

Jemné barvy mapy

Poetika setkání s druhým u Elizabeth Bishopové

Mariana Machová

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity

Báseň „Mapa“ je považována za první z vyzrálých básní americké básnířky Elizabeth Bishopové (1911–1979). Poprvé vyšla roku 1935 v antologii mladých básníků nazvané *Trial Balances* (Rozvahy), kam Bishopová přispěla pěti básněmi doprovobenými pochvalným úvodem přední představitelky amerického modernismu Marianne Mooreové. O více než deset let později se „Mapa“ jako jediná z těchto pěti básní objevila i v první samostatné básnické sbírce Elizabeth Bishopové, *Sever & jih* (North & South, 1946), a to jako první text této útlé knihy. Pozici úvodní básně si zachovala i ve všech pozdějších souborných vydáních básní Elizabeth Bishopové, což jí v kontextu básnířčina díla dodává privilegovaného postavení. Jakožto text, jenž uvozuje celé dílo, nabývá báseň zvláštního významu a nabízí se k interpretaci jako svého druhu *ars poetica*.

Jakkoli jde o text relativně raný, jsou v něm zřetelně rozvinuty základní principy poetiky Elizabeth Bishopové, pro niž je příznačný důraz na popisnost, přičemž popis je zde „prvotní cestou k pochopení světa“.¹ Jako básnířka přímo navazující na tradici anglosaského modernismu však ví, že finální a jednoznačné porozumění světu je cíl nejen náročný, nýbrž iluzorní, proto i její popisy mají daleko k jednoznačnosti a definitivnosti. Pro její básně je typická nejednoznačnost, střídání úhlů pohledu a možných interpretací viděného, spojené s vědomím omezenosti vlastního pohledu a s otevřeností vůči pohledům jiným; její „vidění je zároveň bezprostřední, ba dokonce intimní, a přesto se obrací ke světu a zpochybňuje jedinou perspektivu vlastního já“.² Popis předmětu či místa se zde stává příležitostí pro setkání s popisovaným, v němž se básnířčin pohled a hlas nesnaží o dominanci, ale o interakci, o přiblížení k „druhému“, které je vposledku nemožné, protože hranice mezi „já“ a „druhým“ je nepřekonatelná. U Bishopové se popis dotýká této hranice, odehrává se na ní, zkoumá ji ve snaze co nejvíce vykročit z vlastního já směrem k druhému, ovšem vždy s vědomím, že zbavit se ukotvenosti v sobě samém, opustit vlastní vidění a vlastní hlas je nemožné.

Situace „na hranici“ je v řadě básní Elizabeth Bishopové zdůrazněna tím, že předmětem jejího zájmu je často oblast pobřeží, hranice mezi zemí a mořem — právě to

1 Costello 1991, s. 240.

2 Tamtéž, s. 16.



je případ básně „Mapa“. V této básni se pobřeží (a mapa pobřeží) stává prostorem pro rozličná setkání, dialogy a interakce s „druhým“ (země a moře, země a mapa, člověk a mapa, zobrazující a zobrazované...). Vedle toho básně zkoumá další otázky klíčové pro poetiku E. Bishopové, jež s tématem hranice a setkání s druhým souvisejí: dotýká se problému kontroly a ovládnutí, které jsou zde viděny jako dynamický proces, nikoli fixovaný vztah; nabízí pluralitu perspektiv a interpretací, aniž by nutně některou z nich upřednostňovala před ostatními; soustředí se na hranice a pohraniční prostory; zkoumá možnosti jazyka při pojmenovávání a označování. V následujícím „důkladném čtení“ básně „Mapa“ se chci zaměřit na některé z uvedených aspektů, jež jsou klíčové nejen pro vnímání tohoto konkrétního textu, ale stojí v základu celého díla Elizabeth Bishopové.

Mapa

Zem leží ve vodě; ve stínu zelené.
Měkké stíny, snad mělčiny, podél jejích krajů
rýsují dlouhou řasami porostlou hranu,
kde řasy splývají v modrou ze zelené.
Nebo se země sklání a zvedá moře zdola,
nerušeně ho přitáhnout se snaží?
Podél jemně béžových písečných pláží
tahá snad země za moře zdola?

Stín Newfoundlandu leží plochý, klidný.
Žluť Labradoru, kde ho snivý Eskymák
natřel olejem. Můžeme hladit ty krásné zátoky,
pod sklem, jako by měly rozkvést
nebo sloužit za čistou klec neviditelným rybám.
Jména pobřežních měst se ženou do moře,
jména velkoměst kříží sousední hory
— tiskař tu zakoušel stejné vzrušení,
jako když cit daleko předčí svůj důvod.
Poloostrovy berou vodu mezi palec a ukazovák
jak ženy zkoumající hebkost látek.

