

IDYLLICKÝ REGION A CESTA KE KOŘENŮM

Hispanoamerický regionalismus: R. Güiraldes, J. E. Rivera

Anna Housková

První románová formulace amerikanismu byla pravým opakem regionální omezenosti. Přinesly ji ve 20. letech tzv. regionalistické romány, pojem regionalismus zde však neimplikuje okrajovost. Nejde jen o to, že v hispanoamerické próze první třetiny našeho století měl tzv. regionalistický román ústřední postavení. Důležitější a podstatné je, že tento typ románů nepojímá jako periferní své dějiště. Prostor regionalistických románů nabývá kontinentální rozměr: "regionem" je zde celá kulturní oblast, celá Latinská Amerika. Naznačují to i další názvy téhož proudu: "novosvětský román" (mundonovismo), "kreolismus" (criollismo).

Hrdinové románů odcházejí z hlavního města do provincie. Tato úvodní cesta "na okraj" ovšem nabývá opačného smyslu, je cestou do "středu" Ameriky, k jejímu vlastnímu jádru.

Dějiště románů mají reprezentativní význam národní a americký: pampa, prales, velehory... Vypravěč Riverova románu *Vír* (La vorágine, 1924) na cestě do nitra pralesa připomíná americkou dimenzi výslovně: "Tímto nečasem jsme kráčeli bosí, jako to kdysi činili legendární účastníci dobytelských výprav."¹ Podobného významu jako typicky americké velké prostory nabývají i zasutá zákoutí, jakým je např. ztracená chilská vesnice v Latorrově románu *Hrdlička* (Zurzulita, 1924); ostatně jednu svou povídkovou knihu Mariano Latorre přímo nazval *Chile, země zákoutí* (Chile, país de rincones, 1947).

V těchto dílech se nejedná o místní svéráz, pěstovaný prózou minulého století, nýbrž o hledání kulturní identity kontinentu, kde se navrstvily velmi odlišné kulturní tradice. Amerika se v nich jeví nejen jako oblast, v níž je člo-

věk více vnořen do přírody, ale jako moderní svět, kde jedinec složitě hledá svou příslušnost k celku. Otázka po kulturní totožnosti, jejíž jeden kořen sahá do Evropy, zahrnuje sebereflexi vlastního přístupu k problémům moderní epochy. Hispanoamerický román zde ve své ani ne stoleté historii na cestě za vlastním výrazem dosáhl prvního vrcholu, nalezl "svůj hlas". (Není nahodilé, že právě tzv. regionalistické romány pronikly do mezinárodního povědomí.)²

Místo běžného přístupu z hlediska centra a periferie míří k podstatě regionalismu jiný klíč: hledisko vztahu lokálního a globálního. V tomto pojetí se univerzální nešíří z centra na periferii, naopak zdrojem energie je jedinečné (regionální) a globálnost se vytváří jako síť vzájemných vztahů mnohotvárných lokalit.³ V takové koncepci lokálního se proti představě univerzalistického "lidstva" klade pluralita kultur. V téže době, kdy vznikaly "novosvětské" romány, promýšleli vztah lokálního a globálního hispanoameričtí myslitelé. Svě pojetí přednesl Pedro Henríquez Ureña v roce 1922 na Laplatské univerzitě: "Univerzální člověk, o němž sníme a na nějž aspiruje naše Amerika, nebude odcizený svému světu: bude umět vychutnávat všechno, oceňovat všechny odstíny, ale nepřestane být ze své země; jeho země, a nikoli cizí, mu dá intenzivní vjem nativních chutí a to bude nejlepší příprava, aby měl smysl pro vše, co má pravou chuť, svůj vlastní charakter. Univerzálnost neznamená odcizení svému prostředí: ve světě utopie nemá zmizet odlišný ráz, vyplývající z podnebí, z jazyka, z tradic; všechny tyto odlišnosti však nebudou znamenat rozdělení a nesoulad, nýbrž budou se kombinovat jako různé odstíny lidské jednoty. Nikdy uniformitu, jež je ideálem neplodných imperialismů; naopak jednotu jako souzvuk mnoha hlasů různých národů."⁴

1

Z hlediska základních možností románového žánru, kdy jsou jeho typy pojímány jako možné "koncepce světa",⁵ lze v hispanoamerickém regionalismu odlišit dva typy románu.⁶ Jeden můžeme označit jako "román komunity"; k této modalitě patří idylické romány situované ve ztracených koutech země.

Jejich dějiště tvoří izolovaná lokalita (archetypální vesnice, rodinné sídlo, statek), která poskytuje iluzi archaického řádu, nabízí "přístřeší identity". V druhém typu "románu střetnutí kultur" je konstitutivním principem cesta hrdiny, která konfrontuje dvě koncepce světa; cesta má dostředivý směr: do nitra Ameriky, k původnímu světu, ke kořenům.⁷

Zaměříme se nejprve na romány prvního typu, v nichž převažuje idea komunity spjaté s uzavřenou lokalitou⁸; v jejím autonomním světě se uchovává původní totožnost iberoamerické kultury. Romány tohoto typu zahrnují idylický prostor a čas, jehož důležitost pro moderní román formuloval M. Bachtin.⁹

Teorie moderní idyly vychází z pojetí F. Schillera, podle něhož v moderních dílech idylického typu převažuje prezentace ideálu a přírody, ovšem v napětí s druhým pólem moderních antinomií: ideál x realita, příroda x umění.¹⁰ Konstitutivním rysem idyly je ohraničený, uzavřený prostor, v němž je čas sladěn s přírodními cykly.

Linii románů idylického typu, která prochází napříč obdobiami a literárními proudy, lze v hispanoamerické literatuře sledovat od romantického románu Jorge Isaacse po díla G. Garcíi Márqueze. Omezíme se na čtyři příklady idylického prostoru a jeho různé modalitty: statek v Isaacsově románu *María*; pampa v Güiraldesově díle *Don Segundo Sombra*; zapadlá vesnice v Latorrově *Hrdličce*; předměstí v románu N. Guzmána *Krev a naděje*. Budeme je sledovat v sepětí s románovým časem.

Kolumbijský román *María* (1867, česky 1908) je milostnou idylou umístěnou na statek uprostřed rajské přírody, kde - jako v Genezi - věci dosud nemají jména: "zpěv oněch bezejmenných ptáků byl pro mé srdce sladkou harmonií".¹¹ Život postav má rytmus cyckického času přírody. Zvláště silná je vazba lidského života a přírody u postavy andělské Marii, která má jemnou duchovní spřízněnost s květinami. Patriarchální hierarchie na statku reprezentuje společenský a rodinný řád s pevnými hodnotami. Statek je otcovským domem, se vší jistotou domova.

Stejně jako v jiných románech idylického typu uzavřený prostor a cyklický čas zde není jedinou polohou. Idylický mikrosvět je ohrožován vzdáleným velkým světem, který rozdělí milence (hrdinův odjezd na studia do Londýna). A věčná obnova přírody se dostává do napětí s uplývajícím lineárním časem (nemoc a smrt Marií), který dává vyprávění elegické tóny stesku po unikající kráse a po nenávratném zlatém věku. Pól cizího světa a lineárního času tak vnáší do vyprávění (které by se jinak změnilo v pohádku) románový rozpor mezi mýtickou věčností a prozaickou časovostí.

Ve své době byl Isaacsův román velmi úspěšný u čtenářů a u epigonů, neboť sentimentální příběh přinesl polohu, která v tehdejších hispanoamerickém románu chyběla: zaměření na vnitřní svět postav. Perspektivnější pro další cestu hispanoamerického románu se však ukázala vazba postav a přírody v *Marii*. Je určitou replikou na díla evropských romantiků, příroda zde však nemá stylizovanost "panenské přírody" Chateaubriandovy *Ataly* (na niž Isaacsův text výslovně odkazuje), nýbrž autenticky americký ráz. Více než slzavý milostný příběh se proto cení zvláště pasáž o hrdinově cestě pralesem, anticipující "novosvětské" romány.

