

PARTIKULÁRNOST, PERMANENCE, BÁSNIVOST

Ramuzův a Gionův literární regionalismus

Zdeněk Hrbata

Ke zcela obecným charakteristikám tvorby vůdčích představitelů tzv. regionalismu dvacátých a třicátých let, Jeana Giona (1895-1970) a Charlese Ferdinanda Ramuze (1878-1947), patří určitě atmosféra jakéhosi bezčasí, která v jejich románech převládá. Na první pohled se může zdát, že jde jednoduše o projev běžné ruralistické cykličnosti, kdy se svět vesnice a přírody řídí jen kruhovým časem střídání ročních období, polních prací atd. Toto bezčasí je názorně zpředmětňováno dějištěm vyprávění. U Ramuze jsou to zpravidla izolované a soběstačné vesnice, nehybný svět s takřka obřadným rytmem života a práce. U Giona podobně izolované osady na kopcích a náhorních planinách, prostory ticha a obnaženosti. Relativní čas se tu stává časem elementarizovaným, časem přírody, časem rytmu krajiny. Souběžně a pochopitelně obdobně je pojat i prostor: je elementarizovaný na základní konfigurace: hory - nížina (kopce - údolí), řeka - pastvina, vesnice - město. Jde o elementarizovaný časoprostor, a proto i časoprostor parabolický. Každý příběh zde vyznívá jako podobenství. Ramuzovy a Gionovy románové příběhy jsou příběhy, které mají nejen něco ukazovat, ale i něco dokazovat, i když bez jakékoli didaxe. Elementárnost Gionova a Ramuzova světa umožňuje předvedení paraboly v konkretizovaném prostoru, tedy dosažení a sdělení obecného významu pomocí partikulárního. Toto partikulární je ovšem zjednodušeno tak, aby jeho reprezentace nesměřovala k detailním informacím o folklóru. Partikulární tu neznamená množinu specifických částin toho či onoho regionu v kulturně-etnografickém slova smyslu. Partikulární tu znamená výchozí. Je východiskem na cestě k obecnému. Obecné je pro Ramuze protikladem abstraktního: "Obecným rozumíme to, co je živoucí pro největší počet (li-

dí); abstrakce je idea, obecné je emoce."¹ To, co se jeví zvláštní, "regionální" v podmínkách švýcarských kantonů Vaud a Valais, hlavních krajin Ramuzových románů, nebo v podmínkách Gionova Provensálska, může tak být projevem obecného v rámci a podmínkách univerza.

Úvodním vyznačením některých problémů literárního regionalismu pomocí pojmů "elementární", resp. elementarizace, jsme dospěli k příliš souhrnné kategorii, která se může bezděčně spojovat s myšlenkou tradice, s tradicionalismem, s konzervativními "návraty k pramenům" apod. Je tedy nutné tento pojem rozložit a zpřesnit v síti jiných kategorií-témat, která jsou společná jak Ramuzovi, tak Gionovi a která ji významově prohlubují a specifikují. Tematizovaná kategorie elementárního je u Ramuze i Giona spjata s opět tematizovanou kategorií univerzálního.

Cílem je, řečeno Ramuzovými slovy, zrušit dualitu mezi pocitovaným předmětem a subjektem, který pocituje.² Cílem je vytvoření nové jednoty. Elementarizovaný prostor Ramuzových a Gionových románů, v němž "surovinou" je zvláštní a významovou konstrukcí obecné, se stává prostorem, kde se o tuto jednotu usiluje. Jde o to, slyšet Gionovy "hlasy" země, postřehnout "nepozorovatelnou Harmonii", která vychází z hlubin.³ Univerzální pohyb, univerzální rytmus jsou především charakteristická témata Gionovy poetiky. V jeho románech postavy tvoří součást věčného času, podobně jako hory, stromy a vůbec celá příroda. Jestliže tu vše podléhá univerzálnímu rytmu, tento rytmus je navíc permanentní: děje přírody, činy člověka se neustále obnovují. Příznakem univerzalizace pohybu a rytmu je v tzv. regionalistickém románu jejich trvání. Ani smrt nevyjímá hrdiny z věčného cyklu. Poutlný akrobat-básník Bobi z románu *Kěž tonu v radosti* (Que ma joie demeure, 1935), který nevědoucím objevil krásu a harmonii světa, umírá zasažen bleskem v horské pustině, jeho tělo se rozkládá, požírá je hmyz a divoká zvěř. Podle Gionova textu se však Bobi rozpíná do dimenzí univerza, jeho tělem se žije příroda, vítězí princip pokračování.

Gionův univerzalizmus se projevuje dvěma základními způsoby. Jednotou a symfoničností. Jednota je reprezentována jednotným světem zvířat, lidí, hvězd a rostlin, které jako

by tvořili součást téhož mohutného organismu. V tzv. Panově trilogii se v první řadě požaduje "poznat svět, v němž žiješ", být srozuměn s rostlinami, zvířaty a kameny, které ovšem může, tak jako v prvním díle trilogie, v *Pahorku* (Colline, 1929), ovládat člověku nepřátelská síla. V dalších Gionových románech však převládla vize univerzální prospěšné jednoty, již se v dějinách literatury dostalo označení "naturismus" (Gionova přírodní koncepce světa) nebo "lyrismus" (pro označení lyrismu myšlenky i lyrismu formy), vrcholící v tzv. "nekontrolovaném lyrismu" Gionových děl třicátých let.⁴

V Gionových příbězích mezi světem přírody a světem lidí existují nebo se vytvářejí vztahy téměř pokrevního bratrství. V románu *Kéž tonu v radosti* jsou lidé zprvu pojeti jako vyhoštěnci, nešťastníci. Všude v přírodě však panuje harmonie světa: "Od nejmenší rostlinky po nejsilnější jasan", všechno se vzájemně chápe a je vnímavé - jen "Oni dva jediná byli nechápaví a nedovtipní, ačkoli dobrou vůli měli."⁵ Za této situace pak musí přijít "člověk svěžího srdce", tj. někdo, kdo je schopen nevnímavým, a proto nešťastným postavám Gionových próz odhalit univerzální rytmus, odkrýt zjevnou nebo méně zjevnou harmonii a krásu světa, obnovit v nich "radost z ročních období a prostomyslnou roztomilost".⁶ Tam, kde tyto vztahy existují hned zpočátku, jsou jednoduché příběhy současně lyrickými hymny a mýtickými podobenstvími, v nichž je významově konvergujícími tématy a motivy stvrzován jednotný rytmus velké přírody, velikosti a věčné návratnosti přírodního cyklu, za jehož reprezentací prosvítají pohanské mýty o Panovi, Dionýsovi a Jaru jako obrazu totálního obrozování a očisty. Všechny části Gionova přírodního univerza spojuje stejný a vším prostupující "hlas, tep, dunění krve".⁷ Odvíjí-li se život v přírodě jednotným pohybem, stejný proud a pohyb představují i lidé; respektive jejich život probíhá v rozmezí a návaznosti od jednoho celistvého pohybu k druhému. A podobným "pohybem" - rytmem, plyne taky příběh, který se tak sám proměňuje v metaforu přírody jako totalizujícího univerza.

