzhledem ke kontextu. V druhém citovaném verši pak jako ekvivalent anglického „they never answer“ volí v první verzi „nic nevyčvaňhají“, což ve druhé verzi mění na „ani nehlesnou“. Obojí je významově silnější než originál, první řešení navíc expresivnější. V novější verzi přibyl souzvuk „jsou“ – „nehlesnou“.

V některých případech Kolář naopak v druhé verzi volí **expresivnější** ekvivalent, jako je tomu v básni The Lawyers Know Too Much, jejíž název v prvním výboru zní Advokáti toho vědí moc, v druhé pak Advokáti vědí příliš mnoho, což je významově přesnější, ale také méně hovorové:

Advokáti, **Jendo**, toho vědí moc.

Jsou jedna ruka s knihami starého Johna Marshalla.

Vědí všechno, co napsala mrtvá ruka,

Ztuhlá mrtvá ruka s **rozpadávajícími** se kotníky,

S kostmi prstů – **hebký bílý prach**.

Advokáti znají moc dobře

Myšlenky mrtvého muže.

(s. 29)

Advokáti, **Berto**, vědí **příliš mnoho**.

Jsou jedna ruka s knihami starého Johna Marshalla.

Znají do puntíku, co napsala mrtvá ruka,

Ztuhlá mrtvá ruka s **trouchnivějšími** kotníky,

S kostmi prstů **z hebkého bílého prachu**.

Advokáti znají

moc dobře myšlenky mrtvého muže.

(s. 55)

The lawyers, Bob, know too much.

They are chums of the books of old John Marshall.

They know it all, what a dead hand wrote,
A stiff dead hand and its knuckles crumbling,
The bones of the fingers a thin white ash.
The lawyers know
a dead man's thoughts too well.
(s. 85)

Anglické „They know it all“ Kolář v první verzi přeložil jako „Vědí všechno“, což koresponduje s názvem básně i s prvním veršem. V druhé verzi se rozhodl pro expresivnější „Znají do puntíku“. Tuto strategii neuplatnil jen ve zmíněném verši, ale i jinde v básni, například hned o verš dál, kde slovo „rozpadávajícími se“ nahradil „trouchnivějícími“, což je jako ekvivalent anglického „crumbling“ poměrně příznakové a významově posílené.

Druhá verze pracuje s jiným vlastním jménem, oslovení „Jendo“ je nahrazeno oslovením „Berto“, zřejmě aby začínalo stejným písmenem jako v originálu. Tím se však vytratil souzvuk „Jendo“ – „jedno“, který do jisté míry kompenzoval Sandburgovo „much“ – „chum“.

V téže básni lze podobné úpravy vysledovat například i ve čtvrté strofě:

Proč **je** vždycky **tajemné** prozpěvování,
Když advokát **natáhne bačkory?**
Proč **se pořehtává pohřební kůň,**
Táhne-li advokáta pryč?
(s. 29)

Proč je **slyšet kradmé** prozpěvování,
Když advokát **vyinkasuje pět sbitejch?**
Proč **se pohřební hřebec řehtá,**
Když stěhuje advokáta?
(s. 56)

Why is there always a secret singing
When a lawyer cashes in?

Why does a hearse horse snicker

Hauling a lawyer away?

(s. 85)

Na úpravách provedených v prvních třech citovaných verších je patrné, že Kolář se v druhé verzi snažil o větší expresivitu spojenou s lepší srozumitelností. V prvním verši volí významovou konkretizaci a frázi „there is“, v první verzi vyřešené pouze slovesem „být“, překládá s použitím plnovýznamového „slyšet“, čímž dochází k významovému posunu, ale také k vyjasnění. V druhém verši se Kolář chtěl zřejmě přiblížit významu, na němž je postaveno frázové sloveso „cash in“. Přeformulování třetího verše má za následek především zvukovou změnu – opakování hlásek „ř“ a „h“ zní kakofonicky, navíc se podařilo zachovat homofonní slovní základ „hřeb“, což je příhodný ekvivalent zvukové podobnosti anglických slov „hearse horse“.

V angličtině je tato strofa výrazně eufonická díky pravidelné distribuci hlásky „s“. První verze tento aspekt nezachovává vůbec, přepracovaný překlad je zvukomalebnější: „slyšet“ – „prozpěvování“ – „vyinkasuje“ – „sbitejch“ – „se řehtá“ – „stěhuje“.

Míra expresivity je důležitá také v básni Death Snips Proud Men, v prvním výboru přeložené jako Smrt krouhá mocné muže, v druhém jako Smrt vyklepne mocné muže. Už v názvu básně se vyskytuje slovo („snip“), u něž je při překladu nutné zachovat určitou míru expresivity, a je patrné, že Kolář se nad řešením pro druhé vydání znovu zamýšlel. Druhá verze básně je obecně slovosledně přirozenější a mírně expresivnější než první verze:

Smrt je silnější **nad všechny** mocné muže a tak smrt **krouhá**
mocné muže do nosu, vyhodí pár trumfů a řekne:
okoukni je a plač.

Smrt **vysílá radiogram každý den:** Až se mi **zachce**, přijdu –
a potom jednoho dne **přihrcá** se šperhákem **a vdere se**
s oslovením: A nyní půjdem.

Smrt je mateřskou **chůvou** s velkou náručí: Ani to nezabolí;
přišel tvůj čas; potřebuješ se jen hodně vyspinkat, dítě;

poznals co lepšího na světě nežli spánek?

(s. 34)

Smrt je silnější **než všichni** mocní muži a tak smrt

vyklepne i mocné muže, hodí jim kostky pod nos

a řekne: **Sčítni je a breč.**

Smrt **každý den posílá radiogram**: Až se mi **zamane**,

přijdu – potom **se** jednoho dne **přihrne**

se šperhákem, **otevře a zazubí se: Jdem, padla.**

Smrt je mateřská **chůva** s velkou náručí: Ani tě to

nezabolí, **uhodila hodina, potřebuješ se pořádně**

vyspat, synku, poznals něco lepšího na světě než

spánek?

(s. 43)

Death is stronger than all proud men and so death

snips proud men on the nose, throws a pair of

dice and says: Read 'em and weep.

Death sends a radiogram every day: When I want

you I'll drop in—and then one day he comes with a

master-key and lets himself in and says: We'll

go now.

Death is a nurse mother with big arms: 'Twon't hurt

you at all; it's your time now; you just need a

long sleep, child; what have you had anyhow

better than sleep?

(s. 60)

Směrování k **depoetizaci** se projevuje například v prvním citovaném verši, kde je archaičtější „nad všechny mocné muže“ nahrazeno mluvnějším „než všichni mocní muži“. V prvním verši následující strofy se mění slovosled, který v první verzi sledoval slovní pořádek anglického originálu. Taktéž „potřebuješ se pořádně vyspat, synku“ v poslední citované strofě zní přirozeněji než „potřebuješ se hodně vyspinkat, dítě“. Zajímavá je přitom změna oslovení z „dítě“ na „synku“. V originále stojí „child“, což rod nijak nespécifikuje, ale překladatel se už v první verzi musel vzhledem ke kontextu rozhodnout pro mužský rod, protože následuje minulé přičestí, jež se musí shodovat s podmínkem. Zřejmě proto Kolář v druhé verzi zvolil sice významově užší, ale poněkud přirozenější „synku“. V prvním verši třetí citované strofy se rozhodl instrumentál nahradit nominativem.

V druhé verzi došlo také k poměrně zásadnímu významovému posunu v první citované strofě. Původní „throws a pair of dice“ Kolář nejprve přeložil jako „vyhodí pár trumfů“, což je obraz postavený na karetní hře – zřejmě proto, že karetní hry se Kolářovi zdály jako vhodná lokalizace. V druhé verzi se přiblížil originálu a překlad zní „hodí jim kostky pod nos“ – tento překlad je však ve srovnání s originálem mírně expresivnější, a navíc zde došlo k významovému posunu – „on the nose“ se v originále vztahuje k přísudku „snips“.

K určité **prozaizaci** dochází v druhé verzi také u básně Home Thoughts, v češtině Myšlenky na domov, přesněji v její první strofě:

Mořské útesy **ovíjí** zelený mech.

Keře na útesech **ovíjejí červené plody**.

Mnou se vínou vzpomínky na Tebe.

(s. 41)

Mořské útesy **mají** zelený mech.

Sosny na útesech **mají rudé bobulky**.

Já mám vzpomínky na tebe.

(s. 126)

The sea rocks have a green moss.

The pine rocks have red berries.

I have memories of you.

(s. 190)

V první verzi Kolář anglické „have“ přeložil jako „ovíjet“, zřejmě ve snaze vyhnout se významově poměrně širokému slovesu. Zároveň zachoval opakování slovesa ve všech třech verších, čímž však zejména v druhém a třetím verši vzniklé obrazy působí poetičtěji než v originále. V druhé verzi zároveň „keře“, respektive „plody“ Kolář konkretizoval na „sosny“, respektive „bobulky“ (v originále „pine rocks“ / „red berries“).

Prozaičtěji působí také druhá verze básně My People, původně nazvané Náš lid, v přepracovaném výboru pak Můj lid:

Náš lid je šedivý,

šedivý jako holub, **šedivý jako úsvit, šedivý jako bouře.**

Říkám si: Krásný lid,

a lámu si hlavu, kam to jde.

(s. 42)

Můj lid je šedivý,

šedivý jako holub, **jako úsvit, jako bouře.**

Po mém nádherný,

a žasnu, kam vlastně jde.