Vody jsou na mapě klidnější než zem,
propůjčují zemi své zvlněné tvary
a norský zajíc se prudce žene na jih,
obrysy zkoumají moře, tam kde je zem.
Jsou předem dané, nebo si země mohou vybrat barvy?
— V čem budou povaha či rodné vody nejlíp vypadat.
Topografie nikomu nenadržuje; na sever není dál než na západ.
Jemnější než barvy dějepisců jsou kartografy barvy.³

3 Bishopová 2004, s. 8.

PROSTOR POBŘEŽÍ

Název básně je strohý a přímočarý, jasně sděluje, čeho se báseň týká. Jde primárně o popis mapy, grafického zobrazení fyzického světa. Popis se soustředí zejména na tu část mapy, kde se země setkává s vodou. Nepravidelná a poněkud nejistá hranice mezi zemí a vodou se vrací do středu pozornosti v průběhu celé básně, nejpodrobněji je však popsána hned v první strofě. Hraniční prostor se zde objevuje prakticky v každém verši: je přítomen v napětí mezi zemí a mořem, mezi modrou a zelenou barvou, ve slovech „kraje“ a „hrana“ (v originále „edge“ a „ledge“, jež jsou navíc akcentovány rýmovou pozicí), „podél“, ale i „rýsovat“. Hranice není tak jasně vymezená, jak by se u mapy pobřeží dalo očekávat. Brzy se ukazuje, že leží ve stínu, ale ani onen stín, sám o sobě temný, není jednoznačně stínem — hned v druhém verši se objevuje pochybnost: „stíny, snad mělčiny“ (v anglickém originále jde o hru se slovy „shadows“ a „shallows“, jež se od sebe liší jedinou hláskou). Stín může být mělčina, či spíše je zároveň i mělčinou: stinné části mapy představují mělké oblasti podél pobřeží. Stín se mění v mělčinu jak na mapě, tak v jazyce — v angličtině stačí drobná změna jedné hlásky a z obrazu (stínu, „shadow“) se stane sama zobrazovaná věc (mělčina, „shallow“). Pro Bishopovou je ovšem příznačné, že tato změna není vysvětlena přímo, ale nepřímou, nejistě naznačena ve formě otázky (jež zůstává nezodpovězena): stíny nepřestanou být stíny, možná to jsou stíny, ale možná to jsou také mělčiny, mohou být jedno, druhé, obojí najednou, či ani jedno z toho. Hra nenápadně pokračuje v dalším verši, kde se rozdíl mezi stíny a mělčinami stírá ve slovese „rýsují“ (show), které sdílí jak na rovině syntaktické (obě jsou podmětem tohoto přísudku), tak — v anglickém originále — na rovině pravopisné, grafické: shadows, shallows, show. Nejasnost hranice mezi zemí a vodou podtrhuje i poněkud nejednoznačné přivlastňovací zájmeno v obratu „podél jejich krajů“, které se může vztahovat jak k zemi, tak k vodě z předešlého verše, a není ani zjevné, zda „stín zelené“ zakrývá vodu či zemi; okraj je rozostřen nejen stinnými mělčinami, ale také zájmeny.

Nejistá není jen hranice mezi zemí a vodou, ale i jejich vzájemný vztah či interakce: prosté, přímočaré tvrzení z prvního verše („Zem leží ve vodě“) je záhy zpochybněno v druhé části první strofy, „Nebo se země sklání a zvedá moře zdola, / nerušeně ho přitáhnout se snaží?“. Pasivní země ležící ve vodě se aktivizuje, vztah se proměňuje, země možná moře zvedá, dokonce se ho snaží přitáhnout k sobě (v originále je zde „draw around itself“, jež evokuje představu ženy přitahující si například šál okolo ramen). Zároveň však je tento obraz nabídnut jen jako alternativa k původní představě země ležící ve vodě; objevuje se jako návrh, ve formě nezodpovězené otázky. Po ní následuje ještě jedna otázka, další alternativa: země možná za moře tahá. Hranice, na niž se báseň soustředí, není jasně stanovená dělicí čára mezi dvěma oddělenými světy, ale spíše prostor, kde se jeden svět setkává s druhým a komunikuje s ním. Jejich vztah lze vidět různým způsobem, v básni je jich několik navrženo, aniž by některý z nich byl přijat jako definitivní; po otázkách nenásledují odpovědi.

Báseň tvoří tři strofy, první a poslední z nich mají stejný formální vzorec: osm veršů rýmovaných *a b b a c d d c*, přičemž slova v rýmových pozicích *a* a *c* jsou identická: „zelené/zelené“, „zdola/zdola“ v první strofě a „zem/zem“, „barvy/barvy“. Absolutní rým se příliš často nepoužívá a je na místě zamyslet se nad účinkem tohoto typu opakování v básni. Opakovaná slova nejsou ani v jednom případě použita v jiném