Gionovy postavy jako by se překrývaly - alespoň v dílech "nekontrolovaného lyrismu" - s přírodními cykly a cyk-

lickými projevy přírody. Jakmile přichází jaro, lidé se sami mění v jaro, procházejí rašením, prudkými touhami světa "hic et nunc". Splývají s přírodou a příroda vplývá do nich. Neexistuje výsostný prostor lidí a přírody. Antonio, "člověk od řeky", v románu *Země zpívá* (Le Chant du monde, 1934) je ztotožněn s řekou, která je v Gionově metaforickém jazyce polidšťována, zatímco člověk se stává - obdobným procesem - přírodou. Člověk se proměňuje v řeku, řeka má naopak lidské projevy; člověk je animalizován, tělo naturizováno ("K bokům byla stehna připojena kostí zaoblenou jako suk po uťaté větvi", nebo, "Byl vodě tak zvyklý, že jeho ramena byla již podobna rybím").⁸ Příroda je výrazně zoomorfizována a antropomorfizována: "Brod uháněl pořád na místě a bylo slyšet jeho těžké bílé tlapy, jak čvachtají mezi balvany",⁹ jinde zase: "Vítr zahvízdl po schodech, zdrtil vavříny, zabouchal na dům, tiše vyskočil k nebi a dopadl daleko v polích do hustého lesa, jenž se probudil se psím zavrčením."¹⁰ Obojí tendence - "oduševňování" přírody a "zpřírodnění" člověka - je nejen výrazem Gionovy románové ideje jednotné, všeprostupující a všepojímající přírody, ale i konkrétním projevem Gionovy románové poetiky, která takový svět vytváří, legendarizuje a mýtizuje. Nutným prostředkem pro dosažení jednotného rytmu světa, vize přírody je v rámci románového prostoru onen expanzivní lyrický princip, který vytváří společný svět bez hranic, svět jednorozměrný, svět jednoho mocného toku, jenž se valí týmž směrem a strhává vše do svého proudu. Ještě zřetelnějším prostředkem je tu však básnický obraz, metafory a metonymie; konkrétně: "zosobnění" přírodního světa a "zpřírodnění" lidského světa, různé druhy synestézií. Opačným a přesto typově shodným postupem "zosobňování" a "zpřírodnění", "barevným slyšením", "sluchovým viděním" apod. se ruší bariéry světů, vytváří se představa homogenního univerza, v němž se lidské a přírodní prolíná, prostupuje, překrývá, v němž se lidské vysvětluje přírodním a přírodní lidským. Imperativem pro Gionovy postavy, které prozatím nechápou zákon univerza, je zvyknout si mluvit s ostatními, být částicí tohoto světa, nechat se jím prostupovat tak, aby se staly motivem nebo variací jediné symfonie: "Říká se, že člověk je složen z buněk a z krve. Ve

skutečnosti je jako listoví. Nikoli semknut v jediný kus, nýbrž složen z obrazů rozptýlených jako větvoví stromů, jimž musí proletovat vítr, má-li to zpívat."¹¹

Procházi-li celým Gionovým dílem leitmotiv radostné účasti na harmonii a kráse univerza, prostupuje jím také souběžně téma bezprostřední, niterné identity člověka a přírody. Tvářnost a mravní hodnota kraje přímo utváří postavy. A nejen to, postavy jsou zaměnitelné s těmito krají a naopak jednotlivé kraje s nimi. Kraje jsou nositeli principu a z tohoto principu se pak odvozují charaktery lidí. Gionův románový svět je v tomto smyslu vlastně emblémový, protože jeho topografie je významově a eticky organizována vertikálně. Krajem "nahore" jsou hory a izolované vesnice, krajem "dole" jsou nížiny a města. "Co přichází z města je špatné: deštivý vítr a zlé zprávy."¹² V druhém "díle" Panovy trilogie, *Člověk z hor* (Un de Baumugnes, 1929), ústřední postavy v sobě nesou svůj kraj, jeho princip - z tohoto principu také vzniká celý příběh. Hrdina románu s příznačným jménem Albín zastupuje "přímý a zdravě silný kraj",¹³ je vlastně metonymií tohoto kraje-principu, jako je příběh jakousi emanací tohoto člověka-kraje: "...můj rodný kraj je ten příběh... já mám zas v sobě celé Baumugnes, a je to těžké, protože je to z těžké půdy, která se dotýká nebes, a z vyšvihlých stromů; ale je to dobré, je to krásné, je to širé a bez poskvrny, je to z čistého nebe, z dobrého, šťavnatého sena a ze vzduchu ostrého jako šavle."¹⁴ Princip přírody-kraje se po generace usazuje v lidech a hrdina je výslednicí. Je to člověk-příroda, člověk-kraj, "člověk-příběh". Jeho charakterové vlastnosti vyplývají z povahy přírodních elementů. Albín má mimo jiné "srdce průzračné a jasné jako led", je "čistý jako sníh" apod.¹⁵

Naturistický mýtus a lyrismus spoluvytvářejí atmosféru identity, splývání. Tuto atmosféru však v románu *Člověk z hor* nejúčinněji navozují zástupná metonymická přirovnání, resp. synekdochy: člověk "za" kraj (pars pro toto), kraj "za" člověka (totum pro parte), které jsou kdykoli znakem jednoty a principu (lidé "mají v krvi trávu, široká prsa jako pastviny a sady, ruce jako dubové větve, kůži jako stromovou kůru a na ní pocit, jako když lechtá vítr"¹⁶). Opakem

tohoto dobrého principu a dobré jednoty, všešlých z harmonie přírody, z "jejích čistých věcí", z "vysokých plání s hořci až po břicho",¹⁷ je "kraj šalebný a se srdcem ztrouchnivělým",¹⁸ kraj nížiny a města, z něhož také pochází protihráč, etický protiklad hlavního hrdiny *Člověka z hor*.