(s. 42)

My people are gray,

pigeon gray, dawn gray, storm gray.

I call them beautiful,

and I wonder where they are going.

(s. 261)

Zajímavý je už původní překlad názvu básně – je otázka, proč Kolář přeložil anglické „my“ jako „náš“. V druhé verzi se také poměrně zásadně změnil druhý verš. Kolář se rozhodl neopakovat adjektivum šedivý, čímž dosáhl nejen větší přirozenosti, ale také

daleko výraznější rytmičtější verše. Na druhou stranu trojí opakování fráze „šedivý jako“ je sugestivnější významově i zvukově, a tím bližší Sandburgovi.

V básni A. E. F., v češtině uvedené v prvním výboru jako Allied Expedition Forces²⁴, v druhém jako A. E. F., Kolář přepracovanou verzi výrazně prozaizoval, a to především změnami slovosledu a syntaktickou kondenzací:

**Miláčku, zůstane jen puška na zdi, zrezivělá,
Vroubkovaný jícen hlavně se zkudrnatí stroupkami rezu.**

V nejtemnějším a nejteplejším jejím koutku pavouk upřede
pelíšek ze stříbrných vláken.

Kohoutek a muška **zreziví též.**

Na zdi si puška odpočine, nebude rukou, jež by ji čistily.

Mimochodem a jen tak zamíří palce přes rameno na ni.

Mluvit o ní budem mezi napolo zapomenutými věcmi,

na něž bychom rádi zapomněli docela.

Řekneme pavouku: **Jen dál, dobře si vedeš.**

(s. 35)

Jen zrezivělá puška na zdi zbyde, miláčku,

Vroubky v hlavni zkudrnatí stroupky rzi.

A v nejtemnějším a nejteplejším jejím koutku

si pavouk upřede pelíšek ze stříbrných vláken.

Kohoutek a muška **taky zreziví.**

Bude odpočívát na stěně a ničí ruce ji nevyčistí.

Jen tak nevědomky zamíří k ní ukazovák nebo palec.

Budem o ní mluvit mezi napolo zapomenutými věcmi,

Na něž bychom rádi zapomněli docela.

Řeknem pavoukovi: **Jen dál, vedeš si dobře.**

(s. 67)

A. E. F.

There will be a rusty gun on the wall, sweetheart,

²⁴ Pro úplnost je třeba uvést, že v sazbě vypadlo počáteční „A“, takže název básně zní „LLIED EXPEDITION FORCES“.

The rifle grooves curling with flakes of rust.
A spider will make a silver string nest in the
darkest, warmest corner of it.
The trigger and the range-finder, they too will be rusty.
And no hands will polish the gun, and it will hang
on the wall.
Forefingers and thumbs will point absently and casually
toward it.
It will be spoken among half-forgotten, wished-to-be-forgotten
things.
They will tell the spider: Go on, you're doing good
work.

(s. 94)

V originálu se hranice verše s výjimkou prvních dvou kryjí s hranicemi vět, slovosled je přirozený, bezpříznakový, snad kromě čtvrtého verše, kde jsou dva členy zdůrazněny vytčením ze syntaktické struktury. Překlad v první verzi obsahuje slovosledné inverze („Mimochodem a jen tak zamíří palce přes rameno na ni“, „Mluvit o ní budem“), které v češtině působí příznakově. Totéž platí o postponovaném přívlastku „zrezivělá“ v prvním verši, jehož umístění na konec verše mimo větnou stavbu působí nepřirozeně, a navíc adjektivu dodává důraz, který v originálu nemá.

Mnohem prozaičtěji zní v druhé verzi překladu také verš „Bude odpočívat na stěně a ničí ruce ji nevyčistí.“ V první verzi juxtapozice druhé věty, která navíc obsahuje genitiv záporový a má k sobě připojenu vedlejší větu, problematizuje čtení a nenavozuje dojem přirozené řeči.

V posledních dvou citovaných verších Kolář mění podmět, v originále vyjádřený anticipačním „it“, respektive zájmenem „they“ (s českými ekvivalenty přibližně „bude se o ní mluvit“, resp. „řeknou pavoukovi“, příp. „řekne se pavoukovi“). Tento neurčitý podmět Kolář nahrazuje první osobou plurálu, čímž báseň výrazně zdůvěřňuje.

Kolářova i Sandburgova poezie jsou zasazeny do velmi podobných prostředí – do dílen či továren, na předměstí či do průmyslových čtvrtí. U obou je tedy básnická řeč často ovlivněna **slangem**. Příkladem je titulní báseň sbírky:

Koktejme v této hrdlanici –

Sotva na půl porozumíme.

V martinkách, v plátovných

V **kraválu** a burácení vybuchujících ohňů,

Dým mění svůj stín

A lidé mění svůj stín;

Negr, talián, cikán se mění.

(s. 10)

Zakoktejme si touhle hantýrkou –

At' porozumíme aspoň napůl.

Ve válcovných a stříhárnách,

V **rachotu** a burácení vybuchujících ohňů,

Dým mění svůj stín

A lidé mění svůj stín;

Negr, Talián, cikán se mění.

(s. 9)

Stammer at the slang of this —

Let us understand half of it.

In the rolling mills and sheet mills,

In the harr and boom of the blast fires,

The smoke changes its shadow

And men change their shadow;

A nigger, a wop, a bohunk changes.

(s. 4)

Zatímco v první verzi Kolář přeložil verš „In the rolling mills and sheet mills“ jako „V martinkách, v plátovných“, v druhé verzi zní verš „Ve válcovných a stříhárnách“, což je významově bližší originálu. „Martinka“ je označení pece, kdežto „rolling mill“ je název pro místo, kde se válcuje ocel.²⁵

Podobný případ následuje o několik strof dál:

²⁵ “Rolling mill.” Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rolling%20mill>.

Z ocele ostnatý drát kolem **Závodů**.

Z ocele pistole v pouzdrech černých mûr ve fortnách **Závodů**.

Z ocele kocábky **nahyblé** rudou přinášejí **svá břemena vydrápaná**
ze země ocelí, **zdvihaná, vlečená pažemi z ocele**, provázeny
cestou **břinkotem spojnic**.

Běhávky, podávky jsou nyní ocelí; rabují, vyrafují a **dřou**; a **ztěžka**
kladou své automatické **kotníky z díla na dílo, ocelí jsou**
vyrábějící ocel.

Oheň, prach a vzduch bojují v **tavírnách**; **výlev je stopován,**
kvádry železa se svíjejí, flákance **lávy** odpadávají.

(s. 11)

Z ocele ostnatý drát kolem **Továren**.

Z ocele pistole v pouzdrech černých mûr ve fortnách **Továren**.

Z ocele kocábky, **narvané** rudou, přinášejí **náklady**
vyrvané ze země ocelí, zdvižené, vlečené
ocelovými pažemi, provázené **zpěvem**
řinkotu ojníc.

Běháky a drapáky jsou nyní ocelí; rabují, vyrafují a **rvou**,
kladou své automatické **klouby z roboty na robotu,**
jsou ocelí vyrábějící ocel.

Oheň, prach a vzduch bojují v **pecích, tavba je**
časována, ingoty se svíjejí, flákance **škváry** odpadávají.

(s. 10)

Steel barb-wire around The Works.

Steel guns in the holsters of the guards at the gates of
The Works.

Steel ore-boats bring the loads clawed from the earth
by steel, lifted and lugged by arms of steel, sung
on its way by the clanking clam-shells.

The runners now, the handlers now, are steel; they dig

and clutch and haul; they hoist their automatic
knuckles from job to job; they are steel making
steel.

Fire and dust and air fight in the furnaces; the pour is
timed, the billets wriggle; the clinkers are dumped.

(s. 5)

Tato pasáž básně popisuje, jak se svět továrny prostřednictvím oceli, která tu vzniká, prolíná se světem venku, a načrtává jakýsi uzavřený kruh, přesněji různé způsoby, jakými se ocel do ocelárny vrací. Verše jsou vystavěny na slangových výrazech, které Kolář v obou verzích různě variuje, byť (podobně jako u předchozí básně) obecně směřuje k širší srozumitelnosti. Ze srovnání obou překladů s originálem však vyplývá, že originál v podstatě vůbec nepracuje se slangem, ale spíš se stylisticky neutrálními termíny. Například „Běhávký, podávky“, respektive „běháky a drapáky“ jsou v angličtině „runners“ a „handlers“. V druhém citovaném verši je míra expresivity v překladu daleko vyšší než v originálu: „v pouzdrech černých mūr ve fortnách“ zní v originálu „in the holsters of the guards at the gates“, což je stylově zcela neutrální. V posledních dvou citovaných verších naopak Kolář obměňuje laičtější řešení („výlev je stopován“, „kvádry železa“) za termíny („tavba je časována“, „ingoty“).

Zatímco metrický impuls originálu je v principu jambický a místy se v něm ozývá anapest, Kolářův verš je výrazně trochejský, případně daktylský. Tyto dva druhy stop jsou pro češtinu přirozené, verše mají podobnou rytmizaci a melodii jako mluvená řeč. V druhé verzi působí překlad sevřeněji a rytmičtěji,

Také báseň *The Liars*, v překladu Lháři, v jedné strofě využívá slovní zásobu z prostředí oceláren a v téže strofě zároveň i expresivní výrazy typické pro mluvu lidí z dělnických profesí:

Je to píseň tvrdá jak **kladivo nýtovače**,

Tvrdá jak spánek **otylého vandráka**,

Tvrdá jak spánek zavšiveného **lemouna**,

Zadrhaná jak **blábol** idiota **praštěného střepinou granátu**.