či posunutém významu, dokonce se ani neobjevují v jiném kontextu; opakování zde nezkoumá a nerozšiřuje potenciál daného slova, ale spíše je fixuje na jednom místě, potvrzuje je v jeho původním významu. Místo aby nabyla metaforického významu, jak tomu často u opakovaných slov v poezii bývá, úporně opakované rýmy jako by se zde snažily zachovat svůj základní význam. (Všimněme si také, že jde o velmi jednoduchá, základní slova odkazující k barvám a místům: *zelená, dole, země, barvy*.) Identické rýmy básně neposunují dál, ale naopak vracejí zpět; vytvářejí dojem cykličnosti, či spíše posilují cykličnost danou již rýmovým schématem *abba* a celkovou kompozicí básně, v níž dvě formálně pravidelné strofy symetricky obklopují nepravidelnou prostřední strofu. Až obsesivně se opakující rýmová slova fungují jako pevné body vedle pochybností a otázek, které nedovolí, aby nejistota zcela převážila, ale vrací vše stále znovu k vymezenému prostoru hranice, na něž se básně zaměřuje.

Básně je o mapě, jež by měla být pevným, statickým zobrazením. Zde se však stává dynamickým prostorem, kde jen několik málo věcí je pevných a jasných. Struktura básně, rýmy, hra se slovy, nezodpovězené otázky o povaze vztahu mezi zemí a vodou, pochyby a možnosti — to vše přispívá k celkovému dojmu, že na hranici, jež leží v centru pozornosti, se odehrává dynamický proces. Proces dynamický, nikoli však diachronní, neboť nesměřuje k závěrečnému řešení, pointě či interpretaci. Dynamická komunikace mezi zemí a mořem (a mezi zobrazením a zobrazovaným) se neodvívá v čase, nýbrž — s pomocí opakování a identických rýmů — se stále vrací, je ukotvena v prostoru, nikam nevede, zdá se, že ona sama je cílem. Důraz na proces a na dynamickou interakci se projevuje napříč dílem Elizabeth Bishopové a vystupuje nejzřetelněji právě v básních, jejichž námět je, jako v případě „*Mapy*“, statický, pevný a mlčenlivý: Bishopová píše o mapě, o obrazech, krajinách či o pomníku, jako by se jednalo o dynamické a dramatické rozhovory a interakce.

Druhá strofa je volnější, jak co do formy, tak co do imaginace, ale jejich jedenáct volných veršů se nevymaňuje z prostoru vymezeného první strofou: stále se díváme na mapu pobřeží, které je nyní specifikováno jako východní pobřeží Kanady (kde Bishopová prožila rané dětství) — podle biografky Brett C. Millierové, Bishopová popisuje „zarámovanou a zasklenou mapu severního pobřeží Atlantiku“, kterou měla ve svém newyorském bytě.⁴ „Země“ z první strofy je Newfoundland a Labrador: znovu se objevuje stín, který se tentokrát nemění v mělčinu, jde o zemi, konkrétně Newfoundland, a je statický, jako byla země v prvním verši: „leží plochý, klidný“. K modré a zelené z první strofy přibývá v druhé strofě další barva, žlutá. V souvislosti se žlutou barvou Labradoru vstupuje do vztahu obrazu (mapy) a zobrazovaného (země) nový rozměr: země na mapě je žlutá, protože ji obyvatel této země natřel olejem, fyzický svět a svět zachycený na mapě zde splývají. Zdá se také, jako by se měnilo měřítko: první strofa se zaměřovala na úroveň země a moře, jejich poměr byl vyvážený, ničím neobvyklý. Avšak Eskymák natírající zemi (fyzickou či na mapě) olejem působí nepoměrně velký, tyčí se nad mapou/zemí podobně jako na obrázkové mapě pro děti (s obrázky místních obyvatel, zvířat či památek na příslušných místech mapy).

Země a její obyvatelé jsou v této strofě pojmenováni. Elizabeth Bishopová ve svých básních často používá vlastní jména — jména lidí a míst, značky výrobků, názvy časopisů... (zájem o vlastní jména je patrný i v jejich překladech, kde často považuje za

4 Millier 1993, s. 75–76.

nutné uvést doslovný překlad cizího jména, aby se přesný význam jména neztratil). V básni „Mapa“ nejsou významy či kontexty vlastních jmen explicitně tematizovány, jsou však nesporně přítomny a přidávají další rovinu k tématům rozvíjeným v básni. Doslovný význam místního názvu Newfoundland („nově nalezená země“) je v originále samozřejmě zjevnější než v českém překladu, navíc je zdůrazněn díky slovu „land“ (země), jež se v básni nápadně často opakuje: třikrát se objevilo v první strofě, v závěrečné strofě se pak dokonce dostává do klíčové pozice identického rýmu. Toto opakování přitahuje pozornost ke složce „land“ ve složenině Newfoundland a také k jejímu základnímu významu, potažmo pak k významu celého názvu. V místním jméně lze tak ve zkratce, implicitně, zahlédnout historii skrytou za mapou: příběh prvních objevitelů, kteří „přišli a všechno to našli“, jako křesťané přicházející do Brazílie v básni „Brazílie, 1. ledna, 1502“. Našli novou zemi, pojmenovali ji (dosti přímočaře jako „Nově nalezená země“), vytvořili první mapy, osídlili ji. Jejich setkání s novou zemí stojí v základu mapy, kterou nyní máme před sebou.