Výrazným aspektem univerzálnosti, motivicky i tematicky výrazně exponovaným prvkem je harmonie, hudba nebo zpěv univerza, což mj. přímo explicitně vyjadřuje název jednoho Gionova románu: *Le Chant du monde* (v českém překladu *Země zpívá*). Personifikovaná příroda u Giona běžně zpívá, např. píseň lesa je "dlouhá jednotvárná píseň v otevřených ústech"¹⁹; tento zpěv má různou tonalitu, ale je neustálý jakožto projev harmonie života a řádu přírody, která je v zásadě pojímána jako symfonie se sobě vlastním rytmem, s návratnými motivy a jejich variacemi (stále se tak objevuje metaforizovaná souvztažnost mezi světem zobrazované harmonie a světem tuto harmonií zobrazujícím, mezi lyrizovanou přírodou a lyrickým uměním). Zpěv světa zaznívá hlavně v euforických a programových románech (resp. lyricko-epických prózách) obou regionalistů, v Ramuzově románu *Šel tudy básník* (*Passage du poëte*, 1923), v Gionových dílech *Kéž tonu v radosti*, *Země zpívá*. U Ramuze se člověk-vinař ve věčném koloběhu práce podobá zemi, kterou obdělává, a země se podobá jemu. Lyrická, harmonizující podstata prózy směřuje k vytvoření jednotného, rytmizovaného pohybu lidí pracujících na vinici, s nimiž by byl v souladu prostor obdělávané hory i jezera, v němž se vše odráží. Jde o zrušení rozdílnosti, o univerzalizující harmonii, v níž se objevuje motiv radostné, vše sjednocující hudby. Motiv hudby jako projev symfoničnosti univerza se také v Gionově a Ramuzově díle přímo zkonkrétňuje v hudebních nástrojích. V Ramuzově *Krásě na zemi* (*La Beauté sur la terre*, 1927) je zjevení mlčenlivé krásy ztělesňované dívkou Juliettou doprovázeno hrajícím harmonikářem. V Gionově románu *Kéž tonu v radosti* se objevuje motiv flétny, znázorňující pozemské radosti. V *Zrození Odyssey* (*Naissance de l'Odyssee*, 1930) od téhož autora se sama lyrická mluva lidí stává hudbou, podmaňuje si svět svou euforickou fantastičností, svou nezadržitelností. Emblémový-

mi romány jsou však v tomto směru zvláště Gionův *Člověk z hor* a Ramuzova *Krásna na zemi*.

Albín, "člověk z hor", pochází z rodu společenských vyvrženců, z těch, kteří "před dávnými časy... nevěřili v náboženství všech." Jeho předkům byla uříznuta špička jazyka "aby už nemohli zpívat Bohu k chvále."²⁰ Zmrzačení lidé byli vyhnáni z nížin a odstěhovali se do horské pustiny, kde se mezi sebou začali domlouvat zvukem foukací harmoniky proto, aby se na sebe neobraceli zvířecími skřeky. Dorozumivací řečí němých se stala hudba. V Gionově románu se tato prvopočáteční náhražka a nutnost proměňují v románové symboly vnitřní hudby v lidech, jež vznikla v nezkaženém, čistém kraji. Jestliže jsme řekli, že v Gionově *Člověku z hor* je člověk výslednicí kraje, pak harmonika-zpěv, která je s to obsáhnout svět obklopující člověka i svět v něm ("Chuť trav, zpěv stromů, skřípot dřevěných chalup v ledovém větru"²¹), je jeho výrazem, jeho mluvou, projekcí citu a zkušenosti do přírody. Touto hudbou-řečí hrdina po způsobu svých nešťastných předků vyjadřuje své nejhlubší pocity. V Gionově příběhu se přitom objevují dva druhy hudby, stejně tak jako existují dva druhy foukací harmoniky, které má hrdina při sobě. Jednou je jarmareční harmonika "pro zábavu a pro upokojení srdce",²² druhou je tzv. "baumugneská harmonika", harmonika zmrzačených a vyhnaných předků, jejichž čistý charakter se formoval v čistotě a pustině hor. "Varhánky zrození z neštěstí" jsou naopak "pro věci vážné a na uzdravení člověka".²³ Baumugneská harmonika zahrnuje všechny čisté věci přírodního světa. Materializuje se v ní celá příroda: podle vyjádření posluchačů "místo slov vám házel do uší samy věci".²⁴ Albínova baumugneská harmonika esencializuje bytí i poselství přírody, tak jak ji chápe Giono: jako pozemskou krásu i jako věčný mravní cyklus. Pro Giona existuje zásadní rozdíl mezi hudbou umělou a hudbou přirozenou, přírodní. Před hudbou klarinetu dává přednost tomu, co "povídá suchý list". Hudba jeho hlavního hrdiny z románu *Člověk z hor* patří k hudbě přirozené, k "hudbě platanových květů".²⁵

Poněkud jiná je harmonika v Ramuzově románu *Krásna na zemi*, kde se objevuje archetypální téma "zjevení krásy", ztělesněné exotickou neteří hospodského na březích Ženevské-

ho jezera. Julietta je emanací krásy, mlčenlivé (v celém románu prakticky nepromluví), vzbuzující obdiv. V Ramuzově příběhu se tato "krása" vlastně nijak neprojevuje, nevysvětluje. Krása je tím, čím je. Krása je nezávislá, prosvěcuje svět, ale nepřizpůsobuje se jeho projevům. Až metafyzické rozměry této krásy, nevysvětlitelně si podmaňující venkovany, podtrhuje hra na harmoniku (stejně archetypální téma představuje kontrast s hrbáčem, který Juliettu hrou na harmoniku doprovází), náhle zaznívající a umlkající jako doprovod krásy i jako zdvojený projev jejího působení, jako tematizovaná hudba i metafora zároveň.

Téma hudby a zpěvu je svým způsobem vázáno na další důležité téma těchto regionalistických románů: na téma "ticha" a "mlčení". V Ramuzově románu je krása jakoby nemá, mluví tím, že je, mluví svým "obrazem" a doprovodnou hudbou. V *Člověku z hor* je symbol vyjádřen ještě explicitněji - aby se lidé mohli naučit "vyjadřovat" jinak, museli být připraveni o nástroj lidské řeči. Tím víc se však stali průzrační a čistí, neboť jejich řeči se stala sama řeč přírody, přenášená hudbou. V Ramuzových románech výseky antropomorfizované krajiny promlouvají o situaci a údělu člověka, exteriorizují jeho vnitřní monolog (platí však i opačný postup: krajina promlouvá člověkem). Věci se však především projevují tím, že jsou, stejně jako lidé. Hlavní formou existence Ramuzových lidí a věcí, Ramuzova kosmického regionálna je bytostnost. Téma "mlčení" je jedním z projevů této bytostnosti, která má metafyzické příznaky i metafyzickou hloubku. Ramuzovým hrdinou je "mlčící venkovan", žijící uprostřed přírody, poslušný jejího řádu a rytmu, "venkovan" (Ramuze tento venkovan zajímá ne sociálně, ale jako lidský typ), jenž si však klade elementární otázky po svém lidském údělu: "Kdo jsem? Co tady dělám?" a "hledá zmateně vysvětlení pro to, co vidí. Má-li hlad, říká si 'Čí je to chyba, že mám hlad?', a když je sám nebo nešťastný, 'Proč jsem sám nebo nešťastný?' Snaží se zmateně rozlišovat příčiny a příčiny příčin. O čem tak dlouho někdy přemýšlejí ti staří venkovští dělníci nebo ti vinaři bez práce, kteří sedí na svahu u silnice nebo leží pod stromem, ruce položené na kolenou, oči upřené před sebe - všichni ti, které vidím každý den chodit

a procházet kolem sebe?"²⁶ Na "mlčení" těchto venkovanů se Ramuz zaměřuje především, na jejich vnitřní dilemata a monology, které vstřebává a zobrazuje poetika románu (u Ramuze, ale u i Giona má metafora diegetickou povahu, sled metafor nebo sled přírodních sekvencí vypráví a transponuje lidská dramata).