(s. 24)

Je to píseň tvrdá jak **nýtařský sedlák**,
Tvrdá jak spánek **pupkatého tuláka**,
Tvrdá jak spánek zavšiveného **pěšáka**,
Zadrhaná jak **tlachy** idiota **kříslého granátem**.

(s. 62)

It's a song hard as a riveter's hammer,
Hard as the sleep of a crummy hobo.
Hard as the sleep of a lousy doughboy,
Twisted as a shell-shock idiot's gibber.

(s. 91)

V druhé verzi překladu se mění podoba komparátorů ve všech čtyřech verších, konkrétně se expresivita přesouvá z jednoho prvku na druhý (např. z „otylého vandráka“ na „pupkatého tuláka“). Ve třetím verši se expresivita zeslabuje, ale dochází naopak ke zpřesnění významu. Anglické „doughboy“ označuje příslušníka americké pěchoty²⁶, kdežto české „lemoun“ je slangový výraz používaný pro armádního nováčka (podobně jako například „bažant“). Druhá varianta posledního verše je expresivnější („kříslého granátem“ vs. „praštěného střepinou granátu“), ale obě verze jsou oproti originálu významově posunuté. Termín „shell shock“ označuje traumatickou poruchu způsobenou extrémním stresem, v tomto případě způsobeným účastí v boji.²⁷

V důsledku úprav je druhá verze překladu rytmičtější, poslední verš je výrazně kratší a prostřední dva verše jsou spojeny gramatickým rýmem, což v první variantě zcela chybí. Zároveň je druhá verze eufoničtější, využívá opakování hlásek „r“, „ř“ a „s“, čímž se přibližuje charakteristikám originálu.

Zvukově velmi výrazná je báseň Evening Waterfall, česky Večerní vodopád, z níž citujeme první tři strofy:

Jakým to jménem jsi mě nazývala?
A proč jsi odešla tak časně?

²⁶ “Doughboy.” Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/doughboy>.

²⁷ “Shell shock.” Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shell%20shock>.

Vrány vrásní kráкотem vítr,
A vítr se obrátil a osaměl.

Pěnice **křičí své ospalé zpěvy**

Přes **zašeřelá** údolí,
Přes růžky prvních hvězd.

(s. 30)

Jakým jménem jsi mě nazvala?

A proč jsi odešla tak časně?

Vrány vrásní kráкотem vítr,

A vítr se obrátil a osaměl.

Pěnice **vykřikuje své uspávkanky**

Přes **zšeřelá** údolí,
Přes růžky prvních hvězd.

(s. 75)

What was the name you called me? —

And why did you go so soon?

The crows lift their caw on the wind,
And the wind changed and was lonely.

The warblers cry their sleepy-songs
Across the valley gloaming,
Across the cattle-horns of early stars.

(s. 118)

Tato báseň patří ve sbírce *Smoke and Steel* k těm kratším. Její verše mají sedm až osm slabik a jsou poměrně pravidelně rytmizované a zvukově výrazné. Využívají aliteraci („sleepy-songs“), echo („The crows lift their caw“) i eufonii („And why did you go so

soon?“). Obě verze českého překladu se tyto charakteristiky snaží maximálně zachovat, případně kompenzovat. Verš „Vrány vrásní kráкотem vítr“ opakuje aliteraci i ozvěnu originálu a je velmi onomatopoický.

V druhé verzi Kolář přepracoval třetí strofu. Rytmus úpravami ztratil na pravidelnosti, ale „uspávanky“ je idiomatičtější ekvivalent „sleepy-songs“ než poněkud popisné „ospalé zpěvy“.

V případě básně Night Stuff, v prvním výboru uvedené pod názvem Z čeho je noc, v druhém jako Noční námět, Kolář poměrně zásadními úpravami dosáhl **přirozenější, mluvnější rytmizace**:

Naslouchej chvíli, luna je **líbezná** žena, osamělá žena, **ztracená**
v stříbrném hávu, ztracená v stříbrném hávu
cirkusové krasojedkyně.

Naslouchej chvíli, jezero za noci je **osamělá žena, líbezná žena**,
obklopená břízami a sosnami, **směšujícími svou zeleň a běl**
s hvězdami rozsetými po pěnivých jasných nocích.

Vím, že luna a jezero **potrhaly struny mého srdce právě tak**,
jako **osamělá žena, líbezná žena v stříbrném hávu**,
v stříbrném hávu cirkusové krasojedkyně.

(s. 32)

Naslouchej chvíli, luna je **roztomilá** žena, osamělá žena, **bloudící**
v stříbrném **kostýmu** cirkusové **jezdkyne**.

Naslouchej chvíli, jezero za noci je **roztomilá žena, osamělá žena**,
obklopená břízami a sosnami, **jež**
mísí svou běl a zeleň se střepinami hvězd za noci
průzračných jako tříšť.

Vím, že luna a jezero **propletly kořeny pod mé srdce**,
stejně jako roztomilá žena, osamělá žena, bloudící

**v stříbrném kostýmu, v stříbrném kostýmu
cirkusové jezdce.**

(s. 101)

Listen a while, the moon is a lovely woman, a lonely
woman, lost in a silver dress, lost in a circus
rider's silver dress.

Listen a while, the lake by night is a lonely woman, a
lovely woman, circled with birches and pines mixing
their green and white among stars shattered
in spray clear nights.

I know the moon and the lake have twisted the roots
under my heart the same as a lonely woman, a
lovely woman, in a silver dress, in a circus rider's
silver dress.

(s. 162)

V první a třetí citované strofě Sandburg pracuje s postupně rozvíjeným obrazem ženy. Kolář ve třetí strofě tento postup zachovává, v druhé verzi první strofy však část obrazu vypouští, a to bez zjevného důvodu. S největší pravděpodobností sazeč přehlédl, že fráze „v stříbrném kostýmu“ by se měla opakovat; takto strofa ztrácí rytmus.

V českém překladu se bohužel ztratila homografie slov „lovely“ a „lonely“. V první verzi Kolář ve shodě s originálem vystřídal pořadí adjektiv, v druhé verzi zachovává pořadí „roztomilá žena, osamělá žena“. Adjektivum „líbezná“ zaměnil za „roztomilá“, čímž dosáhl zajímavého zvukového efektu – obě adjektiva v druhé verzi jsou čtyřslabičná, což přispívá k pravidelnější rytimizaci. (Verš však přišel o aliteraci „luna“ – „líbezná“.) Něco podobného se mu podařilo u slovního spojení „v stříbrném hávu“, které se v druhé verzi mění na „v stříbrném kostýmu“, a celá fráze je tak složena ze dvou daktylských stop.

Analýzu překladů Sandburga zakončíme rozborem básně *The Sins of Kalamazoo*, která uzavírá výbor z roku 1946. Je to jedna z nejdelších básní sbírky *Smoke and Steel* a

zároveň nejdelší báseň obou výborů. Sandburg v ní maluje obraz maloměstské Ameriky, která není ničím zvláštní, ale přesto překypuje příběhy a působí, jako by se právě tady soustředil všechen život. Kalamazoo je sice „mušinec na mapě“, ale zároveň také svým způsobem prototyp Ameriky: „A tulák brouzdající kolem povídá: / Kalamazoo, ty nejsi jen jedno, / Viděl jsem tě na mnoha místech, / Jestli jsi trhlé, je trhlá celá Amerika“ (Sandburg 1960, s. 41).

Tato skladba se svou kompozicí nejvíc blíží Kolářově poetice ze sbírek *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně*. Popisy města se tu střídají s útržky rozhovorů a kratičkými příběhy. Ulicemi prochází tulák, který pozoruje život kolem sebe, klade otázky a komentuje. Výsledný tvar působí vnitřně soudržněji než u Koláře, ale princip mnohohlasí i souběžnosti dějů je oběma básníkům společný. Ostatně sám Kolář to v doslovu k vydání z roku 1960 komentuje takto: „Je to hustě zalidněný svět, celé davy a krajiny, svět interpretovaný z nejrůznějších aspektů. Bylo-li řečeno, že Whitman je zakladatelem moderní básnické simultaneity, která usiluje průřezem celého pozemského života vyvolat pocit „kosmičnosti“, řekl bych, že tato simultaneita pracuje v Sandburgovi s novým, dnešním materiálem, a ve srovnání s mnoha milovanými díly evropské poezie oslňuje barbarským zdravím, které je zároveň schopno zázračné jemnosti“ (Kolář 1960, s. 176).

Zatímco v jiných rozsáhlejších básních je zalomení a odsazení veršů často určeno pouze typografickými omezeními a některé strofy jsou vlastně složeny z jednoho dlouhého prozaizovaného verše, který je vzhledem k šířce stránky nutno na vhodném místě přerušit a pokračovat na novém řádku,²⁸ zde je grafická podoba často velmi důležitá. Podobně jako u Koláře, i zde odsazení veršů na několika místech signalizuje komentář či vsuvku.