V řadě hispanoamerických románů idyla nabývá podoby rozpadu idyly anebo anti-idyly. Jednu modalitu tvoří romány o úpadku rodu: přežívající jistoty předchozích generací se zde jeví jako tíha vyčpělé tradice, jako anachronický řád upadajících rodů, uzavřených ve starých rodinných sídlech. Jiným prostorem negativně pojaté idyly bývají zaostalé vesnice. Tak pojal zapadlou chilskou vesnici Mariano Latorre v románu *Hrdlička* (Zurzulita, 1920). Izolovaný prostor se zde nepředstavuje jako ostrov pravého života, nýbrž jako "zapomenutý kout, kde život stojí a zahrívá jako v bažině".¹² Vzdálený velký svět tu neznamená hrozbu, nýbrž je žádoucí jako "pravý svět" civilizace a pokroku. Střetnutí mladého "poety" s obyvateli obce, kde doufal nalézt "zemi zaslíbenou" (s. 23), rozbíjí jeho ideál harmonie. Vypravěč ironizuje hrdinovy iluze a paroduje přitom idylickou literaturu.

Na poetiku Isaacsova románu např. odkazuje scéna, v níž se Latorrův protagonista zastaví u lesní studánky: "V jeho rozněžnělé duši se Milla idealizuje, nabývá rysů románové hrdinky. Také Milla líbala ta svěží ústa lesa?" (s. 95).

Parodické narážky na *Mariu* odmítají idealizaci vztahů intimních (sublimaci erotiky) a společenských (patriarchální idylu). Ovšem jako v každé parodii zároveň se zde uchovávají principy parodovaného žánru. Dějiště *Hrdličky* tak není jen zaostalou, zahnívajícím vesnicí, kde se hrdina střetne s místním pohlavářem a s celým barbarským prostředím, ale i idylickým prostorem: milostná idyla, spjatá s cyklem ročních dob, přináší hrdinovi i vytouženou harmonii a jednotu. Konfrontací dvou pohledů se v Latorrově díle mění milostná idyla v jiný románový typ: v román střetu dvou kultur.

Ve 20. století se také znovu objevuje idyla ve vlastní podobě v románech, v nichž dominuje koherentní svět. I v nich existuje konfrontace dvou způsobů života, ale ve stavbě díla výrazně převládá jeden z nich, pojatý jako "pravý svět" a jako model možných vztahů mezi lidmi a vztahu člověka a přírody. Tak je tomu v díle Argentince Ricarda Güiraldese *Don Segundo Sombra* (1926, česky 1936 a 1956).

Tento román je sice budován na osnově románu formování (Bildungsroman) s třemi fázemi: mladý hrdina odmítá "nepravou" okolní společnost; vydá se na učednickou cestu; dospěje k zakotvení ve světě zpočátku odmítaném. Avšak celá střední, hlavní část není pojata jako gradování učednických lekcí, nýbrž jako řemeslnicko-pracovní idyla.¹³ V Güiraldesově románu nejde o formování hrdiny pro reálné společenské vztahy, nýbrž o splynutí s ideální komunitou a s harmonií kosmu. V literárněhistorických úvahách o tomto díle se běžně směšuje "formování" a "zasvěcení", je však třeba si uvědomit, že jde o odlišné koncepce vztahu jedince a celku a o různé románové typy.

Prostor *Dona Segunda Sombry* na první pohled nepůsobí jako idylický "ostrov": místo izolované vesnice či statku se zde rozprostírá nekonečná pampa. Má však význam jako jiné idylické prostory. Je to autonomní svět, v němž existuje řád s pevnými hodnotami, kde člověk žije včleněn do své komunity

a do vesmíru. Obklopuje jej odlišné prostředí: městečko na počátku románu, statkářské prostředí v posledních kapitolách. Vztah mezi těmito rámcovými prostory a pampou vyjadřuje idylické opozice: přirozený život proti civilizaci, vlastní svět (domov) proti cizímu světu, epické společenství proti prozaické společnosti.

V pampě, do níž čtrnáctiletého hrdinu strhne obdivovaný gaučo don Segundo, nalezne protagonista okamžitě svůj svět a včlení se do něho. Přesněji patří do něho, vrací se do světa svého raného dětství, z něhož byl svého času přesazen (stejně jako se vrací protagonista *Maríi*) - návrat je příznačným prvkem v poetice idylického žánru.

Širý prostor pampy, stejně jako prostor idylických vesnic, je "uzavřený" v tom smyslu, že je vyčleněný ze vztahů stávající společnosti: z její sítě vlastnických vztahů a egoistických zájmů, z její společenské organizace nedostávající proto, že jí chybí ústřední smysl. Je to však prostor "otevřený" celistvosti: v kterémkoli koutě je přítomen život ve svém kosmickém rozměru, v každé chvíli lze nahmatat plnost života.

S tím souvisí další významný rys tohoto románového typu: popisné scény zvyklostí, práce, zábav. Každý všednodenní detail v nich má esenciální význam a každý okamžik je ponořen do kontinua života.

Celistvost idylického světa se v románu *Don Segundo Sombra* projevuje také v dalších strukturních konstantách: důležitost tradice, která nabízí každému člověku hodnoty vzdálených generací (do textu se věleňují přísloví, pohádky, písně); vložená vyprávění, která nepřinášejí odlišný, relativizující pohled, ale naopak spoluvytvářejí kolektivní tradici; emblémová postava obecního blázna (don Sixto) aj.

Vše je plně autentického smyslu. V opozici k odcizené společnosti a k jejímu pojetí boje a práce umožňuje život gaučovské komunity objevit jiný smysl těchto aktivit: boj je epickým jednáním, které implikuje úctu k vesmíru; práce dostává svůj původní smysl kolektivního osvojení přírody, kterou člověk kultivuje s porozuměním a participuje tak na jejím životě.

V časovém uspořádání Güiraldesova románu nejde tolik o napětí cyklického času a lineárního uplývání, jako o odlišnost času v pampě a času v "cizím" světě.

Život gaučů v pampě má rytmus střídání dne a noci (s návratnými motivy východu slunce, podvečera a noci). Samotný rytmus jízdy na koni napojuje vše na kosmický tep života: "Zvířata i lidé pohybovali se jako ovládnuti utkvělou myšlenkou: jít, jít, jít. (...) Ovlivněn hromadným vlnobitím onoho pochodu, poddal jsem se panujícímu rytmu..."¹⁴ Avšak čas gaučovské cesty neznámá pouze opakování: jeho druhým aspektem je růst, s fázemi symbolizovanými motivy potoka - řeky - jezera. Dozrávání mladého gauče v pampě spojuje obojí: nezvratné postupné narůstání zkušenosti i opakování archetypu dona Segunda, jemuž se chlapec připodobňuje. Jak stupňování zkušenosti, tak mýtické opakování znamenají zasvěcení, tj. včlenění protagonisty do smysluplného světa.

Nezvratnost i cykličnost se spojují rovněž v motivu stop, které člověk zanechává "na zemi věčně nové". V tomto pojetí se nic nesmazává: v epizodě s jednou vedlejší postavou dávný čin, který se zdál zapomenut, zasáhne do přítomnosti tragickým rozuzlením, přinese smrt za dávnou vinu. Nesmazatelná je také hrdinova zkušenost a zrání, jeho "gaučovská duše": "Jsi-li opravdový gaučo, nikdy se nezměníš, protože kdybys šel kraj světa, tvá duše půjde vždycky před tebou, zrovna jako klisna vůdkyně" (s. 262).