Přirozeně že se při podobné tematické nestává hlavním prostředkem jazyk-znak, ale obraz a gesto. Řeč znaků se u Ramuze mění v řeč obrazů a gest, protože gesto je viditelná řeč. O vnitřku venkovanů hovoří jejich gesta. Nejvýraznějším prostředkem, který u Ramuze vypovídá o němých dramatických světa lidí a světa přírody - je jazyk-gesto (nebo, ještě přesněji, jazyk-sled-gest) a jazyk-obraz. Jazyk-znak je v Ramuzových románech sám o sobě řečí zámlk, opakujících se, zadržávajících slov, kostrbatých, eliptických vět.²⁷ Ramuzovy postavy spíše přemýšlejí a vyjadřují se, než aby mluvily. Jazyk-znak jako by odrážel v rovině slov jejich tápání a hledání i naléhavost tohoto hledání, neodbytnost myšlenky a otázky, která se těchto venkovanů zmocňuje. Výrazem jejich idejí a hlubinného vyjadřování je však spíše jazyk-gesto. Podobně zámlkovitá, "elementární" je i řeč Gionových hrdinů. V orálním stylu jeho vyprávění se prosazuje i jistá afektivita²⁸ - převažují krátké věty bez slovesa, opakování, interjekce, jako by se jimi měla myšlenka vrávat do paměti lidí. Forma řeči se v ústech mnohých postav blíží projevu starozákonních proroků. Jazyk je obrazný a majestátní (ale i "svalnatý"), podřizuje se rytmu a kadencím ústředních obrazů. Banální sdělení se v tkáni obrazné řeči a lyrizované prózy jakožto celku mění takřka v zaklínadlo, v slovo-podobenství, zní "jinak", enigmaticky, vznešeně. Slovo-podobenství pak zakládá filozofii příběhu - jeho "příkladnost".

V Ramuzově eseji *Velké jaro* (Le Grand printemps, 1917) má nádech koncepčního programu úvodní prohlášení: "...mám rád, když je první schod schodiště pevný. Úplně hlavní je to, aby ten schod byl spíš nízký a bezvýznamný, ale dobře opracovaný a dobře vsazený do země."²⁹

Základem je u Ramuze jakýsi druh hmatatelné "materiálnosti". Krajinné obrazy i objekty mají své pevné obrysy, hmotnost, konkrétnost. Do značné míry je opodstatněné tvrzení, že jejich materiálnost se blíží namalovanému obrazu.³⁰ "Vychovali mě malíři," zní známé Ramuzovo prohlášení, které má jak svou obraznou dimenzi, tak i reálné podloží. Plastická reprezentace u Ramuze často vyvolává dojem namalované plochy, "plošně" organizovaného obrazu, jednotného prostoru, který je uspořádán na základě shodné organizace a rytmizace prvků, následnosti ploch a linií, střídání objemů a barev. Důležitá je tu vize jednotného, vnitřně usouvztažněného světa, v němž je nápadná blízkost jednotlivých předmětů i elementů univerza: v prostoru Ramuzových příběhů se důvěrně "stýkají" hory a hvězdy, vzájemně blízké jsou si i svět oblohy a svět lidí. Touto "naivní" perspektivou nebo "malířským" způsobem vzniká ona nová jednota uzavřeného světa, v němž autorské vidění zpevňuje věci, činí je trvalými, podřizuje je společnému řádu, který je řádem jednoty, uzavřenosti, harmoničnosti. Tento svět je příznačně charakterizován v Ramuzově nejexperimentálnějším románu *Znamení mezi námi* (*Les Signes parmi nous*, 1919): "Je to země trvanlivosti (de la solidité), protože je to země podobnosti. Podívej, všechno tu drží pohromadě, jako na obraze velkého malíře."³¹ U tohoto vytvořeného světa je ovšem nutno mít stále na paměti rozdíl i vztah mezi východiskem a poetikou, mezi objektivní realitou a uměleckým výrazem, mezi zdrojem a principem. Jinými slovy, jde o poměr mezi oním prvním pevným schodem Ramuzova schodiště a schodištěm jako celkem. Tím důležitým prvním schodem je v nejširším slova smyslu tvářnost a působení krajiny, dále pak fyziognomie i filozofie rurálního světa, jeho cyklický řád.

Již ve svém prvním eseji *Existenční důvod* (*Raison d'être*, 1914) Ramuz v opozici vůči eleganci, lehkosti a "rychlosti" (*rapidité*) umění, jímž s největší pravděpodobností míní umění "pařížské", naznačuje jistou analogii svého příštího tvoření s liniemi a celkovou hmotností svého kraje. Řečnická otázka zní: (co dělat, když) "si taková linie kopce dává tolik načas, než dosáhne vrcholku, když taková masa se strmými srázy je krásná jen tou svou tíží..."³² Zdrojem

a východiskem se tu jeví hmotná fyziognomie, ale také souvislost mezi zobrazovaným a zobrazujícím "materiálem", mezi hmotností přírody a hmotností slova-obrazu. Ramuzovým podlo-
žím je odpozorovaný i prociťovaný rytmus a hmotnost přírody, venkovského života. Obrazně řečeno je pro něho základem "pů-
da", z níž vše vyrůstá. Připomeňme však, že Ramuzovým cílem je souběžně "místní" a "univerzální". Tedy to, co tak obdi-
voval u svého velkého vzoru P. Cézanna. Malířem zobrazovaný svět je podle Ramuze všecken přenášen do univerzální polohy. "Je to ještě Provensálsko? Ano, je, ale v základech, pouze v základech. Nad tím se staví architektura ducha, jež se obrací pouze k duchu. Je to tolik Provensálsko, že už to Provensálsko není."³³ Tento paradox vyjadřuje podstatu Ramuzovy poetiky, jeho pojetí regionalismu, které jednoznačně zavrhuje pitoreskní a folkloristický regionalismus, malebnost a kurióznost lokálního. Tvoří-li osnovu konkrétní realita, substantiální tvorbou je architektura, přičemž dílo nevzniká v posloupnosti, ale v souběžnosti. Podstatu tohoto zobrazování nelze spatřovat v příčinné souvislosti a návaznosti, kdy by se prostě a jednoduše jedno vysvětlovalo druhým, resp. jedno z druhého. O takto uspořádaný a přehledný proces tvorby se nejedná ani u Cézanna, ani u Ramuze. Jde o vidění světa, které již v konkrétním a objektivně existujícím rozpoznává strukturnost a elementárnost, tedy souvislosti s univerzálním (obecným) řádem, předobraz světa, "který drží pohromadě". K Cézannovu Provensálsku Ramuz říká: "tato půda, říkáme znovu, je vždy pod tímto uměním, je vždy jenom vespodu."³⁴