Tón básně udává už motiv hříchu v názvu a prvních verších. Hřích symbolizuje mrzké a nízké, tovární komíny tu čmoudí, pošta, radnice i nádraží jsou špinavé, dokonce i „skříňky, v nichž by si přály usnout lesy rozezpívané větrem“ jsou tu v lakonické odpovědi na tulákův dotaz jen prozaické „hudební nástroje“. Ale v závěru se lyrický subjekt vyznává: „Toužící srdce tvé jsem miloval, Kalamazoo, / Zpíval houpy hou, houpy hou tvým snům. / Zpíval houpy hou, houpy hou tvým nadějím a písním“ (Sandburg

²⁸ To je důvod, proč se hranicím veršů nevěnujeme v analýze obou výborů. Druhé vydání vyšlo zhruba v polovičním formátu než vydání první, proto se zalomení veršů velmi často liší. V citovaných ukázkách je zachováváme, ale nepovažujeme je za relevantní předmět analýzy.

1960, s. 42). Toto spojení vysokého s nízkým a krásného s ošklivým je dalším průsečíkem poetik Carla Sandburga a Jiřího Koláře.

Změn doznala celá báseň, ale pro potřeby analýzy citujeme několik strof, na nichž jsou uplatněné principy patrné nejprůkazněji.

Hlavní tendencí, která se v úpravách projevuje, je snaha o **depoetizaci**, respektive **prozaizaci**. To je patrné hned v první strofě: „Hříchy Kalamazzo jsou trestanecká šed“ atd. K tomuto řešení Koláře zřejmě vedl neurčitý člen („The sins of Kalamazoo are a convict gray“), ale v angličtině je použití neurčitého členu s barevnými odstíny běžné, a proto je přepracované řešení („Hříchy Kalamazoo jsou trestanecky šedé...“) lepší, a navíc v češtině přirozenější.

Hříchy Kalamazzo nejsou **ani nachové** ani šarlatové.

Hříchy Kalamazzo jsou **trestanecká šed', kalná hněd' pomejí**.

A lidé hřešící hříchy Kalamazzo nejsou **ani nachoví ani šarlatoví**.

Hrají spíš **hnědí a šedí** – a někteří z nich zpívají, že budou

vymydlení běleji než sníh a **někteří: Nás to nebolí**.

[...]

A milenci chodí na radnici

A udávají svá jména a říkají: „Chceme **povolení k sňatku**.“

A jdou do **lhůtových obchodních domů a koupí na splátky** postel

a hodiny.

[...]

Vlaky přijíždějí z východu a houkají **před křižovatkami**

A **odbzučí do štramácké země a Chicaga na západ**.

Anebo přijíždějí od západu a **pádí** dál k battle-**grádkým**

bazarům na snídaně

A **roztelegramovaným nebesům detroitským**.

„Slyším Ameriku, slyším, co to slyším?“

Pravil tulák **čundraje** po chodnicích Kalamazzo,

Čundraje a vyzvídaje, čta firmy.

[...]

Tulák se **čundral** a vyzvídal,

„Děláte tady kytary?“

Děláte skříňky, v nichž **větry zpívajícího dřeva chtějí spát?**

Napínáte struny, **v nichž se prosívají větry zpívajícího dřeva
a zpívají tlumeně?**“

Odpověď: „Vyrábíme zde hudební nástroje.“

[...]

A tulák **čundraje povídal si:**

Kalamazzo, ty nejsi jen jedno;

Viděl jsem tě už dřív na mnoha místech,

Jestliže jsi báječné, je sama Amerika báječná.

[...]

Nejvíce ze všeho

Miloval jsem tvé **maličké**, jak si hrály na skákandu

A vyřezávaly **svoje** monogramy na ohradu hřiště.

Věděly po každé, kdy jsem je **podfoukl**,

Kdo **byl** podfouknut a jak.

(s. 50–53)

Hřích Kalamazoo nejsou **karmínové** ani šarlatové.

Hřích Kalamazoo jsou **trestanecky šedé, po pomyjích hnědé.**

A lidé hřešící hřích Kalamazoo, nejsou **ani karmínoví nebo šarlatoví**,

Hrají spíš **do hněda a do šeda** – a někteří zpívají, že budou

vymydlení běleji než sníh **a jiní: Ale co s tím?**

[...]

A milenci chodí na radnici

A udávají svá jména a říkají: „Chceme **ohlášky**.“

A jdou do **splátkových obchodů a koupí si na dluh** postel
a hodiny.

[...]

Vlaky přijíždějí z východu a houkají **na křižovatkách**

A **odsupí do kraje broskví nebo na západ k Chicagu.**

Anebo přijíždějí od západu a **pálí** dál k battle-creeckským
bazarům na snídane

A k detroitskému ráji rychlostí.

„Slyším Ameriku, slyším, co to slyším?“

Pravil tulák, **jak bloumal** po chodnicích Kalamazoo,

A jak bloumal, vyzvídal a okukoval firmy.

[...]

Tulák se **brouzdal dál** a vyzvídal,

„Děláte tady kytary?“

Děláte skřínky, v nichž **by si přály usnout lesy rozezpívané větrem?**

Napínáte struny, **přes něž se prosívají tiše zpívající větry z rozezpívaných lesů?**“

Odpověď: „Vyrábíme hudební nástroje.“

[...]

A tulák **brouzdající kolem povídá:**

Kalamazoo, ty nejsi jen jedno;

Viděl jsem tě už dřív na mnoha místech,

Jestli jsi trhlé, je trhlá celá Amerika.

[...]

Ze všeho nejvíc

Miloval jsem tvé **caparty**, jak si hráli na skákandu

A vyřezávali monogramy na ohradu hřiště.

Dycinky věděli, kde jsem je **podfouk**,

Kdo byl **vlastně** podfouknut a jak.

(s. 37–42)

The sins of Kalamazoo are neither scarlet nor crimson.

The sins of Kalamazoo are a convict gray, a dishwater
drab.

And the people who sin the sins of Kalamazoo are
neither scarlet nor crimson.

They run to drabs and grays—and some of them sing
they shall be washed whiter than snow—and
some: We should worry.

[...]

And sweethearts go to the city hall
And tell their names and say, " We want a license."
And they go to an installment house and buy a bed on
time and a clock

[...]

The trains come in from the east and hoot for the
crossings,
And buzz away to the peach country and Chicago to
the west
Or they come from the west and shoot on to the Battle
Creek breakfast bazaars
And the speedbug heavens of Detroit.

"I hear America, I hear, what do I hear?"
Said a loafer lagging along on the sidewalks of Kalamazoo,
Lagging along and asking questions, reading signs.

[...]

The loafer lagged along and asked,
"Do you make guitars here?
Do you make boxes the singing wood winds ask to
sleep in?
Do you rig up strings the singing wood winds sift over
and sing low?"

The answer: "We manufacture musical instruments
here."

[...]

And the loafer lagging along said:
Kalamazoo, you ain't in a class by yourself;
I seen you before in a lot of places.
If you are nuts America is nuts.

[...]

Best of all
I have loved your kiddies playing run-sheep-run

And cutting their initials on the ball ground fence.
They knew every time I fooled them who was fooled
and how.
(s. 49–53)

Závěrem k Sandburgovi

Jiří Kolář se k překladům poezie Carla Sandburga vrátil po několika letech, a jak je patrné ze srovnání obou výborů, pokoušel se je pojmout pokud možno nově. Například v posledně citované básni Hříchy Kalamazoo se projevuje hlubší znalost, případně lepší rozklíčování reálií a významů. To je tendence, kterou pozorujeme u více básní.

Převládající tendencí je v druhé verzi ještě silnější směřování k depoetizaci. Kolář také průběžně zvažuje a variuje expresivitu jazyka, častěji směrem k menší míře expresivity (což je, jak vyplývá z analýzy, vzhledem k povaze originálu žádoucí) a lepší srozumitelnosti. Proměňuje se také zvuková charakteristika překladu. V přepracovaných překladech Kolář častěji zohledňuje rysy originálu, pracuje s eufonií i rýmy.

Podobně jako u Jiřiny Haukové, ani u Jiřího Koláře nelze beze zbytku určit jednoznačnou tendenci, snad s výjimkou snahy o depoetizaci (jíž se Hauková od Thomase spíše vzdaluje, Kolář se Sandburgovi naopak přibližuje). Oba překladatelé průběžně zvažují různé faktory a nelze říct, že by jejich rozhodování mělo jednotný charakter, určený osobní či skupinovou poetikou.

Pustá země Jiřího Koláře a Jiřiny Haukové

Eliotovu skladbu, přesněji její část, se do češtiny rozhodli převést také Jiří Kolář a Jiří Kotalík. Překlad pátého zpěvu pod názvem *Co pravil hrom* publikovali v šestém čísle časopisu *Život*, ročník 1946–1947. Jiří Flaišman v poznámce k soubornému vydání překladů *Pusté země* píše, že se při přípravě knihy pokoušeli zjistit, zda neexistuje celý překlad básně, ale od samotných překladatelů dostali informaci, že skutečně přeložili jen jeden zpěv (Flaišman In: Eliot 1996, s. 143–144).

Při analýze budeme jednotlivá zjištění průběžně porovnávat s těmi, které vzešly z analýzy překladu Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupického.

Pátý zpěv v originálu otvírá anafora („After the torchlight reel on sweaty faces / After the frosty silence in the gardens / After the agony in stony places / The shouting and the crying“), tedy figura, kterou Kolář ve své poezii používal poměrně často, zde ji však omezil a anglické „after“ interpretuje jako „pak“. V jeho překladu tedy jako by začátek pátého zpěvu navazoval na předchozí události:

Pak rudá pochodeň na zpocených tvářích

Mrazivý klid v zahradách

Smrtný zápas v kamenných pláních

Pak volání a naříkání

(Eliot 1996, s. 40)

To je zcela jiná interpretace než u Jiřiny Haukové, která vykládá počátek zpěvu jako chronologický úvod k následujícím veršům: „Po světle pochodní rudém na zpocených tvářích / po mrazivém tichu v zahradách / po agonii uprostřed balvanů / nářek a bédování“ (Eliot 1996, s. 61).²⁹ Zmíněnou anaforu Kolář kompenzoval ve verších „Kdo žil je nyní mrtev / Kdo žili jsme nyní zmiráme“ (v originálu „He who“ / „We who“).