Čas má tento smysl v idylickém prostoru, tedy ve vlastním světě bezejmenného protagonisty. Naopak v cizím světě, který tvoří rámec gaučovské sekvence, nabývá odlišného smyslu jak uplývající čas, tak opakování. V civilizovaném světě městečka uplývají prchavé chvíle beze stop a podobají se jedna druhé: objevuje se významný motiv nudy. V závěrečných kapitolách, kdy hrdina zdědí statek (i jméno), opět ztratí svou úplnou příslušnost k okolnímu světu, v níž dříve našel svou identitu: "Hleděl jsem teď na svět z nitra jiné bytosti" (s. 256). Vrací se motiv nudy, příznačný pro rutinní opakování. Na tomto pólu je i hrdinův vývoj viděn jinak: jeho zakotvení ve společnosti má z tohoto hlediska charakter vlastní žánru "Bildungsroman" (včlenění se do "nepravého svě-

ta", smíří se s realitou majetnických vztahů) a je podstatně odlišné od předchozího zasvěcení v idylické komunitě.

V závěrečných kapitolách se projevuje napětí mezi oběma póly. Autor se pokouší sladit přirozený život s životem civilizovaným, "gaučovskou duší" se statkářským postavením. Avšak převládá zde neslučitelnost obou světů, a obě ústřední postavy se proto musejí rozloučit: gaučo don Segundo odjíždí a protagonista zůstává na svém statku, s hlubokým steskem po svém předchozím gaučovském světě, provždy nenávratně: "Jel jsem, jako bych měl vykrvácet" (s. 274).

Poslední příklad představuje osobitou modalitu idylického typu románu: hispanoamerické romány předměstí, konkrétně *Krev a naděje* (La Sangre y la esperanza, 1943) chilského spisovatele Nicomedese Guzmána. V tomto románu, umístěném na dělnické předměstí Santiaga a vyprávěném formou vzpomínek na dětství, se proměňuje polarita domova a vnějšího světa: cizí svět nezůstává jen v dáli (jako v *Maríi*), ani "okolo", v rámcové kompozici (jako v Güiraldesově románu), nýbrž proniká do idylického prostoru. V *Maríi* je krásné, ideální, harmonické vzdáleno v prostoru a v čase. Román *Don Segundo Sombra* pojímá pravé lidské soužití jako svět nikoli ztracený, nýbrž možný; proto se v závěru objevuje snaha sladit jej s reálnými společenskými vztahy. V *Krvi a naději* skutečně lidské vztahy existují "zde a nyní", ale je třeba úsilí, aby je člověk odkryl a naplnil.

Jednotu "pravého světa" objevuje Guzmánův vypravěč "za" odcizenými vztahy nebo "skrze" ně; přitom tato hluboká vrstva existuje se vši jistotou "přirozeného světa". Za scénami, v nichž se město jeví tradičně jako bažina hříchu a zla a které jsou navrženy zejména v první kapitole (znásilnění, prostituce, tragédie bídy), následují idylické výjevy z všedního života protagonistovy rodiny a z okolního proletářského prostředí. Tyto scény přinášejí jiné vidění města než naturalistická tradice: Guzmánův román představuje předměstí jako místo zrodu nových lidských vztahů.¹⁵

Guzmán přenesl idylu z venkova do města; i městská scenerie se pojí s cyklickým časem jak v lidském životě (střídají se generace žijící na témže místě), tak v přírodě:

střídání ročních dob zůstává základem kompozice i v této městské rodinné idyle. Podobně jako v Güiraldesově románu existuje v *Krvi a naději* napětí mezi historickým časem dozrávajících dětského hrdiny a mezi mýtickým aspektem: chlapec opakuje postoje archetypální postavy ztělesňující závazné hodnoty - snaží se být jako otec, nahradit jej v generačním cyklu. Postava otce v Guzmánově románu (tak jako v díle Isaacsově a Güiraldesově) je koncipována ve stejném duchu jako prvek tradice: nepůsobí jako tíha, není autoritou omezující svobodu, nýbrž nabízí možnost nalézt sebe sama v poznání blízkých hodnot a v účasti na prostředí moudrosti a porozumění.

Při promísení obou světů se modifikuje idylické téma domova. Pro romány idylického typu je podstatné, že domov nezávisí na subjektu a nepřemisťuje se s ním, nýbrž je v určitém místě: člověk se z domova může vzdálit a vrací se do něho, patří sem. Domov je světem společným, vyrůstá ze sdílené zkušenosti, porozumění, vzájemného přijetí. U Guzmána tvoří jeho střed bezpochyby hrdinova rodina, která však není uzavřeným prostorem obklopeným nepřátelským světem.¹⁶ Domov se zde stupňovitě či jako dostředivé kruhy šíří (rodina, lokalita, národ), a postupně přitom narůstá směs známého s neznámým, blízkého s cizím.¹⁷ Rodina se otevírá do širšího domova celého předměstí.

V plebejském prostředí předměstí odkrývá Guzmánův román potenciální význam srdečnosti a soudržnosti. Model neodcizených lidských vztahů se v románech idylického typu neomezuje na rámec paternalismu, jeho smysl je hlubší. Uzavřený prostor zde neznamená konzervativní uchovávaní minulosti, nýbrž představuje autonomní koherentní svět. Vědomí hodnot je v něm podstatnější rovinnou než společenská organizace. Nové lidské vztahy se zde rodí ve všedním životě a každý je může stimulovat. Guzmán vidí postupnou proměnu života jako podstatnou a primární. Zásadní důležitost všednosti, příznačná pro idylu, se zde pojí s představou revoluce, která přizpůsobí organizaci společnosti hodnotám života. Ve světle láskyplného vypravěčova pohledu se odhaluje to, co již existuje, avšak skryté, ne plně realizované: skrze ubohost předměstského idiota prosvítá lidská důstojnost, skrze natura-

listické projevy bídy pronikají idylické scény, skrze přítomnou chudobu lze zahlédnout potenciální bohatost lidského života.

Ve vybraných románech jsme dosud sledovali dva aspekty: idylickou polaritu mezi domovem a cizím světem a časový rozměr obou světů. Prostorová a časová antinomie je zároveň axiologická: na jedné straně pravý svět, šťastný, protože plný smyslu a zavazujících hodnot; na druhé straně svět nevlastní a vyprázdněný. Připojme třetí důležitý aspekt idylického světa: jeho atmosféru. Vracíme se tak k problému času, tentokrát z hlediska vypravěče.

Atmosféra románů idylického typu má dva odstíny: nostalgické evokace (minulosti nepříliš vzdálené, určitého období v životě vypravěče) a průzračnost evokovaného. Tyto odstíny implikují napětí mezi prchavostí času a trvalou hodnotou. Oba póly se vzájemně modifikují.

Nostalgie zdůrazňuje čas, který ubíhá, a zbavuje tak šťastný svět rajské věčnosti. Vypravěči těchto románů žijí v odlišné přítomnosti (např. Guzmánův vypravěč ji zmiňuje jako "temnou samotu"). Vzdálili se od přirozeného a naivního světa a na tuto naivitu zlatého věku pohlížejí se steskem a reflexivním odstupem vědomého člověka.

Průzračnost evokovaného světa naznačuje jeho nepomíjivou hodnotu. Samotný akt vzpomínání protirečí pouhé prchavosti času. Minulost není nazřena jako ztracený ráj, nýbrž přetrvává v paměti: je něčím cenným a konstitutivním pro určitého člověka, generaci, národ. Odtud inklinace k mýtu, nejsilnější v románu Güiraldesově.

Nostalgie spjatá s vědomím hodnot implikuje touhu po jejich plné realizaci. Na svou přítomnost pohlížejí vypravěči se smutkem právě proto, že nenaplnila potenciální lidskost.

Napětí mezi reflexivní nostalgií vypravěče a naivní čistotou vyprávěného světa je součástí napětí mezi historickým a mýtickým pólem románového žánru vůbec: mezi racionální sebereflexí moderního člověka a mezi jeho potřebou příslušet k světu a cítit jeho celistvost. Tuto potřebu - která v idylických románech převažuje - vyjadřuje Güiraldesův vypravěč,

když polemizuje s odlišným postojem svého přítele, jenž touží po dobrodružství a zábavách: "Čeho se to chtěl vlastně dožít? Život byl, podle mého zdání, tak úplný, že se mi jevilo jako žalostné dětinství chtít do něho vkládat nové možnosti" (s. 272).