Avšak nejde nám tu ani tak o to, postihnout genezi tvorby, hierarchizovat mezi prvotností a druhotností nebo uplatňovat případnější, ale také metaforičtější pojem "souběžnost", rozhodující je výsledný tvar regionalistického románu. Podle předchozího by se mohlo zdát, že jeho cílem je v nejširším slova smyslu petrifikace. Jeho nosnou ideou je však spíše permanence nebo dokonce stvoření světa, který by vycházel z permanence (hlubinné struktury) světa existujícího a který by byl ve svém uměleckém výrazu ještě permanentnější - komponovanější, pevnější, strukturovanější. Permanence vyjadřuje postižení hlubinného řádu a zároveň lidskou

touhu, opět nejobecněji řečeno, po trvání, po "pevnosti" světa vytvořeného nebo existujícího (lépe řečeno, jehož existence byla "spatřena" a "procítěna"). Takový svět by chtěl stvořit Ramuz, takový svět by chtěli stvořit jeho hrdinové, o takový svět se také v Ramuzových románech usiluje, i když jde pochopitelně spíše o jistý druh výzvy k permanenci, jež se uskutečňuje právě ve vymezeném, románovém prostoru. Proti přechodnosti, nestálosti stojí v Ramuzových příbězích vůle po stálosti, touha po trvajícím. Ramuzova cesta je cestou od regionální odlišnosti k permanentnosti a "podobnosti". Tato permanentnost se tematizuje jako idea, jako touha po absolutnu, jako výzva k nedosažitelné identitě, vedle toho ovšem i jako cyklicky se obnovující, nepřerušovaný proud života, z něhož se hrdinové nechtějí - úspěšně nebo méně úspěšně - vyčlenit. Jednota a permanence vznikají jen v několika regionalistických románech - ve většině je naopak syžetem vědomí neexistence, nestvořitelnosti takového světa zejména vzhledem k lidské nestálosti, k nedostatku velikosti a bytostnosti. Z této tragické disonance se rodí zvláštní dynamismus Ramuzových a Gionových románů, v nichž posléze ztroskotává snaha hrdinů vymezit a vytvořit harmonický svět, v němž by bylo vše obsaženo, svět plnosti.

V Gionových a Ramuzových vrcholných románech se objevují hrdinové s nejasnou minulostí, spasitelé a dobrodinci, kteří přicházejí do obyčejného, vnitřně rozkolísaného kolektivu venkovanů, aby jim "zjevíli" přítomnou krásu života. Zatímco u Giona toto téma souvisí s mýtem léčitele, jenž ovládá tajemství prosté a přítom až nezměrné radosti, kterou odkrývá a předává těm, kdo jim byli doslova nakaženi touhou hledat a konstituovat štěstí na tomto světě, u Ramuze se silně prosazuje téma osamocených individualit, většinou prostých lidí, nesoucích v sobě vizi absolutna (krásy, lásky, svobody), představu prvotního ráje, transcendentního ideálu a přitom narážejících na svět pomíjivý, nepevný, na dočasnost, jež permanentně protirečí onomu požadovanému světu permanence. Ramuzovi hrdinové se bouří proti světu, v němž chybí absolutno, a snaží se ve své vzpouře vytvořit si vlastní absolutno, svět bez hranic mezi jednotlivci, bez hranic izolace, ale zároveň soběstačný a uzavřený jako kom-

pozičně vyvážený obraz, jehož prostor je vymezený (a taky chráněný) rámem. Jde o svět jediné jednoty (jedinost tu má ovšem tak metafyzickou hloubku, že se de facto vzdaluje jednorozměrné přehlednosti), plnosti i ukončenosti. Takový svět až mírně karikujícím způsobem vytváří Ramuzův hrdina Bolomey, tragická postava románu *Adam a Eva* (Adam et Eve, 1932), který se rozhodl obnovit prvotní rajskou zahradu. Podstatné a charakteristické je u Ramuzových neoblomných hrdinů právě ono počáteční rozhodnutí ("Já jsem se tak rozhodl", říká Bolomey³⁵) jako projev vůle i touhy. Vzbouřenec Farinet z románu *Farinet aneb falešné peníze* (Farinet ou la fausse monnaie, 1932) se odhodlá k heroickému uskutečnění i exaltaci vlastní absolutní svobody. Josef, dělník z vlečné lodi (Le Garçon savoyard, 1936; v českém překladu *Ztracený syn*, 1942), v lyrickém příběhu plném náznaků mýtického podobství bloudí životem přikován k vidině absolutní krásy. Bolomey, připomínající si ráj a vyhnání z něho, vytváří z této odvěké "vzpomínky" a z tragického pocitu přítomnosti svou zahradu s domkem, ohraničenou plotem, příbytek postavený a zkrášlený vlastníma rukama (jakousi přísně střeženou enklávu); buduje svět podle rozměrů a podoby svých představ o štěstí, v němž má znovu začít žít prvotní žena a prvotní muž a z něhož nesmí štěstí uprchnout. Toto štěstí je však neuskutečnitelné, neboť naráží na bytostnou samotu lidí ve světě, jenž je hrdinům dán a není tím, který si vytvořili: "Jsi ty, který jsi ty; je ona, která je ona."³⁶

Ve srovnání s Gionovými hrdiny, kteří se s přírodou-univerzem "prolínají", znakem Ramuzových hrdinů je jejich bytostnost. Jde o konstitutivní vlastnost, jež se dostává do přímé spojitosti s permanencí i pevností ramuzovského světa. Rozhodující je pro Ramuze, aby člověk byl "situé", tj. odmítání provizorního.³⁷ Problém vyjádřený výrazem "être situé" lze bez většího zkreslení překládat a interpretovat jako problém zakotvenosti. Zakotvenosti v "půdě", v "rase". I u Ramuze svým způsobem zaznívá tradiční i tradicionalistické téma "návratu k pramenům..." Je to však spíše metaforický návrat; fakticky je to návrat k bytostnosti, anebo ještě lépe: opětné sestupování k vlastní bytostnosti - návrat do sebe. Podle Ramuze by člověk neměl vystupovat ze se-

be, aby někam došel, ale sestupovat do sebe, aby k něčemu došel, aby "trval".³⁸ Toto reflexivní pozadí Ramuzovy tvorby přispívá k parabolčnosti i metafyzičnosti Ramuzových venkovů, kteří se vyjadřují právě skrze svou bytostnost. Stoupají-li Ramuzovi hrdinové do hor, přibližují se tak nejen ke světu elementárnějšímu, světu dramaticky obnaženému a obnažujícimu, "sestupují" tím také více do sebe, ke své bytostnosti, jsou nuceni v prostoru hor (od dob romantismu prostoru významově privilegovaném) postavit se tváří v tvář zásadním, elementárním otázkám lidského údělu.