V případě Labradoru je význam názvu méně zjevný, ale je založen na stejném principu. Toto místo bylo zřejmě pojmenováno po portugalském mořeplavci Joãovi Fernandesu Lavradorovi, jež tuto oblast koncem patnáctého století objevil. Objevil novou zemi a přivlastnil si ji tím, že jí dal své jméno, které v portugalštině označuje rolníka, toho, kdo obdělává zemi. Význam i původní nositel jména byli zapomenuti, místní název však zůstává jako připomínka, že dávání jmen a vytváření map jsou prostředkem osidlování, ovládnutí, kolonizace.

Poslední ze tří názvů se nevztahuje k místu, nýbrž k obyvatelstvu — národu odlišnému od objevitelů, kteří pojmenovávají a mapují. Eskymák je původní obyvatel této oblasti, z doby před příchodem Evropanů a jejich jmen (sám název etnika má kořeny v domorodých jazycích, nikoli evropských). On natírá zemi olejem a dává jí její barvu, on určuje barvu, nikoli ti, kdo zemi pojmenovali a kdo jsou zodpovědní za vytvoření mapy; původní obyvatelé jsou přítomni v mapě, v barvě země.

V první strofě byla interakce omezena na vztah země a moře (a jejich zobrazení na mapě), v druhé strofě přicházejí lidé — implicitně přítomní kolonizátoři, původní obyvatelé, dále pak obyvatelé měst na pobřeží a tiskaři. Mezi lidmi, kteří vstupují do spleti vztahů naznačených mapou, se objevujeme i „my“. Třetí verš druhé strofy zachovává posun v měřítku naznačený obrazem obřího Eskymáka natírajícího zemi olejem; nyní jsme to „my“, kdo se tyčí nad zátokami na mapě, zvedáme obrovskou ruku, abychom je pohladili. Zájmeno „my“ vnáší další vztah a další prostor pro interakci. „My“ jsme pozorovatelé, ti, kdo se dívají na mapu, básnířka i čtenář. Mapa se zde stává artefaktem, předmětem pozorování, ale také citu a obdivu: zátoky jsou „krásné“ a náš první impuls je touha pohladit je, což je gesto ve spojení s mapou spíše neobvyklé. Interakce mezi zemí a mořem z první strofy je nahrazena interakcí mezi mapou a tím, kdo se na ni dívá.

V dalším verši se čtenář dovídá, že mapa je pod sklem, mezi ním a mapou leží další hranice. Jakkoli se v básni říká, že zátoky můžeme hladit, zároveň zjišťujeme, že jsou chráněné sklem, tudíž přímý fyzický kontakt je obtížný, či nemožný. Přítomnost skla chránícího mapu vede ke dvěma obrazům (nepřímým přirovnáním), jež se od mapy poněkud surreálně odchyľují: v prvním se sklo mění v jakýsi skleník, v němž by zátoky „měly rozkvést“, v druhém se stává akváriem, „klecí pro neviditelné ryby“. V obou případech se mapa jeví jako potenciálně živá — kvetoucí rostlina či plouvoucí ryba.

Druhá polovina druhé strofy se vrací zpět k pobřeží zobrazenému na mapě. Názyvy měst, jež jsou součástí mapy, se zde jeví téměř jako součást krajiny — vybíhají ze země do moře jako výběžky či mysy, překračují hory, jako by jejich pomocí obydlená země pronikala do neobydlených oblastí kolem. Jména měst jsou součástí mapy, avšak odlišnou od čar a barev, které zobrazují krajinu. Mapa je obrazem krajiny, zmenšeným znázorněním toho, co je v krajině; vepsaná jména měst jsou přidáný text, jakýsi komentář k zobrazení, nástroj, jímž člověk ovládá a kolonizuje krajinu, činí ji obyvatelnou. Zde však jména vybíhající do moře a křižující hory jsou v interakci s krajinou a stávají se její součástí; místo aby si jména přivlastňovala krajinu, krajina si přivlastňuje jména. V básni tak splývá nejen země na mapě s fyzickou zemí, jak jsme viděli výše, ale splývají dokonce i ty části mapy, které by měly být z fyzické krajiny vyloučeny.