Postavy tohoto typu románu přijímají svět plný smyslu. Dospívají k esenci života - nikoli v ponoření do svého nitra, nikoli v egocentrické redukci, která by odsouvala stranou okolní svět; postavy zde jsou naopak otevřené svému okolí, naslouchají světu; každou věc a každou chvíli vnímají jako součást celku, v rámci "horizontu", v němž žijí.

2

Jestliže v "románech komunity" dominuje vidění celistvého světa, v dílech odlišného typu, jež lze označit jako "romány střetnutí kultur", se konfrontují dvě koncepce světa. Napětí mezi dějinami a mýtem, mezi občanskou společností a kosmickým řádem mívá v těchto románech prostorovou podobu¹⁸: moderní jedinec se setkává s neznámým, nesrozumitelným světem, umístěným buď "zde" (jako skrytá, odvrácená strana života), nebo častěji "jinde".¹⁹

"Román střetu kultur" může mít sevřenou stavbu a hloubku podobenství;²⁰ pro latinskoamerickou literaturu, v níž má tento románový typ zvlášť významné místo, je příznačná naopak epická rozmanitost a šíře. Riverův *Vtr*, zakladatelský hispanoamerický román tohoto typu, předkládá množství různých situací, různé "světy", několik vypravěčů. Skrze rozmanitost navozuje postoj otevřenosti k světu, ale zároveň jde i o kulturní dimenzi: Amerika je zde symbolizována jako heterogenní svět.

Heterogenost bývá vyjádřena samotným tvarem děl. Výrazně se projevuje hned v prvním hispanoamerickém díle této linie, v próze Argentince D. F. Sarmienta *Facundo* (1845). A to jak v tématu, tak v žánrové nesourodosti. Sarmiento v tomto díle spojuje kulturologickou úvahu o specifičnosti Argentiny, románovou biografii lokálního "gaučovského" pohlavára Facunda a publicistický pamflet na tehdejšího diktátora Rosase. Nesourodé úhly pohledu jsou zaměřeny na nesou-

rodý svět: zdejší typ kultury pojímá Sarmiento jako zápas "civilizace" a "barbarství". Barbarský svět má sice v symbolech pampy a gauča určité kouzlo dramatického života v nedotčené přírodě, obsahuje hodnoty spontánnosti a vitality. Avšak v ústřední tezi díla Sarmiento postuluje civilizaci (pokrok, vzdělání, prosperitu, demokracii) proti barbarské zaostalosti.

Problematický tvar Sarmientovy prózy budí dodnes rozpačky, jeví se jako hybridní, hodnotí se z hlediska "zaostalosti" tehdejší hispanoamerické výpravné prózy. Na nejednotnost díla lze ale také pohlédnout z hlediska výrazových potřeb heterogenní kultury.

Rovněž román *Vír* (La vorágine, 1924, česky 1930 a 1955) Kolumbijce J. E. Rivery postrádá jednotu, ať již jde o děj, prostor, předimenzovaná vložená vyprávění, kolísání narativního postoje. Často kritizované "nedostatky" je ovšem možno pochopit jako významuplné.

Výchozí dobrodružný syžet se rozpadá. Bogotský básník Arturo Cova opustil známé, ale prázdné prostředí civilizované společnosti, jejíž konvence porušil: jeho cesta má počátku podobu útěku s milenkou, skrývání před pronásledovateli, posléze touhy pomstít se neprávem podezírané milence a jejímu únosci. Avšak postupně, zvláště od chvíle, kdy postavy opouštějí prostor savany a ponoří se do pralesa, jejich cesta ztrácí směr: z vyprávění mizí zmínky o cíli, důležitější je cesta sama. Dobrodružné intriky a záměry (osobní pomsty, snahy osvobodit zotročené sběrače kaučuku) jsou jen diskontinuitními ostrůvky, motivace cest se vytrácejí: "Nikdo nás nehledal ani nepronásledoval! Všichni na nás zapomněli!" (s. 96).

Opuštění lineárního děje a cílevědomého jednání obrací pozornost od dílčích věcí k celku světa. "Naslouchání" má však pouze na samém počátku hrdinovy cesty podobu "radostného dechu života, pohody, jasu a tepotu" (s. 18).

Na rozdíl od homogenního prostoru idylických románů, jejichž hrdinové patří k určité komunitě a pohybují se v důvěrně známém světě, noří se postavy *Víru* do neznámého, disharmonického a nesourodého prostředí. Podobně jako v dalších

románech tohoto typu přechází protagonista z jednoho světa do jiného a nepatří plně do žádného z obou.

Na jedné straně stojí civilizovaná městská společnost, na druhé straně prostor savany a pralesa, kde sousedí nesourodé světy: prostředí osamělých usedlostí dobytčkářů, pseudo-civilizované úřady, svět zotročených sběračů kaučuku, prezentovaný jako historicky konkrétní svědectví; a v jiné časové dimenzi divoká příroda, předcházející historii, k níž patří i svět indiánských kmenů, které "nemají ani minulost, ani budoucnost". V jedné scéně se tak objeví např. absurdní úředník s červeným slunečníkem, který dá uprostřed pustin protagonistovi pokutu, a vzápětí apokalyptická větrná smršť (s. 78-81).

Cesta přes savanu, kde si člověk může přírodu ještě "ochočit", do pralesa, jenž má "drsnost kosmické síly" (s. 96), je pojata jako putování k posvátnému místu, kde se nachází "chrám" či "střed".²¹ Ponořit se do nitra kontinentu znamená pro hrdinu nalézt "střed světa" v jeho kosmické i americké dimenzi. José Eustasio Rivera (i další latinsko-američtí regionalisté) se nezaměřuje pouze na elementární životní situace a základní vztah člověka a přírody pulsující v kosmickém rytmu, vně historických souřadnic. Na rozdíl např. od Ch. F. Ramuze nevidí ve způsobu existence svých postav bytostné možnosti člověka, nýbrž jeho možnosti v rámci určité kultury. Prostor ve *Víru* představuje specifickou dějinnou situaci Ameriky, v níž koexistují "různá období".

V pluralitě různých světů, uprostřed kaučukářských podniků, indiánských kmenů a nedotčené přírody hrdina opakuje kroky prvních dobyvatelů a přijímá tento nesourodý konglomerát jako svůj vlastní americký svět.

Spolu s nesourodostí prostoru, která má i časový rozměr (koexistence forem společnosti, jež jinde následovaly jedna po druhé), patří k poetice tohoto románového typu cesta ke kořenům. Prostorový "střed" má časový význam "počátků". Putování postav v Riverově díle má tak podobu cesty nejen horizontální, nýbrž vertikální. Je to jeden z obrazů *Víru*, který má pro hispanoamerické romány zakladatelský význam. Naznačuje jej již titul románu: pohyb dolů, sestup ke kořenům americké kultury, do hloubi prostoru a času. - Časový

význam cesty prostorem se stane kompozičním základem dalšího "románu střetnutí kultur": *Ztracených kroků* (Los pasos perdidos, 1953, česky 1963) Kubánce Aleja Carpentiera. Jeho hrdina, evropsky vzdělaný intelektuál, se cestou do jednoho latinskoamerického města a posléze do pralesa proti proudu Orinoka vrací proti proudu času k počátkům lidské společnosti.