Klíč k uchopení problému bytostnosti u Ramuze poskytuje esej *Míra člověka* (Taille de l'homme, 1934). V něm Ramuz de facto shrnul nejen svou filozofickou reflexi člověka, ale i koncepci svých románových postav. U člověka rozlišuje dvě juxtaponované složky: "jednotlivce" (individu) a "bytost" (être). "Jednotlivec" představuje člověka sociálně zařazeného, člověka, jemuž je přiznávána "hodnota" podle běžné hierarchie měšťáckého světa. Příznakem měšťáckého přístupu je nerozlišování bytostnosti, ale pouze individuálnosti. "Bytost zajímá přátelství a jednotlivce peníze."³⁹ "Bytost" je nesrovnatelná, jedinečná, nežije z "postupu" a "hodností", ale z přátelství a úcty. Bytostná stránka člověka v sobě zahrnuje ideu absolutna. Bytost je u Ramuze ztotožněna s velikostí, resp. s potřebou velikosti. Je celkem zřejmé, že Ramuzovy postavy vystupují především jako bytosti, že se projevují svou bytostností.

Příroda a objekty - první stupeň schodiště, jsou u Ramuze základní surovinou, nad nimi se tyčí konstrukce románového světa, jeho sémantické topografie. K základní dvojici: "nahore" x "dole" (hory x údolí) se připojují další příznakové prostory: sráz, výčnělek, skalisko, které souvisejí s Ramuzovou "tematikou pohledu". Tento "vladařský pohled" (contemplation monarchique, jak označuje dynamismus a vůli "pohledu z výšin" G. Bachelard) svou ostrotí a pevností organizuje prostor, určuje místo a funkci věcem podle vertikální osy;⁴⁰ významotvornou "malbou" krajinné scenerie s výraznými masami přírodního makrosvěta i dramatickými okamžiky jeho mikrosvěta vzniká příznačný "rytmus" (obecný smysl) ro-

mánové skladby a zároveň se "materializuje imaginárně" (M. Dentan).

Vertikální uspořádání světa Ramuzových románů neznamená prosté hodnotové rozčlenění tohoto světa. Jestliže má někde např. motiv stoupaní do hor (vzestupný pohyb) svůj archetypálně blahodárný význam (např. v románu *Kdyby se slunce nevrátilo*, Si le soleil ne revenait pas, 1937), kde výstup do horských pustin za sluncem výrazně navazuje na sluneční mýtus, triumf životní energie, jinde podobný výstup rozpoutává zlověstné a ničivé síly, přírodní katastrofu, jež přichází z hor a pustoší obydlené údolí (román *Děs na hoře*, La Grande peur dans la montagne, 1926). K podobným inverzím dochází i v tradiční opozici "vnějšku - vnitřku", kdy "vnitřek" představuje nějaké městečko strnulé ve své permanenci nebo izolovanou horskou vesničku setrvávající v odvěkém řádu, zatímco "vnějšek" sem obvykle proniká prostřednictvím neznámé postavy přicházející odjinud, vyvolávající neklid a zmátení (dábelský švec Rohár v románu *Vláda zlého ducha* - Le Règne de l'esprit malin, 1917; Julietta v *Krásě na zemi* aj.). Tento protiklad lze vyjádřit i opozicí "zde" a "jinde" nebo "stejně" a "jiné". Podstatné a z hlediska základních významů Ramuzových románů téměř paradoxní (resp. vyvolávající napětí, protože jistým způsobem narušuje základní myšlenkové schéma) je to, že náhlý vpád "vnějšku" rozbíjí řád a kožloběh uzavřeného světa. V těchto případech se však jeho permanence zpravidla vyznačuje atributy zatuchlosti, provincialismu. Po zásahu rušivých nebo destruktivních sil "vnějšku" či "jinakosti" dochází k očistě, k obnově života, který má pak rozměry duchovnějšší, elementárnějšší permanence (regenerace lidství v uzavřené komunitě). Vnější silou může také být akt dočasné nebo stáležší básnické transformace nebo transfigurace úzkoprsého, omezeného "vnitřku".⁴¹ Je vyvolán příchodem mysteriózních cizinců (*Krásá na zemi*) nebo třeba i otevřením kina v městečku (*Láska k světu*, L'Amour du monde, 1925). Po paroxysmu konfliktů, kolektivních vášní (démonických i povznášejících) se vše u Ramuze obvykle navrácí k počátečnímu, ale proměněnému řádu.

Geografické a topografické dělení prostoru vytváří tedy základní syžetovou osnovu, aniž by směřovalo k přísnému vý-

znamovému rozlišení toposů a jejich striktní hierarchii. Je v nejširším smyslu slova organizující strukturou dynamického a zvrátého světa hlavních hrdinů. Světa samoty, energie a touhy, které u Ramuze zaplavují svět přírody, podmaňují si jej svou hypertrofií, absolutností. Na jedné straně je tu tak základní kompoziční "mřížka" prostoru, na druhé straně jakési modelující "gesto" hrdinů vzhledem k tomuto prostoru, problém jejich přání a vůle tváří v tvář světu.