Dalším aktérem, který vstupuje do vztahu mapa — země, je tiskař, jenž se objevuje v následujícím verši. Tiskař není kartograf, je to tvůrce nižšího řádu, není zodpovědný za koncepci mapy, neproměňuje krajinu na mapu, ale zodpovídá za vytištění mapy, je tím, kdo koncepci přeměňuje na finální artefakt. Je tím, kdo skutečně fyzicky tiskne názvy měst na mapu a umožňuje jim začlenit se do krajiny. A tak jako pozorovatel mapy cítil emoci při pohledu na „krásné zátoky“, tiskař také neprovádí svou práci rutinně: pociťuje vzrušení, když klade jména měst přes hranici mezi zemí a vodou nebo přes pohoří. Jeho pocity jako by kopírovaly mapu, kterou tiskne — přesahují svou příčinu, podobně jako jména přesahují místa, jež označují. Vztah mezi tiskařem a mapou není vztah přímého a jednosměrného působení tvůrce na vytvořený předmět. Spíše než by mapu zcela ovládal, tiskař se jí nechá ovládat, nebo alespoň inspirovat. A aktivní role krajiny na mapě, s níž jsme se setkali v první strofě, kde si žensky působící země k sobě přitahovala moře, se znovu zřetelně vynořuje v závěru druhé strofy: poloostrovy obklopující zálivy jsou přirovnány k prstům žen zkoumajícím hebkost látek. Explicitněji než v první strofě jsou zde země i její gesto jasně ženské; moře (které si země v první strofě přitahovala jako šál) se lze dotknout (o něco výš bylo možné ho pohladit) a na omak by bylo hebké jako látka. Přirovnání se zde samozřejmě týká především tvaru a vzhledu poloostrovů a zálivů, ale jeho dosah je větší. Vytváří novou rovinu vztahu mezi zemí a mořem, která zdaleka není jen zeměpisná: je domácká, bezpečná; země v něm vystupuje jako žena oděná mořem.

Zpět na zeměpisnou či kartografickou úroveň se vracíme v poslední strofě, která také opakuje pravidelné rýmové schéma z první strofy s jeho identickými rýmy. Znovu se zde objevuje vztah mezi zemí a vodou a naznačuje se rozdíl mezi světem na mapě a světem fyzickým: vody, jež v přirozeném světě proudí, pohybují se a jsou dynamické, jsou na mapě klidné, zatímco přirozeně pevná, statická země je na mapě aktivní a v pohybu. Mořské vlny nejsou na mapě zobrazeny, kdežto hory a řeky naopak mohou vypadat jako rozbourené moře. Báseň tuto záměnu vidí v rámci vztahu mezi zemí a mořem: moře propůjčuje zemi tvar svých vln; mezi oběma může docházet k výměně, jedno se stává druhým, hranice je nezřetelná, jako tomu bylo v první strofě. Analogicky k první strofě se i zde v anglickém originále vyskytuje hra se slovy: „land“ (země) se mění na „lend“ (půjčit) a zpět na „land“ v těsném sledu za sebou („land is / lending / the land“). Už v první strofě byly země a moře na mapě překvapivě dynamické a aktivní — ve třetí strofě je tento rozměr ještě zřetelnější: země

je živá a divoká, Norsko na mapě vypadá jako běžící zajíc (mapu, obraz země, si lze snadno chybně vyložit jako obraz zvířete), obrysy pobřeží „zkoumají“ (investigate) moře. Země zachycená na mapě, jež je svým způsobem výsledkem zkoumání, se sama mění v průzkumníka hranice mezi sebou a mořem.

V následujících verších lze znovu zahlédnout odkaz k obrazu ženy vybírající si látku na šaty: objevuje se nezodpovězená otázka: „Jsou předem dané, nebo si země mohou vybrat barvy?“ Poprvé vyvstává problém principů, na nichž je tvorba mapy založena. Jsou barvy zobrazující krajinu na mapě určeny zvnějšku, nebo jsou založeny na vlastní volbě zobrazovaných zemí — lze si je vybrat jako barvu šatů? Země je opět personifikována, naznačuje se, že by si mohla vybírat barvu podle toho, co jí sluší. Aktivně se podílí na tvorbě mapy, která možná zobrazuje i další rysy kromě fyzického vzhledu: mohla by odrážet „povahu“ nebo estetické hledisko (v čem budou „rodné vody nejlíp vypadat“). To vše je však pouhá možnost, opět nabídnutá ve formě otázky, po níž nenásleduje odpověď, podobně jako tomu bylo v první strofě. A podobně i tón otázky je zde hravě naivní, dotýká se však závažných otázek, které jsou implicitně přítomny v celé básni: Co je zdrojem kontroly nad zobrazením? Vychází zvnějšku, či zevnitř? Kdo rozhoduje o mapě? Je to sama zmapovaná země, či kartograf? Nebo je mapa výsledkem jejich vzájemné interakce?