Protagonista Riverova *Víru* nevniká do "středu" světa naráz ani přímočaře, náhlým prohlédnutím nebo zasvěcením. Překročení "prahu", za kterým je vše jiné, se odehrává v řadě zkušeností a ve dvou velkých fázích. Savana tvoří přechodné pásmo dosud napůl známé; až odchod do pralesa (asi v třetině textu) znamená skok do neznáma, vyznačený motivem požáru: požár domu hrdinu "vrhal do pralesa a izoloval od známého světa", jeho dosavadní "kroky pokrýval popelem" (s. 93). Hlavní postava je v tomto typu románu stržena z běžné společenské dráhy a uchváčena mohutnou silou něčeho "jiného", nejasného a podstatného.

Riverův pralesní svět je "jiný" v dvojím smyslu, v napětí dvou významů: neproniknutelnosti cizího prostředí a proniknutí do "chrámu".

Prales jako celek i každý ze světů, které v něm existují, působí na hlavní postavy, přicházející z měst, neproniknutelně a nepřátelsky. Úřady se v těchto končinách jeví absurdně. Román sice rámuje texty adresované s důvěrou vysokému úředníkovi: Riverův dopis ministroví o údajném nálezu Covova rukopisu (v úvodu) a telegram kolumbijského konzula témuž ministroví (v epilogu). Pod příkrovem jasně úřední korespondence a důvěry v zásah vládních činitelů se však rozevírá temný podivný svět. Ve scéně s téměř kafkovskou atmosférou se vedlejší postava (a vedlejší vypravěč) Clemente Silva v amazonském městě - již na území Brazílie - snaží nalézt kolumbijského konzula. Všude naráží na odmítnutí či výsměch. Nepatřičně působí jeho otázky, jeho pohyby, sama jeho přítomnost v tomto světě: "Bloudil jsem po ulicích se strachem, že jsem na obtíž, s melancholií cizince" (s. 165). V domě označeném vlajkou konzulát není, kdežto nesmyslně v jakési klempířské dílně je konzul nalezen - a je to opět nepravá osoba, která Silvovi nepomůže.

Nepřístupně a cize působí svět Indiánů. Odstup je vyjádřen i změnou narativního postoje: romantickou exaltovanost vystřídá informativní styl cestopisu při líčení zvyklostí jiných kultur. Cova také bezděčně zopakuje roli španělských dobyvatelů, využívajících "pověřivosti" Indiánů: po náhodné epizodě v něm domorodci spatřují "nadpřirozenou bytost, vládce duší a osudů" (s. 107).²²

Nesrozumitelný je pak především mohutný a nekonečný prales amazonského povodí. Nelidská je jeho prostorová dimenze, nelidský je jeho čas: věčný koloběh rašení a hnití i "dlouhověkost velkolepých stromů, pamětníků ráje, letitých už tehdy, kdy se objevily první domorodé kmeny, a čekajících bezcitně na zánik budoucích staletí" (s. 95).

Cestou do pralesa byla překročena mez, za níž se hroubí dosavadní pravidla: pravidla civilizované společnosti a jistoty rozumu. Tváří v tvář drsnému tajemnému světu, který se vymyká lidským dimenzím a rozumu, postavy podléhají chaosu, horečkám, úzkostným snům, halucinacím. Touží utéci, vrátit se do civilizovaných míst. Přesto se noří znovu a stále do pralesa. Je člověku záhadný, příliš jej přesahuje a zároveň přitahuje. Po fyzických a psychických útrapách putování jim tento "nepřátelský" svět náhle pokyne, osloví je. Nesrozumitelnost se mění v porozumění. Ve chvíli, kdy Silva prošel již veškerým zoufalstvím bloudění: "Skrytý hlas věcí mu naplnil duši. Opravdu mu ta palma, vztyčená v téhle pustině jako ukazováček k modré obloze, ukazuje směr?" (s. 190).

Motiv úzkosti neodkazuje k nepřátelství přírody a člověka, jak bývá Riverův román interpretován.²³ Úzkost z šelestů nočního ticha spíše jako by rozevírala oponu před "scénou bytí", která je prázdná a již prochvívá van vesmíru: "Nespavost je opletla sítí vidin. Prožívali úzkost bezbranného člověka, jenž tuší, že ho někdo ve tmě sleduje. Bylo slyšet různé zvuky, noční hlasy, bázlivé kroky, ticho působivé jako průzor věčnosti" (s. 186).²⁴

Ve "středu" vesmíru, kde se postavy dotýkají bytí, se převrací vztah člověka a okolí: pohled zde směřuje od světa k postavám. Ty již nepřehlížejí svět, který leží před nimi, naopak "okolí" hledí na ně: stromy na člověka pomrkávají, dávají mu znamení, ze všech stran jej oslovují hlasy Země,

kteřá se postavám otevírá, zahrnuje je v sobě.²⁵ Závěrečný odchod hlavních postav do pralesa tak nemá jen význam, který do věty "Pohltil je prales!" vložil telegram konzula (a po něm řada interpretů). Postavy nejsou vystaveny jen zkáze, ale probouzejí se do vesmíru, nalézají se "uvnitř". Proto je jejich odchod aranžován jako vítězný pochod; prales je i jakoby přístřeším, kam se mohou "uchýlit" (guarecernos en la selva).²⁶ Prchají přitom před epidemií - mor (společné osudové ohrožení, možnost kolektivní zkázy i znovuzrození) patří k emblémovým motivům regionalistických románů, spřízněným s motivy živelných pohrom (smršť, povodeň, požár aj.).

J. E. Rivera nazývá středový prostor výslovně "la catedral de la pesadumbre" - katedrála strasti, zármutku, tíže. Překlad posledním uvedeným slovem se zdá nejvýstižnější: naznačuje pojetí "tíhy" bytí (v opozici k avantgardní "lehkosti").

Tuto tíhu pociťuje celý kosmos, včetně člověka i včetně neživé přírody. Leitmotiv hlasů přírody má právě podobu nářku: palma vzlyká, země si stěžuje, řeka sténá, písek prosí o slitování. Antropomorfizace přírody je součástí obrazu celistvého kosmu, jemuž vypravěč naslouchá, v němž je obsažen. Vztah je vzájemný, rostliny jsou spřízněné s lidmi a člověk je příbuzný s rostlinami. Vize oživlé přírody, která trpí, mstí se za utrpení či prosí o soucit, prostupují hojně celým vyprávěním, v němž halucinace a sny nemají význam subjektivních vizi²⁷: patří k pochopení celku vesmíru, rozumem neobsažnutelnému. Stejně tak je ve světě amazonských Indiánů drogové opojení způsobem poznání: pod účinkem šťávy určité rostliny člověk vidí, co se děje na jiném místě (s. 110).

Utrpení spřížňuje s přírodou i s dalšími světy vnořenými do pralesa - se strádajícími sběrači kaučuku a s Indiány. Vzájemná cizost se rozplyne v rituálním tanci a nářku Indiánů, k němuž se připojí Covovi druzi: "Zanedlouho jsem si však povšiml, že křičí stejně jako domorodci a že jejich hořekování prýští ze stejného niterného žalu, jako by jejich duši drásala společná bolest. V jejich lkaní znělo zoufalství přemožených plemen a bylo podobno mému vzlyku a utrpení, které prožívám ve svém nitru..." (s. 109). Všichni patří

k světu, který je přesahuje. Místo cestovatelského pozorování dochází k společnému naladění a porozumění.

V oscilaci cizosti a ztotožnění zde v náznaku vystupuje nová kvalita významná pro vidění světa v "románech střetu kultur": respektování jiných bytostí v jejich "jinakosti" - ať již jde o přírodu, druhé lidi, etnické skupiny. Plně se tento postoj projeví v románech J. M. Arguedase.

Dosud jsme pohlíželi na koncepci prostoru ve *Víru* z hlediska vztahu postav a "světů", v polaritě neproniknutelnosti celku a ponoření ve vesmíru. "Oslovení" však nemá v románu jen krajní podobu utrpení a splnutí. Všimněme si, jaký význam navozuje konfrontace monumentality prostoru a komorních lidských vztahů.