Rozrušit bariéry samoty znamená vyvinout energii, jež by zasáhla nejen svět příběhu, ale i svět románu, samotný postup narace, vypravěčskou perspektivu. Zde již nestačí alegorie nebo podobenství, téma nebo motiv. Nová geneze románového světa musí být i novou genezí tvorby. Akt nového stvoření světa věcí a lidí Ramuz uskutečnil pouze v románu *Šel tudy básník*, lyrické vizi a apoteóze básnické kreativity, ztělesněné košíkářem-básníkem Bessonem, který přichází do vinařské vesnice nad Ženevským jezerem, aby vytvořil básnickou "kompozici" světa (na otázku, odkud přichází, odpovídá: "Tak trochu odevšad"⁴²), vytrhl věci z jejich konvenčního seřazení a znovu je uspořádal tak, aby vznikl nejen nový svět, zhmotňující a uskutečňující jedinečnou osobní zkušenost, ale také aby se tímto světem a v tomto světě (uměleckém díle) zrodila jednota "já" a světa. Besson vystupuje jako demiurg; kolem sebe jako by nachází hrubou materií k přetváření, svět se stává knihou, kterou je třeba napsat, a Ramuzův román knihou o knize, potvrzením programu i demonstrováním estetiky. *Šel tudy básník* je "Ars poetica": "Řeklo by se, že Besson bere očima věci, které jsou, a uspořádává je tak, že jsou znova, a ony jsou stejné a jsou jiné."⁴³ Besson přikazuje žívlům, rozptyluje mlhu, aby zazářilo slunce, přeskupuje elementy krajiny, spíná věnec hor kolem vaudského kraje; působením košíkáře-básníka se nemocní uzdravují, staří probouzejí k životu, svět vnitřní (svět pradávne básnické esence: exaltovaného hymnu, lyrického entuziasmu) se exteriorizuje, aby mohla vzniknout původní harmonie světa chráněného a neustále prosvětlovaného. Cyklický život vinařů se náhle jeví jako nevyřčená krása; prostí lidé se vyjadřují o své práci slovy básnického jazyka, hranice samoty jsou zrušeny, vesnice se mění v lidskou pospolitost, je nastoleno

bratrství a shoda lidí: "Jsme ty, ty jsi my... čteme v tobě... je to podobnost těl, už není odlišnost a je to spojení srdcí a oni už nejsou rozdělení..."⁴⁴ Všude zaznívá - obdobně jako u Giona - rytmus jednotného pohybu, zpěv země. Nové stvoření světa je zároveň znovuobjevením ancestrální jednoty, která se projevuje věkovitými nánosy, geologickými vrstvami člověka a kraje, vytvářejícími podstatnost, permanenci. Jejím konkrétním příkladem je vinice, odvěký řád vinařovy práce, věčný a povznášející koloběh člověka-země. Tento svět pochopitelně nemůže být u Ramuze světem impresionistické chvějivosti, ale naopak prostorem expresionistické hutnosti a skloubenosti.

V závěrečných pasážích Ramuzova románu Besson odchází, protože vinařské obci odkryl jednotu, protože všude zavládla harmonie a poezie. Je opět sám, kráčí do tmy, "do nicoty, aby něco bylo".⁴⁵ Obdobné téma básníka demiurga, modifikujícího podmínky života, zpracoval Giono v románu *Kéž tonu v radosti*. Podobnost mezi Ramuzovým a Gionovým románem je sice nápadná, ne však úplná. V obou se prosazuje jako leitmotiv hudba života a radost, kterou je v tomto životě třeba odhalit nebo nastolit. Až vančurovský vyprávěčův kontakt se čtenářem, vztah k vyprávěnému (stylizovaná bezprostřednost, básnivost, parabolická a metaforická řeč) směřují k hledání "pravé pravdivosti" světa, jíž je vyšší pravda jeho poezie a krásy: "Tak se někdy věci dějí a lidská naděje je takový zázrak, že není divu, když se tu a tam v něčí hlavě zanítí a nikdo neví ani proč, ani jak. Hlavní je, že potom stále pozdvihuje život svými velikými sametovými křídly."⁴⁶ Příběh o světě, jemuž je zapotřebí demiurga radosti, "organizátora" radosti a lidského štěstí, se soustřeďuje na působení člověka-spasitele, člověka-léčitele, který přichází do pohorských samot, aby proměnil svět rozpojených duší, bezútěšné mechanické práce. Stejně jako v Ramuzových románech i u Giona se prosazuje základní, symbolická situace určité pospolitosti před příchodem osamělého, neznámého básníka a pospolitosti po jeho příchodu. K proměně dochází prostřednictvím hledající i vševědoucí bytosti, která s podmanivou silou a lidskou bezprostředností vnáší imperativ štěstí do života lidí. Tulák, akrobat a básník Bobi z románu *Kéž tonu*

v radosti klade lidem zdánlivě prosté, ale de facto nevšední, substanciální otázky, které v nich probouzejí schopnost nového vidění světa, jejich vlastního osudu. Přináší jim vědomí i konkrétnost krásy, nepragmatické a bezúčelové, objevuje v nich samotných smysl pro krásu, která se jeví jako emanace pravdy a samozřejmosti. Mluví-li například o rolníkově koni, říká, že je velice krásný, "krásný, co se týče krásy",⁴⁷ tedy ne ve smyslu použitelnosti nebo výkonnosti. Náhorní planina (svým způsobem příznačně oddělená od světa a soběstačná) se svými izolovanými obyvateli se načas proměňuje ve výsostný prostor štěstí a porozumění, podřízený do jisté míry Bobiho mysteriózní a nadlidské schopnosti. Obdobně jako v románu *Země zpívá* i tady je rozhodující věčný čas a prostor přírody. Psychologie převážně většiny Gionových postav se proto omezuje na základní instinkty. (Nutno zdůraznit, že jak Ramuz, tak i Giono se vědomě zcela odvracejí od tradice francouzského psychologického románu; na románovou scénu uvádějí rudimentárně stylizované, koncepčně jedno-rozměrné postavy, jimiž vzniká jiná románová perspektiva; pojetí Gionových jednorozměrných, ale životných postav, které obvykle stojí před elementární volbou, ústí v poválečném románovém "Cyklu husara".) Problém permanence je u Giona vyřešen přírodním cyklem, nekonečným obnovováním života. Platí to i pro činy člověka jakožto součásti velké přírody: i lidské konání je permanentní, protože se neustále obnovuje. Něco jiného je ovšem problém trvání radosti, který se stává tragickým motivem románu a je již předznamenán či sugerován jeho názvem, k němuž Giona inspiroval verš z Bachovy kantáty. Jestliže Bobi zasévá v kraji radost, je rovněž nezbytné, aby tato radost zakořenila, stala se trvalým atributem života, aby tento život byl permanentní slavností. Programovou myšlenkou Gionova románu je přání i jediný cíl: "...aby naše radost měla dlouhé trvání."⁴⁸ Její trvalost nespočívá ve vitalistickém lyrismu, tvořícím běžné podloží Gionových děl, v entuziasmu a pudové výbušnosti. Trvání je v plynulosti, ve vyrovnaném rytmu, v pokojném řádu a smírnosti: "Bylo by třeba, aby radost byla klidná... a docela pokojná, a klidná, a ne divoká a výbojná."⁴⁹ Stvoření světa radosti je v Gionově románu dočasné. Je-li příroda ve svých projevech perma-

nenční, jsou permanentní i lidské instinkty, touha smyslů, která porušuje řád a smír svou divokou volbou. Na jedné straně tedy v osnově Gionova románu účinkují vitalistický naturismus, dionýství, na druhé straně se tu však objevuje touha po trvajícím, vyrovnané radosti. Na jedné straně cyklický rytmus země a přírody, na druhé straně lidské přání "setrvat v radosti". Univerzální rytmus jako by se střetával se zjevením nového evangelia, řád přírody s lidskou touhou po transcendenci (zcela vylučným, mimo přírodu stojícím řádem člověka), radost smyslů s radostí vyrovnanější, podstatnější.