Naivní, až dětská perspektiva sice nepředstavuje jediný či převládající tón v básni, je zde však nezaměnitelně přítomna: v otázkách o povaze vztahu mezi zemí a mořem v první strofě, v obraze obřího Eskymáka olejujícího zemi i v interpretaci různých tvarů na mapě — poloostrovy jako prsty, Norsko jako běžící zajíc... Dětsky naivní tón zaznívá v básních Bishopové často, byť v naprosté většině případů není mluvčím přímo dítě, ani nejde o konsistentní a explicitní stylizaci do dětského hlasu. Zpravidla jde — tak jako v básni „Mapa“ — o jednotlivé verše či obrazy, jež jsou záměrně naivní, dětinské či až nepatřičně prosté. Jedním z možných účinků tohoto mírně naivního tónu je, že díky němu může mluvčí vystoupit do pozice „outsidera“, někoho kdo neví, nerozumí přesně tomu, co vidí, a klade zdánlivě hloupé otázky, jež se dotýkají podstatných věcí více, než propracovaná poučená analýza. Tím, že v této básni mluvčí přijme postavení naivního, nepoučeného pozorovatele, který úplně přesně neví, co je to mapa a jak funguje, má možnost uvidět mapu nezaujatě, „nově“, a — možná paradoxně — se dotknout základních problémů, které leží v ní a za ní.

NAIVNÍ VIDĚNÍ

Dětský pohled na mapu se objevuje u Bishopové i v jiných textech: nejpodrobnější je rozveden v autobiografické vzpomínkové próze „Přípravka“ (Primer Class) o autorčině prvním školním roce ve venkovské malotřídce v Novém Skotsku v Kanadě v roce 1916, kdy jí bylo pět let (povídka vznikla až kolem roku 1960 v Brazílii):

Jenom třetí a čtvrtá třída měla zeměpis. Na jejich straně třídy visely nad tabulí dvě srolované mapy, mapa Kanady a mapa celého světa. Když měli zeměpis, stáhla slečna Morashová jednu nebo obě mapy jako okenní rolety. Byly látkové, zplihlé, měly lesklý povrch a bledé barvy — béžovou, růžovou, žlutou a zelenou — obklopené modrou, což byl oceán. [...] Na mapě světa byla Kanada

růžová; na mapě Kanady byly provincie v různých barvách. Stahovací mapy mě tak fascinovaly, že jsem je chtěla vysunovat a zase stahovat a rukama se dotýkat všech zemí a provincií. Jen nezhřetelně jsem slyšela, jak žáci odříkávají názvy hlavních měst a ostrovů a zálivů. Ale nabyla jsem všeobecného dojmu, že Kanada je stejně velká jako zbytek světa, který se do ní nějakým způsobem vejde, nebo snad naopak, a že ve světě a v Kanadě pořád svítí slunce a všechno je suché a trpytivé. Zároveň jsem velmi dobře věděla, že to není pravda.⁵

Podobně jako v básni i zde se fascinace mapou týká jednak nejednoznačného vztahu mezi zobrazovaným světem a jeho obrazem (příčemž obojí má vlastní nezpochybnitelnou platnost), jednak mapy jako fyzického artefaktu — je „látková“, „zplihlá“, dítě touží ji stahovat a „rukama se dotýkat všech zemí a provincií“, tak jako v básni „můžeme hladit ty krásné zátoky“. Zdůrazněno je tu také samo „vidění“ mapy a jeho reflexe: dítě vidí mapu zároveň jako artefakt, zároveň jako znak, jež má tendenci interpretovat naivně, přitom však reflektuje chybnost této interpretace („[z]ároveň jsem velmi dobře věděla, že to není pravda“). Všechny tyto aspekty nalézáme i v básni napsané téměř dvacet let po oné prvotní dětské zkušenosti s mapou.

Dětská perspektiva je klíčová pro celé dílo Elizabeth Bishopové a téma dětského vidění (a dětské zkušenosti) se v jejích textech objevuje od samých počátků: už v seminární práci z roku 1934 (tedy přibližně z téže doby, kdy vznikala báseň „Mapa“), věnované pojetí času v modernistické próze, píše:

Zdá se mi skoro, že se člověk rodí s dokonalým smyslem pro obecnost. V pěti letech se člověk dívá kolem stolu na rostoucí rodinu s větším pocitem poznání a porozumění než kdykoli později. Vždycky existuje absolutní výška, dokonalost porozumění, která se může posunout, náhle rozrůst nebo ustoupit, avšak nikdy se nedá zlepšit.⁶

V řadě jejích básní a próz lze vidět snahu přiblížit se tomuto ranému dětskému poznání, naivnímu vidění, které zároveň proniká k podstatě věcí. Objevuje se především v jejích autobiografických textech vycházejících ze vzpomínek na dětství v Novém Skotsku (např. povídka „Ve vesnici“ a básně „První smrt v Novém Skotsku“ a „Sestina“ ze sbírky *Otázky cestování*, 1965) a ve Worcesteru (báseň „V čekárně“ ze sbírky *Zeměpis III*, 1976), ale také například v jejím nejrozsáhlejším překladatelském počínu, v *Deníku „Heleny Morleyové“* (The Diary of „Helena Morley“, 1957), překladu autentického deníku brazilské dívky z konce devatenáctého století. Méně explicitně je pak zájem o dětské vidění přítomen v dalších textech, které přímo s tématem dětství nesusouvisejí, kde však dětský hlas přesto zaznívá jako jeden z možných tónů, dětský pohled je jednou ze základních perspektiv, z nichž je možné přistupovat ke světu. V této souvislosti je možné zmínit i zájem Bishopové o naivní umění (například ve vzpomínkové povídce „Gregorio Valdes“ o kubánském malíři-samoukovi na Floridě) a o lidové žánry (mj. v básni „Balada o lupiči z Babylonu“ či v překladech textů brazilských samb), kde neškolenost a naivita jsou úzce spjaty s nefalšovaností a autenticitou, kde