Na vzdálených místech obrovitého území se pohybují malé skupinky lidí: nějak spolu souvisejí, hledají se, setkávají. Existuje tu určitý nepoměr mezi délkou putování s množstvím útrap na cestě a "předmětem" hledání: protagonista hledá ženu, k níž má problematický vztah, stejný je případ jeho přítele Franka, neúměrná je i mnohaletá odyssea Silvy za synem a posléze za jeho ostatky. Tyto vztahy dostávají délkou putování a rozlehlostí románového prostoru podstatný význam: pod emocionálními výkyvy a dobrodružnými osudy vystupuje vzájemnost lidí. Setkání s přáteli, ale i s nepřáteli je v dimenzích celku života určitým "oslovením", "výzvou".

K tomuto implicitnímu kontextu odkazují i výslovné motivy soucitu, rytířství, soudržnosti. Např. Covovo donquijotské gesto při setkání se Silvou, plné respektu k "jinému": "Buďte ujištěn, řekl jsem mu večer, že jsem povahou přítelem slabých a smutných! I kdybych věděl, že nás hned zítra zradíte, šetřil bych vás pro vaši dnešní chorobu" (s. 136). Jinde se pojí motiv hudby s touhou obejmout nepřátele (s. 201); dokonce jednou z možných interpretací díla je čist je jako román o nenápadném, ale osudovém přátelství Covy a jeho druha s emblematickým jménem Fidel Franco (věrný upřímný).

Postoj otevřenosti k světu navozují ve čtenáři nejen tyto motivy, nejen gesta a soudy postav, ale i rozmanitost narativních postojů: vedle sebe zde sousedí romantická póza,

jejiž exaltované výkřiky udávají rytmus vyprávění, věcná sebereflexe či obžalobný dokumentární styl. Jakoby nervózní kolísání tónu zdaleka jen necharakterizuje "slabého", rozkolísaného hrdinu a vypravěče; vylévá se do široka z koridoru psychologické analýzy. Rivera rozbíjí sebezahledění hrdinů psychologických próz také výměnou vypravěčů: egocentrický Cova náhle velkodušně předá nadlouho slovo jinému vypravěči (který zase přebírá další vložena vyprávění) a posléze se obě promluvy smísí. I v této rovině opět oscilace mezi rozmanitostí a ztotožněním otevírá úhel pohledu, implikuje porozumění pro široký proud života.

Ostatně k proudům života a smrti odkazují také výslovné motivy řek i titulní symbol víru, strhávajícího do mohutného pohybu. V Riverově románu řeky fascinují již svými (většinou indiánskými) názvy: jména přírodě vtiskují dotek lidské přítomnosti a jsou svědectvím prehispanšské tradice: "Ve vesničce San Fernandu, která má sotva šedesát domků, se stékají tři velké řeky, které ji obohacují: zleva Atabapo s načervenalou vodou a bílým pískem, naproti žlutá Guaviare a zprava Orinoco s mocnými vlnami. A okolo prales a prales!" (s. 217). - Podobné významné budou řeky v dalších románech příbuzného typu od R. Gallegose, A. Carpentiera či J. M. Arguedase. Na břehu řeky se odehrává klíčová scéna venezuelského románu Rómula Gallegose *Doña Bárbara* (1929), v níž hrdinka poprvé ve svém konfliktním životě naslouchá "dechu vesmíru". Řeky otevírají prostor. V pralesní scénérii Riverova *Víru* a Carpentierových *Ztracených kroků* mají veškerý symbolický i reálný význam cesty. V andském prostředí Arguedasových *Hlubokých řek* (Los ríos profundos, 1958) prudké horské řeky, zařízlé do skal, jsou kosmickou silou, kterou hrdina s důvěrou vzývá v magickém rituálu; řeky značí otevřenost v protikladu k "vězení" internátní školy,²⁸ jsou posilující a očišťující vesmírnou energií. Ve všech zmíněných románech řeky tvoří tepny planety, odkazují k celku vesmíru.

K pólu kosmické celistvosti patří v Riverově *Víru* (a v dalších románech) i jednota a rozmanitost. Při vší různosti světů, jež se v něm nacházejí, je prales symbolem jednotného řádu. Koncepce jeho celistvosti se blíží mýtu: "sestup" do pralesa odkazuje k mýtické cestě do podsvětí, počí-

naje motivem řeky připomínající Stygu: "Ona řeka, nezvlněná a nezpěněná, byla němá, ponuře němá jako předzvěst a budila dojem temné cesty vedoucí do víru nicoty" (s. 98). Jako dan-tovský obraz pekla je stylizován svět trýzněných sběračů kaučuku.²⁹ Prales nabývá i pohádkové podoby zakletého lesa.

K řádu světa zde odkazuje také motiv jednotlivé šlépě-je, na kterou postavy v pralese narazí: ojedinělá šlépěj není záhadou (jakou by byla v moderním světě rozumu), ale má svůj kontext v pověsti o Indiánce Mapiripaně, již stopa patří. Fragment se ukáže jako součást celistvého světa mýtu.

Motiv stopy se ve *Víru* objevuje nejen jako tento odkaz k mýtu, ale častěji ve své moderní podobě: jako touha jednotlivce zanechat po sobě trvalou individuální stopu. I v tomto významu se ale odkloní od individualistické představy, v níž stojí člověk proti světu, subjekt proti objektu.

K individualistickému pojetí stopy, kterou člověk vtiskuje světu tím, že se prosazuje a proslavuje, odkazují ve *Víru* motivy kariéry, touhy básníka Covy mít umělecký úspěch, zbohatnout, nabýt společenského postavení.³⁰ Z hlediska měšťáckých snů o bohatství a úspěchu je Cova ztroskotanec, který sešel z nadějně cesty. Stejný osud má jeho přítel (a alter ego) Ramiro, kdysi nadějný mladík a nyní ztroskotanec ztracený v pralese. Cílevědomá snaha vtisknout světu trvalou stopu přitom vnitřně souvisí s ničením beze stop: s představou boje a vzájemného vytlačování (ať již nepřátelskou přírodou nebo záměry jiných lidí). Tak již motto románu, které tvoří úryvek z Covova dopisu, hovoří o "nastoupené úspěšné dráze", o "ztroskotání" a bezcílém putování v pampě, v níž se hrdina rozplyne jako vítr, "nezanecháváje po sobě než svist a zármutek". A v epilogu telegram kolumbijského konzula (o marném pátrání po Covovi a jeho družích) stvrzuje: "Ani stopy po nich. Pohltil je prales!" (s. 249).

Motivy trvalých, "sošných" stop (k nimž patří i rozmáchlá gesta protagonisty) odkazují k moderní koncepci člověka jako tvůrce vlastního života, formulované již v evropské renesanci. Představa o tvůrčích činech, jež mají přetrvat pomíjivost života jednotlivce, se ve *Víru* v konfrontaci s kosmickým řádem obnažuje jako nepravá: ukazuje se nepat-

řičnost gest, jimiž Cova modeluje své chování, povrchnost jeho snů o umělecké slávě a osobní prosperitě.

S toutéž koncepcí moderního člověka souvisí i jeho snaha ovládnout přírodu; zanechává stopy pouze ničivé, jež J. E. Rivera výslovně odsoudí v ekologické obžalobě civilizovaných lidí: "A na některých místech zanechávají stopy, jako by se tudy řítily laviny: sběrači kaučuku zahubí v Kolumbii ročně milióny stromů. Na území Venezuely kaučukovník již vymizel. Takto se prohřešují proti budoucím generacím" (s. 177).

Proti tomuto modernímu postoji Riverův román vrací člověka do celku života, ke "kořenům" v Zemi, k příslušnosti do vesmíru. Tutéž představu později vyjádří José María Arguedas: není podstatného rozdílu mezi kamenem, člověkem a stromem.