V první strofě Kolář často používá slova obsahující dlouhé samohlásky, zejména „á“: „Žalář a palác a ozvěna / jarního hromu nad vzdálenými horami“. To má výrazný zvukomalebný efekt a překlad se v tomto ohledu liší od převodu Jiřiny Haukové a do určité míry kompenzuje zvukové prvky originálu (např. aliterace „prison and palace“).

²⁹ Pro zajímavost dodejme, že Jiří Valja ve svém překladu volí podobnou interpretaci jako Jiřina Hauková a Jindřich Chalupický.

Kolář také na rozdíl od Haukové pracuje ve shodě s originálem s rýmy a asonancemi („tvářích“ – „pláních“, „horami“ – „zmíráme“).

Z analýzy Kolářových překladů Sandburgovy poezie mimo jiné vyplynulo, že Kolářem zvolený ekvivalent je často expresivnější než originál. Tento jev pozorujeme také v posledním verši první strofy, kde Kolář neutrální „With a little patience“ přeložil jako „Se štipcem trpělivosti“.

S tím souvisejí případy, kdy Kolář záměrně překládá básničtější jazykem, než jaký použil Eliot. Například třetí verš druhé strofy v angličtině zní: „The road winding above among the mountains“. Kolář jej přeložil jako „Cesta ovíjející temena hor“, kdežto Hauková jako „cesta která se vine nahoru do hor“.

Začátek druhé strofy ukazuje také na Kolářovu tendenci ke **kondenzovanosti**, k sevřenosti výrazu. V prvních čtyřech verších se počet slabik v originálu pohybuje od devíti do jedenácti, u Jiřiny Haukové od deseti do třinácti, kdežto u Jiřího Koláře od sedmi do jedenácti:

Není tu voda jen skála
Skála ne voda a písčítá cesta
Cesta ovíjející temena hor
Skalnatých hor bez vody
(Eliot 1996, s. 40)

Kolářův překlad je tak daleko výrazněji rytmizovaný než překlad Haukové (která ve druhém a třetím verši také zachovává epanastrofu z originálu):

Není tu voda ale jen skála
skála a žádná voda a písečná cesta
cesta která se vina nahoru do hor
jaké jsou skalnaté hory bez vody
(tamtéž, s. 61)

Básnický ekvivalent volí Kolář také v závěrečných verších této strofy. Tam, kde Eliot píše „the sound of water“ a Hauková překládá „zvuk vody“, Kolář u obou výskytů překládá jako „klokot vody“, což je řešení, které je nejen poetičtější, ale také

zvukomalebnější. Snaha o libozvučnost spolu s tendencí k vyšší míře expresivity se projevuje také v posledních třech verších strofy:

Kde poustevník drozd v korunách sosen pofidlává
Drip drop drip drop drop drop drop
Ale voda tu není

Oba překladatelé zachovali citoslovce z originálu (jen Hauková jejich počet zredukovala na čtyři), pravděpodobně pro jeho zvukové vlastnosti. Obě řešení tak bohužel postrádají významový odstín, který spojuje hlas drozda s kapáním („drip“) či kapkami („drop“) vody.³⁰ Kolářovo „pofidlává“ je expresivnější než anglické „sings“. Kolář i Hauková také anglický název pro druh drozda *Catharus guttatus* převádějí obecným jménem, protože česká taxonomie tento druh neobsahuje.

Třetí příklad Kolářovy poetizace najdeme v prvních dvou verších šesté strofy: „V této zvětralé hlubni uprostřed hor / V zsinalem měsíčním světle, tráva zpívá“. Také v tomto případě je originál neutrální, bezpříznakový: „In this decayed hole among the mountains / In the faint moonlight, the grass is singing“.

Analýzou překladů Sandburgovy poezie jsme došli k závěru, že mnoho úprav, které Kolář provedl v druhém vydání, má zcela opačný záměr, tedy básnickou řeč do jisté míry depoetizovat (často ve shodě s originálem). Lze z toho vyvodit nějaké obecnější rysy Kolářovy překladatelské práce?

Překlad *Pusté země* vznikl bezprostředně po výboru *Ocel a dým*, navíc ve stejné autorské dvojici. Můžeme se tedy domnívat, že tento sklon „básnit bez ohledu na autora“ je možno zobecnit a vztáhnout ke Kolářově překladatelské strategii tohoto období. Svou roli v tom jistě sehrál i poměrně lyrický charakter Sandburgovy poezie nebo popisy přírody, které se v pátém zpěvu *Pusté země* hojně vyskytují a jichž se uvedené příklady týkají.

Již jsme naznačili, že Kolář v překladech tíhne k vyšší míře expresivity. Kromě dříve zmíněných příkladů tuto tendenci dokládá pátý verš čtvrté strofy, v angličtině znějící „Ringed by the flat horizon only“. Kolář přeložil „flat“ jako „sražený“, což v daném kontextu působí poměrně expresivně.

³⁰ Valja se pokusil významové propojení s vodou zachovat: „cap kap cap kap kap kap“.

Předcházející dva verše zůstaly v Kolářově překladu významově trochu zastřeny. V originálu znějí: „Who are those hooded hordes swarming / Over endless plains, stumbling in cracked earth / Ringed by the flat horizon only“. Kolář zřejmě neodhalil přesah, čímž si zkomplikoval čtení druhého verše, a výsledkem je značný významový posun, navíc doprovázený příznakovou slovoslednou inverzí: „Kdo jsou ty zakuklené hordy rozrojené / Klopýtající po nedohledných pláních v trhlinách země / Ohrazené jen sraženým obzorem“. Haukové překlad je v tomto místě přesnější³¹: „jaké jsou tyto zakuklené zástupy, proudící / po pláních bez konce, klopýtající po rozpraskané zemi / obklíčené jen plochým obzorem“ (Eliot 1996, s. 62).

Druhá polovina šesté strofy je v Kolářově překladu zvukově velmi výrazná.

Bez oken, dveře rumplují,
Nikommu neuškodí suché kosti.
Jen kohout na špici
Kikiryký kikiryký
V jasu blesku. Pak zavlhlý závan
Přináší déšť.
(Eliot 1996, s. 42)

Nejenže je překlad podobně úsporný a kondenzovaný jako originál, ale Kolář používá zvukomalebná slova („rumplují“ za anglické „swings“, „suché kosti“ za „dry bones“) a aliteraci („zavlhlý závan“ za „damp gust“). Vhodně také distribuuje eufonické „s“ a „š“. Překlad Jiřiny Haukové zvukovou stránku odsouvá do pozadí, je rozvláčnější, méně zvukomalebný a jeho rytmizace není tak důrazná:

Bez oken, dveře se viklají,
suché kosti nemohou nikomu ublížit.
Jenom kohout na korouhvičce
kykiryký kykiryký
v záblesku světla. Pak velké zadutí větru,
který přináší déšť.

³¹ Problém tu vzniká naopak u vztažného zájmena „jaký“, jehož použití zastírá význam. Kolářovo „Co je to za zvuk“ je významově přesnější.

(tamtéž, s. 63)

Zajímavé je, že oba překladatelé se rozhodli citoslovce označující kohoutí kokrhání převést podle českých zvyklostí, přestože Eliot toto citoslovce cituje ve francouzštině – snad v narážce na fakt, že kohout je jedním z národních symbolů Francie.

Poslední část pátého zpěvu patří k významově nejnasyčenějším a také interpretačně nejsložitějším v celé básni. Porozumění komplikuje zejména implicitně dialogická struktura, syntax a množství intertextových odkazů. Problematická je například hned první odpověď:

Datta: what have we given?

My friend, blood shaking my heart

The awful daring of a moment's surrender

Which an age of prudence can never retract

By this, and this only, we have existed

Which is not to be found in om obituaries

Or in memories draped by the beneficent spider

Or under seals broken by the lean solicitor

In our empty rooms

(Eliot 2001, s. 18–19)

Oba překladatelé shodně překládají „friend“ jako „přítelkyně“, přestože rod adresáta z básně explicitně nevyplývá.

Dvojverší „The awful daring of a moment's surrender / Which an age of prudence can never retract“ překládá Kolář jako „Tu hroznou smělost okamžitého podrobení / Kterou věk rozvahy přivolat nedokáže“. Potíž je v nezvratné formě verbálního substantiva „podrobení“, které je implicitně aktivní, kdežto anglické „surrender“ je pasivní, takže v češtině by mu lépe odpovídalo například „podlehnutí“. Interpretačně citlivá je také fráze „an age of prudence“, kterou Kolář vhodně vyřešil jako „věk rozvahy“. Hauková zvolila „věk rozumu“, který konotuje spíše osvícenství.

V druhé odpovědi je u obou překladatelů problematický čtvrtý verš:

Dayadhvam: I have heard the key

Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
(Eliot 2001, s. 19)

Oba překladatelé vyřešili citovanou pasáž podobně.