5 Bishopová 2007, s. 93–94.

6 Bishop 2011, s. 483. Překlad M. M.

umění se stává součástí života a každodennosti. Naivním umělcům se podobně jako dětem v určitých okamžicích daří zachytit klíčový rys, dotknout se podstaty věci, ne snad vzdor naivitě, ale díky ní.

Důraz na dětské vidění a naivitu lze však nahlížet nejen v rámci díla Elizabeth Bishopové, ale i v širším kontextu celé moderní americké literatury, v níž má téma nevinnosti výraznou tradici. Po nevinném dětském pohledu volal americký transcendentalismus, tedy hnutí, které zásadním způsobem formovalo vývoj americké literatury a kultury; už v jeho zakládajícím textu, eseji „Příroda“ (Nature, 1836) zdůrazňuje Ralph Waldo Emerson potřebu „zachovat ducha dětství i v období dospělosti“;⁷ důraz na čisté, dětské vidění předcházející zkušenosti, vzdělanosti či intelektuální analýze nalezneme u Thoreaua i dalších transcendentalistů. Ve svém pojetí dětství jako čistého, přirozeného stavu, v němž nahlížíme podstatu věcí přímo, vycházeli transcendentalisté z německých a anglických romantiků, ovšem jejich důraz na potřebu „nevinného oka“ a „neškoleného úhlu pohledu“ na svět byl ještě výraznější⁸ a zároveň souvisel s ryze americkou představou „amerického Adama“, dokonale nevinného člověka nedotčeného zkušeností, ve zcela novém světě, který je třeba objevit, pojmenovat a vymezit.⁹ U výrazných představitelů americké poezie se otázka čistého, nového, nezprostředkovaného pohledu na svět vrací v různých podobách a s různým důrazem: ve Whitmanově nejznámější skladbě „Zpěv o mně“ desítky veršů sestávají z výčtů viděných věcí, bez interpretací, bez vysvětlování (ostatně v této básni se také objevuje dítě kladoucí zdánlivě jednoduchou, leč zásadní otázku po podstatě věci: „Co je to tráva?“). Pro modernisty reprezentující „americkou“ linii (oproti Eliotovu a Poundovu „evropanství“) je problém „čistého“ či „nevinného“ vidění zcela základní: je jedním z hlavních témat „teoretické“ skladby *Poznámky ke svrchované fikci* (Notes Toward a Supreme Fiction, 1942) Wallace Stevens, v níž se básníkovi klade na srdce: „You must become an ignorant man again / And see the sun again with an ignorant eye“¹⁰ (Musíš se zas stát nepoučeným / a vidět slunce nepoučeným okem); pro Williama Carlose Williamse je přímé uvidění obyčejných věcí samo poezií; nesnadnost, ba nemožnost prostého a „ryzího“ vidění věcí je zásadní pro poezii Marianne Moorové, která se ve třicátých letech ujala role mentorky začínající Elizabeth Bishopové.

MAPA JAKO ARS POETICA

V básni „Mapa“ je předmětem popisu nikoli svět sám, ale jeho zobrazení. Mapa je obrazem světa, báseň o mapě je tedy jakýmsi obrazem obrazu a problém „čistého“ vidění se zde zdvojuje: mapa usiluje o přesné, nezaujaté, přímočaré zachycení světa, báseň pak se snaží zachytit mapu zachycující svět. Jak jsme viděli, v básni hrají zásadní roli otázky, alternativy, váhání, posuny perspektivy, záměrně naivní vidění, důraz

7 Emerson 1836, s. 11.

8 Viz Tanner 1967, s. 19–25.

9 K mýtu „amerického Adama“ viz klasickou studii R. W. B. Lewise *Americký Adam: Nevinnost, tragédie a tradice v devatenáctém století* (Lewis 1955).

10 Stevens 1982, s. 380.

na mapu jako svébytný artefakt (oproti pouhému zprostředkujícímu obrazu vnějšího světa), mísení estetických a vědeckých kritérií, objektivního a subjektivního. Ve výsledku se pak mapa nejeví jako jasné objektivní zobrazení světa vytvořené na základě vědecky podložených pevně daných postupů, ale jako dynamický prostor pro různá vidění a setkání.