Ovšem není možný návrat k původní celistvosti a k pohádce: hispanoamerické romány, při vši tendenci k mýtu, zůstávají romány, jejich vidění je vizí otázek moderní epochy. Motiv stopy jako emblém individuální identity se zde objevuje i v odlišném významu: nikoli již v protikladu k ponoření do kosmu, nýbrž jako jeho součást. Sestup do pralesa znamená skok do ztráty identity, ale její nabytí v jiné podobě. Objev, že člověk do tohoto mohutného pohybu patří, přináší hrdinovi očistu od vnějškových civilizačních nánosů. V konfrontaci se zkušeností z původního chaotického a nezkroutného světa Rivera paroduje vše "ochočené": sny o spořádané rodinné idyle, touhu po společenském úspěchu, romantická gesta literární provenience, konvence společenské i literární (např. v pasáži zavrhuující idylickou poezii: "Zde neklokotají zamilovaní slavicí...", s. 176).

Když hrdina *Víru* zakouší své spojení se zemí (ba i v podobě fyzického splnutí, jaké pociťuje v halucinacích) nejde o to, že by se vzdával sám sebe: přijme dramatičnost života a svou jedinečnost uvidí s pokorou v jiné perspektivě - touhu zanechat stopu zde objevuje v jiném světle.

Tato proměna perspektivy je patrná v motivu uměleckého díla. V závěru románu se Covovy fragmentární zápisky stávají formou i tématem. V úvaze o "nejisté síti mého vyprávění" protagonista zdůrazňuje: "Já naopak mu mohu ukázat stopy,

které jsem po sobě zanechal na své cestě a které jsou sice pomíjivé, ale aspoň nesplývají s ostatními. Až mu je ukáží, chci je i popsat..." (s. 215). Literární výtvar již nepatří do kontextu úspěchu a proslulosti, stává se čímsi bytostným: možnostmi dotknout se autentického základu života a podat svědectví, oslovit jiné lidi. Smysluplnou, vstřícnou stopou se tedy stane text, který básník Cova chrání jako to nejceněnější v životě: "Opatrujte dobře tento rukopis a dejte ho k dispozici konzulovi..." (s. 248). Celá kniha - Covovy zápisky totožné s Riverovým textem (román v románu) - je textem někomu adresovaným, podobně jako se k adresátu obracel dopis v motu díla: je oslovením.

V obdobném významu Clemente Silva vyrývá do kmenů stromů vzkazy synovi: po čase je nalézá jako jizvy v kůře. Jizvy na kmenech stromů stejně jako jizvy na tělech postav tvoří stopy po společném utrpení, společnou paměť, svědectví.

Podobně končí Carpentierův román *Ztracené kroky*, který vyprávěl o cestě hudebního skladatele do pralesa: motivem uměleckých děl jako "hmatatelných svědectví" a motivem písmen vyrytých do kůry stromu. Když se protagonista chce vrátit do pralesa, nenalezne značku (trojitě V), již si do kmene stromu označil cestu a kterou skryla rozvodněná řeka - vstup do ráje se uzavřel. Otisk hrdinovy existence však zůstává; román uzavírají slova: "Když proud zprůzrační, na jistém šupinovitém kmeni, oranžovém kmeni se světle zelenými skvrnami, je vidět Znak vyrytý do kůry špičkou nože tři sáhy pod hladinou."³¹

Protagonista *Vlru* nalézá "střed" po dlouhém putování. Je zapotřebí dramatického bloudění, aby tento bogotský donjuanský básník překonal rozestup od prostředí savany a pralesa, aby porozuměl kosmickému řádu a našel se v něm.

Hluboké řeky Peruánce J. M. Arguedase přinášejí originální variantu tohoto románového typu: obraz "středu" se neobjevuje na konci hledání, nýbrž na samém počátku vyprávění. V první kapitole přichází protagonista a vypravěč Ernesto poprvé v životě do Cuzka. Zde již první "setkání" s původní zdi z doby Inků je rituálem porozumění a smazání jakéhokoli rozestupu mezi vypravěčem a okolím: "Kráčel jsem podél zdi, kámen po kameni. Pár kroků jsem podstoupil, pozoroval jsem

ji a zase jsem se přiblížil. Dotýkal jsem se kamenů rukama, sledoval jsem vlnitou linii, nepředvídatelnou jako tok řeky, kterou tvořila spojnice mezi kvádry. V tichu temné ulice vy-
padala zeď živě, v dlaních mi planul šev mezi kameny, jichž jsem se dotkl.³² Vzájemné spojení postavy s okolím a sjednocení všech prvků světa vrcholí v obraze "středu", jímž je katedrála v Cuzku a její zvon: "Já věděl, že hlas zvonu do-
letí na pět mil daleko. Myslel jsem, že na náměstí vybuchne naráz. Ale zdvíhal se pomalu, se značnými odmlkami, a zpěv narůstal, pronikal všemi částmi; a všechno se stávalo onou hudbou Cuzka, která otvírala dveře paměti" (s. 19). A o něco dále: "Rozlehlý hlas velkého zvonu ... mě dosud doprovázel. Byli jsme ve středu světa" (s. 22).

Nalezením "středu" zde tedy dramatický rozestup mezi člověkem a jeho okolím nekončí, nýbrž začíná. V pravém jednotném světě nelze setrvat, není jednou provždy dán, není ostrovem. Dětský hrdina se návštěvou Cuzka ztotožnil se svými indiánskými kořeny, žije však v heterogenním světě a projde zkušeností cizosti, osamění. Je "uvězněn" v cizím prostředí církevního internátu v andském městečku Abancay a není příliš přijímán ani místními Indiány, kteří žijí v naprostém ponížení a teprve v závěru románu se probouzejí k obraně své důstojnosti.

Ernesto tak žije mezi dvěma komunitami a nepatří zcela do žádné, přestože se rozhodl pro svět Indiánů. "Střet dvou kultur" je v *Hlubokých řekách* tedy tematizován jako konfliktní a nesourodé soužití dvou etnik v oblasti And, jejíž heterogenost Arguedes podtrhuje také reflektováním její dvoj-
jazyčnosti. Napětí dvou světů se však nevyčerpává opozicí etnických skupin. Střetává se zde dvojí celkový postoj k světu: vidění světa jako rozpadlého a jeho částí (jednotlivců, skupin) jako předmětů manipulace, která nechápe a nepřipouští jakoukoli odlišnost; a na druhé straně tušení jednoty vesmíru a pohled na okolí z hlediska určujícího zážitku "středu" a "setkání", kterým byl protagonista zasažen v úvodní scéně příchodu do Cuzka.

V heterogenním světě stojí hrdina na okraji - není však viděn jako marginální. Tak jako v tomto typu románu nabývá periferie kvality "středu", rovněž slabý a do společností

nezačleněný hrdina stojí v centru světa. (Z rodu "slabých" byl i hrdina *Víru*.) V Arguedasově díle svět nepatří silným.³³ Ernesto, zakořeněný v indiánské kultuře a zároveň ovlivněný obrazy evropské kultury (katolická výchova, ideál plavovlasé ženy),³⁴ je dalek jakéhokoli agresivního či dobytelského jednání. Právě proto, že stojí mimo uzavřené skupiny nebo napůl patří do několika zároveň, má citlivost pro jiné a pro "jinakost". Jeho základním postojem je porozumění.

V *Hlubokých řekách* nejsou postaveny proti sobě svět bílých a svět Indiánů; polarita spočívá spíše v protikladu mezi postojem "uzavřeným" a "otevřeným", mezi agresivitou a porozuměním. Proti nenávisti, rasismu, násilí (při potlačování vzpoury Indiánů, v klukovských partách, v sexu) existuje opačný pól, který tvoří řada přátelských gest, gest velkorysosti k nepřátelům, momentů porozumění. Tento postoj se zdá slabý, bezmocný, donquijotský; má však axiologickou sílu a implikuje tušení řádu vesmíru, tvoří alternativu k světu agresivity. Katarzi přináší závěrečné téma epidemie, která přichází jako pochmurnými předzvěstmi ohlášený apokalyptický trest pro "vymknutý" svět a která znamená i očistu: hrdina ji nalezne v pokorné službě jedné z obětí moru.