Jiří Kolář:

Dayadhvam: Zaslechl jsem klíč
Jednou se otočit ve dveřích a jednou jen
Myslíme na klíč, každý v svém vězení
V myšlenkách na klíč, každý ví, že je vězněn

Jiřina Hauková:

Dayadhvam: Slyšel jsem klíč
otočit se jednou ve dveřích, otočit jen jedinkrát
myslíme na klíč, každý ve svém vězení
myšlenkou na klíč utvrzujeme se ve svém vězení

Kolářův překlad se snaží o určitou explicitnost, problém však tkví v tom, že on i Hauková nesprávně interpretovali, k čemu se váže anglické „each“. Na rozdíl od předchozího verše, kdy toto slovo odkazuje k jakémusi kolektivnímu podmětu, se ve čtvrtém verši „each“ vztahuje k substantivu „key“, takže druhá polovina verše znamená přibližně „každý klíč znamená jedno vězení“. Jak Hauková, tak Kolář se tu tedy dopouštějí významového posunu.

Třetí odpověď začíná dvojverším „*Damyata*: The boat responded / Gaily, to the hand expert with sail and oar“. Kolář správně interpretoval anglické „respond“ jako „poslechl“ a první část odpovědi v jeho podání zní takto:

Damyata: Člun rád poslechl
Ruku zkušenou s plachtou a veslem
Moře utichlo, i tvé srdce by na vyzvání
Poslušně bijíc, rádo poslechlo

Vládnoucí ruce

(Eliot 1996, s. 43)

Hauková použila běžnější význam „odpovědět“, což je v tomto kontextu poněkud zavádějící. Významový posun je ještě patrnější v následujících verších:

„Damyata: Člun odpověděl
radostně, moře bylo klidné pro ruku,
zručnou v plachtění a veslování, tvé srdce bylo by odpovědělo
radostně, tlukouc poslušně na vyzvání
poroučejícím rukám.

(Eliot 1996, s. 64)

Hauková na rozdíl od Koláře zachovává přesahy s důrazem na příslovce „radostně“, kdežto Kolář přídavné jméno „rád“ syntakticky přirozeně zakomponoval dovnitř veršů.

Poslední pasáž pátého zpěvu je složena téměř výhradně z citátů a aluzí. Oba překladatelé k ní přistoupili podobně, s výjimkou třetího verše od konce, který Kolář ponechal v angličtině, kdežto Hauková se ho rozhodla přeložit: „Nuž tedy, já tě slátám. Hieronymo opět zešílel.“ Jde o citáty z dramatu Thomase Kyda *The Spanish Tragedy* (Eliot 2001, s. 26). První část verše, „Why then Ile Fit you“, je úryvkem z repliky, v níž Hieronymo hodlá vyhovět přání jiné postavy. Haukové překlad zřejmě vychází z jiného významu slovesa „fit“, tedy „ušít na míru“, a je nepřesný.

Závěr

Hlavním cílem práce bylo co nejkomplexněji popsat původní a překladovou tvorbu vybraných autorů Skupiny 42 jako dva navzájem úzce propojené směry téže umělecké snahy. Vzhledem k poetice Skupiny 42, formulované především v textech Jindřicha Chalupického, stál na počátku tohoto zkoumání předpoklad, že **překlad plnil v kontextu díla autorů i v širším literárně-uměleckém kontextu několikerou úlohu**. K analýze jsme vybrali texty dvou autorů, kteří psali i překládali poezii v době působnosti Skupiny 42, Jiřiny Haukové a Jiřího Koláře. Charakterizovali jsme jejich sbírky z tohoto období a naznačili vývoj jejich poetiky.

Pokud jde o překladové texty, vybrali jsme autory, ke kterým se oba překladatelé minimálně jednou vrátili – Dylana Thomase u Jiřiny Haukové, Carla Sandburga v případě Jiřího Koláře. Měli jsme tak možnost porovnat různé verze překladů, pokusit se vysledovat tendence a ty konfrontovat s originálem. Vedle toho jsme analyzovali *Pustou zemi* T. S. Eliota, významnou báseň literárního modernismu, již se takřka ve stejnou dobu zabývali oba překladatelé, a srovnávali jsme jejich rozdílné přístupy a postupy.

Na některých překladech autoři nepracovali sami. Jiří Kolář přeložil první výbor *Ocel a dým* a pátý zpěv *Pusté země* s Jiřím Kotalíkem, druhý výbor *Ocel a dým* s Jaroslavem Jechem. Jiřina Hauková pořídila překlad Eliotovy *Pusté země* ve spolupráci s Jindřichem Chalupickým. Případný (z dnešního pohledu nevysledovatelný) vliv druhého překladatele ponecháváme při analýze stranou a

Východiskem práce byly **teoretické stati Jindřicha Chalupického**, v nichž formuloval představu o funkci a pozici moderního umění, a náš předpoklad, že členové Skupiny se sdílené poetické principy budou snažit naplňovat nejen původní, ale také překladovou tvorbou. Při ověřování této domněnky jsme zkoumali různé faktory – výběr autorů a textů k překladu, blízkost jejich poetik k uměleckým principům Skupiny 42 a k básnickému zaměření hlavních překladatelů i konkrétní postupy, jež se v překladech projevují.

Jiřina Hauková se k tvorbě Skupiny 42 přiklonila dvěma sbírkami, *Přísluní* (1943) a *Cizí pokoj* (1946). Druhá zmíněná sbírka již vznikala pod přímým vlivem Skupiny a konkrétně Jindřicha Chalupického, ale už *Přísluní* tvoří jakousi předzvěst charakteristické **lyrizující, intimní poetiky**, kterou si Hauková udržela i ve svých „městských“ básních. Zároveň se zde Hauková uvádí jako básnířka slova a zvuku – často

využívá eufonii a osobité slovotvorné postupy. Obojí se ozývá také v jejích překladech, jimž se podrobněji věnujeme dále.

Haukové **lyrický subjekt** je identifikován svou pozicí ve světě, v čase a prostoru, a předměty, jimiž je obklopen, spoluvytvářejí jeho identitu. To se přenáší i do druhé sbírky, jež obsahuje texty z let 1943–1945. Básně v ní jsou civilnější a formálně volnější a pohled lyrického subjektu se častěji obrací ven. Důležitou roli tu hraje **kontakt dvou prostorů** – vnitřního, často reprezentovaného například pokojem, a vnějšího, obecně městského. Město je tu něco navýsost lidského, je to prostor stvořený člověkem pro člověka, a přesto únik z něj někdy lyrickému subjektu poskytne úlevu.

Poezie velšského básníka **Dylana Thomase**, k níž se Hauková několikrát vracela, je ve své kondenzovanosti a významové mnohosti čtenářsky velmi náročná a její charakter je natolik provázán s možnostmi angličtiny, že její převod do češtiny představuje pro překladatele náročný interpretační a básnický úkol. Odpověď na otázku po motivaci k výběru tohoto básníka a jeho několikerému zpracování hledejme snad v tom, jak intenzivní a niterný je prožitek v jeho verších. Oba básníci vnitřně utíkají do dětství (byť Thomasův mluvčí to deklaruje mnohem explicitněji než lyrický subjekt Haukové), pro oba hraje nesmírně důležitou roli prostor a čas. Thomasova poezie se sice zcela konkrétně vztahuje k Walesu, ale hledání útěchy v dobře známé, ač mnohdy idealizované krajině dětství je něco, s čím se Hauková zřejmě dokázala velmi snadno sžít. Básně Dylana Thomase jsou v tomto ohledu tím, po čem volala Skupina 42, tedy **poezií, v jejímž středu stojí člověk a která kolem něj utváří svět**, v němž žije.

Hauková sestavila a přeložila **výbor** z Thomasova souborného díla, který vyšel v roce 1958 pod názvem *Zvláště když říjnový vítr*. Posléze výbor přepracovala a vydala pod titulem *Kapradinový vrch* (1965). Změnila se struktura výboru, ale především jednotlivé básně. Pečlivým textologickým srovnáním znění v obou výběrech jsme identifikovali všechny odlišnosti a konfrontací s originálem jsme došli k dílčím závěrům o jejich povaze a motivovanosti: Hauková se pochopitelně snaží své překlady vylepšit, znovu je vyřešit (tedy úpravy se v žádném případě neomezují na opravování předešlé verze). Na některých místech opravuje či zpřesňuje nesprávně pochopený význam, jinde doplňuje vynechávky. Thomasova metaforičnost v kombinaci se syntaktickou kondenzovaností až eliptičností často poskytuje prostor pro různé interpretace a místy nelze s určitostí říct, zda je přesnější druhá, nebo první verze.

Přepracovaný překlad je mnohdy syntakticky volnější, slovesněji přirozenější, prozaičtější a mnoho změn je motivováno zvukovými vlastnostmi básně. Pro Haukovou i Thomase jsou charakteristické neologizující složeniny či kolokace. Hauková si je tohoto aspektu Thomasovy poezie velmi dobře vědoma a snaží se jej co nejlépe převést do češtiny – někdy se jí to lépe daří v první verzi, jindy ve druhé.

Postavíme-li některé změny vedle sebe, zjistíme, že tendence, jež z nich vyplývají, působí v zásadě protichůdně. Obecně lze říct, že **Hauková hledá ten nejlepší kompromis mezi významem a tvarem** a neustále osciluje mezi těmito dvěma principy. Thomasova poezie se její snaze vzpírá, ale jak sama překladatelka připouští v doslovu k druhému výboru, její překlad je vzhledem k interpretační a jazykové složitosti originálu jen jedním z mnoha možných.