Jeden z obecnějších principů evropské literatury mezi válečného období je jistě princip básnivosti - básnické "četyb" i přetváření světa. V podtextu konkrétních děl se tak ozývají jak ohlasy starých univerzalistických mýtů (bibličtí venkované u Ramuze, Panova a Dionýsova krajina u Giona), tak mýty novodobé, modernistické, podle nichž je umělecké dílo, kromě jiného, novou genezí, novou realitou. Do popředí se dostává staronová představa básníka jako stvořitele i učitele a poezie jako přetvářející síly. Na rozdíl od romantických a neoromantických idejí, které posvětily básníky jako novodobé mágy a věrozvěsty, ve frankofonním regionalistickém románu reprezentovaném Ramuzem a Gionem se prostorem, předmětem i cílem poezie stává sám svět. Básník nejenže objevuje jeho poezii, ale sám tento svět zaplavuje svými obrazy. Až po nejzazší mez této představy dospěl Giono v románu *Zrození Odyssey* (*La Naissance de l'Odyssee*, 1930). Svět-příroda je tu magickým dobrodružstvím, slovo - lyrický princip, imaginace přetvářejí svět. Odysseova básnivá lež proniká do reality a sama se mění ve skutečnost, legenda a mýtus vítězí nad pravdou, neboť pravdou je fantazie. Pravdivý je příběh, tak jak jej vypráví Odysseus, protože přitom vytváří krásu, která baví a povznáší posluchače. Pravda poezie je v její vlastní životnosti, v její podmanivé radostnosti. Poezie zkrášluje banální skutečnost lidského osudu: "Přednášečův zpěv, zesílen všemi hlasy mužů a podmalován hrdlem žen, otevřel listoví jilmů, přetekl přes zvukný val a valil se po pláni jako klubko květů."⁵⁰ Skrze poezii se lyrická podstata přírody spojuje s lyrickou podstatou člově-

ka. Obyčejná pravda přestává být pravdou. - V lyricky i myšlenkově nejexponovanějších dílech francouzsky píšících regionalistů si nejpřednější místo osobuje pravda mýtu a pravda románu jako novodobého projevu touhy po syntetickém činu, jako manifestace i stvrzování syntetismu v umění, jako vize celistvého, transformovaného světa.

Poznámky

¹ C. F. Ramuz, *Raison d'être* (Existenční důvod, esej), in: *1^{er} Cahier Vaudois*, Lausanne 1914.

² *Tamtéž*, s. 63.

³ Srv. J. Giono, *Sen a skutečnost* (Zrození Odyssey), přel. J. Heyduk, Praha, Symposium 1938, s. 43.

⁴ Viz P. R. Robert, *Jean Giono et les techniques du roman*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press 1961, s. 32 an.

⁵ J. Giono, *Kéž tonu v radosti*, přel. J. Zaorálek, Praha, Symposium 1936, s. 80 - 81.

⁶ *Tamtéž*, s. 84.

⁷ Srv. *tamtéž*, s. 144 an.

⁸ J. Giono, *Země zpívá*, přel. J. Zaorálek, Praha, Symposium 1934, s. 28, 32.

⁹ *Tamtéž*, s. 13.

¹⁰ *Tamtéž*, s. 173.

¹¹ *Kéž tonu v radosti*, s. 59.

12 J. Giono, *Colline* (Pahorek), in: *Oeuvres romanesque completes I*, Paris, Gallimard 1971, s. 130.

13 J. Giono, *Člověk z hor*, přel. J. Zaorálek, Praha, Symposion 1934, s. 18.

14 *Tamtéž*, s. 23.

15 *Srv. tamtéž*, s. 163, 202.

16 *Tamtéž*, s. 135.

17 *Srv. tamtéž*, s. 142, 19.

18 *Tamtéž*, s. 18.

19 *Země zpívá*, s. 16.

20 *Člověk z hor*, s. 24 - 25.

21 *Tamtéž*, s. 27.

22 *Tamtéž*, s. 134.

23 *Tamtéž*, s. 135.

24 *Tamtéž*, s. 141.

25 *Tamtéž*, s. 143.

26 C. F. Ramuz, *Taille de l'homme* (Míra člověka, eseje), Paris, Grasset 1935, s. 67.

27 K těmto otázkám *srv.* C. F. Ramuz, *Salutation paysanne, précédée d'une lettre à Monsieur Bernard Grasset*, Paris, Grasset 1929, a *Lettre à Henry-Louis Mermod*; viz též

monografii P. Renauda, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne, Editions de l'Aire 1986.

28 K tomu C. Chonez, *Giono*, Paris, Seuil 1973 (éd. "Ecrivains de toujours"), 2^{ème} éd., s. 59 an.

29 *Le Grand Printemps*, in: *Cahiers Vaudois* (4^e Cahier de la 3^e série), Lausanne 1917, s. 8.

30 K tomu blíže M. Dentan, *C. F. Ramuz - L'espace de la création*, Neuchâtel, la Baconnière 1974, s. 99 an.

31 *Les Signes parmi nous*, Paris, Grasset 1919, s. 63.

32 C. F. Ramuz, *L'Exemple de Cézanne* (Příklad Cézannův, esej), in: *4^e Cahier Vaudois*, Lausanne 1914, s. 47.

33 *Tamtéž*.

34 *Tamtéž*, s. 48.

35 C. F. Ramuz, *Adam a Eva*, přel. J. Čep.

36 *Tamtéž*, s. 222.

37 *Srv. Raison d'être*, s. 24.

38 *Srv. tamtéž*, s. 25.

39 *Taille de l'homme*, s. 18.

40 K tematicce pohledu a prostoru u Ramuze viz M. Dentan, *c. d.*

41 *Srv. tamtéž*, s. 70.

42 *Passage du poète*, Bibliothèque romande, Lausanne 1973, s. 49.

43 *Tamtéž*, s. 74.

44 *Tamtéž*, s. 103 - 104.

45 *Tamtéž*, s. 161.

46 *Kéž tonu v radosti*, s. 11.

47 *Tamtéž*, s. 41.

48 *Tamtéž*, s. 156.

49 *Tamtéž*, s. 317 - 318.

50 *Sen a skutečnost (Zrození Odyssey)*, s. 104.