Není nahnadilé, že typ "slabého hrdiny" se objevuje v literaturách oblastí, kde koexistují různé kultury (mohli bychom nalézt analogii v středoevropských románech). Je to oblast možného soužití: identita - individuální a kolektivní - neznamená ztotožnit se s určitou uzavřenou skupinou, nýbrž nalézt postoj otevřený pluralitě životních forem.

Poznámky

¹ J. E. Rivera, *Vír*, přel. Z. Hampejs a M. Svobodová, Praha, Čs. spisovatel 1956. U některých citátů, kde je tento překlad nevýstižný, text upravuji.

² Vyvolaly také výrazný zájem o hispanoamerickou literaturu u nás. Po ojedinělých předchozích překladech byla

ve čtyřicátých letech systematicky (a s porozuměním) překládána do češtiny díla tohoto proudu: J. E. Rivera, *Zelené peklo* (La vorágine), přel. J. Ostrý, Praha, Pokrok 1930; R. Gallegos, *Doña Barbara*, přel. J. Čep, Praha, Melantrich 1936; R. Güiraldes, *Žhavá země* (Don Segundo Sombra), přel. Z. Šmíd, Praha, Symposion 1936; E. Zalamea Borda, *Čtyři roky na palubě mé duše*, přel. D. Vagnerová, Praha, Symposion 1942; C. Alegria, *Zlatý had*, přel. J. Čep, Praha, Symposion 1942; aj.

³ P. Zajac, "Región ako problém lokálneho a globálneho", in: *Región v národnej kultúre*, Dol'ný Kubín - Nitra 1988.

⁴ P. Henríquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho 1978.

⁵ M. Vundt, "La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo", in: *Filosofía de la ciencia literaria* (ed. E. Ermatinger), Madrid, Fondo de Cultura Económica 1984.

⁶ Východiskem je zde typologie, kterou načrtl V. Svatoň z hlediska tří možných cest k celistvosti světa v románu ("K typologii románu a k problematice tzv. románu historického", *Česká literatura* [1989], č. 2). - V hispanoamerické literární historii téměř chybí typologický pohled na román 20. století; pokusy o určité rozlišení se většinou omezují na obvyklou tematickou klasifikaci (román půdy, indigenistický román, román mexické revoluce aj.). Vyniká však kniha Fernanda Ainsy, jenž v hispanoamerickém románu shledal tři základní možnosti v hledání iberoamerické kulturní identity (*Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos 1986).

⁷ F. Ainsa, c. d.

⁸ Této "sekundární" linie ve vývoji románového žánru si v posledních letech všímají české literárněvědné úvahy

(zaměřené převážně na minulé století): J. Janáčková, *Román mezi modernami*, Praha, Čs. spisovatel 1988; P. Blažíček, *Epičnost a naivita Holečkových Našich* (rukopis, 1982); Ivo Pospíšil, *Ruská románová kronika*, Brno 1983; týž: *Labyrint kroniky*, Brno, Blok 1986.

⁹ M. M. Bachtin, *Román jako dialog*, Praha, Odeon 1980, s. 347 an.

¹⁰ F. Schiller, "Über naive und sentimentalische Dichtung", *Gesammelte Werke, Bd. VIII*, Berlin, Aufbau Verlag 1955, s. 580.

¹¹ J. Isaacs, *María*, La Habana, Casa de las Américas 1970, s. 5.

¹² M. Latorre, *Zurzulita*, Santiago de Chile, Nacimiento 1964, s. 153.

¹³ M. M. Bachtin, *c. d.*, s. 347.

¹⁴ R. Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, přel. Z Šmíd, Praha, SNKLHU 1959, s. 78.

¹⁵ Srv. V. Macura, doslov k: Jiří Volker, *Zasvěcování srdce*, Praha, Čs. spisovatel 1984.

¹⁶ Tak interpretoval dílo José Promis ve stati "El sentido de la existencia en *La sangre y la esperanza* de Nicomedes Guzmán", *Annales de la Universidad de Chile* 145 (1968) a v knize *La novela chilena actual*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro 1977.

¹⁷ J. Patočka, *Přirozený svět jako filozofický problém*, Praha, Čs. spisovatel 1970, s. 78 an.

¹⁸ Časovou variantou tohoto typu je tzv. historický román - viz V. Svatoň, *c. d.*

19 Viz D. Hodrová, "Román o sestupu do divočiny", *Česká literatura* (1990), č. 2.

20 Jako tento typ románu je možno pochopit i např. Kafkův *Proces*.

21 F. Ainsa, *c. d.*, s. 233.

22 A. Gonzáles upozornil na paralely mezi hrdinou *Víru* a Hernánem Cortésem: "Elementos hispánicos y clásicos en la característica de *La vorágine*", in: *La vorágine: textos críticos* (ed. M. Ordóñez), Bogotá, Alianza Editorial Colombiana 1987, s. 196.

23 V úvaze věnované nejen *Víru*, ale poslednímu století hispanoamerického románu napsal Carlos Fuentes: "v latinskoamerickém románu...je příroda pouze nepřítelkyní, která pohlcuje, ničí vůli, ponižuje důstojnost a vede ke zničení. Právě příroda je zde hlavní hrdinkou a nikoli lidé, věčné drčení její silou..." (*La novela hispanoamericana*, ed. J. Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Universitaria 1969, s. 163).

24 Emmanuel Lévinas hovoří o "šumění ticha" (jež například děsí dítě v ložnici) jako o modalitě mezi bytím a nicotou. *Éthique et infini*, Paris, Fayard 1982, s. 38.

25 Martin Heidegger tak charakterizoval antickou koncepci (v opozici k moderní): "Jsoucí se nestává jsoucím teprve tím, že na ně člověk pohlíží, dokonce ve smyslu představování jako subjektivní percepce. Spíše je to člověk, na koho pohlédlo jsoucí a kdo byl otevírajícím se jsoucím při něm samém shromážděn. Být nazírán jsoucím, být pojmut a obsažen v jeho otevřenosti a takto jím nesen, být převrácen v jeho protikladech a poznamenán jeho rozporem, to tvoří podstatu člověka ve velké řecké době. Proto musí tento člověk, má-li naplnit svou podstatu, [...] zachytit a uchovat otevírající se jsoucí v jeho otevřenosti a zůstat vystaven

(alétheucin) veškerému rozrůzňujícímu se chaosu." ("Věk obrazu světa", *Orientace* 5 [1969], s. 65).

²⁶ Oba tyto momenty postřehla Sylvia Molloy, avšak vložila je jako vyvrcholení "nákazy pralesa" a Covovy psychické choroby. ("Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*", in: *La vorágine: textos críticos*).

²⁷ Psychopatologické vysvětlení antropomorfizace pralesa jako projevu vypravěčovy a autorovy hysterie podal W. E. Bull, "Naturaleza y antropomorfismo en *La vorágine*", in: *La vorágine: textos críticos*.

²⁸ Srv. A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada 1973.

²⁹ Srv. L. Morales, "Un viaje al país de los muertos", in: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*, ed. T. Pérez, La Habana, Casa de las Américas 1971.

³⁰ Z tohoto hlediska srovnává J. Rodríguez-Luis Riverovo dílo s Fitzgeraldovým románem *Velký Gatsby* ("*La vorágine*, una escritura en busca de la novela", *Diálogos* [1985], č. 130 a 131).

³¹ A. Carpentier, *Ztracené kroky*, přel. E. Hodoušek, Praha, Odeon 1979.

³² J. M. Arguedas, *Los ríos profundos, Obras completas III*, Lima, Ed. Horizonte 1983, s. 13 - 14.

³³ Viz např. odlišné pojetí v novele Thomase Manna *Tonio Kröger*.

³⁴ Srv. V. Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura 1979.