Jiří Kolář byl umělecky zřejmě nejvýraznější člen Skupiny 42 a vedle Jindřicha Chalupického byl tím, kdo přinášel nejvíc teoretických impulsů. Nároky, které kladl na umění a umělce, vyjadřoval v některých pozdějších básnických dílech, v nichž se mísila poezie s překlady a básnickými návody.

Pro účely této práce jsou relevantní tři jeho původní sbírky, jedna předválečná a dvě, které vznikly za druhé světové války a vyšly těsně po ní: *Křestný list* (1941), *Limb a jiné básně* (1945) a *Ódy a variace* (1946). Také Kolářova prvotina předznamenává některé básnické postupy, na nichž jsou vystavěny pozdější vrcholné sbírky. Kolář experimentuje s jazykem, do krajnosti napíná vztah mezi obsahem a formou, nechává promlouvat množství postav a rámec zhusta narušuje útržky dialogů a zdánlivě nesouvisejícími dílky příběhů.

Město Koláře fascinuje jako prostor, kde se současně odehrává nekonečné množství dějů a kde zároveň mluví ohromné množství postav. Právě zachycení tohoto mnohohlasí je hlavním motivem a jednotícím principem válečných sbírek. Vedle toho se Kolář průběžně vrací k poezii jako takové, k těžkostem tvorby a pocitu vlastní nedostatečnosti (to platí především o *Křestném listu*). Vztah lyrického subjektu k městu se mezi jednotlivými sbírkami prohlubuje – zatímco v *Křestném listu* je tento fenomén přítomen spíše implicitně, v *Ódách a variacích* i *Limbu* je již **město předmětem** otevřené, spíše zhnusené **fascinace**. Město tu působí jako živý tvor, jemuž vdechují život lidé, kteří tu bydlí, chodí a postávají a rozmlouvají spolu.

Vedle výrazného (a významotvorného) grafického členění básní Kolář využívá princip variací, v nichž zkoumá, jak se proměňuje účinek veršů v závislosti na různých

obměnách jazyka, stylu či perspektivy. Kolář si byl vědom toho, že moderní lidský život je plný nejrůznějších vztahů a dějů, jejichž povaha se mění podle toho, kdo je prožívá či pozoruje. Každý okamžik má mnoho podob a variace Kolářovi slouží právě k zachycení této mnohosti.

Překlady poezie **Carla Sandburga** vznikaly ve stejné době, kdy Kolář psal *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně*. Sandburg nebyl českým čtenářům neznámý, před Kolářem jej představil už Arnošt Vaněček. Kolářovo rozhodnutí pořídit výbor ze Sandburgovy sbírky *Smoke and Steel* bylo nepochybně velkou měrou motivováno osobním i „skupinovým“ zájmem o město. Sandburg byl básník amerického **Středozápadu** a průmyslového **Chicaga**, jež pro něj bylo **monumentálním organismem**, v jehož žilách místo krve proudí roztavená ocel. Kolář, který pocházel z Kladna, jakési středočeské miniaturní Chicaga, vždy tíhl spíše k nehezke, sazemi umouněné periferii a Sandburgova poezie je na tento topos otevřeně pyšná. Kolářův **sklon k plebejství** a dělnické stylizaci tu nachází jisté sebepotvrzení a život je zde synonymem živelnosti, dynamiky a autentičnosti.

Název **Kolářova výboru** přímo vychází z názvu sbírky a **v obou vydáních zní Ocel a dým**. První vydání připravil Kolář ve spolupráci s Jiřím Kotalíkem už za války a k vydání došlo v roce 1946. Druhé, zásadně přepracované a především rozšířené, vyšlo v roce 1960. Velké množství změn, které odhalilo srovnání překladů obsažených v obou výběrech, je nesenou snahou o **depoetizaci** či prozaizaci veršů. Kolářovu i Sandburgovu jazyku je vlastní určitá lidovost (a už zmíněné plebejství), jež se však v první verzi překladů někdy vytrácí a nahrazuje ji nežádoucí patos. To lze jistě přinejmenším zčásti přičíst určité Kolářově překladatelské nezkušenosti – výbor *Ocel a dým* byl jeho první knižně publikovaný překlad.

Zmíněné depoetizace Kolář dosahuje různými prostředky, především syntaktickými a slovoslednými, ale i lexikálními. V druhé verzi často ruší slovoslednou inverzi a rozbíjí kondenzované nominální fráze, na lexikální úrovni zase pracuje se slangem a nářečními prvky – nutno dodat, že slangové až argotické výrazy jsou jen málokdy motivovány originálem a přepracovaná verze je často expresivnější, ačkoli dnes, tedy při vtažení básní do synchronního hlediska, obecněji srozumitelnější.

Větší **přirozenosti a mluvnosti** dosahuje Kolář také rytmickými prostředky a (nepravidelně se objevující) metrické vzorce typické pro angličtinu, které se v Sandburgově volném verši objevují, často nahrazuje stopami, které dobře znějí

v češtině, konkrétně trochejem či daktylem. **Zvuková stránka** veršů je pro něj obecně velmi důležitá, v druhé verzi překladů klade daleko větší důraz na rýmy, respektive asonance či konsonance, a také na eufonii, respektive kakofonii. Často do básně „vrací“ dříve vynechané anafory, které jsou pro Sandburga i Koláře typickou figurou.

Třetím předmětem translátologické analýzy byly překlady rozsáhlé **modernistické básně T. S. Eliota *The Waste Land***. Jiřina **Hauková** (společně s Jindřichem Chalupěckým) a Jiří **Kolář** (společně s Jiřím Kotalíkem) skladbu **překládali přibližně ve stejnou dobu**. Překlad Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupěckého je zásadní v tom, že jako první přinesl báseň českým čtenářům v úplnosti, a to včetně autorova poznámkového aparátu. Kolář, dominující jako překladatel v druhé dvojici, přeložil pouze poslední, pátý zpěv.

Pustá země je Eliotovým pokusem zachytit vnímání úpadku a mizerné vyhlídky meziválečné společnosti, respektive společnosti v krizi po první světové válce. Báseň má být pokud možno univerzální modernistickou výpovědí o celku světa, kde jeho dějinný čas stále trvá a je vždy přítomen, takže se textově opírá o citáty z mnoha starších literárních děl a je protkána více či méně zřetelnými aluzemi. Jde o vysoce intelektuální, pečlivě vykonstruovanou poezii, jež se poetice Skupiny 42 blíží ponejvíc tam, kde Jindřich Chalupěcký po umění požadoval, aby bylo historické, sociální a kulturní (Svět, v němž žijeme, Chalupěcký 1940, s. 26). Šlo však o zásadní báseň evropského modernismu, což byl pravděpodobně hlavní důvod, proč se do jejího překladu Kolář i Hauková pustili. V tomto případě jsme využili faktu, že alespoň u jedné části textu máme k dispozici verze od obou překladatelů, a u pátého oddílu jsme přistoupili ke srovnání obou metod.

Vedle již zmíněné intertextuality je zrádným překladatelským problémem střídání mluvčích a s ním související **proměny stylových poloh**. Hauková Eliotův jazyk obecně mírně nivelizuje, místy ale dokonce poetizuje, jak je patrné například z rozhovoru v krčmě v oddílu Hra v šachy (s. 77–78 této práce). Báseň tak částečně ztrácí svůj důležitý rys a princip kontrastu vysokého a nízkého.

Velmi důležitým aspektem je velmi výrazná a proměnlivá **zvuková stavba** originálu. **Hauková** se ji snaží dodržet, ale často buď upřednostní jinou složku textu, nebo se převod zkrátka nepodaří. Verše jsou často delší než originál, ztrácejí rytmus a přicházejí o rýmy či asonance. Ve snaze co nejvěrněji zachovat (a místy dokonce zlogičtit či

explicitovat) významové odstíny a vztahy původního textu se dopouští doslovnosti a používá zbytečně složité nebo rozvláčné syntaktické konstrukce.

Překlad Jiřího Koláře působí sebevědoměji, lépe se v něm daří zachovávat zvukové vlastnosti originálu. Na druhou stranu je Kolářův jazyk často poetičtější či obecně expresivnější než Eliotův. **Ve srovnání s Haukovou** je Kolářův překlad často kondenzovanější a rytmičtější a Kolář se v něm projevuje ne snad jako lepší překladatel, ale jako suverénnější básník, který s originálem nakládá poněkud volněji.

Jakkoli se přístupy obou básníků-překladatelů v mnohém liší, určité rysy jsou jim společné. Oba se snaží v maximální míře **přenést význam originálu** a zřetelně se přitom orientují na českého čtenáře. Hauková v druhé verzi význam často ještě zpřesňuje, Kolář spíše variuje. Nelze říct, že by některý z nich nějak výrazněji uplatňoval vlastní poetické zásady a metody, naopak na některé své frekventované nástroje (u Haukové je to neologizace, u Koláře například anafory) často **rezignují** v zájmu jiných složek básně. Nelze tedy říci, že by studium původní a překladové tvorby básníků odhalilo prvky nějakých jejich individuálních překladatelských stylů, což byla jedna z hypotéz této disertační práce.