Sám tvůrce mapy, kartograf, se objevuje až v úplně posledním verši. V originále je slovo „map-makers“ v plurálu, čímž je akcentován fakt, že nejde o autora jedné konkrétní mapy (na rozdíl od tiskaře v předešlé strofě), ale spíše o typ tvůrce. Kartografové zde stojí v protikladu k historikům, vyzdvihování nad historiky jako ti, jejichž barvy jsou „jemnější“. Dějepisci musí „nadržovat“, mít své oblíbené, interpretovat, či alespoň vybírat. Úkolem kartografů není vysvětlovat, interpretovat a vybírat, ale ukazovat, zobrazovat a zahrnovat vše, co je možné. Na rozdíl od dějepisu, kartografie je inkluzivní; nemusí volit jednu perspektivu, z níž vypráví příběh; vše pokrývá stejným způsobem, na mapě „na sever není dál než na západ“. Dějepis vylučuje a sjednocuje, zatímco zeměpis a kartografie zahrnuje a umožňuje koexistenci rozdílů.

Chápeme-li celou báseň jako metaforické vyjádření vlastních tvůrčích principů, jako „návod na četbu svého díla“¹¹ či jako „estetický manifest“,¹² pak poezie se v představách Bishopové má blížit spíše mapě než historickému líčení, což může jednoduše znamenat důraz na vizuálnost, přímočarou popisnost, zájem o místo (oproti historickému důrazu na vyprávění, příběh, čas) — tedy rysy, které jsou pro její poezii skutečně příznačné. S ohledem na to, co vše se o mapě v básni říká a nakolik je v ní problematizován jak vztah mapy ke světu, jež zobrazuje, tak vztah tvůrce k mapě a i naše (pozorovatelské, čtenářské) vidění mapy, se však komplikuje i tato na první pohled jednoduchá preference kartografie oproti historiografii. Hlavním tématem básně se pak zdá být sama otázka možnosti vidění světa a jeho zachycení. Mapa či báseň jsou prostorem, v němž se setkává zobrazovaný svět, jeho obraz (mapa, báseň), tvůrce tohoto obrazu (kartograf, básník) a jeho příjemce (pozorovatel, čtenář) v složité dynamické interakci, do níž každý vstupuje samostatně a nikdo není zřetelně favorizován, nikdo nemá konečnou kontrolu nad ostatními. Společně se podílejí na artefaktu, který není definitivní, nýbrž proměnlivý, otevřený a neukončený, především však okouzlující a krásný.



Tento článek vznikl za podpory projektu Postdok JU (reg. č. CZ.1.07/2.3.00/30.0006) realizovaného v rámci Operačního programu EU Vzdělávání pro konkurenceschopnost. Projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

11 Costello 1991, s. 234.

12 Ellis 2006, s. 64.

PRAMENY

- Bishop, Elizabeth. *The Complete Poems 1927–1979*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- Bishop, Elizabeth. *Prose*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- Bishopová, Elizabeth. *Umění ztrácet*. Přel. M. Machová. Praha : Fra, 2004.
- Bishopová, Elizabeth. *Ve vesnici a jiné prózy*. Přel. M. Machová. Zblou : Opus, 2007.

LITERATURA

- Costello, Bonnie. *Elizabeth Bishop: Questions of Mastery*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1991.
- Ellis, Jonathan. *Art and Memory in the Work of Elizabeth Bishop*. Aldershot : Ashgate, 2006.
- Emerson, Ralph Waldo. *Nature*. Boston : James Munroe and Company, 1836.
- Lewis, R. W. B. *The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago : University of Chicago Press, 1955.
- Millier, Brett C. *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*. Berkeley : University of California Press, 1993.
- Stevens, Wallace. *The Collected Poems*. New York : Vintage Books, 1982.
- Tanner, Tony. *The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature*. New York : Harper & Row, 1967.

DELICATE COLORS OF THE MAP: THE POETICS OF MEETING THE OTHER IN ELIZABETH BISHOP

The article offers a detailed analysis of the poem “The Map” by Elizabeth Bishop. As the opening text of Bishop’s first collection and also of all the editions of her collected poems, the poem can be read as a statement of the poet’s creative principles. The close-reading of the poem stresses the importance of the various encounters examined in the poem: the map (and the poem) is seen as a border space where “the other” can be approached in a kind of creative dialogue in which a plurality of perspectives co-exists, no one is in complete control, and the perception of the other is seen as an open dynamic process which is never completed.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Elizabeth Bishopová — americká poezie — poetika — hranice — close reading
Elizabeth Bishop — American poetry — poetics — borders — close reading

Mariana Machová (* 1977) vystudovala anglistiku a hispanistiku na FF UK v Praze. V roce 2004/05 získala Fulbrightovo stipendium na Boston University, USA. Působila na Literární akademii v Praze, od r. 2012/13 je zaměstnána jako postdoktorandský pracovník na Jihočeské univerzitě. Věnuje se americké literatuře, především poezii 20. století. Překládá z angličtiny (Elizabeth Bishopová, J. M. Synge) a ze španělštiny (J. Cortázar, J. L. Borges).