Společná skupinová poetika se v překladech projevuje ponejvíce základní **orientací na anglosaskou jazykovou oblast**, která mezi dvěma světovými válkami byla až na výjimky poněkud opomíjena. Oba básníci si vybírají autory, kteří jsou jim svým poetickým naturelem blízcí, Kolář snad trochu víc než Hauková uvažuje širěji koncepčně a v Sandburgovi nachází klíčového představitele tzv. Chicagské renesance (která v kontextu amerického i obecněji západního modernismu představuje nové literární postupy opírající se však o životní autenticitu), jež byla pro něj i Skupinu 42 klíčová. Zároveň však lze říct, že některé **požadavky skupinové poetiky** překladové texty přímo naplňují. Vrátime-li se například k Chalupeckého kritice Kamila Bednáře citovaná v poznámce pod čarou č. 3 („Proto jeho báseň mluví o něčem, nikoli něco. Řeč se stává prostředkem, jímž se něco říká. Neboli předmět básně se ocitá mimo báseň“), můžeme říct, že žádný z analyzovaných překladů tímto netrpí. Stejně tak u všech vybraných textů platí Chalupeckého tvrzení (citované v této práci na straně 18), že báseň má být v úzkém vztahu ke skutečnosti a umění má zacházet se světem.

Z výše řečeného vyplývá, že předpoklad o několikeré funkci překladu se v zásadě **potvrdil**. Překládané texty se velmi organicky včleňují do kánonu jednotlivých autorů a

pomáhají ne-li formovat, tak přinejmenším dotvářet, podporovat a naplňovat poetiku Skupiny 42.

Seznam literatury

- ACKERMAN, John, 1965. *Dylan Thomas: His Life and Work*. Oxford: Oxford University Press.
- ACKERMAN, John, 1991. *A Dylan Thomas Companion: Life, Poetry and Prose*. New York: Macmillan.
- ALLEN, Gay Wilson, 1972. *Carl Sandburg*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAKER, Mona, 2000. Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator. *Target* 12(2), s. 241–266.
- BEDNÁŘ, Kamil, 1940. *Slovo k mladým*. Praha: Václav Petr.
- BEDNÁŘ, Kamil, 1946. Spisovatelovo poslání. In: *Účtování a výhledy*. Praha: Syndikát českých spisovatelů. s. 279–280. Svobodné slovo, 16. 6.
- BLATNÝ Ivan, 1941. *Melancholické procházky*. Praha: Melantrich.
- BLATNÝ, Ivan, 1999. *Texty a dokumenty 1930–1948*. Brno: Atlantis.
- ČERNÝ, Václav, 1940. [Úvodní slovo]. In: *Jarní almanach básnický 1940*. Praha: František Borový, s. 9–13.
- ČERVENKA, Miroslav, 1991. *Styl a význam*. Praha: Československý spisovatel.
- ČERVINKA, Jaroslav, 1941. *O nejmladší generaci básnické*. Praha: Vyšehrad.
- DAVIES, Walford – MAUD, Ralph, 2000. Preface. In: THOMAS, Dylan. *Collected Poems 1934–1953*. London: Phoenix, s. xiii–xiv.
- ELIOT, T. S., 1947. *Pustá země*. Praha: B. Stýblo.
- ELIOT, T. S., 1974. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Sand Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- ELIOT, T. S., 1996. *Pustá země*. Praha: Protis.
- ELIOT, T. S., 2001. *The Waste Land*. Ed. Michael North. Los Angeles: University of California.
- ELIOT, T. S., 2019. *Křesťan – kritik – básník*. Praha: Argo.
- GROSSMAN, Jan, 1943. Integrovaný realismus. *Řád*, č. 5, s. 458–465.
- GROSSMAN, Jan et al., 1944. Prohlášení dynamoarchistů. *Aktiv* 1, s. 6.
- GROSSMAN, Jan, 1946a. Směry nejmladší české poezie. *Blok* 1, 1946/47, č. 3, s. 76.
- GROSSMAN, Jan, 1946b. Válečná generace. *Listy* 1, č. 1, s. 125–131.
- GROSSMAN, Jan, 1946c. Poezie obyčejného života. Na okraj nové knihy Jiřiny Haukové. *Svobodné noviny* 3, 24. 8., s. 7.

- GROSSMAN, Jan, 1948. Román tohoto světa. *Listy* 1948, č. 2, s. 44–47.
- GROSSMAN, Jan, 1964. Horečná bdělost Jiřího Koláře. In: KOLÁŘ, Jiří. *Náhodný svědek. Výbor z díla*. Praha: Mladá fronta, s. 185–198.
- HÁJEK, Jiří, 1946. Tvář generace. *Generace* 1, 1945/46, č. 1, s. 2–6.
- HAUKOVÁ, Jiřina, 1943. *Přísluní*. Praha: Jos. R. Vilímek.
- HAUKOVÁ, Jiřina, 1965. Dylan Thomas. In: THOMAS, Dylan. *Kapradinový vrch*. Praha: Mladá fronta, s. 111–119.
- HAUKOVÁ, Jiřina, 1996. *Záblesky života*. Jinočany: H&H.
- HAUKOVÁ, Jiřina, 2000. *Básně*. Praha: Torst.
- HERMANS, Theo, 1996. The Translator's Voice in Translated Narrative, *Target* 8(1), s. 23–48.
- HILSKÝ, Martin, 1996. Řád, tvar a význam. In: ELIOT, T. S. *Pustá země*. Praha: Protis, s. 7–28.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1940. Svět, v němž žijeme. *Program D* 40, č. 8, s. 88–89.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1941. Verše Kamila Bednáře. *Volné směry* 36, 1941, s. 159–160.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1942a. Generace. *Život* 17, s. 103–112.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1942b. Knížky veršů. *Volné směry*, č. 37, s. 147.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1944. *Smysl moderního umění*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1946a. Konec moderní doby. *Listy* 1, č. 1, s. 7–23.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1946b. Generace. *Život*. 20, č. 4/5, s. 100–109.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1991. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, 1993. Příběh Jiřího Koláře. In: MOTLOVÁ, Milada (ed.). *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, s. 19–64.
- JANOUSEK, Pavel et al., 2007. *Dějiny české literatury 1945–1989*. Praha: Academia. Sv. I.
- KALIVODOVÁ, Eva, 2016. Dlouhá cesta k modernismu v USA. In: HOUSKOVÁ, Anna – SVATOŇ, Vladimír (eds.). *Pokusy o renesanci západu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta.
- KARFÍK, Vladimír, 1994. *Jiří Kolář*. Praha: Český spisovatel.
- KOLÁŘ, Jiří, 1946. Poezie města. *Kvart* 5, s. 40–43.
- KOLÁŘ, Jiří, 1960. Carl Sandburg. In: SANDBURG, Carl. *Ocel a dým*. Praha: Mladá fronta. Květy poezie, sv. 20. s. 169–179.

- KOLÁŘ, Jiří, 1992. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon. Dílo Jiřího Koláře, sv. I.
- KOTALÍK, Jiří, 1946–47. Několik poznámek o Skupině 42. *Život* 20, č. 4–5, s. 126.
- LEECH, Geoffrey – SHORT, Michael, 1981. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman.
- LENCOVÁ, Pavla, 2011. *Diskurz lyriky a modely reprezentace subjektu v poezii Skupiny 42*. Diplomová práce, České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Ústav bohemistiky.
- LEVÝ, Jiří, 1996. *České teorie překladu*. Praha: Ivo Železný.
- LEVÝ, Jiří, 1955. O stylu překladu, *Host do domu* 2, č. 12, s. 543–544.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1971. Estetická norma. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1982. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon
- NEZVAL, Vítězslav, 1936. *Žena v množném čísle*. Praha: Fr. Borový.
- PEŠAT, Zdeněk, 1990. Literatura Skupiny 42. *Literární měsíčník* 19, č. 1, leden, s. 70–97.
- PŘIDAL, Antonín, 1959. Poesie Carla Sandburga. In: SANDBURG, Carl. *Dobré jitro, Ameriko*. Praha: SNKLHU, s. 287–293.
- SALDANHA, Gabriela, 2005. *Style of Translation: An exploration of stylistic patterns in the translations of Margaret Jull Costa and Peter Bush*. Dublin: Dublin City University.
- SANDBURG, Carl, 1946. *Ocel a dým*. Praha: Družstvo Dílo.
- SANDBURG, Carl, 1960. *Ocel a dým*. Praha: Mladá fronta. Květy poezie, sv. 20.
- STEINER, George, 1998. *After Babel*. Oxford: OUP.
- ŠPIRIT, Michael, 2000. Ediční poznámka. In: HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně*. Praha: Torst, s. 941–1064.
- THOMAS, Dylan, 1956. Šest básní. *Světová literatura* 1, 1956, č. 4, s. 1–11.
- THOMAS, Dylan, 1958. *Zvláště když říjnový vítr*. Praha: SNKLHU.
- THOMAS, Dylan, 1965. *Kapradinový vrch*. Praha: Mladá fronta.
- THOMAS, Dylan, 2000. *Collected Poems 1934–1953*. London: Phoenix.
- TOURY, Gideon, 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- URBÁNEK, Zdeněk, 1940. *Člověk v mladé poezii*. Praha: Václav Petr.
- VENUTI, Lawrence, 1995. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Londýn: Routledge (Invisibility, s. 1–42; Margin, s. 188–272).
- VILIKOVSKÝ, Ján, 2002. *Překlad jako tvorba*. Překlad Emil Charous. Praha: Ivo Železný.

VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.), 2011. *Heslář české avantgardy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.

VONDŘICHOVÁ, Anna, 2007. *Skupina 42 a Chicago Renaissance – Kolář, Sandburg, Masters (1914–1948)*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy.