

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií



Diplomová práce

Bc. Matěj Hladík

Motiv hranice a identity v mikrofikci Andrése Neumana

The Motif of Border and Identity in Andres Neuman's Microfiction

Praha 2025

Vedoucí práce: doc. Dora Poláková, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného či stejného titulu.

V Praze, dne 9. 5. 2025

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, cursive letters that appear to read 'M. Hladik'.

Matěj Hladík

Poděkování:

Za vedení diplomové práce a odborný dohled děkuji docentce Doře Polákové. Dále bych rád poděkoval své rodině, přítelkyni a přátelům, kteří mi byli oporou v průběhu studia.

Abstrakt

Tato diplomová práce se věnuje pojetí témat hranice a identity v díle současného argentinsko-španělského autora Andrése Neumana se zaměřením na jeho krátké literární útvary jako mikropovídky, úspornější básnické formy, aforismy, a mikroeseje. Pro účely analýzy jsem, i s ohledem na omezený rozsah práce, zvolil následující korpus reprezentativních autorových děl, které dle mého názoru uspokojivě ilustrují jeho široký literární záběr a vývoj jeho současné tvorby: sbírku postřehů z cest *Cómo viajar sin ver* (2010), mikropovídky a krátké povídky z publikace *Hacerse el muerto* (2011), knihu slovníkových hesel a aforismů *Barbarismos* (2014), a soubor stručných literárních útvarů na pomezí poezie v próze a mikroeseje *Anatomía sensible* (2019). Na základě těchto děl se pokusím zevrubně analyzovat témata hranice a identity v tvorbě Andrése Neumana, poukázat na jejich důležitost, vzájemné prolínání a způsob, jakým jsou autorem zpracovávána v rámci rozličných mikrožánrů. Práce by měla také posloužit jako doklad toho, že krátká poetická a prozaická díla Andrése Neumana se rozhodně co do intelektuální náplně a vážnosti témat nemusí bát srovnání s některými kanonickými texty literární historie, a že mikrožánry jsou schopné svou uměleckou hodnotou konkurovat i delším a tradičnějším literárním útvarům.

Klíčová slova:

Andrés Neuman, hranice, přechod, multiplicita identit, likvidní identity, jizvy jako základ identity, prasklina, smyslnost v nedokonalosti, mikrofikce, mikrožánry, prolínání žánrů

Abstract

This thesis explores the themes of border and identity in the work of contemporary Argentine-Spanish author Andrés Neuman, focusing on his short literary works such as micro-stories, economical poetic forms, aphorisms, and micro-essays. For the purposes of the analysis, and given the limited scope of the thesis, I have chosen the following corpus of representative works by this author that, in my opinion, satisfactorily illustrate his wide literary range and the development of his contemporary work: *Cómo viajar sin ver* (2010), a collection of observations from his travels; *Hacerse el muerto* (2011), a collection of micro-narratives and short stories; *Barbarismos* (2014), a book of dictionary entries and aphorisms; and *Anatomía sensible* (2019), a collection of short literary formations between prose poetry and micro-essays. On the basis of these works, I will try to analyse in detail the themes of border and identity in Andrés Neuman's work, pointing out their importance, their interpenetration and the way they are treated by the author within different micro-genres. The thesis should also serve as evidence that Andrés Neuman's short poetic and prose works certainly do not have to fear comparison with some canonical texts of literary history in terms of intellectual content and seriousness of themes, and that micro-genres are able to compete with longer and more traditional literary formations in terms of their artistic value.

Key words:

Andrés Neuman, limits, transition, multiplicity of identities, liquid identities, scars as the basis of identity, rupture, sensuality in imperfection, microfiction, micro-genres, genre blending

Obsah práce

ANDRÉS NEUMAN: SPISOVATEL MEZI DVĚMA BŘEHY	7
HRANICE A IDENTITA V KONTEXTU HISPÁNSKÉ AMERIKY	10
<i>CÓMO VIAJAR SIN VER</i> : HRANICE IDENTITY A IDENTITA ZALOŽENÁ NA PŘEKRAČOVÁNÍ HRANIC	30
<i>HACERSE EL MUERTO</i> : HRANICE TĚLESNOSTI A IDENTIFIKACE S JIZVAMI.....	46
<i>ANATOMÍA SENSIBLE</i> : HRANICE SMYSLNOSTI ANEB HARMONIE MEZI KRÁSOU A OŠKLIVOSTÍ.....	62
SMÝVÁNÍ HRANIC MEZI ŽÁNRY V TVORBĚ ANDRÉSE NEUMANA	71
ZÁVĚR: O HRANICÍCH, IDENTITĚ A TICHU.....	83

Andrés Neuman: spisovatel mezi dvěma břehy

esej. Soubor myšlenek, které autor neměl, dokud se nepustil do psaní.¹

Kdo z nás nikdy nepocítil touhu všeho nechat, vydat se na dlouhou cestu bez cíle, změnit si jméno nebo celou svoji identitu a nechat se unášet proudem jiného časoprostorového kontinua bez obvyklé kongruence, kterou do našich životů vyrazil punc každodenní rutiny a zaběhnutých socio-ekonomických a kulturních vzorců? Právě toto pnutí mezi setrváním a pohybem, mezi zakořeněním a odcizením, *jiným a společným*, loučením a přijímáním stojí v jádru tvorby Andrése Neumana – argentinsko-španělského autora, situovaného do prostoru mezi dvěma světy, dvěma navzájem se sblížujícími a vzdalujícími kulturními horizonty.

V současném globalizovaném světě, poznamenaném neustálým pohybem (lidí, kultur, informací, identit), fragmentací reality a decentralizací perspektiv, adresuje Neuman z této hraniční pozice univerzální otázky, které se dotýkají podstaty lidské existence: Jak rozumět vlastní příslušnosti v době, kdy se původ rozplývá v pluralitě zkušeností? Je identita pevně danou esencí, nebo se formuje neustálým pohybem a proměnou? Nakolik nás určují naše hranice – nejen jako geopolitické linie, ale i jako symbolické rámce vnímání světa? Neuman svým dílem vstupuje do diskuse o těchto otázkách skrze poetiku nestability, v níž se jazyk, čas i prostor stávají tekutými kategoriemi a postavy se pohybují v přechodových zónách, kde se koncepty jako *já a druhý, domov a cizina, soukromé a veřejné* navzájem stírají. Právě tato znejišťující, a přesto hluboce lidská zkušenost neukotvenosti činí jeho poezii a prózu tak aktuální a rezonující v kontextu současné literatury.

Andrés Neuman se narodil roku 1977 v Buenos Aires do rodiny argentinských hudebníků a ve čtrnácti letech musel s rodiči z politických důvodů opustit vlast a odejít do exilu. Usadili se v Granadě, kde Neuman obhájil doktorskou práci na téma argentinské povídky v diktatuře a kde poprvé debutoval jako autor, nejprve poezie a krátké prózy, posléze též románů. Jeho exilová zkušenost v mladém věku, vědomí dvojí příslušnosti a pocit vykořeněnosti se hluboce propsaly do autorovy poetiky. Neumanovo dílo hojně tematizuje fenomény migrace, nomádství, hybridity a narušené či proměnlivé identity, přičemž hranice (v geografickém i

¹ „ensayo. Conjunto de ideas de las que un autor carecía antes de sentarse a escribirlas.“ (NEUMAN, Andrés. *Barbarismos*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2014, s. 20)

existenciálním smyslu) zde nejsou jen místem oddělení, ale především místem setkání, napětí a tvořivosti. Tato práce se proto zaměří na způsoby, jakými Neuman ve své tvorbě zpochybňuje ustálené kategorie identity, tělesnosti, národní příslušnosti a domova, a jak prostřednictvím narativní struktury i jazykového experimentu vytváří prostor pro nový typ subjektivity, formovaný v neustálém pohybu mezi ontologickými břehy.

Dílo Andrése Neumana je, podobně jako jeho kulturní a filozofické zázemí, nevídaně bohaté a zahrnuje širokou škálu žánrů. Zvláštní autorově oblíbě se těší krátké literární útvary: povídky, mikropovídky, aforismy či mikroeseje. Zejména těmito stručnými literárními dílky, které se ovšem v Neumanově pojetí vyznačují myšlenkovou hloubkou, důmyslnou strukturou a precizní prací s jazykem, se zde budeme primárně zabývat. Žádný z Neumanových kratších literárních útvarů se zatím bohužel nedočkal českého znění, proto budu v naší práci používat výhradně vlastní pracovní překlady.

Abychom příliš neredukovali autorův široký literární záběr, a zároveň zachovali rozumný rozsah práce, budeme pro účely analýzy pracovat s korpusem několika souborů krátkých literárních forem: sbírkou postřehů z cest *Cómo viajar sin ver* (2010), mikropovídkami a krátkými povídkami z publikace *Hacerse el muerto* (2011), knihou slovníkových hesel a aforismů *Barbarismos* (2014) a souborem textů na pomezí poezie v próze a mikroeseje *Anatomía sensible* (2019). Avšak, jak už jsme nastínili výše, koncept hranice v Neumanově pojetí nikdy nenabývá rigidní formy, představuje spíše proměnlivou a prostupnou entitu. Obdobně je tomu i v otázce hranic mezi jednotlivými žánry, protože je jakýkoli pokus o dogmatickou klasifikaci Neumanových děl podle tradičních žánrových kategorií předem odsouzen k nezdaru. Proto mějme na paměti, že zde uvedená klasifikace je provizorní a pouze orientační. Detailnějšímu rozboru jednotlivých textů a fluidity hranic mezi žánry v tvorbě Andrése Neumana se budeme věnovat v příslušných kapitolách.

Pokud chceme ovšem plně pochopit Neumanovu poetiku a přístup k tématům hranice a identity, musíme se nejprve letmo podívat na způsob, jakým se chápání těchto konceptů a jejich interakcí vyvíjelo, zejména v literárně-kulturním kontextu Hispánské Ameriky, z jejíž tradice autor hojně čerpá. Následující kapitolu proto věnujeme obecnějšímu pojetí konceptů hranice a identity, nastíníme jejich rozdílné chápání v různých historických epochách i literárních směrech a vymejíme teoretický rámec, který nám pomůže lépe proniknout do tvorby a estetické koncepce Andrése Neumana. Abychom však nezabředli do striktní teorie na úkor literárního požitku,

dovolíme si na vhodných místech glosovat nahlížené skutečnosti Neumanovými aforismy ze sbírky *Barbarismos* (Barbarismy). Přejeme příjemné čtení.

Hranice a identita v kontextu Hispánské Ameriky

kontext. Všechno, co vyprávění opomíjí, aby mohlo lépe vyprávět.²

Od úsvitu věků je součástí lidské přirozenosti věci pojmenovávat, vymezovat, definovat, a tím vztýčovat hranice mezi známým a neznámým, našim a cizím. V závislosti na těchto hranicích si vytváříme povědomí o tom, co je nám důvěrné, niterné, vlastní, a co je naopak vzdálené, neuchopitelné a nevyzpytatelné. Na základě těchto hranic budujeme vlastní identity a sdružujeme se s lidmi, s nimiž tyto fyzické či symbolické hranice sdílíme, do názorových proudů, skupin, společností a národů. Hranice a jejich překračování tak zůstává nedílnou součástí naší vnitřní identity, chápání sebe sama i světa kolem nás³. Přetínání hranic bylo vždy podmínkou veškerého historického pokroku, lidského poznání a vývoje. A stejně tak stojí v základu každého příběhu, který stojí za zapsání.

Téma hranice a identity nalézáme už v samém zárodku literatury a provází písemnictví každé epochy a každého literárního směru. Vezměme v potaz některé z nejstarších literárních památek, například slavnou *Píseň o Cidovi*, Homérovu *Odysseu* či *Bibli*. Jistě by v nás tyto grandiózní příběhy zanechaly spíše vlažný dojem, kdyby Rodrigo Díaz de Vivar nikdy neopustil Kastilii, kdyby Odysseus nenapnul plachty a Mojžíš nevyvedl svůj lid z Egypta. Všichni protagonisté museli překonat určité hranice, aby objevili vlastní identitu a dali vzniknout příběhu, který zasluhuje pozornost. Dalo by se říci, že hrdina, který nevykročí ze svého stínu, se nemůže stát skutečným hrdinou, a samotný akt překračování hranic je v takovém případě určujícím okamžikem, kdy protagonista přijímá nebo rovnou vytváří svoji novou hrdinskou identitu.

Otázka hranice a identity samozřejmě není výlučnou doménou epických hrdinů a jen zřídka ji lze takto konkrétně a manichejsky posuzovat. Vezměme si za příklad peripetie mužů, kteří se v honbě za slávou a bohatstvím odvážili vydat za hranice (tehdy) známého světa v rámci některé ze zaoceánských cest, jež měly brzy zvrátit běh historie. V okamžiku, kdy Kryštof Kolumbus zahlédl z paluby karaky Santa María břehy San Salvadoru, stanul na hranici Nového světa a zapsal se do učebnic dějepisu – přestože nevědomky – coby možná největší objevitel vůbec.

² „contexto. Todo aquello que la narración omite para contar mejor.“ (Neuman, 2014 s. 15.)

³ TEJEDA GONZÁLEZ, José Luis. La línea, la frontera y la modernidad. *Estudios Fronterizos*, vol. 5, núm. 10 (2004), s. 79.

Získal tak novou identitu, která přežila nejen Kolumba samotného, ale i celé generace a věky. Identitu, která, umocněná výřečností a barvitostí nespočtu deníků, kronik a příběhů, nabyla spíše románové až legendární kontury a rozdmýchala dobrodružného ducha jeho následovníků.

Pro Hernána Cortése ze zchudlého šlechtického rodu, frustrovaného provinčním životem, později stíženého syfilidou a se zatykačem vypsaným na jeho jméno, neznamenal cestu do neznáma pouhou touhu po dobrodružství a lepším životě, nýbrž únik, šanci očistit své jméno, nebo dokonce jistou formu znovuzrození, a opět, adopci nové identity. Přerod z psance na podrobitel Aztécké říše, místodržícího, nejvyššího soudce a vrchního velitele Nového Mexika, který pomohl položit základy španělského koloniálního panství. Ve svém úsilí mnozí jemu podobní překračovali geografické hranice států a kontinentů, hranice vlastních fyzických sil, stejně jako hranice kulturní, právní a často také morální, jak dokládají dobové písemnosti, například kronika *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (O zemi indijských pustošení a vylidňování zpráva nejstručnější) dominikánského biskupa Bartolomého de las Casas. A přestože byli svými souputníky mnohdy oslavováni jako hrdinové, řada zúčastněných stran to vnímala diametrálně odlišně.

Zásadní je nicméně skutečnost, že to, co španělští conquistadoři objevili za hranicí známého světa, bylo všelicos, jen ne vakuum. Posouvání vlastních hranic vedlo ke srážce, zápolení a postupnému splývání s hranicemi nativních kultur⁴. Prosazování identity kolonizující menšiny zapříčinilo vykořenění původního obyvatelstva a odstartovalo staletí poznamenaná hlubokou krizí identity celého kontinentu. Snad právě proto dodnes rezonují v hispánské literatuře a umění témata hranice a plurality identity palčivěji než jinde⁵.

Je nutné vnímat pojem hranice v celé jeho šíři: jako přirozenou či společenskou bariéru, která sjednocuje, chrání a vytváří vědomí soudržnosti a kolektivní identity, jako milník, ale také jako limitující prvek, překážku, a v konečném důsledku nástroj marginalizace a represe. Konsolidace hranic, která po bitvě u Ayacucho roku 1824 stvrdila nezávislost amerických kolonií na Španělském impériu byla (pro většinu kreolských Hispanoameričanů) triumfem svobodného ducha a symbolickým vzednutím hispanoamerické kolektivní identity. Tytéž hranice se o necelých sto let později staly symbolem politického útlaku, omezování lidských

⁴ Tamtéž, s. 81-82.

⁵ FERNÁNDEZ RUIZ, María M.; CORPAS PASTOR, Gloria a SEGHIRI, Miriam. Decálogo de características de la literatura poscolonial: propuesta de una taxonomía para la crítica literaria y los estudios de literatura comparada. *Revista de Literatura*, online, vol. 83, núm. 165 (2021), s. 25-28.

práv a ztracené domoviny v područí některých z největších diktátorů Hispánské Ameriky, mimo jiné Rafaela Trujilla, Augusta Pinocheta či Jorgeho Rafaela Videly.

diaspora. Destinace bez cíle.⁶

Tento faktor je pro pochopení témat hranice a identity v kontextu hispanoamerické literatury zásadní. Bouřlivé politické klima, periody bezuzdného násilí, nepříznivé životní podmínky nebo bezútěšnost ekonomické situace donutily nezanedbatelnou část obyvatel opustit svoji vlast, mezi nimi také řadu básníků a spisovatelů, kteří následně vtiskli svoji bolestivou životní zkušenost do memoárů, románů, básnických sbírek a dalších literárních svědectví. Svědectví o odcizení domoviny a vlastní identity, respektive o jejím rozštěpení, o částečném přijetí nového já, které si člověk nevolí, nýbrž je mu přisouzeno okolnostmi a okolím, o koexistenci a sváru dvou identit založených na kontradikci: vlastní *versus* cizí, ztracený *versus* nabytý, singularita *versus* pluralita, *punctus contra punctum*. Svědectví o tom, jaké je to stát se cizincem ve vlastní zemi, ocitnout se na pomezí dvou světů, z nichž ani do jednoho úplně nepatříte⁷.

Pro exulanty, expatrianty a (často ilegální) imigranty není hranice pouhou překážkou, nýbrž všudypřítomnou součástí jich samotných. Překročení hranice vás mění, redefinuje vaši identitu a způsob vnímání sebe sama i světa kolem vás. Tito autoři exilu a diaspory proto často vyprávějí z pozice zlomu a šedé zóny, jejich literatura je literaturou přechodů a jejich interpretace reality bývá poznamenána kolektivním traumatem, afinitou k trpícímu národu či etniku, fragmentací a hledáním vlastní identity.⁸

přistěhovalec. Váš předek nebo potomek.⁹

Doposud jsme věnovali pozornost výhradně geografickým a symbolickým hranicím na makro úrovni, hranicím mezi světy, kulturami a národy. Už to je samo o sobě téměř nevyčerpatelné téma. Pro účely analýzy v této práci však musíme jít ještě hlouběji, zúžit a zaměřit, anebo naopak rozšířit naše vnímání pojmů *hranice* a *identita* o nižší významové úrovně. Pojdme se

⁶ „diáspora. Destino sin destino.“ (Neuman, 2014, s. 18)

⁷ Fernández Ruis et al. (2021), s. 28, 29.

⁸ FERRER CALLE, Javier. *Las cadenas de la identidad: poéticas del desarraigo y el viaje en la obra de Andrés Neuman*. Madrid: Iberoamericana, 2022, s. 17; PACHECO, Lorena Edith. Andrés Neuman: una literatura en tránsito. In: *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Volumen III*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2013, s. 2

⁹ „inmigrante. Tu ancestro o descendiente.“ (Neuman, 2014, s. 29)

tedy posunout o stupeň dále. Hranice, které formují identitu jedince a jeho *modus operandi*, samozřejmě nejsou jen hranice národnostní, etnické nebo nábožensko-kulturní. Neméně zásadní, ne-li podstatnější vliv má na tvorbu naší identity například mateřský jazyk, případně jazykové prostředí, v němž vyrůstáme.

Jazyk je zásadní a neustále přítomnou hranicí mezi naším vědomím a okolní realitou. Pomocí jazyka nejen třídíme, pojmenováváme a chápeme vnější svět, ale zároveň jím vnímáme i sami sebe, naše myšlenky, interní monology, duševní rozpoložení. Jazyk jako myšlení je nedílnou a nezcizitelnou součástí naší vnitřní a kolektivní identity. Je hranicí, kterou stavíme mezi sebe a ostatní národy, ale také mezi členy téhož společenství na regionální úrovni. Jazyk nás vymezuje jednak diatopicky vůči jiným národům a regionům, jednak mezigeneračně z hlediska diachronního, diafascické varianty jazyka pak odráží příslušnost ke konkrétní skupině v rámci společenství a varianty diastratické zase odkazují k naší společenské pozici. Je tedy nasnadě v kontextu hispanoamerické literatury uvažovat o jazyku nejen jako o jednotlivém prvku, ale také jako o dokladu regionálního bohatství, sociálních a etnických rozdílů i dynamického procesu utváření kulturní paměti a identity.

Srovnatelně bilingvismus v literatuře zpravidla odkazuje k vypravěčově rozpolcenosti mezi dvěma identitami, dvěma vzájemně se prolínajícími a narážejícími jazykovými a kulturními tradicemi. Autoři jako Gloria Anzaldúa, Laura Cisneros, Emilio Díaz Valcárcel nebo Giannina Braschi, kteří ve svých dílech tematizují otázky migrace a nomádství, často využívají různý stupeň bilingvismu, potažmo *code-switching* či hybridní jazykové útvary jako *spanglish*, aby adresovali svoji dvojí jazykovou a kulturní příslušnost, věrněji vyjádřili myšlenkový proces člověka žijícího na hranici dvou rozdílných národnostních, kulturních a jazykových celků a přiblížili čtenáři problematiku identity na pomezí.¹⁰

Mnozí autoři hispanoamerického regionalismu a indigenismu zase skrze jazyk a bilingvismus reflektují otázky etnické příslušnosti a společenského postavení. Jazyk se politizuje a bilingvismus se pro některé autory stává nástrojem dekolonizace historické paměti. José María Arguedas, který se navzdory kreolskému původu identifikoval spíše s indiánskou kulturní tradicí, psal například španělsky i kečujsky, aby dokázal lépe proniknout do kulturního koloritu

¹⁰ NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca et al. *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2011. s. 11, 12, 17; SOMMER, Doris. *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. Londýn: Duke University Press, 2004, s. 33

a mytického myšlení původního obyvatelstva a popsat co možná nejpřesněji a nejvzeverubněji životní realitu peruánských domorodců. Indigenismus je tedy dalším z vlivných hispanoamerických literárních proudů, které adresují téma identity a hranice, konkrétně hranice mezi dvěma etnickými, kulturními a myšlenkovými tradicemi, které stojí v opozici, nedokáží koexistovat, a jejichž srážka má zpravidla fatální následky. Indigenistické romány otevřeně a bez příkras popisují, jak posouvání hranic jedné invazivní kultury ve jménu „civilizace“ zasahuje do hranic kultury druhé, vytlačuje ji na okraj a z jejího přirozeného prostředí, čímž působí vykořenění a ztrátu identity původních obyvatel, neodmyslitelně spjatých s půdou (vlastním mikrotopem s vlastními pevně danými hranicemi).

civilizace. Bombardování pro altruistické účely.¹¹

Regionalisté pro změnu hojně užívají diastratické a diafasické jazykové varianty, aby ilustrovali rozdíly ve společnosti, zejména rozkol mezi vzdělaným a kultivovaným městem, a naproti tomu zaostalým a barbarským venkovem či periferií. Tito autoři se spíše než na geografické hranice mezi národy zaměřují na dichotomii civilizace a barbarství (v různých obměnách) a na hranice rozdílných mikrotopů ukotvených v jednom konkrétním regionu: vzdělané město *versus* divoká *pampa*, otevřená planina (*llanos*) *versus* labyrint pralesa, racionalistická a individualistická kreolská společnost *versus* komunitní a mytické myšlení původních obyvatel atd. Sofistikovaný jazyk (zpravidla městského) protagonisty často kontrastuje s kolokviální, nekultivovanou mluvou venkovanů, podobně jako se například přírodní podmínky mění a zdrsňují úměrně k tomu, jak hluboko pronikáme na „barbarské“ území. Jazyková bariéra bývá jednou z prvních okamžitě rozpoznatelných hranic, která čtenáři jednoznačně napovídá, že došlo ke změně paradigmatu a nacházíme se v cizí, nehostinné oblasti.

Výprava Bogot'ana Artura Covy v románu Josého Eustacia Rivery *La Vorágine* (Zelené peklo / Vír) je toho ukázkovým příkladem. Jakmile Cova nechá za zády rodné město a vstoupí na otevřenou, takřka nekonečnou planinu obývanou honáky dobytka, kasiky a gauči, ihned si povšimneme jazykové diskrepance. Arturův vzletný jazyk působí oproti hovorové řeči ostatních postav s četnými regionalismy, vulgarismy a plebejskou výslovností upjatým dojmem, což ještě podtrhuje jeho neadekvátnost v prostředí, kde se konflikty častěji než slovy řeší pomocí nože. Surovost venkovského jazyka analogicky odráží drsný charakter *llanos*. Prázdnota *llanos* zase ostře kontrastuje s hemžením a šumem města, a na straně druhé s barokní

¹¹ „civilización. Bombardeo con fines altruistas.“ (Neuman, 2014, s. 14)

přeplněností, hlukem a spletíým rázem pralesa. S překročením každé hranice se zároveň mění i charakter hlavního hrdiny. Vzdálenost od domova spolu s barbarským prostředím nejprve ve formě drtivé prázdnoty *llanos*, později v podobě ještě krutějšího cyklického labyrintu pralesa, se čím dál výrazněji propisují do identity Artura Covy, vzdalují ho civilizaci a probouzí v něm pohřbené prvotní instinkty. Bez opory v civilizaci se vlastní identita protagonisty postupně barbarizuje, vytrácí a vstupem do bezčasí džungle se v zásadě rozpouští. Prales se vymyká racionalitě i všem zákonům a postulátům civilizovaného světa, představuje konstantní boj o přežití, zelené peklo, které postavy anonymizuje, a nakonec kompletně pohltí jakoukoli zmínku o nich. Osudem Artura Covy tak není jen smrt, nýbrž anihilace identity, zmizení (*desaparición*), vymazání z historie a paměti.

Osobitějším způsobem k tématům hranice a identity přistupují vedle Arguedase (který zároveň spadá do druhé generace indigenistů) také další autoři postkoloniální literatury druhé poloviny dvacátého století, autoři *nového hispanoamerického románu* a spisovatelé tzv. *boomu* jako Alejo Carpentier, Carlos Fuentes a Gabriel García Márquez, mimo jiné. Pokud jsme se doposud zabývali více či méně ostrými, pevnými hranicemi, kontrasty a opozicemi, postkoloniální diskurz v hispanoamerické literatuře 50. až 70. let bude charakterizovat rozmazanost a splývání těchto kulturních hranic, hybridizace, heteroglosie, polyfonie a intersekcionalita¹². Tyto aspekty ilustrují proměnu paradigmatu a šíření nově vznikajících přístupů k tematizaci otázek hranice a identity v literatuře Hispánské Ameriky tváří v tvář sílící globalizaci. Styčným bodem těchto textů bude literární reakce na relativně nedávné ukončení koloniální nadvlády uvozené ztrátou posledních španělských držav v Latinské Americe (Kuby a Portorika) ve prospěch Spojených států, a na plynulý přechod k nekoloniálním vztahům se Spojenými státy a Evropou, které bryskně zastoupily dosavadní přímou koloniální kontrolu.

Post-kolonialismus bychom ovšem neměli vnímat jako pouhý časový údaj, generační označení či jednoduše „dobu po kolonialismu“. Jde o mnohem komplexnější, multidisciplinární hnutí, které se snaží o zevrubnou reflexi a detailní „zkoumání procesů a efektů, stejně jako reakcí, vyvolaných evropským kolonialismem od šestnáctého století až po současný nekolonialismus,“¹³ a které zahrnuje celou řadu heterogenních autorů, stylů a děl. María

¹² Fernández Ruiz et al. (2021), s. 14-15, 22.

¹³ „(...) postcolonialism as it has been employed in most recent accounts has been primarily concerned to examine the processes and effects of, and reactions to, European colonialism from the sixteenth century up to and including the neo-colonialism of the present day.“ (ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Postcolonial Studies: The Key Concepts*. Londýn: Routledge, 2013, s. 205)

Remedios Fernández Ruiz Et al. ve své práci „Decálogo de características de la literatura poscolonial: propuesta de una taxonomía para la crítica literaria y los estudios de literatura comparada“ (Desatero charakteristik postkoloniální literatury: návrh taxonomie pro literární kritiku a studium literární komparatistiky) trefně uvádí, jak „zajímavá je skutečnost, že predominantním žánrem autorů postkoloniální literatury (čili autorů vymezujících se vůči kolonialistické zkušenosti) se stal na poli literatury právě román, tedy žánr poděděný po evropské tradici a neomylně spjatý s kolonizátorskou kulturou.“¹⁴

Spisovatelé z bývalých kolonií adoptují román coby žánr pro vyjádření národní alegorie.¹⁵ Stává se tak subversivním nástrojem hledání vlastní kulturní identity stejně jako způsobem, jak se vyrovnat s dopady „epistemologického násilí (...), páchaného na postkoloniálním jedinci skrze (oficiální) diskurz a pozměňování nebo popírání významu kolonizovaných národů.“¹⁶ Tito autoři zpravidla také zaujímají novátorský přístup k hranicím a jejich stírání. Nejenže je hojně tematizují, samotné posouvání a prolínání hranic se nezřídka odráží i ve struktuře a formální stránce jejich děl. Běžně se proto objevuje tvárnost literárních žánrů, do popředí se dostává experimentálnější struktura vyprávění, mísení časových rovin, fragmentárnost diskurzu či popouštění hranic mezi textem a oralitou.¹⁷ Tyto nástroje autorům slouží k tomu, aby se distancovali od evropského koloniálního narativu, nahlédli svoji kulturní identitu a koloniální dědictví z nových úhlů a propůjčili hlas doposud umlčovaným a marginalizovaným subjektům. Jak uvádí Fernández Ruiz (Et al.), samotná „identita (těchto autorů) se zrodila z míšení, formoval ji biculturní charakter, který nelze snadno překonat. Takový bezútěšný synkretismus je odsouzen vyjadřovat se prostřednictvím hybridní literatury, z eurocentrického pohledu vzpurné, neboť neodpovídá kanonickým klasifikacím západní literární teorie podle stylů, škol, žánrů nebo národností.“¹⁸

Hybridní charakter postkoloniální literatury tedy odráží rozpolcenost autorů stran otázek národní a kulturní identity, míry přijetí koloniálního dědictví a příslušnosti k evropské

¹⁴ „(...) el género por excelencia que desarrolla la literatura poscolonial es la novela. Curiosamente, es el género heredado de la tradición europea a través de la subyugación colonial (Fernández Ruiz et al., 2021, s. 21)

¹⁵ JAMESON, Frederic. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, online, No. 15 (1986), s. 69

¹⁶ „violencia epistémica (...) que se ejerce sobre el individuo poscolonial a través del discurso, la alteración y negación de los significados de los pueblos colonizados.“ (Fernández Ruiz et al., 2021, s. 25)

¹⁷ Fernández Ruiz et al. (2021), s. 14.

¹⁸ „Su identidad ha sido forjada en el mestizaje, se ha formado en una biculturalidad de la que no podrá despojarse fácilmente. Este sincretismo insalvable está destinado a expresarse a través de una literatura híbrida, indómita a los ojos eurocéntricos, puesto que no atiende a las clasificaciones canónicas de la teoría de la literatura occidental según estilos, escuelas, géneros o nacionalidades.“ (Fernández Ruiz et al., 2021, s. 24)

myšlenkové a kulturní tradici či k problému transkultury.¹⁹ Zároveň podtrhuje snahu autorů o návrat „domů“, ke kořenům, a znovuobjevení zcizeného národnostně-kulturního vědomí. Fernández Ruiz (Et al.) v této souvislosti uvádí, že „aby se (...) mohl ‚vrátit domů‘, musí se postkoloniální subjekt oprostít od mapy koloniální nadvlády, která my byla vnucena, mnohdy násilně, a vydat se hledat zemi svých předků s částečně vykořeněným, nebo přinejmenším umlčovaným národním vědomím v důsledku akulturace a civilizačních misí.“²⁰ Míni, že tento „pocit dislokace a vykořeněnosti jedince“ je inherentní pro postkoloniální diskurz, neboť samotný „pojmem identity, tak úzce spjatý s koncepty hranic, národa a domova, se v případech kolonizovaných stává vágním a nepřesným,“ a dodává, že „neustálé hledání identity jedinců, kteří setrvali v zemi svého původu, se stává ještě palčivějším pro ty, jež zažívají diasporu nebo exil.“²¹

V souladu s tím autoři postkoloniální literatury druhé poloviny 20. století často zaujímají kritický či přímo odmítavý postoj k neokapitalismu a procesu globalizace. Tu mnozí z nich, například Alejo Carpentier, chápou jako historický proces, který začíná již s kolonialismem (je tedy jeho přímým pokračováním) a který prohlubuje ekonomické a sociální nerovnosti, vykořisťování nadnárodními společnostmi a rozklad národnostně-kulturních identit. Častým kontrapunktem bývá v těchto dílech (například u Arguedase, Márqueze či Héctora Tizóna) konflikt mezi globalizací a lokálními tradicemi, podobně jako střet zavedeného způsobu života s globalizovanou ekonomikou a kulturou. Technologický pokrok a město již v tomto pojetí nejsou nositeli intelektuálních hodnot a „civilizovanosti“, nýbrž katalyzátorem nového, dosud nevídaného barbarství ve formě bezohledného pragmatismu, alienace, úřední šikany a kapitalistické mašinerie. José Luis Tejeda Ilez v článku „La línea, la frontera y la modernidad“ (Linie, hranice a moderna) vysvětluje: „Narcistický a majetnický individualismus převládá ve velkých městských centrech, kde lidé žijí v anonymitě a neosobnosti.“²²

kapitalismus. Hazardní hra, kde je předem známo, kdo prohraje. | 2. Jediná možná cesta nikam.²³

¹⁹ Sommer (2004), s. 99, 100

²⁰ „Para (...) «volver al hogar», el sujeto poscolonial necesita levantar el mapa de control colonial que le fue impuesto, a menudo a través del ejercicio de la violencia, y buscar la tierra de sus ancestros, parcialmente erradicada, o al menos silenciada, de sus conciencias gracias a la labor de aculturación de las misiones civilizadoras.“ (Tamtéž, s. 27)

²¹ „(...) el concepto de identidad, tan íntimamente ligado a los de frontera, nación y hogar, se torna en el caso de los colonizados en vago e impreciso. La búsqueda constante de la identidad de los individuos que permanecen en su país de origen se vuelve más acuciante en aquellos que experimentan la diáspora.“ (Tamtéž, s. 27-28)

²² „El individualismo narcisista y posesivo se tiende a imponer en los grandes centros urbanos donde se vive en la anonimidad y la impersonalidad.“ (Tejeda González, 2004, s. 77)

²³ „capitalismo. Juego de azar donde se sabe de antemano quiénes pierden. || 2. Único camino posible hacia ninguna parte.“ (Neuman, 2014, s. 13)

Na toto neutěšené panorama autoři nezřídka reagují hledáním kulturní identity kontinentu ve znovuobjevení mytického myšlení, orální tradice, lokálních příběhů a legend, přičemž mnozí z nich navazují na bohaté dědictví hispánské (a v některých případech nutně též evropské) fantastické literatury. Alejo Carpentier tak staví evropský koloniální a racionalistický diskurz do opozice s inherentní magií Latinské Ameriky (byť paradoxně pod silným vlivem evropského surrealismu a jako někdo, kdo po návratu z Evropy „objevuje“ Ameriku), José María Árguedas oživuje orální tradice a mytické myšlení andských domorodců, Gabriel García Márquez či Isabel Allende stírají hranice mezi žitou historickou zkušeností Hispanoameričanů a nadpřirozeným světem duchů, čar a zázraků, zatímco například Carlos Fuentes ve své novele *Vlad* zkoumá otázky mexické národní identity a koloniálního traumatu skrze adaptaci a reinterpretaci klasického Stokerova příběhu o Drákulovi.

V tomto období vrcholí takzvaný *román-řeka a totální román*, kteréžto zpravidla obsahují velké množství postav a dějových linií a obvykle reflektují historické, sociální a politické změny v Latinské Americe. Jako příklad můžeme uvést Márquezův opus *Cien años de soledad* (Sto roků samoty) nebo Fuentesův román *Terra nostra* (Naše zem). Tito autoři se někdy nazývají „posledními utopisty“ pro své apokalyptické smýšlení, vyhraněný úhel pohledu a obhajobu neoavantgardní utopie. Jejich literatura se vyznačuje vírou ve velká vyprávění (*metanarativ*²⁴) a sociální nebo politickou angažovaností. V tomto smyslu ještě stojí na prahu doznívající moderny, přestože využívají řadu inovativních formálních a narativních technik, které se naplno rozvinou v postmoderním diskurzu.

román. Literární žánr, v němž autor stárne spolu se svými postavami. || 2. Teleportace na velké vzdálenosti.²⁵

Tejeda González se opírá o knihu Gianniho Vattima a nahlíží na přístup k metanarativu jako na jeden z důležitých aspektů odlišujících moderní diskurz od postmoderního: „Na rozdíl od moderny, která se řídila velkolepými narativy a historickým diskurzem, nám postmoderna

²⁴ Termín „métaécriv“ překládaný jako „metanarativ“ poprvé použil Jean-François Lyotard ve své publikaci *La condition postmoderne: rapport sur le savoir (Postmoderní situace: Zpráva o věděni, 1979)*, kde jej použil k označení velkých, univerzálních příběhů nebo ideologií, které dávají smysl historickým událostem a legitimizují mocenské struktury. (LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Z francouzského originálu přeložil Geof Bennington a Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984. s. xxiii-xxv)

²⁵ „novela. Género literario a través del cual un autor envejece junto con sus personajes. || 2. Teletransportación de larga distancia.“ (Neuman, 2014, s. 38)

umožňuje konfrontovat se s posthistorickou zkušeností, v níž je vše uskutečnitelné a možné. To znamená, že se jedná o radikální historismus, v němž se lze v rámci existujících podmínek vydat jakýmkoli směrem. Jestliže se tak děje na rovině historické, společenské nebo kulturní, ještě zřetelněji to shledáváme v prožitcích jednotlivců a kolektivů.²⁶ Téma hranice a identity přitom Tejeda González vnímá jako téma postmoderně velmi vlastní, ne-li rovnou klíčové. Srovnatelně uvádí: „V sociální, politické a kulturní sféře vidíme, jak globalizace vede k oslabování hranic a, paradoxně, k posilování jejich významu. Vymezení hranic zůstává i nadále důležité, jen se nyní musí potýkat s rozšířením regionálních a globálních aktérů, sil a tendencí, které hranice činí rozmazanější a otevřenější institucí. (...) Hranice, které byly kdysi tak rigidní a pevně vytyčené (nebo, jak jsme si ukázali výše, alespoň hmatatelné), se nyní stávají územím ruchu a hemžení. (...) pohraniční zkušenost se deterritorializuje.“²⁷

S postmodernou se tedy naplno chápe otěží globalizace společnosti, geopolitika, nadnárodní obchod, kapitalismus a masová média. Doposud ve větší či menší míře hmatatelné hranice národností, států a společenství se začínají pomalu rozpouštět a dávají prostor multikulturním identitám, které nejsou fixované na jedno území či jednoznačně vymezené kulturní rámce. Tento proces oslabuje tradiční pojetí národní identity, která byla dříve úzce spojena s územím a jazykem, a místo toho podporuje hybridní formy identity založené na dynamických interakcích mezi různými kulturními vlivy. V postmoderním světě se tak hranice stávají stále více symbolickými a fluidními, což vede k nové podobě kolektivní identity, jež není založena na jednotném narativu, ale spíše na fragmentárních a proměnlivých znacích příslušnosti.²⁸ Postmoderna je tak zároveň obdobím, které se jasně vymezí proti metanarativu, absolutnímu myšlení, silným protagonistům a velkým utopiím neoavantgardy 50. a 60. let²⁹, dovrší proces stírání hranic mezi vysokou a nízkou kulturou a naplno postaví do světla reflektorů

²⁶ „A diferencia del mundo de la modernidad que se movía por grandes narrativas y un discurso histórico, la postmodernidad nos permite enfrentarnos a una experiencia posthistórica en la que todo resulta viable y posible. Es decir, se trata de un historicismo radical donde se puede tomar cualquier rumbo, dentro del marco de condiciones existentes. Si eso ocurre en el plano de la historia, las sociedades y la cultura, con más claridad lo encontramos en las experiencias de los individuos y las colectividades. (Tejeda González, 2004, s. 75)

²⁷ „En el terreno social, político y cultural vemos cómo la globalización nos está conduciendo a un debilitamiento de las fronteras y, paradójicamente, a un aumento en su importancia. La demarcación fronteriza sigue siendo importante, sólo que ahora tiene que vérselas con la proliferación de agentes, fuerzas y tendencias regionales y globales que hacen de la frontera una institución más borrosa y abierta. (...) Las fronteras que antes eran tan rígidas y delimitadas ahora se vuelven territorios del tumulto y multitudes. (...) la experiencia fronteriza se ha desterritorializado.“ (Tamtéž, s. 73-76)

²⁸ DE LA CAMPA, Román. Hibridez posmoderna y transculturación: Políticas de montaje en torno a Latinoamérica. *Hispanérica*, online, vol. 23, núm 69 (1994), s. 5-7

²⁹ Tamtéž, s. 17

individualitu, intimní a excentrický subjekt, tabuizovaná témata, obhajobu slabého myšlení, žánrovou propustnost, *transtextualitu*³⁰ a *heterotopii*.

postmoderna. Velké vyprávění, které hlásá konec velkých vyprávění.³¹

Postmoderna v souladu s poststrukturalistickým myšlením a Deridovou dekonstrukcí kanonizuje jinakost (*diférance*), neprůzračnost a nejistotu. Rezignuje na možnost existence univerzálních významů a syntézu roztržité reality.³² Prim hraje individuální a intimní vnímání zpravidla excentrických a marginalizovaných subjektů (ať už je na okraj staví jejich společenské postavení, gender, sexuální orientace, rasa etc.), skrze jejichž pohled čtenář nahlíží do zákulisí globálních i osobních okolností a traumat. Literární reprezentace globalizace se však stává spíše jakousi konstantní kulisou, která podtrhuje a ovlivňuje individuální subjektivní příběhy a interpretace reality skrze konkrétní útržky a reference. V postmoderním pojetí se zároveň optika přesouvá od globalizace ke *glokalizaci*, tedy způsobu, jak se globální politika, obchod a kultura prolínají, adaptují a vzájemně ovlivňují s lokálními aspekty menších společností a kultur.

V návaznosti na to se mění i prostředí literárních děl. Postmoderní literatura se zpravidla nesnaží o vytvoření celistvého obrazu světa, společnosti nebo časoprostorově neukotvené utopie, kterou Michel Foucault ve své přednášce „Des espaces autres“ (1967) definuje jako „principiálně nereálné prostory“³³. Místo toho přenáší pozornost k vnitřnímu vesmíru protagonistů, jejichž příběhy bývají zpravidla situovány do tzv. *heterotopii*. Foucault v téže práci vysvětluje heterotopie jako „protimísta“, která tvoří v jistém slova smyslu „reálně ukotvené utopie, v nichž jsou skutečná místa, všechna ostatní skutečná místa, která lze v kultuře nalézt, současně reprezentována, zpochybňována a převracena.“³⁴ Foucault dále uvádí, že „místa tohoto druhu se nacházejí mimo všechna místa, i když je možné jejich umístění v realitě naznačit,“ a uzavírá: „Protože se tato místa naprosto liší od všech míst, která reflektují a o nichž

³⁰ Gérard Genette ve své knize *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982) definuje *transtextualitu* neboli textovou transcendenci textu jako „vše, co jej (text) uvádí do vztahu, zjevného či skrytého, s jinými texty“ („tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes“) a následně vymezuje pět jejich typů: *intertextualitu*, *paratextualitu*, *metatextualitu*, *hypertextualitu* a *architextualitu*. (GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paříž: Seuil, 1982.)

³¹ „posmodernidad. Gran relato que anuncia el fin de los grandes relatos.“ (Neuman, 2014, s. 45)

³² HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982, s. 8-11

³³ „fundamentally unreal spaces“ (FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Diacritics*, online, Vol. 16, No. 1, 1984, s. 24)

³⁴ „(...) countersites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted.“ (Tamtéž)

vypovídají, budu je v kontrastu k utopiím nazývat heterotopiemi.³⁵ Tato protimísta samozřejmě, jak název napovídá, zahrnují celou řadu diametrálně odlišných prostorů napříč všemi kulturami. Foucault mezi nimi ovšem sleduje řadu sdílených principů.

V první řadě se jedná o místa, jež primitivní společnosti chápou jako „privilegovaná, posvátná či zapovězená a určená jedincům, kteří jsou ve vztahu ke společnosti a k lidskému prostředí, v němž žijí, v krizové situaci: dospívající, menstrující ženy, těhotné ženy, starší lidé atd.“³⁶ Takové heterotopie Foucault nazývá „heterotopiemi krize“ a dodává, že v kontextu vyspělých společností jsou již na ústupu. Obdobou takových míst v prvním světě jsou tzv. „heterotopie deviace“, kam Foucault řadí prostory, do kterých jsou vykázáni jedinci, jejichž chování se odchyluje od požadovaného průměru nebo normy, jako psychiatrické léčebny, věznice či starobince.³⁷ Podobná místa nezřídka stojí kulisou postmoderním vyprávěním, uvažme kupříkladu Puigův román *El beso de la mujer araña* (Polibek pavoučí ženy, 1976) nebo Keyseyho román *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Vyhod'me ho z kola ven, 1962).

Dalším aspektem heterotopií je jejich ojedinělá funkce ve společnosti a proměnlivost této funkce v závislosti na aktuálním vnímání v rámci dané kultury. Zde jako příklad Foucault uvádí odlišné chápání hřbitova. Zvláštní vlastností heterotopií je také jejich schopnost juxtaponovat v jednom reálném místě několik odlišných a běžně neslučitelných prostorů, vezměme v potaz divadlo či kinosál (nebo v případě zmíněného Puigova románu i samotné vězení). Foucault dále tvrdí, že „heterotopie vždy předpokládají systém otevírání a uzavírání, který je izoluje a zároveň umožňuje jejich prostupnost. Obecně platí, že heterotopické místo není volně přístupné jako veřejné místo. Buď je vstup povinný, jako v případě nástupu do kasáren či vězení, nebo se jedinec musí podrobit obřadům a očistám,³⁸ což ilustruje na příkladu muslimského hammimu. Jiné heterotopie, jako motelové pokoje, jsou veřejnosti zcela otevřené, ale vstup do nich je pouhou iluzí a předpokládá určitou formu vyloučení jedince.³⁹

³⁵ „Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.“ (Tamtéž)

³⁶ „privileged or sacred or forbidden places, reserved for individuals who are, in relation to society and to the human environment in which they live, in a state of crisis: adolescents, menstruating women, pregnant women, the elderly, etc.“ (Tamtéž)

³⁷ Tamtéž, s. 25

³⁸ „Heterotopias always presuppose a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable. In general, the heterotopic site is not freely accessible like a public place. Either the entry is compulsory, as in the case of entering a barracks or a prison, or else the individual has to submit to rites and purifications.“ (Tamtéž, s. 26)

³⁹ Tamtéž. S. 26, 27

Tato protimísta zároveň fungují v dialogu s veškerým vnějším světem. „Buď je jejich úlohou vytvořit iluzorní prostor, který odhaluje každý skutečný prostor (...) jako ještě iluzornější, (...) či naopak jiný reálný prostor stejně dokonalý, stejně pečlivý, stejně přehledný, jako je ten náš chaotický, špatně konstruovaný a zmatený.“⁴⁰ Tvoří tak určité jasné hranice mezi vnitřním mikrosvětlem a chaotickou realitou vně („heterotopie kompenzace“), nebo naopak legitimizuje iluzorní prostor a s ním spojené iluzorní identity konfrontací neméně klamně a nepřehledně vnější reality (heterotopie iluze). Pod první typ bychom mohli zahrnout například „Dům“ v románu Roberta Bolaña *El espíritu de la ciencia-ficción*. Cela Moliny a Valentína ve zmíněném Puigově románu se prozvěnu stává místem fantazie jako úniku před krutou realitou, kde postavy vzájemně přetváří své identity. Představuje tak druhý typ heterotopie.

V neposlední řadě mají heterotopie pozoruhodný vztah k času a zpravidla se váží k takovým časovým úsekům, které Foucault analogicky nazývá *heterochronie*. Tyto úseky, ve kterých heterotopie nabývá plného potenciálu, jsou jakýmsi „absolutním rozchodem s (...) tradičním časem“, ať už ve smyslu akumulace veškerého času v jednom stacionárním bodě (např. knihovna či muzeum), nebo naopak ve smyslu nepřetržitého proudění času a pomíjivosti (např. pouť nebo karneval).⁴¹ V obou případech tak heterotopie svým způsobem stojí mimo tradiční pojetí historického času a představují alternativu k časoprostorovému kontinuu za svými hranicemi.

Román *El beso de la mujer araña* je tedy zářným představitelem postmoderní literatury. Odehrává se převážně na malém prostoru uzavřené heterotopie (iluze) vězeňské cely a sleduje příběh dvou excentrických protagonistů, homosexuála Moliny a politického vězně Valentína, který čtenář odhaluje na základě fragmentů konverzací, soudních záznamů, dopisů a vyprávění převyprávěného. Stírají se hranice mezi textem a oralitou, stejně jako hranice různých (nejen) literárních žánrů. Postavy jsou morálně nejednoznačné a interpretace jejich charakteru a motivů je v poststrukturalistickém duchu do značné míry ponechána na čtenáři⁴², pročež působí plastičtěji a uvěřitelněji. Časová kongruence syžetu je narušována epizodami, kdy si postavy navzájem vypráví obsahy filmů (vliv masových médií a populární kultury, mísení „vysokého“

⁴⁰ „Either their role is to create a space of illusion that exposes every real space (...) as still more illusory. Or else, on the contrary, their role is to create (...) another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled. (Tamtéž, s. 27)

⁴¹ Tamtéž, s. 26

⁴² Hassan, 1982, s. 8-11

a „nízkého“), retrospektivními vzpomínkami, rychlými skoky v čase a prostoru. Časoprostor se subjektivně deformuje, dochází k jeho natahování a smršťování v souladu s Bergsonovou fenomenologickou zkušeností trvání (*durée*) a samotná cela je v tomto případě (ne)místem určitého bezčasí, kde se životní zkušenosti protagonistů slévají s heterogenními příběhy filmových hrdinů. Vyvrcholení románu do jisté míry tvoří dekonstrukce identit protagonistů (stejnou měrou iluzorních jako reálných) a jejich vzájemné splynutí, které stírá hranice mezi fikcí a realitou, vězením a svobodou, maskou a pravou identitou. Puigův román tak zároveň tematizuje moc příběhů a imaginace a skrze ironii a *kamp* konfrontuje rigidní sociální normy a tabu, čímž dokonale ztělesňuje postmoderní estetiku.

Pokud postmoderna rozrušila jednotnou identitu a pravdu skrze fragmentaci, relativizaci a hru s perspektivami, altermoderna se nesnaží pouze pokračovat v dekonstrukci, nýbrž znovu propojit izolované narativy v síti *transhistorických* a *transkulturních* vazeb⁴³. Zatímco například Puigův román (*El beso de la mujer araña*) problematizuje hranice identity skrze jejich rozpouštění v mediální a kulturní heterogenitě, altermoderní literatura překračuje postmoderní rezignaci na možnost syntézy a hledá nové způsoby propojení subjektu s globální zkušeností. Altermoderna, jak ji definuje Nicolas Bourriaud (v kontextu současného výtvarného umění), operuje v neustálém pohybu – nomádství nejen geografickém, ale i epistemologickém – a její estetika odpovídá „likvidní“ identitě propojující různé historické, jazykové a kulturní reference do dynamického dialogu. Tam, kde postmoderna ironicky reflektuje nemožnost univerzálních významů, altermoderna je znovu hledá, ovšem ne jako fixní entity, ale jako stále se proměňující konstrukty tvořené interakcí s *jiným*.⁴⁴ V hispanoamerické literatuře se tento posun odráží v textech autorů jako Jorge Volpi či Andrés Neuman, kteří kanonizují multiplicitu identit a narativů nejen v postmoderním smyslu hypertextové hry, ale jako pokus o nalezení nového typu srozumitelnosti v globalizovaném světě⁴⁵.

Altermoderní přístup charakterizuje totální decentralizace jednak sémantického pole a prostoru, jednak vyprávěcího (i historického) času a samotné esenciální identity literárního subjektu⁴⁶. To se může do určité míry zdát analogické s postmoderním přístupem, ovšem skutečně pouze zdánlivě. Pokusím se zde stručně obhájit chápání altermoderny coby dalšího vývojového stupně (nebo přinejmenším samostatné větve) současné literatury a ilustrovat, proč by bylo nesprávné

⁴³ BOURRIAUD, Nicolas (ed.). *Altermodern*. Londýn: Tate Publishing, 2009, s. 16

⁴⁴ Tamtéž, s. 14

⁴⁵ Ferrer Calle (2022). s. 190-192

⁴⁶ Bourriaud (2009), s. 15, 16, 33

nazírat Neumanovo dílo ryze postmoderní optikou. Zaměříme se tedy nejprve na rozdílný přístup k časoprostoru u altermoderních umělců v kontrastu s postmoderním diskurzem.

fragmentárnost. Dobře vyargumentovaná lenost.⁴⁷

Jak už jsme nastínili výše, postmoderna se vyznačuje fragmentací a rozbíjením celistvosti (prostoru, času, identit, žánrů, forem, tradičních hranic) s důrazem na kulturní relativismus, který může vést k dekonstrukci osobních, národních a kulturních hranic. Výsledkem postmoderní dekonstrukce je přitom téměř výhradně právě fragmentace samotná, zobrazení časoprostoru ve formě rozbitého zrcadla, jako souboru nejružnějších střípků reality (historické či iluzorní) odrážejících rozklíněný stav globalizované společnosti a vnitřního světa protagonistů.⁴⁸ Tato fragmentace je nezvratná, nevyhnutelná a, ve většině instancí, destruktivní. Postmoderní jedinec odmítá univerzalitu významů a možnost syntézy roztržité reality. Altermoderna rovněž aktivně překračuje hranice mezi časoprostory, disciplínami a formáty. Činí tak ale z odlišné pozice. Umělec je *homo viator*, semionaut, který prochází různými jazykovými, sémantickými, a kulturními systémy, dekóduje a re-kóduje. Důležitá je pro něj neustálá mobilita a propojování vzdálených míst a idejí, což implikuje překonávání geografických, kulturních i časových hranic, ovšem ne ve smyslu postmoderní dekonstrukce, nýbrž jako snahu objevit nové vazby a vzorce mezi jednotlivými fragmenty skrze nečekané spojitosti. Tam, kde postmoderna rozpojuje, tříští a deformuje, altermoderna hledá styčné body, provazuje, *syntetizuje*.⁴⁹ Představuje tak zároveň odklon od modernistického universalismu i postmoderního relativismu. Jde proti kulturní standardizaci a nacionalismům na jedné straně a proti masifikaci a kulturnímu relativismu na straně druhé⁵⁰.

masmédiá. Vysílání samoty.⁵¹

nacionalismus. Škrálop identity.⁵²

Podíváme-li se důkladněji na časoprostor altermoderních děl, dojdeme nutně k názoru, že i zde se dostává ke slovu Foucaultova *heterotopie* a *heterochronie*, ovšem s drobnými obměnami. Povahu a roli heterotopií v postmoderní estetice jsme pro účely této práce již dostatečně

⁴⁷ „fragmentariedad. Pereza bien argumentada.“ (Neuman, 2014, s. 23)

⁴⁸ IACOB, Mihai; POSADA, Adolfo R. (ed.). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bukurešť: Ars Docendi, 2018, s. 61

⁴⁹ Bourriaud (2009), s. 14-17, 24, 25

⁵⁰ Tamtéž, s. 25

⁵¹ „mass-media. Emisión de soledades.“ (Neuman, 2014, s. 35)

⁵² „nacionalismo. Costra de la identidad.“ (Tamtéž, s. 38)

ilustrovali, proto se pro obraznost zaměřím jen na některé klíčové spojitosti a rozdíly. Postmoderní i altermoderní vyprávění se zpravidla odvíjejí v těchto „reálně ukotvených utopiích“, které tvoří alternativu k vnějšimu světu a jsou s ním v neustálém dialogu. Zatímco postmoderní heterotopie bývají zpravidla uzavřené a často neprostopné (viz *heterotopie deviate* jako vězení nebo psychiatrická léčebna), altermoderní pojímá heterotopie jako nekonečně otevřené prostory neustálého pohybu, přesunu a proudění.

Klasickým příkladem je v tomto ohledu letiště nebo hotelový pokoj, místa nepřetržitého multikulturního kontaktu a dialogu, plurality perspektiv, anonymity, nebo spíše likvidních identit. Javier Ferrer Calle pro vymezení těchto nových heterotopií používá termín *non-lieux* Michela de Certeau a opírá se o teorii Marca Augého, který tato ne-místa charakterizuje jako „tranzitní prostory, v nichž je existence pomíjivá, přechodná místa, kde neexistuje žádná identitní vazba mezi jednotlivcem a prostorem.“⁵³ Ferrer Calle ovšem upozorňuje, že v rozkolu s Augého definicí Andrés Neuman přisuzuje *non-lieux* jistou vlastní singularitu a idiosynkracii a chápe je jako soběstačný (ač hraniční) časoprostor, který mu „umožňuje zabývat se nejen tak abstraktní a intimní otázkou, jakou je identita, ale i dalšími praktickými skutečnostmi, které ovlivňují sdílenou zkušenost.“⁵⁴ V Neumanově pojetí se tato ne-místa jednoznačně prolínají s tématem, které prostupuje celým jeho dílem: s pojmem hranice. Tu autor chápe jako „liminární prostor nebo také třetí prostor, který určuje jeho identitu a jemuž přiznává vlastní svébytnost přesahující rámec geografického.“⁵⁵

letiště. Očistec pro cestující duše. || Místo, kde se pasažér loučí sám se sebou.⁵⁶

Non-lieux jsou, oproti většině postmoderních heterotopií, veřejnosti volně přístupná (a prostupná) místa, přestože analogicky s heterotopii vstup do nich představuje jisté vyloučení jedince – vyloučení z rutinního řádu vně a opuštění jeho staré identity. Narozdíl od doposud zmíněných heterotopií však s sebou toto vyloučení nese jistý obrodný charakter. Jedinec se vzdává svého dosavadního rutinního života, aby přebral novou, provizorní identitu

⁵³ „espacios de tránsito, en los que la existencia es efímera, de lugares de paso en los que no cabe vínculo identitario alguno entre el individuo y el espacio.“ (AUGÉ, Marc. *El sentido de los otros: actualidad de la antropología*. Barcelona: Paidós, 1996, s. 31)

⁵⁴ „posibilita a Neuman no solo abordar una cuestión tan abstracta e íntima como la identidad, sino otras realidades prácticas que afectan a lo común.“ (Ferrer Calle, 2022, s. 139-143)

⁵⁵ „(...) el concepto de frontera, que, como espacio liminal o tercer espacio, define su identidad y que aborda aquí otorgándole una entidad propia más allá de los límites de lo geográfico.“ (Tamtéž, s. 145)

⁵⁶ „aeropuerto. Purgatorio de almas en tránsito. || 2. Lugar donde el pasajero se despide de sí mismo.“ (Neuman, 2014, s. 8)

nomáda a zapojil se do řádu nekonečného kulturního a historického proudění.⁵⁷ Tato *non-lieux* v sobě, podobně jako heterotopie, skrývají celou řadu jiných míst, respektive celých kontinentů a světů. Jsou to místa absolutní koncentrace a, naprosto v rozporu s Augého neadekvátním označením, mnohem více než provizorní ne-místo představují souhrn všech ostatních míst a realit.⁵⁸ Srovnatelně ve svém románu *Una vez Argentina* Andrés Neuman píše:

Watanabe už po všech těch stěhováních a migracích nemá pocit, že by letiště byla neutrálními místy bez identity. Právě naopak, vnímá jejich ohromující hustotu, jako by v sobě obsahovala až zbytečně mnoho různých míst. Stát, celnice, zákon, policie, strach, obchod, loučení, shledání: všechno tam je, koexistuje v jediné ohradě, která kvůli přeplnění obsahem hrozí vybuchnout.⁵⁹

Nejenže tedy Neumanova *non-lieux* srovnatelně s heterotopii představují určitou alternativu k okolnímu světu (svébytné místo uvnitř jiného místa), zároveň tvoří jistou nekonečnou potencialitu. Zdánlivá vyprázdněnost ne-místa ukrývá potenciál pojmout do sebe všechny okolní heterogenní reality a příběhy. Namísto významové a esenciální prázdnoty vyzařuje neobarokní přeplněnost. Podobný je také jeho vztah k času. S odkazem na Foucaultovu teorii bychom mohl říct, že *non-lieux* jsou zvláštním příkladem absolutní heterochronie.⁶⁰

Analogicky s Foucaultovým pojetím se jedná o prostory mimo tradiční čas. Jsou to přechodná místa nepřetržitého proudění a pomíjivosti, zároveň však koncentrují v jednom bodě různé časové roviny: minulost (paměť, trauma, loučení, citové vazby), současnost (transkulturní dialog, hraniční zkušenost, cesta) i budoucnost (přijetí likvidních identit, destinace, efemérmnost). Představují časově vrstvené prostory s vlastní fluidní pamětí, která se aktualizuje společně se zkušeností každého dalšího hosta nebo cestujícího.⁶¹ Jejich zvláštní hraniční pozice v čase i prostoru z nich dělá prototypické mikrokosmy 21. století, které jsou spouštěčem osobní i kolektivní paměti, mezikulturní komunikace, a které vyvolávají otázky o dvojí, vždy dočasné, podstatě identity, již Neuman zkoumá (mimo jiné) v kontextu národní *versus* cizí.⁶²

⁵⁷ Ferre Calle (2022), s. 144-148

⁵⁸ Tamtéž, s. 146.

⁵⁹ „Con sus mudanzas y migraciones a cuestras, Watanabe ya no siente que los aeropuertos sean lugares neutrales, desprovistos de identidad. Muy al contrario, percibe en ellos una densidad abrumadora, como si en su interior se superpusieran demasiados lugares. El Estado, la aduana, la ley, la policía, el miedo, el negocio, la despedida, el reencuentro: todo está ahí, conviviendo en un mismo recinto a punto de explotar por exceso de contenido.“ (NEUMAN, Andrés. *Una vez Argentina*. Madrid: Alfaguara, 2014, s. 269-270)

⁶⁰ Bourriaud (2009), s. 34

⁶¹ Ferrer Calle (2022), s. 146-148

⁶² Tamtéž, s. 138-140, 191-192

Jak už jsme v této kapitole na několika místech ilustrovali, sepětí témat hranice a identity prostupuje napříč snad celým historickým vývojem nejen hispanoamerické literatury. Pro tvorbu postmoderních a altermoderních umělců je toto sepětí ještě mnohem silnější, přestože se hranice v jejich pojetí stávají daleko nejistějšími a prostupnějšími, ztenčují se a ztrácí svůj exaktní charakter. Tradiční, explicitní dichotomie národní/vlastní *versus* cizí ustupuje novému chápání hraniční zkušenosti jednotlivce ovlivněné globalizací, transkulturací a hybridizací kulturních identit. Místo jednoznačného ukotvení v konkrétním teritoriu či národní tradici dochází k rozmlžení pevných kategorií a k vytváření nových prostorů, v nichž se identita formuje jako proces, nikoli jako daná podstata. Umělci tak tematizují migrační zkušenost, diasporické vědomí i přechodné stavy mezi domovem a cizinou, přičemž hraniční situace nabývá symbolického významu pro vnitřní konflikty, kulturní střety i emancipaci subjektu.⁶⁴ Tato poetika hraničnosti odráží proměny současného světa, v němž rigidní hranice ustupují likvidním a mnohvrstevnatým identitám.

Identita nebo identity subjektu jsou tak bezpodmínečně zkoumány právě z této hraniční pozice a formují se na základě interakcí s neustále se proměňujícím okolím – s jazykem, kulturou, sociálním prostředím i historickým kontextem. Hraniční prostor přestává být pouze geografickým či politickým fenoménem a stává se místem setkávání, střetu i syntézy, kde se jedinec vyrovnává s fragmentarizací vlastní identity a hledá nové formy její artikulace. V tomto kontextu již nelze uvažovat o identitě jako o stabilním a jednotném *já*, ale spíše jako o dynamickém a mnohvrstevnatém procesu, jehož podstatou je neustálé přecházení, přehodnocování a redefinování sebe sama.⁶⁵

Zatímco v sémantickém poli postmoderní literatury se zpravidla setkáváme s *a priori* hraničními subjekty – ať už z důvodu politické či sexuální orientace (disidenti, homosexuálové atd.), společenské pozice (vězni, imigranti, prostitutky, kriminálníci, blázni) nebo rasy (černoši, původní obyvatelé apod.) – altermoderna chápe hraniční zkušenost jako určitou všelidskou vlastnost umocněnou globalizačními procesy, hybridizací identit a existenciální rozptýleností současného člověka. Hraničnost zde není definována vnější marginalitou, ale spíše vnitřní

⁶³ „tiempo. Concepto que muta a lo largo del tiempo. || 2. Sensación permanente de oportunidad perdida.“ (Neuman, 2014, s. 52)

⁶⁴ Bourriaud (2009), s. 81-83

⁶⁵ Tamtéž

ontologickou nejistotou, fluidností kulturních pozic a permanentním překračováním stabilních rámců, což vede k univerzalizaci pocitu „jinakosti“. V tomto smyslu se literatura altermoderny neptá, kdo je na okraji společnosti, ale co činí okrajovou zkušenost tak přítomnou v samotné podstatě moderního bytí.⁶⁶

marginální. Jedinec, který je dokonale módní.⁶⁷

S tím například v tvorbě Andrése Neumana (především od románu *Una vez Argentina* dál) souvisí překonání migračního traumatu předchozích generací a přijetí hraniční zkušenosti jako esenciální součásti vnitřního, mnohočetného *já*, které se neustále aktualizuje a přetváří v kontaktu s *jiným*. Autor již nechápe diasporu a vykořenění (*desarraigo*) jako čistou tragédii, nýbrž jako příležitost k poznání *druhého* i sebe sama. Postmoderní deziluzi střídá nová víra v hledání univerzálních významů, spojitostí a možnosti dialogu mezi *vlastním* a *cizím*.⁶⁸

cizinec. Vzdálený soused.⁶⁹

Od této znovunabyté víry se odvíjí také posun ve struktuře Neumanových literárních děl, která se více než fragmentárnímu (*zapping*, koláž) a cyklickému charakteru postmoderny blíží retikulární poetice španělské generace mutantů ve smyslu propojování ojedinelých fragmentů do rozsáhlých významových a poetických sítí.⁷⁰ Tento vývoj lze chápat jako snahu nalézt koherenci za zdánlivou roztříštěností moderní reality a vymezit se proti absolutnímu postmodernímu relativismu ve prospěch návratu k „naplněnému středu“ modernity, ovšem v mnohonásobné podobě a s ironickým odstupem.⁷¹ Martín Borja Mozo et al. ve své monografii *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de ficción* používá pro ukotvení těchto nových literárních tendencí hojně čerpajících z prostředí internetu, sociálních sítí a kyberprostoru mimo jiné termíny *transmodernita* a *elektronická literatura*.⁷²

Tyto pojmy však nejsou v případě Andrése Neumana plně aplikovatelné, neboť přestože například s generací mutantů sdílí některá teoretická východiska (retikulární poetiku, likvidní identity, mutace), zkoumá ve svých dílech jiné aspekty reality. Neumanův epistolární román *La*

⁶⁶ Tamtéž, s. 77

⁶⁷ „marginal. Individuo perfectamente a la moda.“ (Neuman, 2014, s. 35)

⁶⁸ Ferre Calle (2022), s. 190-192

⁶⁹ „extranjero. Vecino remoto.“ (Neuman, 2014 s. 21)

⁷⁰ Iacob, Posada (2018), s. 60-65

⁷¹ Tamtéž, s. 296, 297

⁷² Tamtéž

vida en las ventanas (2002) založený na e-mailové (ne)komunikaci a avatarizaci bychom snad mohli nazvat dílem elektronické literatury, jedná se však spíše o výjimku v kontextu autorovy tvorby. Narozdíl od typicky transmoderních autorů (např. Enriqueho Villa-Matase či Augustína Fernándeze Malla) navíc Andrés Neuman striktně odmítá posthumanismus a poetiku odlidštění, jeho tvorba je prosycena empatií, senzualitou a vírou v esenciální lidskost. I proto jsem se rozhodl zařadit autora spíše ke smířlivější altermoderní umělecké tradici.

Tento zběžný přehled nám snad poslouží jako dostatečný odrazový můstek pro naši zevrubnější analýzu konkrétních Neumanových prací z vybraného korpusu, přestože samozřejmě nepředstavuje ani zdaleka vyčerpávající úvod do problematiky hranice a identity v celém širokém kontextu hispanoamerické literatury, ani se nesnaží předstírat komplexní ponor do rozbouřeného panoptika nově vznikajících a mutujících literárních proudů, které je i s ohledem na nedostatečný odstup velice těžké uchopit, definovat a porovnat. S těmito limitacemi naše diplomová práce počítá a má je na zřeteli v čase vynášení jakýchkoli soudů. Pojdme se ale již blíže podívat na konkrétní díla uvažovaného autora.

Cómo viajar sin ver: hranice identity a identita založená na překračování hranic

Kniha *Cómo viajar sin ver* (Jak cestovat a nevidět) vyšla roku 2010 a představuje určitý autobiografický deník tvořený postřehy z cest napříč 17 latinskoamerickými zeměmi v rámci mezinárodního turné, které Neuman absolvoval po obdržení prestižního ocenění Premio Alfaguara za svůj román *Viajero del siglo (Cestovatel stoletím)* v roce 2009. V úvodu knihy sám autor vysvětluje vznik tohoto zvláštního, hybridního díla a předkládá klíč k jeho porozumění. Neuman zde nastiňuje estetickou koncepci nomádské literatury, která vedla jeho ruku při sepisování svých rozličných cestovatelských zážitků.

Šlo o to zapisovat si poznámky doslova v letu. Když už cestuji letadlem, měl bych tak i psát. Pokud jsem měl strávit měsíce na letištích, v hotelech, na různých přechodných místech, dávalo z estetického hlediska smysl přijmout toto východisko a pokusit se o nalezení jeho vlastní literatury. Nepsat na sílu, ale přizpůsobit psaní danému okamžiku, všem okamžikům.⁷³

Už v tomto druhém odstavci knihy můžeme vysledovat narážky na několik konceptů, které jsme rozebírali v předchozích kapitolách: estetiku cesty a nomadismu, přítomnost heterotopií či *non-lieux* v podobě letiště a hotelu a v neposlední řadě jisté vnímání heterochronie ve smyslu alternativy k běžnému času (viz „*adaptarla a ese tiempo, a los tiempos*“). Vzhledem k povědomí o Neumanově precizní práci s jazykem a kondenzací, kterou ještě umocnila jeho záliba v krátkých literárních útvarech, stejně jako s odkazem na předchozí část práce, můžeme bezpečně předpokládat, že volba slov v tomto případě není náhodná. Ještě lépe lze záměr sledovat v originálním znění, kde si můžeme povšimnout důmyslné hry se slovem *tiempo*, které může odkazovat zároveň k určitému časovému úseku i k samotnému konceptu času. Podobně vyniká práce se členy. Autor mohl jednoduše použít zájmeno „*esos tiempos*“, avšak určitý člen v konstrukci „*los tiempos*“ navozuje dojem, že se neodkazuje pouze ke konkrétním okamžikům, nýbrž ke všem časovým a historickým rovinám ve smyslu (*todos*) *los tiempos*. Proto jsem v překladu zvolil možnost „ke všem okamžikům“.

⁷³ „La idea consistía en tomar notas literalmente al vuelo. Si viajaba volando, así debía escribir. Si iba a pasarme meses en aeropuertos, hoteles, lugares de paso, lo verdaderamente estético sería aceptar ese punto de partida y tratar de buscarle su propia literatura. No forzar la escritura sino adaptarla a ese tiempo, a los tiempos.“ (NEUMAN, Andrés. *Cómo viajar sin ver*. Madrid: Alfaguara, 2010. ISBN: 978-84-2040-608-4, s. 4)

Dílo *Cómo viajar sin ver* je prototypickou ukázkou poetiky nomadismu, hybridity a likvidní identity v tvorbě Andrése Neumana a představuje z našeho korpusu nejpřístupnější text pro analýzu jeho pojetí hranice a identity ve smyslu tekutých a vzájemně se ovlivňujících entit. I z toho důvodu jsme se rozhodli otevřít praktickou část naší práce právě touto knihou, která dokonale odráží Neumanovu koncepci nomádské a extrateritoriální literatury nejen tematicky, ale také strukturálně. *Cómo viajar sin ver* je v souladu s touto estetikou pohybu, tekutosti a přetínání hranic prosycena žánrovými mutacemi a přechody. Autor v předmluvě objasňuje svoji žánrovou nevyhraněnost a inspiraci nejrůznějšími krátkými literárními formami:

Zdaleka se mi nechtělo psát hloubkovou reportáž, nýbrž usilovat o průnik mezi mikropovídou, aforismem a bleskovou kronikou. Vzдал jsem se touhy po ztvárnění totality, po navození představy celku. Chtěl jsem se věnovat jednotlivostem. Připustil jsem, že cestovat znamená především nevidět. Že život je fragment a že ani on není jednotný“. (...) Literatura jako forma zadržení. Impuls k zachycení malých skutečností v okamžiku jejich plynutí a pokus o jejich interpretaci v reálném čase. Jako síť, která se snaží polapit vlastní vodu.⁷⁴

Tento úryvek z předmluvy je pro naši analýzu podstatný hned z několika důvodů. Zaprvé je jím již zmíněná fluidita mezi žánry, které se v Neumanově literatuře kombinují i vzájemně prolínají. Autor zde otevřeně definuje dílo jako určitý amalgám žánrů mikropovídky, aforismu a bleskové kroniky. Jak si ale záhy ukážeme, nejde o průnik ve smyslu pouhé kohabítace těchto žánrů v jednom narativním celku, nýbrž spíše o jejich prolínání a slévání. V řadě případů tak lze jen obtížně posoudit, kde končí hranice jednoho a začínají hranice druhého, což perfektně souzní s Neumanovou (a obecně altermoderní) estetickou koncepcí. Tato formální syntéza zároveň plně odpovídá hybridní poetice díla, ve kterém se smývají hranice mezi rozdílnými místy, epochami a osudy, mezi *vlastním* a *cizím*.

Paralelně s tím však Andrés Neuman uvádí, že se v díle „vzдал touhy po ztvárnění totality“ a vyjadřuje myšlenku života jako souboru „fragmentů“, což odráží spíše postmoderní přístup k realitě, jak jej definoval Ihab Hassan.⁷⁵ To by samo o sobě mohlo ohrozit naše zařazení Neumanovy tvorby pod altermoderní proud. Pravdou zůstává, že ze strukturalistického hlediska je *Cómo viajar sin ver* skutečně souborem zdánlivě nekoherentních střípků, neaspíruje na takřka

⁷⁴ „Lejos del reportaje de fondo, me interesaba buscar un cruce entre la micronarrativa, el aforismo y la crónica relámpago. Renunciaría entonces al afán de recrear totalidades, dar la impresión de un conjunto. Asumiría los pedazos. Admitiría que viajar se compone sobre todo de no ver. Que la vida es un fragmento, y ni siquiera ella conforma una unidad. (...) La escrituralos como método de captura. El impulso de atrapar pequeñas realidades al paso e interpretarlas en tiempo real. Como la red que quiere pescar su propia agua.“ (Neuman, 2010, s. 4, 5)

⁷⁵ Hassan (1982)

žádnou dějovou posloupnost a vypravěčova pozornost skáče mezi rozličnými situacemi, úvahami, místy i časovými rovinami bez očividné návaznosti a motivu na způsob volného proudu vědomí. Nebo možná, ještě lépe, imituje pohled turisty, který nutně ze své pozice nedokáže pojmout realitu cizí země v celé její komplexnosti a mnohvrstevnatosti a musí se omezit na vlastní, do jisté míry redukováný a idealizovaný „způsob vidění (nebo nevidění)“, jak na příkladu povídek Jeana-Didiera Urbaina ukazuje ve své studii „Fragmentación y posturas literarias: *Cómo viajar sin ver*, de Andrés Neuman“ Javier de Navascués.⁷⁶ Tento přístup je hmatatelný i v Neumanově na první pohled paradoxním výroku „cestovat znamená především nevidět“. V souvislosti s tím Javier de Navascués tvrdí, že „vnímání skutečností (v díle) jen stěží připouští jejich vzájemnou souvislost a znemožňuje jakoukoli sekvenční interpretaci.“⁷⁷

Navzdory tomu zůstáváme věrni naší hypotéze a pokusíme se ilustrovat, proč toto zdánlivě jednoznačné sebeurčující tvrzení o rezignaci na „zachycení celku“ vnímáme ze strany autora spíše jako součást literární hry než jako kapitální rozsudek pro naše teoretické východisko. První vlašťovkou je již zde přítomný motiv literatury jakožto nástroje k zadržení (a jak si brzy ukážeme též k propojení) jednotlivých fragmentů „v okamžiku jejich plynutí“. Věříme, že metafora sítě zde není použita bez fundamentu a neznačí jen a pouze nemožnost sysifovského úsilí zobrazit unikavou a fragmentovanou realitu. Máme za to, že tato rezignace na celistvost (formální a tematickou) není v rozporu s hledáním nových univerzálních významů, ani nevyklučuje vznik retikulárních poetických sítí. Spíše než postmoderní fragmentárnost proto vnímáme decentralizaci modernistického naplněného středu a hledání nové koherence roztržité reality. Sám autor v závěru své předmluvy nabízí jisté vykoupení naší hypotézy – stéblo, kterého se rádi chopíme:

At' se vydáme kamkoli, zůstáváme ve stejné oblasti: v oblasti komunikačních prostředků. Proto mi přišlo atraktivní pokusit se o deník, který odráží dvě protichůdné jistoty. Jistotu, že v každé zemi, kterou navštívíme, objevíme jedinečný svět. A jistotu, že prostřednictvím médií obvykle trávíme více času jinde (nebo na několika místech najednou, nebo také na žádném) než tam, kde se fyzicky nacházíme. Ale pokud je tomu tak, proč nás cestování neustále proměňuje a odhaluje o nás tolik nového?⁷⁸

⁷⁶ NAVASCUÉS, Javier. Fragmentación y posturas literarias: *Cómo viajar sin ver*, de Andrés Neuman. *Revista Letral*, núm. 27 (2021), s. 167.

⁷⁷ „La percepción de los hechos apenas admite su correlación y dificulta la posibilidad de cualquier interpretación secuencial.“ (Navascués, 2021, s. 163)

⁷⁸ „Vayamos a donde vayamos, continuamos dentro de un mismo paisaje: el de las comunicaciones. Por eso me pareció atractivo intentar un diario que reflejase dos certezas contrarias. La de que, en cada tierra que visitamos, terminamos experimentando un mundo particular. Y la certeza de que, a través de los medios, solemos pasar más tiempo en otra parte (o en varias partes a la vez, o en ninguna parte) que donde nos hallamos físicamente. Pero si

V první řadě vidíme, že Andrés Neuman přisuzuje každému místu, které navštíví, určitou jedinečnost, čímž se jasně vymezuje proti kulturní relativizaci postmoderny. Tento odmítavý postoj ještě umocňuje autorovo zpochybnění úplného rozmělnění kulturních hranic pod vlivem komunikačních prostředků. Úryvek implicitně předkládá ještě další paradox: paradox skutečnosti, že ačkoli se můžeme skrze obrazovky v reálném čase naráz ocitnout na nespočtu různých, diametrálně vzdálených míst, fyzický pohyb mezi hranicemi je momentem, kdy se skutečně redefinujeme a objevujeme sami sebe v kontaktu s *jiným*. Komunikační prostředky tedy představují zároveň určitou síť kulturních vazeb, místo neustálého globálního kontaktu, avšak tento styk je vyprázdněný, nedokáže nám zprostředkovat stejný transcendentální zážitek jako reálná hraniční zkušenost. Porovnejme naše tvrzení s následujícím úryvkem:

Globalizace je hypotetická dostupnost. Nemáme skutečný zájem dozvědět se o nějakém místě, dokud se tam nevydáme. Být a vědět: synergie.⁷⁹

Andrés Neuman v předmluvě pokračuje:

Nechtěl jsem mluvit o propagaci, ani o svém románu, ani o svých osobních vztazích, ani o rozhovorech. Chtěl jsem je přesáhnout, rozmělnit v krajině, rozšířit jejich obzor. Prostě jen psát o tom, co jsem viděl, slyšel, pochopil nebo nepochopil, když jsem procházel tím labyrintem zvaným Latinská Amerika. (...) To, co následuje, je kronika všeho, co jsem na celém kontinentu téměř neviděl. Souhrn závratí, zemí, četby a pohledů za pochodu. Latinská Amerika v tranzitu.⁸⁰

Druhá věta úryvku již navozuje dojem určitého překračování a prolínání hranic mezi tímto povrchním „turistickým“ pohledem, autorovou žitou zkušeností a krajinami, které navštěvuje. Motiv Latinské Ameriky coby borgesovského labyrintu zároveň naznačuje možnost jisté propojené struktury, byť spleť a těžko uchopitelné. V úplném závěru Neuman uvádí, že na stránkách knihy *Cómo viajar sin ver* zachytil „Latinskou Ameriku v tranzitu“. Takový silný výrok nelze nevnímat v rozporu s autorovou ostentativní rezignací na „navození představy

así son las cosas, ¿entonces por qué los viajes siguen transformándonos y revelándonos tanto?“ (Neuman, 2010, s. 5)

⁷⁹ „La globalización es una disponibilidad hipotética. No nos interesa informarnos realmente sobre un lugar, hasta que vamos a él. Estar y saber: sinergia.“ (Neuman, 2010, s. 94)

⁸⁰ „No deseaba hablar de la promoción, ni de mi novela, ni de mis relaciones personales, ni de las entrevistas. Sino trascenderlas, diluirlas en el paisaje, estirar su horizonte. Sólo quería escribir de lo que mirase, escuchase, comprendiese o malinterpretase mientras atravesaba ese laberinto denominado Latinoamérica. (...) Lo que sigue es una crónica de lo que casi no vi a lo largo de todo el continente. Una suma de vértigos, países, lecturas y miradas al vuelo. Latinoamérica en tránsito.“ (Tamtéž, s. 5)

celku“. To, co Neuman v díle předkládá je možná sice fragmentovaný, ale přesto svým způsobem ucelený a komplexní (ne-li *totalní*) obraz Latinské Ameriky s jejími barvami, rozměry, traumaty a identitami, provázaný všudypřítomnými motivy cesty a literatury. Právě pozice extrateritoriálního nomáda umožňuje Neumanovi zbavit se stereotypního pohledu zakořeněného v konkrétní kulturní oblasti, proniknout pod povrch zdánlivě banálních skutečností a poodkrýt univerzální významy. Tuto soudržnost díla vnímá i Navascués a uvádí, že „způsob psaní, který je pro takto široký záběr nutný, se paradoxně vyznačuje fragmentem.“⁸¹

Navascués ovšem dobře prohlédl autorovu hru s na první pohled roztroušenou strukturou a připouští přítomnost širšího literárního projektu, v našem pojetí přítomnost jisté formy retikulární poetiky: „Tento cestopis postuluje pečlivě naplánovanou estetiku fragmentu, která ukazuje pozici autora, jenž chce být čten z určitých estetických předpokladů a v rámci určitého literárního systému, který překračuje národní hranice.“⁸² Je to tedy další nástroj, který Andrés Neuman používá pro upevnění své pozice extrateritoriálního autora, jenž proplouvá různými kulturními a sémantickými systémy a střídá rozličné krajiny, vlasti i identity s obratností a nonšalancí globálního občana. Porovnejme následující úryvky z knihy *Cómo viajar sin ver*:

Procházím, neku-li šplhám, čtvrtí La Candelaria. Její svahy jsou kombinací koloniální minulosti a univerzitního mládí. Všude samé bary, kulturní centra, restaurace, divadla, zkrátka ten špatný dobrý život. Tady je snadné cítit se Bogotánem.⁸³

„Odkud přijíždíte?“ zeptá se úřednice u přepážky. Odpovídám, že z Limy. Syndrom se zhoršuje.⁸⁴

Vyplňuji formulář pro opuštění Mexika. Přečtu si nadpis: Mígrační formulář pro turistu, transmigranta, podnikatele nebo poradce. Nemám zájem o turistiku, neumím podnikat, nemůžu nikomu radit. Přál bych si být transmigrantem.⁸⁵

⁸¹ „El modo de escritura requerido para un escenario tan amplio es paradójicamente el del fragmento.“ (Navascués, 2021, s. 164)

⁸² „Lo que postula este cuaderno de viaje es una estética del fragmento cuidadosamente planificada, que muestra la postura de un autor que quiere ser leído desde ciertos supuestos estéticos y dentro de cierto sistema literario que trasciende las fronteras nacionales“ (Tamtéž)

⁸³ „Recorro, por no decir escalo, el barrio de La Candelaria. Sus cuevas son una combinación de pasado colonial y juventud universitaria. Por todas partes se ofrecen los bares, los centros culturales, los restaurantes, los teatros, la mala buena vida. Aquí es fácil sentirse bogotano.“ (Neuman, 2012, s. 51)

⁸⁴ „«¿De dónde viene?»», pregunta la oficial del mostrador. De Lima, contesto yo. Se agrava el síndrome.“ (Tamtéž, s. 32)

⁸⁵ „Relleno el formulario para salir de México. Leo el encabezamiento: Forma migratoria para turista, transmigrante, visitante persona de negocios o visitante consejero. No me interesa el turismo, no sé hacer negocios, no puedo dar consejos. Me gustaría ser un transmigrante.“ (Tamtéž, s. 58)

Neuman zde na malém prostoru perfektně vyjadřuje podstatu likvidní identity, která se proměňuje společně s každým přesunem. Během své cesty souzní s kulturním koloritem každé navštívené země, cítí se být stejnou měrou Španělem jako Argentincem, ale také svým způsobem Kolumbijcem či Peruáncem. Termín *transmigrant*, který autora tak oslovuje, v sobě obsahuje právě tuto multiplicitu identit charakteristickou pro život v pohybu a nomádkou hraniční zkušenost. Autorova identita se během cesty rozměňuje, adaptuje, prochází množstvím mutací, takže když jeho letadlo nakonec přistává na španělském území, omezí se na prosté konstatování:

Vítej já: i tohle je tvoje vlast.⁸⁶

Neumanovo přijetí mnohonásobné identity a likvidní identity v tranzitu zároveň předpokládá jisté překonání migračního traumatu, o kterém jsme mluvili v předchozí kapitole. Místo aby autor pociťoval inherentní prázdnotu exilové zkušenosti, nachází domov nejen v obou „svých“ zemích (staré a nové vlasti), nýbrž v celém hispánském světě provázaném historickou, kulturní a jazykovou tradicí. Motivy vykořenění a ztráty národní identity v jeho tvorbě opouští své tragické konotace a stávají se příležitostí pro chápání sebe sama v širším, multinárodním či transnárodním kontextu.⁸⁷ Srovnatelně:

Velkou část svého života jsem se učil loučení. Tím se dá shrnout praxe každého života: přivítat věci tak, jak si zaslouží, a rozloučit se s nimi s patřičným vděkem. Od svého dětství v emigraci až dodnes jsem poznal řadu loučení, některých velkých, jiných malých. V tomto sledu loučení, jehož délka se podobá cestě, kterou jsem ušel, rozeznávám své proměny. Dříve, když jsem se vracel do své rodné země, měl jsem pocit, že se loučím se všemi. Teď, ani nevím proč, mám pocit, že se ostatní loučí se mnou.⁸⁸

Autor ovšem neváže proměnlivé odstíny své identity pouze na konkrétní místa (respektive tak činí minimálně), ale identifikuje se spíše s hranicí coby třetím prostorem, který mu umožňuje nahlížet s odstupem jednotlivosti a univerzálnosti navštívených zemí. Jeho identita se nemění jen s pohybem, nýbrž v pohybu. Neuman tak otevírá možnost nadnárodní identity formované

⁸⁶ „Bienvenido yo mismo: este también es tu país.“ (Tamtéž, s. 93)

⁸⁷ Ferrer Calle (2022), s. 192

⁸⁸ „Buena parte de mi vida ha consistido en aprender a despedirme. Así se resume el aprendizaje de cualquiera vida: darles a las cosas la bienvenida que merecen, despedirlas con la debida gratitud. Desde mi infancia emigrante hasta hoy puedo reconocer una hilera de despedidas, unas mayores, otras minúsculas. En esa sucesión de adioses, cuya longitud se parece al rastro de lo andado, distingo mis transformaciones. Antes, cuando volvía a mi país natal, sentía que yo me despedía de todos. Ahora, no sé muy bien por qué, siento que los demás se despiden de mí.“ (Neuman, 2010, s. 92)

samotnou cestou, nomadismem, neustálým překračováním hranic.⁸⁹ Směrodatná už není destinace, ale vlastní setrvání v tranzitu:

Kdo se jednou vydá na cestu, už nikdy ji neopustí. (...) Předposlední etapa celého turné. Jedna moje polovina cítí nutkání zastavit, vrátit se domů. V cestovatelském rozpoložení se mě druhá polovina snaží zadržet, unáší mě. Možná že trvalý přesun je prchavým způsobem setrvání. (...) Už nevím, kdo, jak a kde jsem. Možná je tato identita skutečnější než jiné.⁹⁰

Ještě jasněji Neuman definuje hranici coby třetí prostor v následujícím úryvku:

V El País jsem našel rozhovor s fotografem Alexem Webbem, který prohlašuje: „Mezi Spojenými státy a Mexikem existuje třetí země: hranice“. Možná právě tam, na hranici, by se měly vydávat všechny pasy.⁹¹

Paralelně s tím na stránkách knihy prosvítá ještě další identita autora, virtuální identita spojená s komunikačními médii, které představují určitý *svět ve světě*. Tento virtuální prostor podle Navascuése „narušuje bezprostřední fyzické vnímání a v důsledku toho může subjekt vrátit do výchozího bodu.“⁹² Neuman si tak na své cestě neustále s sebou vozí určité ohlasy své španělské domoviny, jak lze vysledovat z následujících odstavců:

Cestování je v naší globální době stejně protichůdné jako samotný fenomén globalizace. (...) Stále žijeme na několika místech současně.⁹³

Čtu si španělské noviny, abych pobyl také ve Španělsku, pokud se dá tedy říct, že by se digitální tisk vůbec někde nacházel.⁹⁴

Tento virtuální svět a na něj navázaná avatarizovaná identita jsou však v Neumanově podání spíše stíny skutečného světa, oproštěné od pravého vnímání a senzuality, kterou autorovi zprostředkovávají okolní, byť efemérní, podněty hraniční zkušenosti. V tomto smyslu jsou

⁸⁹ Navascués (2021), s. 168, 169)

⁹⁰ „El que entra en un viaje nunca sale de él. (...) Penúltimo trayecto de toda la gira. Una mitad de mí siente la urgencia de parar, volver a casa. En estado de viaje, mi otra mitad intenta retenerme, me secuestra. Quizá moverse permanentemente es una forma fugitiva de quedarse. (...) Ya no sé quién, cómo, dónde soy. Quizás esa identidad sea más real que otras.“ (Neuman, 2010, s. 92, 94)

⁹¹ „En El País encuentro una entrevista al fotógrafo Alex Webb, que declara: «Existe un tercer país entre Estados Unidos y México: la frontera». A lo mejor ahí, en La Frontera, deberían tramitarse todos los pasaportes.“ (Tamtéž, s. 77)

⁹² „(...) interrumpe la percepción física inmediata y, en consecuencia, puede devolver al sujeto a su punto de partida.“ (Navascués, 2021, s. 169, 170)

⁹³ „Viajar en nuestra era global resulta tan contradictorio como el propio fenómeno de la globalización. (...) Vivimos siempre en varios lugares al mismo tiempo. (Tamtéž, s. 5)

⁹⁴ „Consulto la prensa española para estar también en España, si es que la prensa digital está en alguna parte.“ (Tamtéž)

nezřídka autorovy komentáře stran virtuální reality a masových médií nepokrytě ironické až cynické. Podívejme se na úryvek níže, kde humorným způsobem adresuje neosobnost komunikačních prostředků, které subjekt paradoxně zároveň přibližují i vzdalují jeho blízkým:

V noci spolu mluvíme, díváme se na sebe po Skypu, děláme to přes videokameru. Chci říct, že to neděláme. Chci říct, že masturbujeme společně, každý zvlášť. Kde je kdo, v které zemi? Vzdálenost se zkracuje a zároveň se stává očividnou, cítíme se mnohem blíž a zároveň mnohem dál jeden druhému. Nedosáhneme orgasmu ve stejnou chvíli. Logické: signál se přenáší se zpožděním.⁹⁵

Je nasnadě vrátit se letmo ještě k časoprostoru díla *Cómo viajar sin ver*. Oblast médií a komunikačních prostředků je zde společně s dalšími „virtuálními“ světy – jako například sférou nadnárodního obchodu či literaturou – jakousi alternativou k fyzickému časoprostoru, v němž se vypravěč pohybuje. Jsou neustále přítomné napříč všemi zeměmi, přesahují národní hranice a vymykají se běžnému časoprostorovému kontinuu. Čtenář vnímá jejich všudypřítomnost a vliv na kulturní identitu moderních společností, zároveň však může pozorovat jejich rozpor s autenticitou žité reality. V díle *Cómo viajar sin ver* tak můžeme vysledovat pětici rozdílných, vzájemně se prolínajících a ovlivňujících *chronotopů*⁹⁶:

V první řadě zde máme samotnou empirickou zkušenost autora, který v reálném čase sleduje každodenní běh života v latinskoamerických zemích, navazuje nejrůznější interakce a navštěvuje konkrétní místa. Nazvěme je pro účely této práce *chronotopem destinace*:

Za celý týden, říkám mu, jsem se ještě nesetkal s jediným chavistickým intelektuálem. „Nemyslím si,“ odpovídá, „že můžeš být obojí.“⁹⁷

Účastním se večere na soukromém sídlišti Jacarandá. Zastavujeme auto před strážní budkou. Identifikujeme se. Vyslechnou nás. Projedeme přes závoru. A nakonec vjíždíme do zástavby. Tomu se říká mírumilovný život.⁹⁸

⁹⁵ „Por la noche nos hablamos, nos miramos por Skype, hacemos el amor por videocámara. Es decir, no lo hacemos. Es decir, nos masturbamos juntos, separados. ¿Dónde está cada cual? ¿En qué país? La distancia se acorta y a la vez se hace evidente, nos sentimos mucho más cerca y mucho más lejos. No llegamos al orgasmo al mismo tiempo. Lógico: la señal llega diferida.“ (Tamtéž, s. 46)

⁹⁶ Termín *chronotop* poprvé v literatuře použil Michail Michajlovič Bachtin pro pojmenování časových a prostorových relací. (BACHTIN, Michail. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.)

⁹⁷ „A lo largo de la semana, le digo, todavía no me he encontrado a ningún intelectual chavista. «No creo», me contesta, «que se pueda ser las dos cosas».“ (Tamtéž, s. 95)

⁹⁸ „Asisto a una cena en la urbanización privada Jacarandá. Detenemos el coche frente a un puesto de guardia. Nos identificamos. Nos interrogan. Cruzamos una barrera. Y finalmente entramos a la urbanización. Esto se llama vivir tranquilos.“ (Tamtéž, s. 83)

Pak je tu již několikrát zmiňovaná hranice coby třetí prostor mezi světy, místo neustálého plynutí a pohybu. Tento transnárodní *chronotop hranice* se vymyká běžnému vnímání času a prostoru, jež se stávají likvidními veličinami, a stojí v kontrastu s více či méně statickou povahou destinace:

Nabádá nás k pohybu, ale vnitřní rytmus budovy, její zákonitosti a doby nás nutí vyčkávat. Jsme nucenou trpělivostí. Naléhavou budoucností, která se jeví vzdálená. Loučení je jakýmsi nácvikem smrti, ale také určitým druhem vzkříšení. Loučení na letišti v sobě skrývá cosi znepokojivého a zároveň osvobozujícího. Nezbyvá nám nic, pročež můžeme čelit případnému všemu.⁹⁹

Všichni si děláme čas a možná ani nevnímáme zázračnost situace. My cestující čas vytváříme, hromadíme ho, a tím se odkládá i nejbližší budoucnost. Těsně před vzlétnutím se minuty zastaví, aby uvážily svůj stav.¹⁰⁰

Zítřejší vstanu brzy a pojedou na letiště. Zítřejší, což už je dnes. Zpátky na letiště. Zítřejší, to už bylo dnes. Uvažuji, jestli přilétám, nebo odlétám. Dnes, což už je zítřejší. Přemítám, jestli jsem vůbec opustil letiště.¹⁰¹

Podobný rozchod s lineárním vnímáním času a prostoru vykazuje i další z *chronotopů*, který bychom mohli nazvat *chronotopem médií*. Ten se vyznačuje kumulací různých informací, pohledů, míst i historických období v jediném bodě, v určité absolutní synchronii mimo tradiční čas a prostor. Představuje určité okno do jiné současnosti, skrze které se vypravěč může přemístit bez nutnosti fyzického přesunu. Je to zároveň *chronotop* bez jakýchkoli geografických hranic, který nejlépe vystihuje dopady globalizace na současné společnosti, neokapitalistické vztahy, transkulturaci a hybridizaci. Spadá sem jednak sféra masových médií a komunikačních prostředků (televize, popkultura, tisk, sociální sítě), jednak nadnárodní obchod se svou neviditelnou rukou trhu:

Proč si proboha vzpomenu na Michaela Jacksona uprostřed La Pazu, před krásným kostelem svatého Františka? Kde to jsem, kde to jsme? Je právě tohle ta globalizace?¹⁰²

⁹⁹ „Nos urge desplazarnos, pero el ritmo interior del edificio, sus pautas y sus tiempos nos obligan a esperar. Somos esa paciencia forzada. Un futuro urgente que parece lejano. Despedirse es un modo de ensayar la muerte, pero también cierta clase de resurrección. Las despedidas en un aeropuerto tienen algo angustiante y a la vez liberador. Nos quedamos sin nada para abordar un posible todo.“ (Tamtéž, s. 11)

¹⁰⁰ „Todos hacemos tiempo, y quizá no reparamos en el prodigio de la situación. Los pasajeros estamos fabricando tiempo, acumulándolo, y entonces el futuro tan cercano se suspende. A punto de despegar, los minutos se paran a contemplar su estado.“ (Tamtéž, s. 12)

¹⁰¹ „Mañana madrugaré para ir al aeropuerto. Mañana, que ya es hoy. Volver al aeropuerto. Mañana, que era hoy. Me pregunto si voy o vengo. Hoy, que ya es mañana. Me pregunto si alguna vez habré salido del aeropuerto.“ (Tamtéž, s. 103)

¹⁰² „¿Por qué demonios pienso en Michael Jackson en mitad de La Paz, frente a la bella iglesia de San Francisco? ¿Dónde estoy, dónde estamos? ¿Será esto, exactamente, la globalización?“ (Tamtéž, s. 55)

Záplavy v Japonsku. Španělsko hoří. V Iowě padají kroupy. Vypínám televizi. Stmívá se.¹⁰³

„(...)V důsledku konfliktu trpí i obchodní vztahy mezi Kolumbií a Venezuelou a bilaterální integrační komora předpokládá, že obchodní výměna mezi oběma zeměmi skončí v letošním roce částkou přibližně 5 miliard dolarů oproti původně předpokládaným 10 miliardám.“ Však oni už najdou způsob, jak schodek vyrovnat. Pomocí yankeeovských a švédských pušek.¹⁰⁴

Obdobné okno do alternativní současnosti představuje také četba, která autora na cestách doprovází. Narozdíl od neokapitalistických vztahů a hromadných sdělovacích prostředků, které vypravěče spíše vedou k odměřenému skepticizmu a k odstupu vůči jednotlivým zemím, četba místních autorů mu dovoluje hlouběji proniknout do kulturní identity Latinské Ameriky, ztotožnit se s ní. Zatímco obchod a média kontinent paradoxně rozdělují, literatura a kultura ho opět spojují na ontologické úrovni, navrácí mu identitu a paměť. Další časoprostor proto pojmenujeme *chronotop četby*. Reference na množství spisovatelů a básníků pronikají celým dílem *Cómo viajar sin ver* a zahrnují autory z každé země, kterou Neuman navštívuje. Skrze tyto reference prosvítají individuální rozdíly mezi jednotlivými spisovateli, generacemi a kulturními celky, ale také jejich styčné body a univerzální významy:

Četl jsem povídku Mariany Enríquez, znepokojivou a znepokojující, směsici Quirogy z Corrientes, podivínského čarodějnictví a Silviny Ocampo střední třídy. Připadá mi moderní i klasická. Napsaná bez zbytečných okolků, precizně a se smyslem pro atmosféru. Četl jsem povídku Gonzala Garcése, která se stává možností vlastního děje, domněnkou sebe sama. Shledávám ji nepochybně inteligentní, možná inteligentně obranářskou. Příběh kombinuje genealogické pátrání, borgesovské paralely a současnou metaliteraturu přísnosti.¹⁰⁵

¹⁰³ „Japón se inunda. España se incendia. En Iowa graniza. Apago la televisión. Se hace de noche.“ (Tamtéž, s. 94)

¹⁰⁴ „«(...) La relación comercial entre Colombia y Venezuela también se resiente por el conflictivo panorama, y la cámara de integración bilateral prevé que el intercambio entre los dos países cerrará este año en unos 5000 millones de dólares, frente a los 10 000 inicialmente previstos». Ya encontrarán manera de compensar el déficit. Con armas yanquis y suecas.“ (Tamtéž, s. 104)

¹⁰⁵ „Leo un cuento de Mariana Enríquez, perturbado y perturbador, mezcla de un Quiroga correntino, brujería freak y una Silvina Ocampo de clase media. Lo encuentro moderno y clásico. Escrito sin alardes, con precisión y sentido de la atmósfera. Leo un cuento de Gonzalo Garcés que viene a ser la posibilidad del propio cuento, la conjetura de sí mismo. Lo encuentro sin duda inteligente, acaso inteligentemente a la defensiva. El relato conjuga el rastreo genealógico, los paralelos borgeanos y la metaliteratura contemporánea de rigor.“ (Tamtéž, s. 13)

V básnické sbírce *Intemperie* od Nicole Cecilie Delgado se dočítám: „Cestou zpět přetrvává: touha po nepohodě / jiné pojetí času / (...) jiné pojetí vody / (...) jiné pojetí ticha a cest.“ To by mohla být autobiografie každého cestovatele.¹⁰⁶

Navascués zdůrazňuje, že Andrés Neuman v drtivé většině nevzývá klasiky, nýbrž zmiňuje současné autory a autorky jako Rafaela Pinedu, Pedra Mairala a Samantu Schweblin (Argentina); Nettel (Mexiko); Mónica Velásquez a Rodriga Hasbúna (Bolívie); Iváana Thayse či Julia Villanuevu Changa (Peru); Humberta Ak'Abala (Guatemala) a Chiqui Viciosu (República Dominicana), vedle mnoha dalších. Zároveň tvrdí, že tyto „téměř vždy pochvalné zmínky jsou projevem spojenectví, sympatií, spřízněnosti.“¹⁰⁷ Navascués rovněž v Neumanově metaliterárním počínání spatřuje klíč k rozluštění struktury za zdánlivou fragmentárností díla: „Strukturální roztržitost nerozpouští nelítostně vůdčí myšlenku knihy: Neuman v tomto souhrnu cest po kontinentu, který hovoří a píše jedním jazykem, předkládá sjednocenou mapu četby. (...) Kompletní panorama, přesahující rámec jeho mikropříběhů a cestovních zápisků, utváří spisovatelovu identitu. A to výsadně prostřednictvím jeho opakovaných zmínek o jiných spisovatelích. Mnohočetné cesty nejen odhalují cizí prostory, ale také vytvářejí vlastní vizitku, určitý způsob, jak se nechat „vidět.“¹⁰⁸ Tím tedy můžeme ustanovit již dva všudypřítomné prvky retikulární poetiky v díle *Cómo viajar sin ver*: motiv fyzické cesty a motiv cesty intelektuální nebo kulturní napříč současnou latinskoamerickou literaturou, které fungují jako síť propojující jednotlivé fragmenty a upevňují Neumanovu nomádkou pozici. „Tím, že se spisovatel rozhodl zařadit do své kroniky četbu z každé země, buduje smysl, který přesahuje význam cizích textů vložených do jeho knihy... To, co odhaluje, je jeho vlastní sebe prezentace jakožto extraterritoriálního spisovatele,“ uzavírá Navascués.¹⁰⁹

V neposlední řadě v díle figuruje časoprostor, který bychom mohli nazvat *chronotopem paměti* čili soubor historických konotací a traumat zakořeněných v jednotlivých národech i celém

¹⁰⁶ „En *Intemperie*, poemario de Nicole Cecilia Delgado, encuentro: «De regreso queda: el afán por la intemperie / otra noción de tiempo / (...) otra noción del agua / (...) otra noción del silencio y los caminos». Esa podría ser la autobiografía de todo viajero.“ (Tamtéž, s. 147)

¹⁰⁷ „Las referencias, casi siempre elogiosas, manifiestan alianzas, simpatías, afinidades.“ (Navascués, 2021, s. 170)

¹⁰⁸ „La fragmentación estructural no disuelve de forma implacable la idea rectora del libro: Neuman va delineando un mapa unificado de lecturas en esta suma de viajes por el continente que habla y escribe en un único idioma. (...) El panorama completo, más allá de sus microrrelatos y anotaciones de viaje, configura la identidad de quien escribe. Y esto se realiza de forma privilegiada mediante sus menciones sucesivas a otros escritores. Los múltiples viajes no solo revelan espacios ajenos, sino que configuran una tarjeta de visita, una cierta manera de dejarse “ver”.“ (Tamtéž, s. 171)

¹⁰⁹ „Mediante la decisión de incluir sus lecturas de cada país, el escritor construye un sentido que va más allá de lo que significan los textos ajenos insertados en su crónica... Lo que está desvelando es su autorrepresentación de escritor extraterritorial.“ (Tamtéž, s. 171, 172)

latinskoamerickém kontinentu. Jedná se o určitý alternativní tok času směrem do minulosti, který odemyká autorovy vzpomínky z dětství a nechává místy vytrysknout nejen osobní paměť, ale také kolektivní vědomí poznamenané diktaturami, migrací a postkoloniálními strukturami. Tato palimpsestová struktura¹¹⁰ cestopisu propojuje individuální zkušenost s historickou pamětí, čímž vytváří specifický literární chronotop, kde je minulost neustále přítomná ve formě emocionálních ozvěn a kulturních nánosů.

Spouštěčem této paměti jsou v souladu s teorií Gastona Bachelarda rozličná místa a situace, které autor jakoby mimoděk na své cestě objevuje. Ve své monografii *Le poétique de l'espace* Bachelard píše: „(...) prostor je vším, protože čas už paměť neoživuje. Paměť – zvláštní věc! – nezaznamenává konkrétní trvání, *durée* v bergsonovském smyslu. Nemůžeme znovu prožívat zaniklá trvání. Můžeme je pouze domýšlet, uvažovat o nich na linii abstraktního času zbaveného veškeré hloubky. Právě skrze prostor, právě v prostoru nacházíme krásné zkameněliny trvání (...)“¹¹¹ Prostor, jímž autor projíždí, tak není jen geografickou krajinou, ale zároveň místem nasyceným vzpomínkami, stíny násilí a fragmenty minulosti, jež spoluutvářejí současnou identitu regionu:

Kousek pod historickým centrem, za velkou zdí, se nachází La Perla de San Juan. Paradoxně proletářská čtvrť s plechovými domy a jistou pověstí kriminality, drog a přestřelek, kterou někteří přátelé potvrzují a jiní vyvracejí. Obě části centra (a možná i obě skupiny přátel) odděluje zeď, historie a policie.¹¹²

Když cestujeme na určitá místa, pohybujeme se dopředu tělem a dozadu pamětí. Tehdy se posouváme kupředu do nějaké minulosti. (...) Znovu přelétám nad Río de la Plata. Je hnědá a načervenalá, měď a bahno. A šedá. Barva historie. Nedokážu přeletět nad tímto kouskem špinavé vody, aniž bych si vzpomněl na argentinská letadla, která před třiceti lety, když jsem se učil mluvit, shazovala těla, která dělala plác,

¹¹⁰ Palimpsestová struktura v literární teorii označuje text (nebo prostor), který nese stopy dřívějších významů, vrstev a narativů, jež nebyly zcela vymazány, ale zůstávají přítomny pod povrchem nového sdělení. Pojem vychází z původního významu slova palimpsest – pergamenu, z něhož byl původní text seškrábán a přepsán, ale starý nápis je stále čitelný nebo detekovatelný.

¹¹¹ „(...) l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire — chose étrange ! — n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée (...)“ (BACHELARD, Gaston, *Le poétique de l'espace*, Paříž: Presses Universitaires de France, 1961, s. 26)

¹¹² „Justo debajo del centro histórico, tras una gran muralla, está La Perla de San Juan. Irónicamente un barrio proletario, con viviendas de chapa y cierta fama de crímenes, drogas y tiroteos que algunos amigos me confirman y otros me desmienten. A ambos sectores del centro (y quizás a ambos grupos de amigos) los separa una muralla, la historia y la policía.“ (Neuman, 2010, s. 144)

potápěla se a mizela. Neviděl jsem to, nevěděl jsem o tom. Mé generaci o tom vyprávěli. To z nás udělalo nevinné viníky.¹¹³

Právě tento *chronotop paměti* je spolu s *chronotopem četby* tím, co upevňuje autorovo vnímání latinskoamerického kontinentu nejen jako souboru heterogenních národů a kultur, nýbrž jako sítě historických a kulturních vazeb, které navzdory globalizaci přetrvávají a spoluvytvářejí jedinečnou kolektivní identitu. Neuman si zároveň všímá jak osobitosti a singularity každé krajiny, tak hlubší roviny sdílené zkušenosti, vzdálené jakémukoli kulturnímu relativismu. Porovnejme s následujícími úryvky:

„Když přijedeš do Portorika,“ povídá mi jeden portorikánský kamarád z Miami, „i když všude vidíš gringo styl života, a i přes tři společné zásady, však víš: pas, měna, armáda, jakmile začneš mluvit s lidmi, pomyslíš si totéž, co všichni, kdo tam zavítají: ‚sakra, ale tohle je přece Latinská Amerika!‘.“¹¹⁴

Latinská Amerika je černý román. Jen místo outsiderů jsou jeho hrdiny ti u moci.¹¹⁵

Můžeme si povšimnout, že tato sdílená zkušenost se pojí s bohatou kulturní tradicí, určitou lidskou vřelostí, ale nezřídka také s kolektivními traumaty. Je do velké míry formována prostřednictvím obrazů zakořeněného strachu, násilí, rasismu i autorasismu. Jsou to právě ty jízvy, které nás rozdělují, vztyčují hranice mezi *vlastním* a *cizím*. Zároveň však paradoxně i propojují, neboť odrážejí nadnárodní latinskoamerickou (i inherentně lidskou) žitou realitu:

Dominikánské způsoby mají sklon k neuchopitelnosti. Lidé se pohybují, jako by bruslili po čerstvě navoskované podlaze. Mluví tiše, rytmicky, obezřetně. Dívají se lehce, nevyzývavě. Předměty berou jemně, jako by se je snažili nerozbít nebo neušpinit. Nevím, jestli je to zdvořilost, nebo dávný strach.¹¹⁶

„Je tady spousta zabeďněnců,“ vysvětluje mi řidič, „máme teď indiánského prezidenta, víte, a tady je spousta omezenců, člověk jim řekne a oni dělají, pane“. Přikývnu. Podívám se na něj: je to muž s

¹¹³ „Al viajar a determinados lugares, nos desplazamos hacia delante con el cuerpo y hacia atrás con la memoria. Entonces avanzamos hacia algún pasado. Sobrevuelo de nuevo el Río de la Plata. Es marrón y rojizo, cobre y barro. Y gris. Color Historia. No consigo volar sobre esta porción de agua sucia sin pensar en los aviones argentinos que, hace 30 años, mientras yo aprendía a hablar, arrojaban cuerpos que hacían plas, se hundían y desaparecían. Yo no lo vi. Yo no lo supe. A mi generación se lo contaron. Eso nos ha transformado en inocentes culpables“ (Tamtéž, s. 28)

¹¹⁴ „Cruzar la calle en Quito, o en casi cualquier capital latinoamericana, es sentirse un poco ciudadano de sus países. Uno avanza jugándose la vida, y no hay reglas que valgan.“ (Tamtéž, s. 81)

¹¹⁵ „Latinoamérica es una novela negra. Sólo que, en vez de outsiders, sus protagonistas son los que mandan.“ (Tamtéž, s. 84)

¹¹⁶ „Los modales dominicanos tienden a la intangibilidad. La gente parece desplazarse como patinando sobre un suelo recién encerado. Habla en voz baja, cadenciosa, con prudencia. Mira con levedad, sin desafío. Toma suavemente los objetos, como procurando no romperlos ni mancharlos. No sé si es cortesía o viejo miedo.“ (Tamtéž, s. 150)

indiánskými rysy. Nevím, jestli jsou jeho slova kritikou vlády, zdvořilostí vůči bílému cestujícímu a španělské společnosti, která ho platí, nebo mistrnou ironií. Uvědomuji si, že v této nejednoznačnosti tkví síla bolivijského charakteru.¹¹⁷

Je zapotřebí opětovně konstatovat, že nomádská literatura je nerozlučně spjata s přechodnými místy, heterotopiami či *non-lieux*, které odrážejí hraniční pozici subjektu. Právě v těchto prostorech se odehrává značná část knihy *Cómo viajar sin ver*. Připomeňme, že Ferrer Calle i Navascués ve svých pracích polemizují s charakteristikou, kterou předkládá Augé, a zdůrazňují, že v Neumanově pojetí oplývají ne-místa zvláštní idiosynkracií, daleka anonymitě a ontologické prázdnotě, kterou jim Augé připisuje.¹¹⁸ Jak si můžeme povšimnout v díle *Cómo viajar sin ver*, autor v hotelech, kafeteriích a letištích, jimiž prochází, spatřuje jednak unikátní osobitost a kulturní stopu jednotlivých zemí, jednak místo setkávání, příběhů a paměti:

Účastní se každý člen kavárenské dynastie: obsluha kavárny tvoří rodinu, jejíž součástí se stávají i stálí zákazníci. Stejně jako kávová zrna se tu mísí umělci, sousedé, velevážené osobnosti i obyčejní kolemjdoucí.¹¹⁹

Hotel v Montevideu: Tryp Montevideo.

Klima hotelu: s nádechem opotřebení.

Charakter recepcí: nedůvěra k Argentincům.¹²⁰

Přechodný charakter *non-lieux* analogicky odpovídá autorově likvidní identitě, stojí na hranici světů, operuje v neustálém transkulturním dialogu. To ovšem nepředpokládá ontologickou vyprázdněnost či snad vykořeněnou anonymitu, právě naopak, odráží nekonečnou potencialitu bytí a syntézu všech provizorních identit. Je vroucím kotlíkem historické, kolektivní i osobní paměti, kulturních vazeb a střetů i jisté alternativní časovosti. Je fyzickou manifestací *chronotopu hranice*. Neuman zároveň vnímá určitý transcendentální charakter těchto pozoruhodných ne-míst:

¹¹⁷ „«Aquí hay mucha gente ignorante», me explica el conductor, «ahora tenemos un presidente indígena, ¿sabe?, y aquí hay mucha gente ignorante, uno les dice y ellos hacen, señor». Asiento. Lo miro: se trata de un hombre aindiado. No sé si sus palabras han sido una crítica al Gobierno, una cortesía con el pasajero blanco y la empresa española que le paga, o una ironía magistral. Me doy cuenta de que en esa ambigüedad reside la fortaleza de carácter de los bolivianos.“ (Tamtéž, s. 54)

¹¹⁸ Ferrer Calle (2022), s. 139-143; Navascués (2021), s. 166, 167

¹¹⁹ „Atiende cualquier miembro de la dinastía cafetera: sus camareros forman una familia a la que los clientes habituales pasan a pertenecer. Como granos de café, se mezclan artistas, vecinos, gente ilustre y de a pie.“ (Neuman, 2010, s. 157)

¹²⁰ „Hotel en Montevideo: Tryp Montevideo. Clima del hotel: con un toque de desgaste. Carácter en recepción: desconfianza de los argentinos.“ (Tamtéž, s. 29)

Na letištích se používá výraz, který dokonale vystihuje migrační zkušenost: být v tranzitu. To jsme my, takoví jsme, když cestujeme. Bytosti v tranzitu. Těsně před cestou se naše usedlá polovina upíná k nehybnosti, zatímco naše nomádká polovina napjatě očekává pohyb. Sřet těchto dvou sil způsobuje, že se cítíme ztraceni. Jisté rozdělení naší přítomnosti. Proto uctívám letiště, ty sterilní katedrály, kde my cestující zahajujeme liturgii změny stavu předtím, než změníme místo. Letiště jsou jediné chrámy, které jsme dokázali vystavět současnosti. Skutečná místa pozemského tranzitu.¹²¹

Vzpomeňme si pro srovnání ještě jednou na obdobně metafyzickou definici letiště ze sbírky *Barbarismos*:

letiště. Očistec pro cestující duše. || Místo, kde se pasažér loučí sám se sebou.¹²²

Jsou to tedy místa neustálých protichůdných proměn, sekvence loučení a vítání, opouštění a získávání, redefinice sebe sama. Tak rozdílná, a přesto tak stejná, vzdálená, a navzdory tomu důvěrně známá. Snad bychom v nich mohli s trochou nadsázky rozeznat ohlasy Bachelardovy *fenomenologie prostoru*¹²³, vždyť právě fluidní a mnoholicný charakter *non-lieux* dokonale reflektuje proměnlivé stavy nomádké duše literárního subjektu nebo, v našem pojetí, samotného autora. Jsou důkazem o jeho extrateritoriální příslušnosti, multiplicitě identit a objevování nové (nebo další) vlasti na samotné hranici, v konstantním pohybu:

V noci, v hotelu, po náročném dni, nekontroluji poštu, nečtu knihy, neposlouchám hudbu, nečtu tisk, dokonce, a to už je co říct, ani nemasturbuji. Dnes v noci, v tomto hotelu, se dívám jen na televizi, zatímco očekávám spánek. Sleduji zkratou, špatnou, známou televizi. Nechávám běžet hloupé seriály, které tvoří naši minulost: Alfa, Prince z Bel-Airu, Superagenta 86. A sedím, v daleké zemi, která je také moje, v pokoji jako každém jiném, nedopatřením doma.¹²⁴

Snad jsme dostatečně ilustrovali, že dílo *Cómo viajar sin ver* není pouhým souborem nekoherentních fragmentů bez hlubší poetické koncepce, nýbrž že představuje velice

¹²¹ „En los aeropuertos se emplea una expresión que define perfectamente la experiencia migratoria: estar en tránsito. Así estamos, eso somos mientras viajamos. Seres en tránsito. Justo antes de salir de viaje nuestra mitad sedentaria se aferra a la quietud, mientras nuestra mitad nómada se anticipa al desplazamiento. El choque entre ambas fuerzas nos provoca una sensación de extravío. Cierta división de nuestra presencia. Por eso venero los aeropuertos, catedrales asépticas donde los pasajeros iniciamos la liturgia de cambiar de estado antes de cambiar de lugar. Los aeropuertos son los únicos templos que hemos sabido erigirle al presente. Verdaderos lugares de tránsito terrenal.“ (Neuman, 2010, s. 11)

¹²² (Neuman, 2014, s. 8)

¹²³ Bachelard (1961)

¹²⁴ „De noche, en el hotel, tras la intensa jornada, no reviso el correo, no leo libros, no escucho música, no consulto la prensa, ni siquiera, y ya es noticia, me masturbo. Esta noche, en este hotel, sólo veo la televisión mientras espero el sueño. Veo la tele mansa, mala, familiar. Dejo las series tontas que son nuestro pasado, Alf, El príncipe de Bel-Air, Superagente 86. Y me siento, en un país lejano que también es mío, en una habitación igual a cualquier otra, accidentalmente en casa.“ (Neuman, 2010, s. 23)

promyšlenou sít' motivů, obrazů, chronotopů a intertextuálních vazeb, které společně utvářejí specifický rytmus a významový horizont textu. Autor tak neukazuje pouze roztráštěnou a neuchopitelnou realitu globalizovaného světa, ale skrze témata kolektivní i osobní paměti, literatury a hraniční zkušenosti reflektuje identitu latinskoamerického kontinentu v různých instancích. Hledá jednotlivosti i styčné body mezi kulturami a národy, objevuje nové nečekané spojitosti a předkládá do jisté míry *totální* obraz Latinské Ameriky coby své druhé vlasti.

Zároveň v dialogu s krajinou, latinskoamerickými autory a komunikačními prostředky formuje vlastní identitu extrateritoriálního autora, likvidní a nomádkou, která ho staví mimo geografické hranice národů a kultur. Tato identita je výsledkem samotné hraniční zkušenosti, utváří se v konstantním pohybu a naznačuje možnost jisté formy globálního občanství jako alternativy k vykořenění. *Cómo viajar sin ver* je mnohem více, než jen sbírkou postřehů a zápisků z cest. Je to důmyslný literární projekt, jenž do hloubky zkoumá cestu jako možnost existence. Předmětem zájmu Andrése Neumana je zde tedy koncept, který bychom analogicky k Bachelardově *fenomenologii prostoru* mohli nazvat *fenomenologií cesty*.

Hacerse el muerto: Hranice tělesnosti a identifikace s jizvami

Motiv cesty jako konstitutivního prvku pro zobrazení interakcí mezi hranicemi a identitou v díle Andrése Neumana jsme již nastínili. Samozřejmě nepopíráme, že naše pojednání je vzhledem k interpretační šíři tématu nutně zkratkovité. Otázka nomádství, likvidních identit a *fenomenologie cesty* v autorově tvorbě skýtá téměř nevyčerpatelné možnosti pro další zkoumání a sama o sobě by vydala na samostatnou monografii. Detailní rozbor poetiky nomadismu však není, a s ohledem na rozsah ani nemůže být, cílem této práce. Naším úkolem je nabídnout teoretické východisko pro hlubší chápání významu témat hranice a identity v autorově díle a poukázat na odlišné způsoby, jakými lze o problematice uvažovat v rámci dalšího bádání. Proto nyní opustíme pole geografických a národních hranic a přesuňme se k hranicím v odlišném slova smyslu.

Ve sbírce krátkých povídek a mikropovídek *Hacerse el muerto* (Hrát mrtvého) z roku 2011 Neuman znovu potvrzuje svou schopnost nahlížet s jemností, humorem, ironií a existenciální hloubkou na lidské bytí. Název sbírky – „Hrát mrtvého“ – slouží jako mnohoznačný klíč k celé knize a naznačuje jakýsi únik z každodenní reality, tichý nesouhlas nebo pasivní vzdor vůči okolnímu světu. Neuman zde zkoumá témata identity, odcizení, tělesnosti a smrti, často s překvapivými narativními zvraty, které nutí čtenáře neustále přehodnocovat vnímané skutečnosti.

Sbírka vzniká v období, kdy se Neuman intenzivně věnuje krátkým útvarům jako prostoru pro literární experiment a kondenzované vyjádření. Každá povídka se stává neapologetickou sondou do reality, v níž se hranice mezi živým a neživým, přítomným a minulým, soukromým a veřejným, normálním a bizarním rozostřují. Právě tato interpretační volnost společně s mistrným využitím ticha, otevřených konců a elipsy činí z *Hacerse el muerto* dílo, které čtenáře aktivně zapojuje a vybízí k zamyšlení.¹²⁵ Sbírka představuje nejen stylisticky vytříbený soubor textů, ale i důležitý příspěvek k současné literární reflexi o podmínkách lidské existence. Neuman s citem pro detail a senzualitu propojuje každodennost s hlubokou introspekci, banality s existenciálními otázkami a sleduje člověka v hraničních situacích, jako je ztráta (či možnost ztráty) blízkých, konfrontace se smrtelností, stárnutím a samotou, objevování

¹²⁵ Noguero et al. (2011), s. 142, 162

tělesnosti jako způsobu identifikace a ztotožnění se s vlastními jizvami (fyzickými i duševními). Pojdme se nejdříve podívat na titulní povídku celé sbírky (*Hacerse el muerto*):

Proč si tak rád hraji na mrtvého? Je to sadistický zvyk, jak nařikají citlivější přátelé nebo partneři? Proč mě už od dětství, a pořád jsme dětmi, fascinuje prodlévat neurčitě nehybný jako mumie vlastní budoucnosti? Odkud se bere to trpké potěšení z přiblížení se mrtvole, kterou ještě nejsem?

Vysvětlení může být prosté, a proto záhadné.

Vidím-li svět, zatímco se na nic nedívám, pokračuji-li v myšlení, aniž se pokouším myslet, vnímám-li v sobě s mocnou určitostí džungli tepen a horskou dráhu nervů, potvrzuji tím nejen to, že jsem stále naživu, ale ještě něco působivějšího. Prožívám jedinou, malou možnou formu transcendence. Přežívám sám sebe. Hrou se zbavuji smrti.

Do domu vchází můj syn. Začnu znovu dýchat.¹²⁶

Povšimněme si nejprve opět žánrové neukotvenosti. Samotné grafické rozdělení textu se spíše podobá veršovému členění básně v próze a skutečně můžeme vnímat i silnou lyrickou složku. Naopak syžetová rovina zde ustupuje do pozadí, autor nepředkládá téměř žádný děj nebo zápletku, pouze naznačuje její možnost a věnuje se introspektivní reflexi a úvahám, které koketují s prvky mikroeseje. Detailnějšímu zkoumání propustnosti žánrů se budeme věnovat v kapitole *Smývání hranic mezi žánry v mikrofikci Andrése Neumana*. Nyní nás bude zajímat pouze tento lyrický tón, který autor užívá pro reflexi existenciálních a metafyzických témat.

Sám Neuman se ve svém teoretickém traktátu *Variaciones sobre el cuento* v závěru knihy *El último minuto* (Poslední minuta) opírá o teorii Kurta Spanga a připouští jistou lyričnost svých povídkových textů: „Kurt Spang, vycházející z Kaysera, uvádí deset charakteristik, které považuje za základní pro definici lyriky. Bylo pro mě skutečně zajímavé sledovat, jak v tomto dekalogu lyriky osm z jeho zásad sedí jako ulitých na povídky, které tak rád píšu. Spangův seznam je následující: zvnitřnění vnější skutečnosti, s častým vyústěním do stručnosti a hloubky; záliba v okamžiku, ve vizuální sugesci; tendence zabývat se jedním aspektem,

¹²⁶ „¿Por qué me gusta hacerme el muerto? ¿Se trata de una costumbre sádica, como lamentan los amigos o cónyuges más sensibles? ¿Por qué me fascina desde niño, y seguimos siendo niños, quedarme indefinidamente inmóvil, como una momia de mi propio futuro? ¿De dónde sale el agrio placer de asistir al cadáver que todavía no soy? / La explicación podría ser sencilla, y por tanto misteriosa. / Al ver el mundo mientras no miro nada, al seguir pensando sin proponerme pensar, al notar en mí, con poderosa certeza, la selva de las arterias y la montaña rusa de los nervios, no solo confirmo que sigo vivo, sino algo incluso más impresionante. Experimento la única, pequeña, posible forma de trascendencia. Sobrevivo a mí mismo. Me deshago de la muerte jugando.“ (NEUMAN, Andrés. *Hacerse el muerto*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2011, s. 11)

tématem nebo situací, což omezuje pole působnosti, ale zvyšuje intenzitu; estetická funkce jazyka a hutnost struktury; důležitost rytmu; explicitně nebo implicitně orální ráz textu; hudebnost. (...) Když tedy vyloučíme tyto dvě poslední charakteristiky, a pokud lze Spangovi věřit, pak jsou mé příběhy tvořeny s *esenci* lyriky.¹²⁷ Přestože Neuman závěrečnou tezi vynáší s jistou ironickou nadsázkou, nelze popřít, že principy, které Spang jmenuje, jsou v jeho textech velmi přítomné.

Zmíněná lyričnost prosvítá v prostém, redukovaném stylu autora, který se vyznačuje důsledným minimalismem, kondenzací a syntézou. Zaměřuje se na jednu situaci: v tomto případě introspekci protagonisty. Za zhutněnou strukturou a četnými elipsami se však ukrývá myšlenková hloubka. Rytmus povídky stupňuje její intenzitu. Nositelem síly výrazu a vizuální sugesce jsou zpravidla podstatná jména (jen zřídka výrazněji rozvinutá), která se spojují do nečekaných, nápaditých a často paradoxních básnických obrazů. Uvažme metaforu „mumie vlastní budoucnosti“ nebo spojení „trpké potěšení“.

Paradoxní obrazy, které si zdánlivě odporují, odráží Neumanovu poetiku nejistoty a likvidity významů. Představují okno do rozšířeného vnímání známých skutečností, a tím otevírají prostor pro jiný druh senzuality. Tento nový způsob percepce umožňuje rozvolnění sémantických kategorií a dovoluje autorovi volný pohyb mezi ontologickými břehy. Srovnatelně hraná smrt v povídce *Hacerse el muerto* je v tomto smyslu prostředkem, kterým postava zkoumá hranice mezi životem a smrtí, aniž by skutečně opustila svět živých. Hranice mezi těmito dvěma stavy je rozostřena a „hra na mrtvého“ umožňuje vypravěčovu „transcendenci“, která je jistým dočasným únikem z přítomnosti i příležitostí k přehodnocení vlastní existence. Protagonista se vzdaluje od každodenní rutiny a v tichu, nehybnosti a introspekci nachází nový způsob vnímání světa a sebe sama. Tento paradoxní moment, kdy je subjekt „mrtvý a živý zároveň“, umožňuje prozkoumat podstatu bytí a oslabuje strach z konečnosti.

¹²⁷ „Kurt Spang, apoyándose en Kayser, enumera las diez características que considera fundamentales para definir lo lírico. Fue para mí una experiencia en verdad curiosa comprobar cómo, en dicho decálogo del lirismo, ocho de sus principios se ajustaban como anillo al dedo a los cuentos breves que me gusta escribir. La lista de Spang es la siguiente: interiorización de la realidad exterior, con la frecuente consecuencia de la brevedad y la profundidad; predilección por la instantánea, por la sugerencia visual; tendencia a tratar un solo aspecto, tema o situación, limitando el campo de acción pero aumentando la intensidad; función estética del lenguaje y densidad de la estructura; importancia del ritmo; carácter explícita o implícitamente oral del texto; musicalidad. (...) De modo que, descartadas estas dos últimas características, y de creer a Spang, mis cuentos estarían contruidos con la esencia de lo lírico.“ (NEUMAN, Andrés. *El último minuto*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A. 2001, s. 161, 162)

Stírají se hranice sémantických kategorií života a smrti, dětství a dospělosti, konečnosti a věčnosti, přítomnosti a bezčasí, vnímání a absence smyslů, tělesnosti a transcendence. Postava tak vidí, přestože se nedívá, přemítá, ač nemyslí, žije, i když nedýchá. Vstup syna, jenž způsobí návrat dechu a pohybu, představuje zlom v narativní struktuře a akcentuje kontrast mezi figurativní smrtí a živou přítomností. Postava není skutečně mrtvá, nýbrž se pohybuje v přechodovém prostoru (na hranici) mezi *bytím* a *nebytím*, kde simulace smrti funguje coby introspektivní rámec pro redefinici vlastní identity. Syn figuruje jako katalyzátor návratu k přítomnosti, čímž zdůrazňuje dynamiku mezi vnitřní reflexí a vnějším světem.

Je také zajímavé pozorovat přístup k tělesnosti, která se na jednu stranu rozplývá a překračuje, a na stranu druhou skýtá jakousi kotvu, která protagonistu ve stavu figurativní smrti udržuje v kontaktu s realitou. I když se subjekt pokouší o únik do bezčasí, nehybnosti a anihilace sebe sama, tělo mu zůstává přítomné jako trvalá připomínka života. Tělesnost zde tedy nefunguje pouze jako fyzický atribut, ale stává se významotvorným médiem, které propojuje rovinu hry, introspekce a existenciálního uvědomění. Stává se nedílnou součástí identity subjektu.

Tematika hranice mezi životem a smrtí je, jak název napovídá, velmi silně přítomná napříč celou knihou *Hacerse el muerto*. V různých obměnách prostupuje řadou povídek a je nahlížena z různých poloh. Vezměme si kupříkladu následující úryvek z mikropovídky *El suicida risueño* (Usměvavý sebevrah):

Nevím, čemu se sakra směje moje pusa. Je to nevysvětlitelné. Bez ohledu na to, jak jsem zachmuřený, bez ohledu na to, jak žalostný se mi zdá být den, jak moc jsem přesvědčený, že svět by byl krásnější bez mé otravné přítomnosti, je v té situaci, v kovovém dotyku rukojeti, ve vážnosti ticha, v dražé mého kapajícího potu, nebo co já vím, něco neurčitého, co mi i sobě navzdory připadá děsivě komické. Milimetr předtím, než kohoutek povolí, než kulka doletí k zárodku odpočinku, můj smích vtrhne do místnosti, odrazí se od skla, rozlétne se po nábytku, zaneřádí celý dům. (...) Jednou mi s tímhle mým problémem, s tím smíchem, dojde trpělivost. Stydím se za tu nezapnou euforii, která mi prochází žaludkem, zatímco zbraň padá na zem. Pokaždé, když se neúspěch opakuje, a přestože jsem vždycky držel slovo, dopřeji si malý odklad. Jeden týden. Dva. Měsíc, to už hodně přeháním. A mezitím se, pochopitelně, snažím bavit.¹²⁸

¹²⁸ „No sé de qué demonios se reirá mi boca. Es algo inexplicable. Por muy apesadumbrado que me encuentre, por muy lamentable que parezca el día, por convencido que esté de que el mundo sería más agradable sin mi molesta presencia, hay algo en la situación, en el tacto metálico del mango, en la solemnidad del silencio, en mi sudor cayendo en forma de grageas, yo qué sé, hay alguna cosa indefinida que, a mi pesar, me resulta espantosamente cómica. Un milímetro antes de que el gatillo ceda, de que la bala viaje a la semilla del descanso, mis carcajadas invaden la habitación, rebotan contra los cristales, corretean entre los muebles, desordenan toda la casa. (...) Este problema mío, el de la risa, va a acabar con mi paciencia. Me avergüenza la euforia ridícula que me recorre el

Povšimněme si pozoruhodné analogie mezi oběma povídkami: v obou instancích se bezejmenný vypravěč pohybuje na prahu mezi životem a smrtí a jeho propojení s tělesností je tím, co ho vede k introspekci a – chtě, nechtě – „drží při životě“. Skrze vlastní tělo oba protagonisté vnímají zvláštní povahu a jistou transcendenci své momentální existence. V případě neúspěšného sebevraha je toto vnímání rozporuplné. Na jednu stranu prožívá frustraci z nedokončeného aktu, protože nedokáže „dodržet slovo“ a překlenout ontologickou hranici lákající k „odpočinku“, zároveň ale cítí „nejapnou euforii“ v momentě, kdy smích zcela nevhodně a nevysvětlitelně proniká do scény plánované smrti. Tělesnost není jen nástrojem vnímání, ale přímým sabotérem existenciálního rozhodnutí. Fyziologické projevy – pot, smích, žaludeční reakce – představují jakousi autonomní opozici vůči vědomé vůli, čímž se tělo stává aktérem vlastní vzpoury proti zániku. Tato vnitřní tenze mezi úmyslem a fyzickou odpovědí odhaluje hlubší rozpor subjektu, který se v touze po sebezničení zároveň nevědomky drží života.

Neuman opět mistrně osciluje mezi tragikou a ironií, což dodává textu jistou morbidní lehkost. Zatímco první povídka tematizuje „hru na smrt“ jako formu transcendentní přítomnosti, tato druhá variace ji ukazuje jako absurdní rituál, jehož hlavním svědkem a zároveň narušitelem je samotné tělo. Tímto subtilním narativním zvratem Neuman zpochybňuje hranici mezi chtěnou smrtí a nechtěným životem a opět poukazuje na nejednoznačnost lidské existence, která v jeho textech neustále hledá vlastní vyjádření v prostoru paradoxu.

Autorův zájem o zkoumání hraniční zkušenosti mezi životem a smrtí nás zároveň přivádí k novému typu literárního chronotopu: k časoprostoru nemocnice. Ta představuje institucionální a zároveň hluboce intimní prostředí, kde se stírá rozdíl mezi tělem jako objektem péče a subjektem bolesti. Nemocnice v Neumanových textech není pouze fyzickým prostorem, nýbrž scénou pro ontologické znejistění — místem, kde se zpochybňují tradiční dichotomie, jako je *zdraví/nemoc, tělo/duch, bytí/nebytí*. V tomto prostředí nabývá i tělesnost nové dimenze. Je zkoumána, pozorována, někdy odcizená, jindy překvapivě konkrétní a živá. Nemocniční prostor tím pádem představuje kulisu děje, ale také aktivně vstupuje do narativu jako

estómago mientras el arma cae al suelo. Cada vez que este contratiempo se repite, y aunque siempre he sido un hombre de palabra, me concedo una pequeña prórroga. Una semana. Dos. Un mes, exagerando mucho. Y mientras tanto, claro, procuro divertirme.“ (Neuman, 2011, s. 12)

prostředník reflexe konečnosti, závislosti a hraničních stavů, které jsou klíčové pro Neumanovu poetiku likvidní identity. Uvažme dva odstavce z povídky *Madre atrás* (Matka za zády):

Vstoupili jsme do nemocnice, nikdy jsme nepřestali vstupovat, ten práh byl vlastní zemí, hranicí uvnitř hranice, a když jsme vstupovali do nemocnice, někdo hodil minci a ta mince spadla. Je to tak elementární, že rozum zabloudí. Zlo má své fáze, své předstupy, své příčiny. Na druhé straně pád mince postrádá jakoukoli historii či nuance. Je to jev, který se samovolně vyčerpá, vyřeší se sám. Paměť je schopna minci pozastavit, oddálit její vzestup, znovu zrekonstruovat její drobná zaváhání během paraboly. Tyto triky jsou však uskutečnitelné až poté, co spadla. Původní pohyb, let mince, má charakter absolutní přítomnosti. A nikdo, jak nyní vím, není schopen spekulovat, zatímco sleduje padat minci.

Houbičku, řekla, houbičku o kousek výš, řekla máma, když seděla ve vaně ve svém pokoji. Nahoře, tam, houbu, požádala a mě ohromilo, jaké úsilí musela vynaložit, aby vyslovila tak jednoduchou větu. A já jí houbou omyl záda, obkroužil ramena, přešel přes lopatky, dolů po páteři, a než jsem skončil, napsal jsem jí na mokrou kůži větu, kterou jsem jí předtím, když jsme společně překročili hranici, nedokázal říct.¹²⁹

Nejprve si povšimněme velice stručné, ale přitom hluboce sugestivní charakteristiky nemocnice jako „hranice uvnitř hranice“. Tento na první pohled paradoxní obraz nám může o Neumanově poetické koncepci mnohé prozradit, uvážíme-li otázku, co tato dvojí hranice znamená. První zjevnou odpovědí by mohla být již zmíněná hranice mezi životem a smrtí, mezi *bytím* a *nebytím*. V tomto smyslu představuje nemocnice liminální prostor, kde duše kolísá mezi dvěma ontologickými břehy a buď se navrácí do světa živých, nebo jej definitivně opouští. O jaké další hranici však autor mluví?

V kontextu naší dosavadní analýzy nemůžeme nevnímat samotné prostředí nemocnice jako inherentně hraniční prostor ve smyslu heterotopie či *non-lieu*. Jedná se o místo s vlastní singularitou a vyhraněnou funkcí, které zároveň představuje alternativu k okolnímu světu, s nímž vede dialog. Vstup do něj vyžaduje jistou formu iniciace (nemoc, úraz, očistu) a

¹²⁹ „Entramos en el hospital, no terminábamos de entrar nunca, aquel umbral era un país, una frontera dentro de otra frontera, y entrábamos en el hospital, y alguien lanzó una moneda, y la moneda cayó. Es tan elemental que la razón se extravía. Un mal tiene sus fases, sus antecedentes, sus causas. La caída de una moneda, en cambio, no tiene historia ni matices. Es un acontecimiento que se agota en sí mismo, que se resuelve solo. La memoria es capaz de suspender la moneda, dilatar su ascenso, recrear sus diminutas vacilaciones durante la parábola. Pero esos ardidés solo son posibles después de que haya caído. El movimiento original, el vuelo de la moneda, es de un presente absoluto. Y nadie, ahora lo sé, es capaz de especular mientras mira caer una moneda.

La esponja, dijo, la esponja un poco más arriba, dijo mi madre, sentada en la bañera de su habitación. Arriba, ahí, la esponja, me pidió, y a mí me impresionó el esfuerzo que había tenido que hacer para pronunciar una frase tan sencilla. Y yo le pasé la esponja por la espalda, hice círculos en los hombros, recorrí los omoplatos, descendí por la columna, y antes de terminar escribí en su piel mojada la frase que no había sabido decirle antes, cuando cruzamos juntos la frontera.“ (Tamtéž, s. 23)

předpokládá vyloučení jedince z běžného rytmu života. Navíc se jedná o prostor vymezený subjektům v krizové situaci, pročez do velké míry odpovídá Foucaultově *heterotopii krize*. V souladu s heterotopiami, jak je definoval Foucault v „Des espaces autres“, vykazují nemocnice také rozchod s tradičním časem.¹³⁰ Ten se smršťuje a natahuje nebo se akumuluje v jednom bodě (*heterochronie*), což můžeme sledovat ve větě: „Vstoupili jsme do nemocnice, nikdy jsme nepřestali vstupovat“.

Na druhé straně nemocnice představují veřejně přístupný přechodný prostor, nejen ve smyslu efemérního setrvání, ale také existenciálního tranzitu. Jsou spouštěčem osobní paměti a nesou v sobě jak transcendentní charakter, daný konfrontací s konečností, tak i rozměr transcendentální, neboť umožňují subjektu reflektovat podmínky vlastního bytí, nahlížet a redefinovat svoji identitu (jak vidno v povídce *Monólogo del inmobiliario* / Monolog realitáka). Vedle zvláštního vztahu k vnější realitě navazují především dialog s vnitřním světem a otevírají prostor pro hlubokou introspekci. Z tohoto hlediska se blíží „neumanovskému“ pojetí *non-lieux*, jak je popsali Navascués a Ferrer Calle.¹³¹ Zdá se tedy, že ona druhá „hranice“ v povídce se odkazuje k samotnému liminálnímu charakteru nemocnice coby alternativního prostoru, svébytného světa ve (vnějším) světě.

V úryvku můžeme vidět, jak tento hraniční prostor nemocnice ponouká vypravěčovy smysly a reflexi. Čas se zastavuje a myšlenky subjektu bloudí od zdánlivých banalit, v tomto případě padající mince, k metafyzickým tématům, jako je podstata zla nebo analýza mechanismů paměti. Obraz padající mince přitom slouží jako metafora okamžiku traumatické či přelomové události, která v přítomném čase působí jako nezadržitelný, neuchopitelný jev. Tento samospád nelze analyzovat ani zastavit, v přítomném okamžiku chybí odstup a možnost reflexe. Až po dopadu může subjekt – prostřednictvím paměti – rekonstruovat, co se stalo, a pokusit se „pochopit“ její trajektorii. Druhý odstavce je určitou paralelou k tomuto procesu. Představuje rekonstrukci paměti vypravěče, který vzpomíná na, jak závěr naznačuje, nedávno zesnulou matku. Skrze paralelismus se čtenáři odkrývá tragická podstata příběhu – vypravěčovo osobní trauma ze ztráty blízké osoby, stejně jako jeho existenciální beznaděj tváří v tvář nezvratnosti situace vyjádřená větou: „A nikdo, jak nyní vím, není schopen spekulovat, zatímco sleduje padat minci.“

¹³⁰ Foucault (1986), s. 24-27

¹³¹ Navascués (2021), s. 166, 167; Ferrer Calle (2022), s. 139-143

Ještě mrazivější je skutečnost, že vypravěčova vzpomínka zobrazuje jeho matku v pokročilém stadiu nemoci, v jisté nemohoucnosti, na hranici mezi životem a smrtí, kdy je odkázána na cizí pomoc: „Nahoře, tam, houbu, požádala a mě ohromilo, jaké úsilí musela vynaložit, aby vyslovila tak jednoduchou větu.“ Tato velice intimní scéna, kdy vypravěč umývá matce záda, má trojí rozměr: Zaprvé zobrazuje hraniční subjekt v krizi, rozvolňuje ontologické hranice mezi zdravím a nemocí, bytím a nebytím, zosobňuje určité *memento mori*, stejně jako existenciální trauma vypravěče. Zadruhé zaznamenává, jak se jizvy na těle a na duši propisují do osobní paměti. Vypravěč na matku vzpomíná v době jejího chatrného zdraví, v momentě největší zranitelnosti. Navzdory (nebo možná kvůli) své něze nedokáže zabránit její identifikaci s jizvami. Autor tak naznačuje zajímavou tezi, že traumata a rány netvoří jen neodmyslitelnou součást naší minulosti a identity, ale redefinují nás i v paměti ostatních. V neposlední řadě scéna dokonale vykresluje extrémní emocionální náboj, který ostře kontrastuje s eschatologickými tématy. Tělesnost navrácí subjekt senzualitě, odráží hluboké emocionální pouto mezi vypravěčem a matkou, zjemňuje tíživý obraz postupného odcházení a umožňuje vnímat nemocné tělo nikoliv jako pouhý objekt úpadku, ale jako médium intimity a paměti. Vzniká tak prostor, v němž se nemoc a péče prolínají s láskou, něhou a snahou uchovat důstojnost i v hraniční situaci. Tělesnost zde není jen zdrojem bolesti, ale i nástrojem hlubokého porozumění a lidského spojení – posledního mostu mezi přítomností a ztrátou. O to více devastující je samotný závěr, kde vypravěč implicitně vyjadřuje lítost nad nevyřčeným: „(...) a než jsem skončil, napsal jsem jí na mokrou kůži větu, kterou jsem jí předtím, když jsme společně překročili hranici, nedokázal říct.“

Tragiku a neuchopitelnost situace shrnuje následující mikropovídka ve sbírce s názvem *Ambigüedad de las paradojas* (Dvojznačnost paradoxů):

Matku jsme pohřbili v sobotu v poledne. Slunce krásně svítilo.¹³²

Je jen příznačné pro Neumanovu poetiku rozporů, že smuteční den je zároveň slunečný. Opět jsme svědky paradoxní, a přitom tak lidské zkušenosti – rozmlžení hranice mezi traumatem vnitřního světa a bezostyšné nedbalosti toho vnějšího. Nehledě na čerstvost a hloubku našich jizev se realita nezastaví. Všimněme si naprostého, až cynického minimalismu, se kterým Neuman brilantně vystihuje tuto nanejvýš existenciální skutečnost. Dvě strohé věty nejen tematizují vnitřní rozpor mezi truchlením a lhostejností světa, ale také ho formálně ztělesňují.

¹³² „Enterramos a mi madre un sábado al mediodía. Hacía un sol espléndido.“ (Neuman, 2011, s. 24)

Suchost sdělení, absence jakékoli emocionální exprese nebo rozvitosti působí až odcizeně, jako by vypravěč nebyl schopen ztrátu prožít jinak než v tichém konstatování faktu. Právě v tomto minimalistickém kontrastu mezi významem a způsobem sdělení tkví jeho existenciální hloubka – bolest nelze vyjádřit patosem, ale právě tím, co zůstává nevyřčeno.

Srovnatelně můžeme sledovat Neumanovu mistrovskou práci s tichem, tematizaci hranice mezi *bytím* a *nebytím* a strachu z konečnosti, stejně jako zvláštní povahu nemocničního prostředí v povídce *Estar descalzo* (Být bosý):

Když jsem poznal, že jsem smrtelný stejně jako otec, jako ty černé boty v igelitovém sáčku, jako kbelík vody s mopem, který drhnul nemocniční chodbu, bylo mi dvacet let. Byl jsem mladý, hrozně starý. Poprvé jsem si uvědomil, zatímco se z podlahy vytrácely stopy průzračnosti, že zdraví je velmi tenká fólie, vlákno, které se vytrácí s ubíhajícími kroky. Žádný z těch kroků nepatřil mému otci. (...) ¹³³

Autor nám opět předkládá krajní situaci, kdy vypravěč skrze hrozící ztrátu blízké osoby reflektuje vlastní smrtelnost. Tuto hraniční pozici umocňuje i věk protagonisty, dvacátý rok zde představuje jistý práh mezi bezstarostným mládím a tíživým stářím, kdy si subjekt začíná uvědomovat efemérní povahu bytí. V konfrontaci s touto liminální situací se vypravěčovo vnímání mění, vede ho k reflexi a introspekci, nutí jej předčasně zestárnout. Zajímavé je také poukázat na metaforu kbelíku vody. Element vody se často v umění, ezoterii a východní medicíně pojí se symbolikou života. Zasychající „stopy průzračnosti“ tak mohou analogicky poukazovat na uvadající zdraví. Zároveň s tím kbelík s mopem odráží sterilní charakter nemocnic, kde se (v tomto případě doslova) smývá hranice mezi dvěma ontologickými realitami – mezi životem a smrtí.

(...) Otcovy ploché nohy, nyní už čtyři, se rozkládaly na dvou různých místech: na nosítkách (s patami u sebe, mírně rozevřené, evokující ironické V jako vítězství) a uvnitř toho igelitového sáčku (jako suvenýr v podobě bot, jejichž kůži vtiskly svou formu). Sestřička mi ho podala jako se podává smetí. (...) Seděl jsem tam před dveřmi operačního sálu a čekal na zprávy nebo se jich děsil, až jsem vytáhl otcovy boty. Vstal jsem a postavil je doprostřed chodby jako překážku, hranici nebo zeměpisnou nerovnost. Opatrně

¹³³ „Cuando supe que sería mortal como mi padre, como aquellos zapatos negros en una bolsa de plástico, como el balde con agua donde entraba y salía la fregona que restregaba el pasillo del hospital, yo tenía veinte años. Era joven, viejísimo. Por primera vez supe, mientras las estelas de claridad iban borrándose del suelo, que la salud es una película muy fina, un hilo que se evapora con el pasar de los pasos. Ninguno de esos pasos era de mi padre.“ (Neuman, 2011, s. 10)

jsem je položil a dával pozor, abych nenarušil jejich původní vyboulení, výstupky kostí, jeho nepřítomný tvar.¹³⁴

Povšimněme si znovu významu tělesnosti a jizev jakožto nástroje pro rekonstrukci paměti. Autor si všímá otcových plochých nohou, deformity, která ho v očích protagonisty jistým způsobem charakterizuje a dovoluje rozvíjet vzpomínky. Nejde o výsměch nebo snad výraz odporu, naopak, Neuman vnímá autentickou krásu v nedokonalostech, které nás činí těmi, kdo jsme. Motiv bot v povídce vystupuje jako významotvorný prvek, jenž propojuje témata hranice, paměti, tělesnosti a identity. Otcovy boty nepředstavují pouze osobní předmět, nýbrž symbolický otisk jeho těla a existence. Vypravěč je vnímá jako nositele fyzické paměti, „výstupky kostí“ a „původní vyboulení“ v nich zachovávají přítomnost těla i po jeho nepřítomnosti. Tím dochází k napětí mezi tělesností a její absencí, jež zároveň reflektuje rozpad identity. Otec se nachází na dvou místech najednou (na nosítkách i v obrysu bot, mezi živými i v záhrobní), a zároveň na žádném z nich. Osciluje na pomezí časoprostoru i *bytí*. Akt umístění bot „doprostřed chodby“ pak představuje performativní gesto vyznačující hranici – nejen prostorovou (mezi částmi nemocnice), ale i existenciální (mezi životem a smrtí, přítomností a minulostí). Tento rituální moment inscenuje tělesný relikv jako formu odporu vůči anonymizaci smrti, již vypravěč vnímá v gestu sestřičky, která mu igelitový sáček s botami podává „jako smetí“. V Neumanově textu tento banální předmět nabývá hlubokého symbolického významu a stává se místem, kde se protínají individuální paměť, hraniční zkušenost a reflexe konečnosti.

Je důležité ale poukázat také na interpretační otevřenost povídky. V několika instancích se čtenáři nabízí otázka, zda otec subjektu skutečně umírá, či nikoliv. Otázka, která navzdory náznakům zůstává nezodpovězena. Můžeme si odpověď domýšlet z obrazů jako „s patami u sebe, mírně rozevřené, evokující ironické V jako vítězství“ či „jeho nepřítomný tvar“. Zároveň však vnímáme nejistotu samotného vypravěče ve větě: „Seděl jsem tam před dveřmi operačního sálu a čekal na zprávy nebo se jich děsil (...)“ Právě tato neurčitost, tento rozpor mezi tušením a absencí rozuzlení zvyšuje intenzitu výrazu a přispívá k silnému emocionálnímu klimaxu. Náš pohled se omezuje na vnitřní vnímání protagonisty, což umožňuje hlubší prožití hraniční situace, zatímco otevřený konec nám nedává prostor se emočně distancovat. Úryvek je tedy

¹³⁴ „Me quedé sentado ahí, frente a las puertas del quirófano, esperando noticias o temiendo las noticias, hasta que saqué los zapatos de mi padre. Me levanté y los puse en el centro del pasillo, como un obstáculo o una frontera o un accidente geográfico. Los posé cuidadosamente, procurando no alterar sus bultos originales, la protuberancia de los huesos, su forma ausente.“ (Tamtéž)

zářným příkladem Neumanovy práce s tichem a elipsou, jejíž důležitost autor vystihl také ve své teoretické reflexi v závěru knihy *El último minuto*:

Dalšími nesmírně důležitými prvky jsou úhel pohledu a postava. Nebo spíše nutný vztah mezi nimi: příběh je postava, tedy její úhel pohledu. Luis Arturo Ramos metodologicky dělí povídku na tři základní instance: postavy, atmosféru a děj. Kvalitní povídka, vyvážená povídka, by tedy měla být ta, která dokáže tyto tři složky harmonizovat. Pro dosažení zvláštního účinku a vyvolání neklidu ve čtenáři však není nic silnějšího než zintenzivnění prvních dvou instancí a utlumení či rozvolnění té třetí.

(...)Abyste mohli mluvit, stačí něco říct; abyste mohli vyprávět, musíte něco říct a mnoho zamlčet. Jestliže máme vyprávět příběh, je třeba učinit přinejmenším dvojí rozhodnutí: co do vyprávění zahrnout (zápletku) a co do příběhu sice patří, ale do děje se nevejde (elipsa).

(...)Těžko bychom v tomto ohledu hledali přesnější postřeh než Pigliův: „Konce jsou způsoby, jak dát smysl zkušenosti“. Tato myšlenka je rozhodující pro vysvětlení toho, proč nám takzvané otevřené konce – které rád nazývám suspendované – tedy konce, které postrádají rozuzlení, připadají tak znepokojivé: právě proto, že naznačují váhání tváří v tvář smyslu, protože naznačují možnost nesmyslnosti příběhu, který čteme, a v důsledku i naší zkušenosti, našich jistot.¹³⁵

Posledním textem ze sbírky *Hacerse el muerto*, na kterém ilustrujeme, jak Neuman tematizuje hranice tělesnosti a jizev jako médium pro rekonstrukci esenciální identity a paměti, je *Una silla para alguien* (Křeslo pro někoho). Tato krátká povídka předkládá na první pohled relativně nenápadnou, téměř triviální situaci: Vypravěč bere svoji matku na invalidním vozíku na procházku. Při hlubším zkoumání však začínají vyplouvat na povrch jemné posuny v textu, které narušují jednoznačné čtení a destabilizují čtenářovu jistotu ohledně samotné reality této situace:

¹³⁵ „Otros elementos de suma importancia son el punto de vista y el personaje. O, mejor dicho, la necesaria relación entre ambos: la historia es el personaje, es decir, su mirada. Luis Arturo Ramos divide metodológicamente el cuento en tres instancias fundamentales: los personajes, la atmósfera y la acción. De este modo un buen cuento, un cuento equilibrado, sería aquel que consiguiera armonizar las tres. Ahora bien, para obtener un efecto de extrañamiento y producir inquietud en el lector, nada hay más poderoso que intensificar las dos primeras instancias y atenuar o ralentizar la tercera. (...) Para hablar basta con decir algo; para narrar se requiere decir algo y callar mucho. Tener una historia que contar conlleva, como mínimo, tomar dos clases de decisiones: qué incluir en el relato de la historia (argumento); y qué, aun perteneciendo a esa historia, no cabrá en el argumento (elipsis). (...) Difícil es dar con una observación más certera al respecto que la siguiente de Piglia: «Los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia». Esta idea es decisiva para explicar por qué nos resultan tan inquietantes los llamados finales abiertos —que a mí me gusta llamar suspendidos—, es decir, los finales que carecen de resolución: precisamente porque indican una vacilación ante el sentido, porque insinúan la posibilidad del sinsentido de la historia que leemos y por lo tanto de nuestra experiencia, de nuestras certidumbres.“ (Neuman, 2001, s. 167, 170, 174)

Rozložil jsem opěradlo, zkontroloval kolečka a oťel je, abys měla stále bílé ruce. (...) Víš, připravoval jsem jej měsíce, roky, už si ani nepamatuji. S tímhle křeslem je to vždycky stejné, tak moc se na něj soustředím, že se mi začne protáčet kalendář, a nakonec ani nevím, jak dlouho na tebe čekám. Pojd', učeš ti vlasy, upravím je s patřičnou trpělivostí jako při velkých příležitostech, jako by to byly struny jednoho z těch nástrojů, ze kterých jsi tak nadšená. Protože dnes, dnes ráno nebo odpoledne – kolik jen může být hodin? – dnes uděláme premiéru tomuto křeslu, které tě neuráží, stejně jako tě nemůže urazit hřejivé světlo, vůně kávy nebo vánek, jenž ti rozcuchá účes.¹³⁶

Okamžitě si povšimneme opětovného motivu péče – vypravěč čistí křeslu kolečka, připravuje opěradlo, češe matce vlasy – ale tento akt není nikdy zakončen žádným skutečným (viditelným) pohybem nebo interakcí. Situace jako by zůstávala zacyklena v nekončícím předprostoru akce. Věty „učeš ti vlasy“ nebo „upravím je“ zůstávají ve formě přípravy, nikoliv konání. Tělesnost se dostává do zvláštního stavu potenciální přítomnosti, je neustále evokována, ale nikdy se plně nerealizuje. Stejně tak časová rovina příběhu se rozplývá a nabývá dojmu subjektivního trvání viz „začne se mi protáčet kalendář, a nakonec ani nevím, jak dlouho na tebe čekám.“ Už zde se začíná otevírat možnost absence adresáta. Srovnatelně dialog (nebo spíše monolog) vedený ve druhé osobě působí jako performativní akt.¹³⁷ Zdá se, že vypravěč skrze řeč nepopisuje situaci, ale vytváří ji ve své představě. Oscilujeme tak mezi čtením této situace jako péče o skutečnou osobu a jako introspektivního rituálu, v němž subjekt konstruuje druhého coby projekci své vlastní paměti nebo touhy. Znovu se pohybujeme na tenké hranici mezi přítomností a absencí, přičemž tělesnost a jizvy (v tomto případě tělesné postižení) uvozují rekonstrukci vzpomínky či mentální reprezentace.

Není to krása? Jen si představ, jak nás bude vzduch laskat, až se dáme do pohybu. Rád to říkám takhle, v množném čísle, dáme se do pohybu, protože si myslím, že vyjet s křeslem má tu výhodu, no ne? Každý se podílí na těle toho druhého, jedním popostrčením jdou dva. Dneska se mi tvé nohy zdají hezčí, vypadají zvědavě v patách, netrpělivě od palce k malíčku, v těch sandálcích bych tě nepoznal.

(...)Tato jízda byla rozhodně skvělý nápad. Hbité křeslo, křeslo času, prázdné křeslo ve větru. Křeslo obsazené někým, kdo by se byl posadil.¹³⁸

¹³⁶ „Le desplegué el respaldo, le revisé las ruedas y les pasé un trapito para que tus manos sigan blancas. (...) Estuve preparándola, ¿sabés?, durante meses, años, no me acuerdo bien. Siempre me pasa lo mismo con esta silla, me concentro tanto en ella que el calendario se pone a rodar, y al final ya no sé hace cuánto te espero. Vení, voy a peinarte, voy a ordenarte el pelo con la paciencia de las grandes ocasiones, como si fueran las cuerdas de uno de esos instrumentos que tanto te entusiasman. Porque hoy, esta mañana o esta tarde, ¿qué hora será?, hoy mismo vamos a estrenar esta silla que no te ofende, como no pueden ofenderte la luz tibia, el perfume a café o esa brisa que va a deshacerte el peinado.“ (Neuman, 2011, s. 27)

¹³⁷ BUTLER, Judith. *Excitable Speech*. Londýn: Routledge, 2021, s. 44, 46

¹³⁸ „Qué delicia de aire, ¿lo notás?, imagínate entonces cómo va a acariciarnos cuando empecemos a movernos. Me gusta decirlo así, en plural, movernos, porque pienso que salir con la silla tiene esa ventaja, ¿no?, cada uno

V první řadě vidíme, jak Neuman znovu s něžnou lyričností popisuje tragickou podstatu tělesného defektu. Ze závislosti na pomoci druhých se stává atribut vzájemného propojení, jizva se mění na znaménko krásy. Tělesnost je zde ale přítomná především skrze její zprostředkování, manifestuje se prostřednictvím objektů péče (vozík, vlasy, pohyb vzduchu), nikoliv přímou interakcí. Vyprávění tím posouvá pozornost od těla jako biologické entity k jeho pouhé reprezentaci v prostoru vyprávění. Obrat „křeslo času, prázdné křeslo ve větru, obsazené někým, kdo by se byl posadil“ tuto předtuchu definitivně potvrzuje. Ještě lépe lze vnímat nuance výpovědi v originálním znění, kde tvar předminulého subjektivu „hubiera sentado“ jasně značí nereálnou podmínku v minulosti.

Ve světle této skutečnosti se péče o vozík a příprava na imaginární „projížďku“ mění v rituál, jehož opakování ztrácí kontakt s časovou kontinuitou: subjekt neví, kdy začal čekat, a čtenář získává dojem, že skutečný recipient péče (matka) není fyzicky přítomný, nýbrž pouze vyvolaný vzpomínkou či fantazií. Povídka tedy vytváří liminální prostor, kde splývají hranice mezi péčí o druhého a introspektivní projekcí vlastní ztráty. V tomto smyslu Neuman rozvolňuje hranice mezi realitou a představou, mezi fyzickou přítomností a simulakrem. Invalidní vozík nepředstavuje jen nástroj mobility, ale symbol vztahu, který je zároveň důvěrný i neurčitý, zprostředkovaný a nikdy plně uchopitelný. Jizvy – jako trvalé stopy na těle – zde nejsou tematizovány pouze explicitně ve smyslu fyzického postižení, ale jejich metaforická přítomnost se promítá i do opakovaného aktu péče o osobní předmět někoho, kdo zřejmě už není naživu, ale stále existuje jako otevřená rána, která se odmítá zacelit. Tento úsudek utvrzuje i kompozice celé sbírky, kdy se zmíněná povídka objevuje až za explicitní deklarací v mikropovídce *Ambigüedad de las paradojas*.

Abychom však neuzavírali kapitolu takto pochmurnou notou – sbírka *Hacerse el muerto* skutečně obsahuje řadu velice humorných textů – podívejme se ještě letmo na mikropovídku *Principio y fin del léxico* (Počátek a konec lexika). Tato krátká próza představuje kompaktní, ale silnou meditaci nad vztahem jazyka a identity, konkrétně nad jazykem jako prvotní matérií subjektivity, která předchází významu, společenskému kódu i identitární ukotvenosti:

participa del cuerpo del otro, con un mismo empuje caminan dos. Hoy tus pies me parecen más lindos, se los ve con la curiosidad en los talones, impacientes dedo a dedo, esas sandalias no te las conocía. (...) Definitivamente, este paseo fue una gran idea. Silla veloz, silla de tiempo, silla vacía al aire. Silla colmada de alguien que se hubiera sentado.“ (Neuman, 2011, s. 28)

Každou neděli odpoledne po siestě Arístides vstával a říkal „tra“, „cri“, „plu“ nebo dokonce „tpme“. Vyslovoval to velmi hlasitě, s naprostou výmluvností, aniž by tužil důvody. Nepřicházely mu na mysl žádné střípky přerušného spánku, žádné konkrétní představy, žádné bezprostřední povinnosti. Dokonce ani žádné z desítek tisíc slov, která velmi pravděpodobně znal. Ne. To, co Arístides říkal, a vyslovoval to zcela jasně, bylo „fte“, „cnac“, „bld“. Napůl rozespalý a neoholený se stal opět někým před lexikem. A tak byl na okamžik, než znovu vstoupil do světa, nesmírně šťastný, že má celý jazyk teprve před sebou.¹³⁹

Text tematizuje jazyk nejen jako nástroj identity, ale i jako její rámec a hranici. Pokud běžně jazyk slouží k vyjádření toho, kdo jsme (v rámci již existujících pojmů a kategorií), zde se ukazuje, že identita může vznikat i mimo jazykovou srozumitelnost, v jeho materiální, zvukové, performativní podobě. Arístidesova slova „tra“, „cri“, „plu“, „tpme“ nenesou žádný sémantický význam. Nejde o významotvorná slova z lexika, ale o zvuky, které jsou *pre-lingvistické*, nebo možná *post-lingvistické*. Stojí mimo jazyk ve smyslu systému znaků, ale stále jsou jazykem jako aktem. Tím se narušuje běžná představa, že jazyk je prostředkem vyjádření identity. Zde se dekonstruovaný jazyk stává samotným výrazem existence, ještě před tím, než je identita pojmenována, kategorizována nebo sdílena. V tomto ohledu vnímáme určitý dialog s otázkami, které o jazyku, myšlení a jejich chápání pokládá Jacques Lacan v díle *Écrits*:

Předpokladem této (analytické) zkušenosti je nejprve nějaký jazyk, řeč – jinými slovy znak. Jak složitý je problém toho, co znamená, když jej psycholog vztahuje k předmětu poznání, tedy k myšlení subjektu? Jaký je vztah mezi ním a jazykem? Je myšlení subjektu jen jazykem, byť tajným, nebo je pouhým vyjádřením čisté, neformulované myšlenky? Kde můžeme najít míru, která je společná oběma pojmům tohoto problému, tj. jednotu, jejímž znakem je jazyk? Je obsažena ve slovech: jménech, slovesech, nebo dokonce příslovcích? V hustotě jejich historie? Proč ne v mechanismech, které je tvoří foneticky? Jak si v tomto bludišti, do něhož nás vtahují filozofové a lingvisté, psychofyzikové a fyziologové, vybrat? Jak si můžeme zvolit referenci, která se nám zdá tím mýtičtější, čím elementárnější se jeví?¹⁴⁰

¹³⁹ „Cada tarde de domingo, después de dormir la siesta, Arístides se levantaba y decía «tra», «cri», «plu» o incluso «tpme». Lo pronunciaba en voz muy alta, con absoluta elocuencia, sin tener ni idea de las razones. No le venían a la mente jirones del sueño interrumpido, imágenes concretas, deberes inmediatos. Ni siquiera vocablos de entre las decenas de miles que, muy supuestamente, conocía. No. Lo que decía Arístides, y lo expresaba bien claro, era «fte», «cnac», «bld». Medio dormido, sin afeitarse, él volvía a ser alguien anterior al léxico. Así, durante un momento, antes de entrar otra vez en el mundo, era desmesuradamente feliz sintiendo que tenía todo el lenguaje por delante.“ (Neuman, 2011, s. 86)

¹⁴⁰ „The pregiven of this experience is, first, some language, a language—in other words, a sign. How complex is the problem of what it signifies, when the psychologist relates it to the subject of knowledge, that is, to the subject's thought? What relationship is there between the latter and language? Is the subject's thought but a language, albeit a secret one, or is it but the expression of a pure, unformulated thought? Where can we find the measure that is common to the two terms of this problem, that is, the unity of which language is the sign? Is it contained in words: names, verbs, or even adverbs? In the density of their history? Why not in the mechanisms that form them phonetically? How can we choose in this maze into which we are dragged by philosophers and linguists, psychophysicists and physiologists? How can we choose a reference which, the more elementary we posit it to be, the more mythical it seems to us?“ (LACAN, Jacques. *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2006, s. 83.)

Arístides neuvažuje nad důvody, ani je nezná, ale prožívá jistý transcendentní okamžik skrze prvotní, fonetickou, takřka mytickou jazykovou zkušenost. Jazyk předchází myšlence, stává se esencí vlastního *já*. Lacan dále uvádí, že „jazyk, k němuž přistupujeme skrze jeho funkci společenského vyjádření, odhaluje jak svou významovou jednotu v záměru, tak svou konstitutivní dvojznačnost jako subjektivní vyjádření, které připouští něco, co je v rozporu s myšlením (...)“¹⁴¹ Arístidova „slova“ v tomto smyslu postrádají významotvorný záměr, avšak ztělesňují výraz absolutní subjektivity vymykající se racionalitě.

V okamžiku mezi spánkem a plným vědomím (mezi subjektivitou a socializací) se Arístides stává „opět někým před lexikem“. Tímto „někým“ je subjekt, který není formován jazykem společnosti, ale existuje v čisté potenci, ve stavu jazykové *tabula rasa*. Dostává se do určitého „adamovského“ stavu před kodifikací světa jako komplexu jazykem vykonstruovaných významů (vzpomeňme na obdobný případ v Márquezových *Sto rocích samoty*). Pokud zvolíme jiný příklad, navrací se zpět do fáze Rousseauova *ušlechtilého divocha* nebo nemluvněte. Lacan srovnatelně tvrdí: „Človíček (nemluvně) je ve stadiu *infans*, zdá se mi, že tak příkladně zosobňuje symbolickou matici, v níž je *Já* usazeno v prapůvodní podobě, dříve, než je zpředmětněno dialektikou identifikace s druhým a než mu jazyk, v obecném smyslu, navrátí jeho funkci subjektu.“¹⁴² Z tohoto hlediska lze Arístidovu „hru“ chápat i jako určitý akt vzpoury proti kategorizaci a sémantizaci okolního světa a vlastní identity skrze jazykovou konvenci.

Tím, že produkuje nesrozumitelná, nesémantická „slova“, která nenáleží žádnému existujícímu diskurzu, se Arístides dočasně vymaňuje z mocenských struktur jazyka, které běžně formují identitu subjektu a určují, co je možné vnímat, cítit či chápat. Jazyk ztrácí svou reprezentativní a označující funkci a stává se čistým zvukem, performativní silou, která nepopisuje svět, ale osvobozuje subjekt z jeho předem daných významových rámců. „Subjekt se sice může jevit jako otrok jazyka, ale ještě více je otrokem diskurzu, v jehož univerzálním chodu je jeho místo zapsáno již v okamžiku narození, už jen v podobě vlastního jména,“¹⁴³ píše Lacan. Nicméně

¹⁴¹ „And language, being approached via its function of social expression, reveals both its significant unity in intention and its constitutive ambiguity as subjective expression, admitting something that contradicts thought or using thought to lie. (Tamtéž, s. 84)

¹⁴² „the little man is at the *infans* stage thus seems to me to manifest in an exemplary situation the symbolic matrix in which the I is precipitated in a primordial form, prior to being objectified in the dialectic of identification with the other, and before language restores to it, in the universal, its function as subject.“ (Tamtéž, s. 95)

¹⁴³ „the subject, while he may appear to be the slave of language, is still more the slave of a discourse in the universal movement of which his place is already inscribed at his birth, if only in the form of his proper name.“ (Tamtéž, s. 414)

nelze odhlédnout od skutečnosti, že jazyk napomáhá tvorbě tohoto společenského diskurzu. Uvedme pro srovnání výrok z předmluvy k dílu *Excitable Speech* Judith Butler: „(...) neexistuje žádná radikální svoboda, protože struktura jazyka, jeho oběh a účinky vytvářejí silové pole, v němž lokalizujeme a aktivujeme to, co nazýváme naší svobodou, naší svobodou slova.“¹⁴⁴

Právě v bodě návratu *ad fontes* je Arístides „nesmírně šťastný“, protože není ještě vtělen do očekávaných rolí a významových struktur. Tento přechodný stav lze chápat jako liminální prostor, kde se identita ještě neformuluje skrze kodifikované významy, ale pomocí rituálu jazykového aktu. Řeč bez racionálního smyslu se stává prostorovou metaforou svobody, otevřenosti a možnosti, neboť Arístides má „celý jazyk teprve před sebou“. Umožňuje tím redefinici identity subjektu a dovoluje mu nahlížet na realitu nedeformovaným pohledem, dětským pohledem prostým standardizovaného společenského diskurzu. Tento akt dekonstrukce jazyka tak přináší jistou transcendentní zkušenost, jistou formu znovuzrození. Je jen příhodné, že první i poslední text naší analýzy sbírky *Hacerse el muerto* pracují s motivem hry ve smyslu obrození, znovunalezení esenciální identity jako alternativy k normativnímu uspořádání okolního světa.

¹⁴⁴ Butler (2021), s. xvii

Anatomía sensible: Hranice smyslnosti aneb harmonie mezi krásou a ošklivostí

Naše analýza Neumanova pojetí hranice a identity by samozřejmě nebyla kompletní, kdybychom se alespoň zběžně nevěnovali hranicím v nejelementárnějším slova smyslu – těm osobním, intimním a tělesným. Právě tělo a jeho smyslové vnímání představují v díle *Anatomía sensible* (Citlivá anatomie) klíčový prostor, v němž Neuman nachází křehkou rovnováhu mezi krásou a ošklivostí, společenským diskurzem a autenticitou, a skrze tyto póly testuje limity našeho chápání smyslnosti, tělesnosti a sebepojetí. V této kapitole se proto pozorněji zaměříme na způsoby, jimiž autor tematizuje tělo jako hranici a médium identity, a jak přitom narušuje tradiční dualismy estetiky a etiky.

Sbírka krátkých textů na pomezí mikroeseje a poezie v próze *Anatomía sensible* vyšla v roce 2019 a představuje soubor introspektivních meditací věnovaných jednotlivým částem lidského těla. Neuman se zde soustředí na vztah mezi tělem a subjektivitou, tělesnými a emocionálními procesy, zranitelnost, citlivost a obecně nejrůznější podoby tělesné existence jak v individuálním, tak ve společenském měřítku. Nejlépe samozřejmě povahu díla vystihuje sám autor v jeho předmluvě:

Anatomía sensible je oslavou těla v celé jeho šíři. Obhajoba nedokonalosti a její alternativní krásy prostřednictvím poetické, politické a erotické pouti hmotou, kterou jsme. Kniha s humorem odhaluje, jak se vidíme, nebo jak jsme nuceni se vidět, a nabízí demytifikační estetiku. (...) *Anatomía sensible* však neexperimentuje pouze na poli literárních žánrů, vnáší do hry také perspektivu, která překračuje rámec kanonických identit. (...) S vědomím, že tělo je společenským bojištěm, nás tyto texty vybízejí k obdivu jeho okrajových zákoutí a k přehodnocení jeho zjevných zón. Konstruuji heterodoxní pojednání, jehož každá kapitola se hedonisticky bouří proti kultuře Photoshopu. V době kompulzivního retušování a digitálních póz je možná načase znovu načíst naše tělo, abychom ho mohli získat nazpět.¹⁴⁵

¹⁴⁵ „Anatomía sensible es una celebración del cuerpo en toda su amplitud. Una defensa de la imperfección y sus bellezas alternativas, mediante un recorrido poético, político y erótico por la materia que somos. Un libro que revela con humor cómo nos vemos o nos inducen a mirar, proponiendo una estética desmitificadora. (...) Pero la experimentación de Anatomía sensible no se limita al género literario, y pone también en juego una perspectiva que desborda las identidades canónicas. (...) Conscientes de que el cuerpo es un campo de batalla social, estos textos nos invitan a admirar sus rincones periféricos y repensar sus zonas evidentes. Construyendo un tratado heterodoxo, cada uno de sus capítulos se rebela con hedonismo contra la cultura del Photoshop. En tiempos de retoque compulsivo y poses digitales, acaso sea hora de releer nuestro cuerpo para recuperarlo.“ (NEUMAN, Andrés, *Anatomía sensible*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2019, s. i)

Pokud jsme ve sbírce *Hacerse el muerto* nahlíželi tělo z hlediska jeho konečnosti, metafyzické hranice mezi existencí a absencí, jako simulakrum nebo jako nástroj rekonstrukce individuální paměti, *Anatomía sensible* naši pozornost stočí k tělu veskrze materiálnímu, smyslnému, vlastnímu. Je-li *Hacerse el muerto* mistrovským výrazem tragédie *bytí*, pak bude *Anatomía sensible* hedonistickou oslavou veškerého života a senzuality se vším, co obnáší. V tomto smyslu ztělesňuje v kontextu Neumanovy tvorby nejprůzračnější, kategorické odmítnutí posthumanismu a poetiky odlidštění, které jej odlišuje od jeho současníků ze španělské generace mutantů¹⁴⁶. Z každé stránky knihy dýchá esenciální intimita, osvobozující lehkost a humor, ovšem nikoli na úkor myšlenkové hloubky, pozorné introspekce, smyslu pro detail a jazykového citu. Začneme naši analýzu třeba od středu, textem *Autosabotajes de la espalda* (Autosabotáže zad):

Na záda se klepe stejně jako na dveře. Naše poklepání může přivolat nedůtklivého souseda, starého spolence nebo budoucího nepřítele. (...)Má-li objetí zezadu něco z manželského příměří, z milosrdenství po bouři, tradiční objetí ztělesňuje rituál přivlastnění: dva lidé, kteří usilují o rub toho druhého.¹⁴⁷

Už jen na tomto krátkém výňatku můžeme sledovat, jak Neuman se sugestivní lyričností a důmyslnými básnickými obrazy – dalekými patosu a grafomanií – znovuobjevuje tělesnost jako hraniční prostor intimity a mezilidské interakce. Znovu tím potvrzuje sílu a imaginativní hloubku kondenzovaného výrazu, který je pro jeho styl tak charakteristický. Na redukovaném prostoru nám představuje záda nejen jako soběstačný mikrotopos (jistou osobní heterotopii), kde se odehrávají vlastní malá (avšak silná) vyprávění, nýbrž i jako spoluaktéra konstrukce naší intimní identity, která se utváří v kontaktu s *jiným* – nebo ještě přesněji při kontaktu s bližním. Záda tak představují jakýsi práh, styčný bod, kde se naše subjektivní *já* dostává do dialogu s vnějším světem, i nositele zvláštní jedinečné smyslnosti. Neuman pokračuje:

(...)Hladkým zádům se těžko odolává. Vrháme se na ně se závratí dětských let na ledě. Nerovná mají své přednosti, stejně jako jsme při horolezení vděční za převisy. Ta poškrábaná se pyšní dobrodružstvím, zatímco ta chlupatá přináší bujnost svých zážitků. Uhrovitá jsou známkou detailistické neurózy. Z upocených vyzaruje píle a vášeň pro nasazení. Zvěrokruhová, pihatá záda spřádají každý večer svůj osud.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Jacob, Posada (2018), s. 161-170.

¹⁴⁷ „Una espalda se toca igual que una puerta. Nuestro llamado podrá traernos a un vecino irascible, un viejo compañero o un futuro enemigo. (...) Si abrazarse a una espalda tiene algo de tregua conyugal, de piedad tras la tormenta, el abrazo tradicional encarna un ritual de apropiación: dos personas que aspiran al reverso de la otra.“ (Neuman, 2019, s. 38)

¹⁴⁸ „Difícil resistirse a una espalda lisa. Nos arrojamos a ella con el vértigo de la infancia en el hielo. La irregular presenta sus ventajas, igual que al escalar se agradecen los salientes. La arañada presume de aventura, mientras

Povšimněme si nejprve personifikace částí těla, kterým autor přisuzuje jistý vlastní život – vyjádřený už v samotném názvu povídky *Autosabotajes de la espalda* – stejně jako aktivní účast na formování komplexnější entity, kterou je naše *já*. Zároveň nemůžeme přehlédnout Neumanovo zpochybnění kanonických (ve smyslu *tuctových*) měřítek krásy ve prospěch autenticity nedokonalostí, které nás odlišují od davu, podtrhují náš charakter a dodávají nám na singularitě. Autor nachází krásu také (anebo především) v těchto odchylkách od normativního a neméně umělého konsenzu, kterým naše vnímání tělesnosti poznamenaly média a společenské konvence. Srovnatelně Neuman píše ve sbírce *Barbarismos*:

nedokonalost. Krása, do které je možné zasahovat. || 2. Dokonalost umocněná skepticismem.

ošklivost. Krása bez marketingu.¹⁴⁹

Z tohoto hlediska však „demytifičnická estetika“, o které autor v předmluvě hovoří, spíše než „obhajobu alternativní krásy“ představuje určitý návrat ke krásě esenciální, nespoutané, původní – k autentické krásě každého těla. Není jen apologií krásy v ošklivosti, nýbrž nedokonalosti jako vlastního výrazu krásy. Toto hledání elementární senzuality můžeme vidět napříč všemi texty sbírky, vezměme v úvahu kupříkladu následující úryvek ze statě *Equipaje del pecho* (Poprsní zavazadlo):

Špičatá prsa se zdají odsouzena k věčnému mládí a neustálé pichlavé nespokojenosti. Hladká, která překvapují elipsami, mají v sobě cosi z abstraktního umění nebo minimalistického manifestu. Mateřská se rozpínají, protože milují v množném čísle. Měkká vybízí ke šplouchání a probouzí nadšení dítěte ve vodě. Ta se špičkou vzhůru jsou cukroví, které je třeba ochutnávat z boku. Pevná prsa, ustrnulá ve svém paradigmatu, trpí syndromem ideálu: jsou nejzáviděnější, a nejméně dynamická.¹⁵⁰

Tělo v Neumanově chápání vedle hranice mezi *vnitřním* a *vnějším*, *naším* a *cizím* představuje také hranici vlastní nejistoty a zranitelnosti. Ta se manifestuje v okamžicích, kdy do textu

que la peluda aporta la frondosidad de su experiencia. Una con granos es señal de neurosis detallista. La sudorosa derrocha diligencia y pasión por involucrarse. Zodiacal, la espalda con lunares va urdiendo cada noche su destino.“ (Neuman, 2019, s. 39)

¹⁴⁹ „imperfección. Belleza que permite ser intervenida. || 2. Perfección mejorada por el escepticismo. (...) fealdad. Belleza sin marketing.“ (Neuman, 2014, s. 22)

¹⁵⁰ „El pecho de alfiler parece destinado a una eterna juventud y al eterno pinchazo de la insatisfacción. El liso, que sorprende omitiendo, tiene algo de arte abstracto o manifiesto minimalista. El materno se amplía porque ama en plural. El blando nos invita al chapoteo, despertando un entusiasmo de niños en el agua. Con su pellizco ascendente, el repostero debe degustarse de costado. Estancado en su paradigma, el firme padece el síndrome del ideal: es el más envidiado y el menos dinámico.“ (Neuman, 2019, s. 41)

prosvítá (často vsugerovaný) pohled ostatních, paradigma společnosti. V takových chvílích se nám vlastní tělo odcizuje a vynořují se pochybnosti stran našeho sebezpojetí, které můžeme vnímat v obrazech „neustálá pichlavá nespokojenost“ nebo „nejzáviděníhodnější“. Podobné obrazy jsou naprosto v rozporu s Neumanovou koncepcí krásna a odrážejí způsob, jakým společenský diktát standardů tělesného ideálu deformuje naše vnímání smyslnosti a sebelásky. *Anatomía sensible* proto oslavuje nedostatky – fyzická i sociální stigmata a jizvy, které krásí naše tělo – a navrácí tělu ztracenou (nebo ukradenou) smyslnost, paměť a intimitu. V tomto smyslu nabízí možnost redefinice esenciální identity skrze *jinou* (autentickou) senzualitu. Porovnejme naše tvrzení s ukázkou z téhož textu:

Strie je medaile pro hbitá prsa, šampionka v soutěži o to, kdo první dosáhne doteku. Každá z nich je otiskem výskoku z kůže. Její tahy počítají čas jako ručně psané linky na zdech. Tváří vzhůru se otevírají jako žábry ryby, které se vrací paměť.

(...)Může změnit svůj vzhled, jméno, dokonce i rodinu. Mezi tradicemi prsu je nejradikálnější jeho obětování. Hrob padlého hrdiny označuje tenký kříž, který je poctou přeživší vlasti.¹⁵¹

Zde se tedy autor opět zaměřuje na jizvy – v tomto případě fyzické, a v důsledku též psychické – které nechápe jako vadu na kráse, nýbrž osobní výraz individuálního těla, zkušenosti a identity. Jizva, jež často odráží společenské stigma, ztrácí své konotace marginalizačního cejchu a nabývá povahy znaménka krásy, pramene individuální paměti i určitého odznaku lidské houževnatosti a síly, který je záhodno hrdě nosit. Uvažme v tomto směru obrazy „medaile pro hbitá prsa“, „žábry ryby, které se navrácí paměť“ nebo „kříž, který je poctou přeživší vlasti“. Neuman tak postuluje estetiku detabuizace a odmítnutí společenských klišé, která určují, jak máme nahlížet vlastní tělesnost a sexualitu, jaká témata otevřeně rozebírat, a o kterých raději mlčet. Jeho poetika rozměňování hranic mezi (standardizovanou) krásou a (normativní) ošklivostí je tedy zároveň aktem vzpoury proti dogmatickému ideálu odlidštěného těla a snahou o překonání hranic diskurzu západní konzumní společnosti, jak jej popsali Cary Nelson a Lawrence Grossberg v monografii *Marxism and the Representation of Culture*¹⁵².

¹⁵¹ „La estría es la medalla de la teta veloz, campeona en la disciplina de llegar antes al tacto. Cada una imprime la huella de un salto desde la piel. Sus trazos contabilizan el tiempo, al modo de las rayas manuscritas en las paredes. Boca arriba se abren como los bronquios de un pez que recobra la memoria. (...) Puede cambiar de aspecto, nombre, incluso de familia. Entre las tradiciones del pecho, la más radical es su inmolación. Héroe caído, su sepultura queda señalada por una tenue cruz que es homenaje a la patria superviviente.“ (Tamtéž, s. 41)

¹⁵² NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (eds.). *Marxism and the Representation of Culture*. Houndmills: MacMillian Education Ltd, 1988, s. 18.

Tento protestní a detabuizační tón můžeme explicitně vnímat v následujícím parodickém úryvku z textu *Panfleto de la nalga* (Pamflet o hýždích):

Básníci, aktivisté a chodci jednotně pozvedají svůj hlas: bez nadbytku není krásy ani pravdy. Zaslужujeme si maso reality. Proto protestujeme proti úbytku, který nám vnucuje vysoká móda, ta nejnižší ze všech. Tělesná strohost je dalším imperialismem, kapitál nás vykrmuje tím, že nás zeštíhluje. Bojujme proti útlaku pracující křivky. Prdeláči všech zemí, spojte se.¹⁵³

Jak částečně vyplývá i z výše uvedených úryvků, navzdory humornému tónu sbírky se autor nebojí vyjadřovat také ke kontroverzním a palčivým neduhům současnosti, jako jsou sociální nerovnosti, rasismus, xenofobie nebo mačismus. V těchto instancích prosvítá Neumanův rovnostářský a liberální přístup, který podtrhuje jeho poetickou koncepci těla coby obecného výrazu rozmanitosti autentické krásy. Porovnejme následující výňatky ze sbírky.

Transcendencias de la piel (Kožní transcendence):

V epidermis se projevují nehody identity. Několik fanatiků si usmyslelo, že v melaninových indexech spatřili hierarchie, a proměnili předsudky v esence. Ani kůže neunikne sebeklamu. Dermis ji kromě násobné tloušťky předčí i ve vjemech. Zde se nachází pojivová neboli sociální tkáň. Proto v ní bují pracovní žlázy a elastické shluky. Nervové činnosti a cévy. Údery a traumata. Zkrátka všechno to, čím jsme hluboko uvnitř.¹⁵⁴

Vyzdvihněme jen zmínkou, jak Neuman naprosto nenuceně propojuje v pár větách sociální tematiku rasismu se sugestivním popisem těla coby součásti individuální identity, a briskně přechází od technického, vědeckého jazyka k vynalézavým básnickým obrazům. Výrazy jako „epidermis“, „dermis“ či „pojivová tkáň“ zhmotňují materiální podstatu těla, zatímco „sociální tkáň“, „pracovní žlázy“ nebo „údery a traumata“ odkrývají jeho hlubší metafyzickou a intimní podstatu.

Una vagina propia (Vlastní vagína):

¹⁵³ „Poetas, activistas y peatones levantan al unísono su voz: sin exceso no hay bellezas ni verdades. Merecemos la carne de la realidad. Por eso protestamos ante la disminución impuesta por la alta costura, la más baja de todas. La austeridad física es otro imperialismo, el capital engorda adelgazándonos. Combatamos la opresión de la curva trabajadora. Nalgones del mundo, uníos.“ (Neuman, 2019, s. 31, 32)

¹⁵⁴ „En la epidermis se manifiestan los accidentes de la identidad. Unos cuantos fanáticos han creído ver jerarquías en sus índices de melanina, convirtiendo prejuicios en esencias. Ni siquiera la piel escapa al autoengaño. Aparte de multiplicarla en grosor, la dermis la supera en sensaciones. En esta área se localiza el tejido conectivo o social. De ahí que en ella proliferen glándulas laborales y concentraciones elásticas. Acciones nerviosas y vasos sangrientos. Golpes y traumatismos. Todo eso, en síntesis, que somos más al fondo.“ (Tamtěž, s. 7, 8)

Nic není tak vlastní, ani tolikrát přivlastňované. (...) Transvagina, která znovuobjevuje svou rodinu, se rodí z elipsy. Opouští to, čím byla, aby se stala. Nachází svou identitu na dně sedlové brašny, kde se prolínají cesta a osud. Ti, kdo ji diskvalifikují coby umělou, zapomínají, že není nic přirozenějšího než lidská vůle. Syntetická krása této vagíny rezonuje v jejích ozvěnách: zažila oba póly, pocítila druhou stranu.¹⁵⁵

Můžeme sledovat, že i tělo nabývá v Neumanově koncepci jisté formy přechodného časoprostoru (*non-lieux*), který odráží likvidní identitu subjektu. Anebo možná nomádem samotným (*corpus viator*), který se neustále pohybuje na hranici *vlastního* a *cizího* – v tomto případě na hranici mezi autentickou subjektivitou a sociální stigmatizací. Zmíněnou dichotomii autor sleduje mimo jiné na příkladu konstrukce ženské role ve společnosti nebo v otázce LGBTQ⁺ komunity. Jeho kritika mačismu a patriarchálních vzorců rezonuje i v následujícím textu *Pene sin atributos* (Penis bez přívlastků):

Někteří jej drží ve stylu žezla: jejich kralování je méně absolutní nežli krátké. Jiní ho vnímají jako pilíř své existence, což má tendenci jej pokrívovat. Pro některé představuje starou kládu, což je asociace, která podněcuje dřevorubecké chování. Motorističtí nadšenci si možná představují řadicí páku. Jejich akcelerace ohrožuje řidiče a často i cit pro brzdou dráhu. Racionalisté jej shrnují jako kolmici náchylnou k průnikům.¹⁵⁶

Odstavec demonstruje Neumanův nonšalantní smysl pro humor a autoironii. Zdrcující kritika mačismu se v něm promítá do sarkastických subversivních obrazů, které podtrhují absurditu patriarchálního nastavení. Tento neapologeticky kritický tón však zároveň vyvažuje smířlivý, úsměvný nadhled a precizní práce s jazykovými hříčkami – uvažme například paralely mezi „řadicí pákou“ a řízením výbušné sexuality či ironické obrácení metafory žezla jako symbolu moci v narážku na její pomíjivost a směšnost. Neuman tímto způsobem demytifikuje tradiční narativy o attributech mužství a ironizuje snahy o jejich heroizaci, čímž citlivě i hravě narušuje ustálené představy o genderové identitě a rolí. Porovnejme také s následujícím aforismem ze sbírky *Barbarismos*:

¹⁵⁵ „Nada tan propio ni tantas veces usurpado. (...) Reinventando su familia, la vagina trans brota de la elipsis. Deja lo que era para ser. Halla su identidad al fondo de una alforja donde se funden viaje y destino. Quienes la descalifican por artificial olvidan que no hay nada más natural que la voluntad humana. La sintética belleza de esta vagina se prolonga en sus ecos: ha vivido ambas caras, ha sentido el otro lado.“ (Tamtéž, s. 16, 17)

¹⁵⁶ Hay quienes lo detentan al estilo de un cetro: su monarquía es menos absoluta que breve. Otros lo consideran pilar de su existencia, lo cual tiende a combarlo. Para algunos representa un viejo tronco, asociación que propicia comportamientos leñadores. Los amantes del motor visualizan quizás una palanca. Sus aceleraciones arriesgan al piloto y, con frecuencia, su sentido del freno. Los racionalistas lo sintetizan en una transversal propensa a las intersecciones. (Tamtéž, s. 19)

erecce. Vykiřčnik mající tendenci se předčasně uzavírat.¹⁵⁷

Poslední zmíněné texty nás rovněž přivádějí k dalšímu velmi přítomnému motivu ve sbírce *Anatomía sensible*, kterým je sexualita a s ní spojená detabuizace. Autor se hojně věnuje erogenním zónám (ušní lalůčky, klitoris, krk, hýždě, poprsí etc.) a sexuálnímu aktu ve smyslu splynutí dvou identit – takřka transcendentní zkušenosti, při níž se rozměňují hranice individuální tělesnosti a vzniká alternativní, třetí časoprostor. Srovnatelně v *El pene sin atributos* Neuman píše:

Vedle gravitace a kola je pohlavní styk pravděpodobně jedním z nejpodivnějších truismů, které známe. Spory začínají už s jeho gramatikou: Vystupuje úd jako podmět, předmět nebo příslovečné určení? Kolik trpných rodů vyžaduje aktivní hlas? Majetnictvím opojený slovník blouzní o tom, že penetrovat rovná se vlastnit. Možná že penetrovat, stejně jako být penetrován, znamená proměnit se v druhého.¹⁵⁸

Všimněme si, že ani zde Neuman kritikou nešetří. Ta se ale nikdy nevyhraňuje vůči samotnému pohlavnímu styku, nýbrž útočí na konzervatismus, puritánství a heteronormativní rozdělení submisivních a dominantních rolí. Akt sám o sobě přitom autor vnímá jako přirozený výraz tělesnosti a subjektivity, ale také jako přechodovou zónu, v níž se tělesnost namísto nástrojem dominance stává prostředkem transformace. Sexualita je zde chápána nikoli jako instrument moci, nýbrž jako jazyk – otevřený, proměnlivý a schopný pojmenovat to, co je jinak nevyslovitelné. V tomto smyslu Neuman dekonstruuje zakořeněné binarity, jež sexualitu tradičně rámuji (*aktivní–pasivní, muž–žena, vlastník–vlastněný*), a namísto nich navrhuje model smyslnosti, který je fluidní, vzájemný a osvobozující. Tělesné se tak stává metafyzickým – prostorem, kde se hranice identity nejen rozměňují, ale i přehodnocují a umožňují vzájemný dialog. V souladu s tím autor oslavuje nejrůznější podoby sexuálního styku bez rozdílu či předsudků, ovšem s důrazem na komunikaci, vzájemnou důvěru a konsent, jak vidno na výňatku z textu *Matiz del ano* (Odstín řitního otvoru):

Příhodný prst, který se vnoří do ústí, nám připomene dětská gesta nebo příkazy mlčení. Mlčení v tomto případě sdíleného, spojujícího toho, kdo příkyvuje, a toho, kdo přebírá iniciativu. (...) Stručně řečeno, lze

¹⁵⁷ „erección. Signo de admiración que tiende a cerrarse antes de tiempo.“ (Neuman, 2014, s. 20)

¹⁵⁸ „Junto a la gravedad y la rueda, probablemente el coito sea una de las obviedades más extrañas de las que tenemos noticia. Los forcejeos arrancan en su gramática. ¿El miembro ejerce de sujeto, objeto o circunstancial? ¿Cuántas voces pasivas exige una voz activa? Ebrio de propiedad, el diccionario delira que penetrar equivale a poseer. Acaso penetrar, como ser penetrado, signifique transformarse en el otro.“ (Tamtéž, s. 20)

řící, že se řitní otvor živí vlastní zranitelností. Moudře se drží v ústraní a jen v důvěře se otevírá neznámému jako poklop na moři.¹⁵⁹

Vyzdvihněme zde výrazy jako „sdílené mlčení“, „spojující“, „přikyvovat“ nebo „v důvěře“, které podtrhují sexuální styk ne pouze jako projev individuálního chtíče, ale jako oboustranný intimní dialog a manifestaci vzájemné důvěry. Analogický přístup můžeme vidět také ve sbírce *Barbarismos*:

anál. Akt důvěry mezi dvěma lidmi, paradoxně prováděný za zády jednoho z nich.

felace. Zvyk praktikovaný mezi příslušníkem komunity a jiným příslušníkem. || 2. Orální umění. || 3. Činnost a účinek plnění úst láskou k bližnímu.

smyslnot. Inteligence těla. | Nadání tlumočit ty nejhorší úmysly tím nejlepším způsobem.

orgie. Dav solidarity.¹⁶⁰

Obrazy, kterými Neuman popisuje milostné akty, jsou střízlivé, vlídné a hluboce sugestivní, na míle vzdálené laciné pornografii. Spíše než materiální stránku věci, se autor snaží zachytit hlubokou intimitu a smyslnot okamžiku. Soulož je v jeho pojetí často zobrazována jako akt solidarity s *druhým*, jako rituál sdílení, propojení a pochopení – čili smývání individuálních hranic a identit ve prospěch překročení duality, prožitku sdílené hraniční zkušenosti a ontologické jednoty. V této oslavě sexuality, tělesnosti a smyslnoti (*raison sensible*) můžeme zároveň vnímat znovuoobjevování hedonistických hodnot těla, hry a filozofie *carpe diem*.¹⁶¹ Do určité míry tak Neuman postuluje principy orgiastické sociologie (*sociologie orgiastique*), které popisuje Michel Maffesoli v monografii *L'ombre de Dionysos: Contribution a une sociologie de l'orgie*:

Užívání si přítomnosti, *carpe diem*, se stávají masovými a nezpochybnitelnými hodnotami. Takto chápu to, co Octavio Paz nazývá „exaltací orgiastických hodnot“, v níž se projevují pocity, vášně, obrazy a

¹⁵⁹ „Un oportuno dedo curioseando en su embocadura nos recuerda los ademanes de infancia o las órdenes de silencio. Silencio en este caso compartido, uniendo a quien asiente y a quien toma la iniciativa. (...) Puede decirse, en síntesis, que el ano se alimenta de sus vulnerabilidades. Sabiamente a salvo de nuestra vista, solo en confianza se abre a lo desconocido, igual que una escotilla en altamar.“ (Tamtéž, s. 33, 34)

¹⁶⁰ „anal. Acto de confianza entre dos personas, paradójicamente cometido a espaldas de una de ellas. (...) felación. Costumbre practicada entre el miembro de una comunidad y algún otro miembro. || 2. Arte oratoria. || 3. Acción y efecto de llenarse la boca con el amor al prójimo. (...) orgía. Multitud solidaria. (...) sensualidad. Inteligencia del cuerpo. || 2. Don para transmitir las peores intenciones de la mejor manera. (Neuman, 2014, s. 9, 22, 42, 50)

¹⁶¹ Nogueroles Jiménez et al. (2011), s. 68

situace přítomného okamžiku. Do popředí se dostává etika okamžiku, která doposud stála *mezza voce*. (...) Obrády, jejichž náboženské a konkrétněji orgiastické kořeny známe, jsou, řečeno slovy H. Coxe, „ztělesněnou fantazií“. Výrazu „ztělesněná“ je třeba dát plnou sémantickou váhu: je to tělo, které konfrontuje, laská, naráží, miluje.¹⁶²

Až doposud jsme tedy na našem korpusu ilustrovali, jakými způsoby se v Neumanově tvorbě promítají hranice fyzické (geografické, časoprostorové, tělesné), ontologické (hranice identity, senzuality, bytí, reality, paměti, národnosti) nebo společenské (marginalizace, stigmatizace, genderové role etc.). Poslední instancí, kterou se budeme v této diplomové práci zabývat, jsou hranice formální. V následující kapitole se proto detailněji zaměříme na jednotlivé mikrožánry, jejich charakteristiky a rozdíly a pokusíme se žánrově zakotvit analyzovaná díla z korpusu.

Jak už jsme ale naznačili výše v práci, Andrés Neuman se vyznačuje hybridním stylem a tendencí k žánrové propustnosti, pročež rezignujeme na dogmatické vymezení podle tradičních kategorií. Spíše se zaměříme na výraznější prvky jednotlivých žánrů, které můžeme vysledovat napříč uvažovanými díly, a identifikujeme dominantní žánrové rysy v jednotlivých textech. Hlavním cílem tohoto úsilí bude ilustrovat, že koncept hranice v díle Andrése Neumana není pouze tematickým motivem, nýbrž i formálním a strukturálním prostředkem. Neuman tak konstruuje díla, v nichž hranice nestojí pouze mezi postavami, tématy či identitami, ale zasahují také samotnou výstavbu textu — strukturu, jazyk i žánrové členění. Tato formální proměnlivost není jen doprovodným jevem, ale integrální součástí autorovy poetiky.

¹⁶² „La jouissance du présent, le carpe diem, deviennent des valeurs massives et irrécusables. C'est ainsi que, pour ma part, je comprends ce qu'Octavio Paz appelle une « exaltation des valeurs orgiastiques », où s'expriment les sensations, les passions, les images, les situations d'un moment. Une éthique de l'instant se donne à voir qui était jusqu'alors en *mezza voce*.“ (MAFFESOLI, Michel. *L'ombre de Dionysos: Contribution a une sociologie de l'orgie*. Paříž: Livre de Poche, 1991, s. 38)

Smývání hranic mezi žánry v tvorbě Andrése Neumana

Po uvážení všech děl z našeho korpusu jsme jako nejjednotnější a nejsnáze žánrově vymežitelnou shledali sbírku *Barbarismos*. V té se autor nejpevněji drží stanovené struktury, která má v tomto případě odrážet abecední seznam slovníkových hesel. Formální ukotvení ve fiktivním lexikonu Neumanovi umožňuje vytvářet jednotlivé záznamy stylem jazykové hry či aforismu, přičemž každý text současně osciluje mezi lyrickou, humornou a filozofickou reflexí. Právě důsledné dodržování této formální šablony kontrastuje s větší žánrovou otevřeností ostatních analyzovaných děl, a zároveň dokládá autorovu schopnost přizpůsobit jazyk a styl funkčnímu rámci daného útvaru. Predominantním žánrem, jak už jsme naznačili, je zde tedy aforismus.

Podle Kurta Spanga se aforismus vyznačuje „extrémní stručností, obvykle nepřesahuje jednu nebo dvě věty. Za druhé je třeba zdůraznit jeho samostatný a ukončený charakter. (...) Myšlenka nebo postřeh uvedený v aforismu je jako podnětné energetické jádro, sugestivní závěr, pro který však není podán žádný důkaz nebo demonstrace, jako je tomu například v traktátu nebo eseji. Za třetí je nutné zmínit jasnost, jednotu a originalitu formulace aforismu. Zvláště pečlivé je propracování jazyka; jde o prózu, v níž je každé slovo vybráno a strategicky uspořádáno tak, aby zajistilo maximální sugestivní a estetický účinek. V aforismu je mnoho řečeno několika málo a výstižnými slovy, vskutku se hledá originalita, která odcizuje obvyklý význam slov nebo odhaluje automaticnost skrytou v klišé každodenního jazyka.“¹⁶³ To potvrzuje i Francisca Noguerol Jiménez ve stati „Palabras certeras: Mario Benedetti, entre el aforismo, la greguería y el haiku“ (Slova pravdy: Mario Benedetti mezi aforismem, greguerií a haiku) a dodává, že „zatímco první aforismy měly jednoznačně gnómičnou povahu a omezovaly se na mravoučné sentence, postupem času se vyvinuly do dalších forem, jako jsou lyrické poznámky, metaliterární úvahy, humorné paradoxy a satirické epigramy.“¹⁶⁴ Jeden takový humorný

¹⁶³ „(...) extrema brevedad, por lo general no abarca más de una o dos oraciones. En segundo lugar, se debe destacar su carácter independiente y acabado. (...) la idea u observación que se presenta en el aforismo es como un núcleo energético estimulante, una conclusión sugestiva, pero para la cual no se aportan pruebas ni demostraciones como ocurre por ejemplo en el tratado o en el ensayo. En tercer lugar, se debe mencionar la claridad, la unidad y originalidad de la formulación del aforismo. La elaboración del lenguaje es particularmente cuidadosa; es una prosa en la que se selecciona cada palabra y se dispone estratégicamente para garantizar un máximo efecto sugestivo y estético. En el aforismo se dice mucho con pocas y acertadas palabras, es más, se busca una originalidad que aliena la significación usual de las palabras o revela la automatización que se oculta en los clichés del lenguaje cotidiano.“ (SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996, s. 66, 67)

¹⁶⁴ „Si los aforismos primeros manifestaron una condición claramente gnómica y se circunscriben a las sentencias de índole moral, con el paso del tiempo han evolucionado hacia otras vertientes como el apunte lírico, la reflexión

paradox spojený s metaliterární úvahou ze sbírky *Barbarismos* představuje následující autodefinice aforismu aforismem:

aforismus. Nejistota formulovaná s naprostou jistotou.¹⁶⁵

Povšimněme si, jak text tematicky i formálně odráží Spangovu teorii – je krajně stručný, sevřený do jediné věty, interpretačně otevřený, a přitom v sobě koncentruje silný myšlenkový impuls. Jazyk je zde precizně vybraný a kondenzovaný, každé slovo nese maximální významovou váhu. Neuman zároveň využívá paradox jako výrazový prostředek, čímž odkrývá vnitřní napětí mezi formou a obsahem, přesně ve smyslu definice Noguerol Jiménez. Formulace „nejistota formulovaná s naprostou jistotou“ nejenže vystihuje esenci aforismu jako literárního útvaru, ale zároveň ironizuje autoritativní tón, kterým se aforismy často vyznačují. Funguje tak jako určitá satira sebe sama. Tento mikrotext tedy slouží jako výmluvná ukázka, jak Neuman dokáže reflektovat a zpochybňovat samotné literární formy pomocí jejich nejvlastnějších prostředků. Podle Spanga k nejvýraznějším stylistickým prostředkům aforismu patří záliba v mnohoznačných slovech, konotativní formulace, sugestivní metafora, antiteze, paradox a chiasma.¹⁶⁶ Srovnatelně můžeme většinu z nich sledovat i napříč sbírkou *Barbarismos*:

náhoda. anarchistický zákon. (antiteze, paradox)

míč. Svatý grál dětství. (sugestivní metafora, konotativní formulace)

vzdělání. Ve veřejném rozpočtu prioritní otázka na posledním místě.

|| 2. Špatné ~: plýtvání upřímností. (konotativní formulace, paradox)

trojka. Erotické seskupení složené ze tří potenciálních párů.¹⁶⁷ (mnohoznačnost)

Přestože ani Spang, ani Noguerol Jiménez vyloženě nepopírají možnou lyrickou složku aforismu, nevnímají ji jako směrodatnou pro vymezení žánru. Řada Numanových textů ze

metaliteraria, la paradoja humorística o el epigrama satírico.“ (NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Palabras certeras: Mario Benedetti, entre el aforismo, la greguería y el haiku. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 39, núm. 77, 2013, s. 27)

¹⁶⁵ „aforismo. Incertidumbre formulada con toda certeza.“ (Neuman, 2014, s. 8)

¹⁶⁶ Spang (1996, s. 67)

¹⁶⁷ „azar. Ley anarquista.“ (Neuman, 2014, s. 10); „balón. Santo Grial de la infancia.“ (11); „educación. En los presupuestos públicos, asunto prioritario en último lugar. || 2. Mala ~: despilfarro de franquezas.“ (19); „kitsch. Mal gusto de buen gusto.“ (32); „trío. Agrupación erótica compuesta por tres potenciales dúos.“ (53)

sbírky *Barbarismos* ovšem vykazuje silně lyrický charakter založený na nespoutané básnické obrazotvornosti, pročež se svou povahou blíží spíše jinému – byť příbuznému – mikrožánru jménem *greguería*. Ten zakladatel Ramón Gómez de la Serna definuje jako „humor + metafora“ a Noguero Jiméneez vysvětluje, že údělem tohoto žánru na pomezí lyriky a prózy bylo v Gómezově pojetí „vytvářet úžasné asociace mezi předměty kolem nás díky jazyku nabitému obrazy. Přitom se snažil zachytit okamžik v jeho plné materiálnosti a produkovat ‚korespondence‘, jejichž cílem bylo dosáhnout umění s antiintelektuálním a silně smyslovým podtextem.“ Noguero dále podtrhuje ludický charakter žánru s důrazem na humor, ironii a překvapivost.¹⁶⁸ Uvažme humornou ironii a lyrickou povahu následujících obrazů:

pornografie. Úzkostný způsob sebepoznání. || 2. Tragická touha spatřit vždy něco trochu jiného, než co vidíme.

práh. Nerozhodnost dveří.

svíčka. Erogní zóna temnoty. || 2. Zápal větru.¹⁶⁹

Jak tedy vidno, i tato zdánlivě žánrově nejvyhraněnější Neumanova sbírka podléhá určitým mutacím, které při pozornějším zkoumání znemožňují její striktní zařazení podle tradičních žánrových kategorií. Samozřejmě se v tomto případě jedná o nuance, které často ani literární věda nezohledňuje – hranice mezi aforismem a greguerií je ze své podstaty v řadě případů takřka nepostihnutelná. Nicméně bychom se ochudili o podstatnou dimenzi autorova stylu, kdybychom na tuto žánrovou propustnost nereagovali. Neumanova práce s jazykem totiž odhaluje jednak silný estetický důraz na metaforickou zkratku a smyslovou evokaci (blízkou gregueriím), jednak (spíše aforistickou) intelektuální hravost, čímž přesahuje hranice jednoznačné klasifikace. Právě v této formální neurčitosti a pohybu mezi žánry lze spatřovat další výraz autorské identity i reflexi samotného tématu hranice – hranice mezi hlubokým a groteskním, mezi poezií a prózou, mezi intelektuální myšlenkou a básnickým obrazem.

Jak jsme demonstrovali v předchozí kapitole, obdobný pohyb mezi lyričností a intelektuální reflexí, stejně jako mezi poezií a prózou, můžeme sledovat ve sbírce *Anatomía sensible*.

¹⁶⁸ „(...) crear asociaciones prodigiosas entre los objetos de nuestro entorno gracias a un lenguaje cargado de imágenes. Con ello pretendía captar el instante en su plena materialidad, generando "correspondencias" destinadas a lograr un arte de visos antiintelectuales y poderosamente sensuales.“ (Noguero Jiméneez, 2013, s. 29, 30)

¹⁶⁹ „pornografía. Modalidad ansiosa de autoconocimiento. || 2. Deseo trágico de ver algo siempre ligeramente distinto de lo que estamos viendo.“ (Neuman, 2014, s. 45); „umbral. Vacilación de la puerta.“ (54); „vela. Zona erógena de la oscuridad. || 2. Inflamación del viento.“ (56)

Přestože i zde autor zůstává věrný syntéze a kondenzovanému výrazu, texty se vyznačují hlubší introspekci a argumentativní šíří, která není z podstaty věci u aforismu či greguerií možná. V tomto ohledu nacházíme jisté stylistické a formální paralely s esejem, jak jej chápe Erin Plunkett v knize *A Philosophy of the Essay: Scepticism, Experience and Style* (Filozofie eseje: skepticismus, prožitek a styl).

Plunkett na příkladu Kierkegaardových esejistických textů poukazuje na polyfonii a multiplicitu perspektiv, které znemožňují „unifikované“ čtení eseje a stojí v opozici proti dogmatismu vědeckého pohledu. Esej proto bývá často konstruován jako „soubor fragmentů“, jež se prolínají, místy si odporují a vzájemně na sebe odkazují, což dovoluje autorovi nahlížet z různých úhlů rozebíranou problematiku.¹⁷⁰ Tento přístup otevírá prostor pro komplexnější reflexi a rozsáhlejší argumentaci a umožňuje zapojení různých příkladů a analogií.¹⁷¹ T. W. Adorno ve své stati *The Essay as Form* (Esej jako forma) zdůrazňuje nevědecký přístup eseje, která se nesnaží podávat jednoznačné závěry, nýbrž myšlenkovou hrou a subjektivní reflexí klást otázky a hledat nové způsoby vnímání na způsob *creatio ex nihilo*. V souladu s tím zmiňuje Adorno juxtapozici zobrazovaných elementů namísto lineární dedukce či indukce a afinitu eseje k vizuálním obrazům.¹⁷² O vztahu eseje a striktně vědeckého přístupu dodává, že „překročením ortodoxie myšlení (v eseji) se v předmětu stává viditelným něco, co se ortodoxie tajně snaží udržet skryté.“¹⁷³ To naznačuje jistou antinormativní povahu eseje. Množství těchto stanovisek se propisuje do textů sbírky *Anatomía sensible*, jak můžeme ilustrovat na následujícím úryvku z textu *La peca y el intersticio* (Piha a mezera):

Pihy jsou naše esence, poprašek koření rozsypaný na kůži. Je empiricky dokázáno, že pihaté lásky pálí na špičce jazyka. Proto se při vzpomínce na ně kýchnutím nakrčí nos. (...) U jistých epidermis bylo prokázáno stopové množství minerálů, jako by dřímaly na sopečném podloží. Někteří tvrdí, že všechny pihy pochází z téhož druhu horniny. Jiní se domnívají, že vznikají neopatrným zavaděním při plavání mezi korály. Obě hypotézy usilují o nemožné: popsat je. (...) Podobně jako u epitetu se jejich účinek mění v závislosti na poloze. Pihy lichotí ramenu, zkrášlují nos, glosují záda a dekoltu dodávají na prestiži. Považujeme je za všudypřítomné a svým způsobem nestydaté. Vyvrací to jedna skutečnost: jakkoli četné se zdají, jakkoli nám připadá, že okupují tělo, zřídka se odváží na nejchoulostivější místa. Slabiny, hýždě či bradavky zůstávají mimo jejich dosah. Místo, aby zabíraly prostor, podtrhují mezery. Obepínají

¹⁷⁰ PLUNKETT, Erin. *A Philosophy of the Essay: Scepticism, Experience and Style*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc, 2018, s. 17, 43, 52

¹⁷¹ Tamtéž, 44, 45, 34

¹⁷² ADORNO, T. W. *The Essay as Form*. *New German Critique*, No. 32 (1984), s. 152, 169, 170

¹⁷³ „By transgressing the orthodoxy of thought, something becomes visible in the object which its orthodoxy's secret purpose to keep invisible.“ (Tamtéž, s. 171)

každý tvar a jeho možnosti. Umění přechodu, seskupují se, aniž by dokreslily obraz. Trpí impresionistickou mánií. Piha je koneckonců ztělesněná stručnost. Uzavírá každou větu.¹⁷⁴

Neuman se v druhé větě odkazuje na „empirickou“ zkušenost, což podtrhuje subjektivní charakter textu. Zároveň nahlíží na jednotné téma z různých heterogenních úhlů pohledu, které formuluje prostřednictvím souboru provázaných fragmentů, přesně v souladu s Plunkettovou teorií. Také udává různé argumenty, analogie a příklady, které vyvrací ortodoxní pohled, a souběžně nastavuje anitdogmatický tón pomocí výrazů nejistoty („někteří tvrdí“, „jiní se domnívají“). Odmítá striktně vědecký přístup, který místy i explicitně paroduje – např. ve větě „U jistých epidermis bylo prokázáno...hypotézy usilují o nemožné“ – a tíhne k juxtapozici sugestivních vizuálních obrazů, což se shoduje s postřehy, které o eseji shromáždil Adorno. Oba teoretici zároveň zdůrazňují heterogenní povahu žánru eseje, protože nelze vyloučit ani silnější lyrickou složku – ne nadarmo nazval Schlegel Hemsterhuyovy eseje „intelektuálními básněmi“¹⁷⁵. Ta společně s metaforami, metonymiemi a imaginativními básnickými obrazy v textu ovšem hraničí až s poezií v próze, postuluje smyslné cítění a vymyká se do jisté míry racionální „intelektuálnosti“ eseje, kterou naznačuje Lukács nebo Plunkett.¹⁷⁶

Dále je tu otázka rozsahu. Texty sbírky *Anatomía sensible* ctí autorův minimalistický styl a zřídka přesahují dvě stránky. I proto v této práci tíhneme k označení *mikroesej*, která však coby žánr doposud nebyla na poli literární teorie kodifikována. Je nutno zohlednit, že označení je poměrně problematické z jednoho důvodu – v souvislosti s výše zmíněným sdílí esej ve značném rozsahu stylistické a formální prvky s aforismem. Uvažme, oba žánry jsou subjektivním výrazem intelektuální reflexe, oba sestávají z fragmentu, tíhnou k vizuálním obrazům a usilují o nahlédnutí uvažované problematiky z nového (neortodoxního a nevědeckého) úhlu. Ani jednomu není cizí ironie a humor, zcela nevylučují lyričnost a namísto

¹⁷⁴ „Las pecas son nuestro condimento, un soplo de especias esparcidas por la piel. Está empíricamente demostrado que los amores pecosos pican en la punta de la lengua. Por eso, al recordarlos, la nariz se frunce en un estornudo. (...) Se han hallado indicios minerales en algunas epidermis, como si hubieran dormido sobre un suelo volcánico. Hay quien postula que todas las pecas pertenecen a una misma piedra original. Otros conjeturan que provienen de un roce accidental al nadar entre corales. Ambas hipótesis persiguen una meta imposible: llegar a contarlas. (...) A semejanza de los epítetos, su efecto varía según la posición. Las pecas halagan al hombro; redimen la nariz; glosan la espalda; y prestigian al escote. Las suponemos omnipresentes y, de algún modo, impúdicas. Lo desmiente una evidencia: por cuantiosas que se muestren, por colonizadoras que parezcan, apenas se aventuran en los rincones más comprometidos. Ingles, nalgas o pezones se mantienen a salvo de su avance. En vez de ocupar sitio, por tanto, inventan huecos. Rodean cada forma y su posibilidad. Arte de transición, se agrupan sin completar la imagen. Tienen una manía impresionista. Una peca es, en fin, la brevedad hecha carne. Todas las frases terminan en ella. (Neuman, 2019, s. 45, 46; Překlad ve spolupráci s kolegyní Bc. Janou Medonosovou)

¹⁷⁵ LUKÁCS, George. On the Nature and Form of the Essay. In *Soul & Form*. New York: Columbia University Press, 2010, s. 78

¹⁷⁶ Plunkett (2018), s. 16; Lukács (2010), s. 44-80

dogmatických závěrů postulují interpetační otevřenost a samostatný (formálně) ukončený charakter. Pokud bychom tedy esej minimalizovali na esenciální (mikro-) jádro, zřejmě bychom skončili právě u aforismu. Na druhou stranu ale musíme vnímat důležité odlišnosti, jako jsou především argumentativní a reflexivní povaha eseje, pluralita perspektiv nebo využívání většího množství analogií, což aforismus zpravidla neumožňuje. V tomto ohledu nemůžeme například text *La peca y el intersticio* označit za pouhý sled aforismů či greguerií, ale ani za esej v původním slova smyslu, protože volíme výraz *mikroesej*, abychom zdůraznili esejistické prvky, ale zároveň lépe postihli hraniční povahu díla a poukázali na diskrepance s tradiční žánrovou klasifikací.

Tato žánrová neukotvenost tvorby Andrése Neumana se stává hmatatelnější a ostentativnější ve sbírce *Hacerse el muerto*. Ta z velké části sestává z krátkých povídek a mikropovídek, ale, jak si záhy ukážeme, pojímá do sebe i celou řadu aspektů odlišných žánrů. Sám Neuman shrnul své teoretické poznatky o povídce a mikropovídce ve třech statích – v *Apéndice para curiosos: Variaciones sobre el cuento* (Apendix pro zvědavé: variace na povídku) na konci sbírky *El último minuto* (Poslední minuta), v *Apéndice para curiosos* v závěru *Hacerse el muerto* a v *Epílogo-manifiesto: Las mínimas palabras (acerca del microcuento)* [Epilog-manifest: nejmenší slova (o mikropovídce)] v epilogu knihy *El que espera* (Ten, kdo vyčkává). Tyto texty nám tedy poslouží jako další odrazový můstek pro formální analýzu zbylých dvou sbírek, *Hacerse el muerto* a *Cómo viajar sin ver*.

V textu *Variaciones sobre el cuento* Neuman představuje své první povídkářské dvanáctero – později doplněné třemi dalšími – kde shrnuje některé klíčové myšlenky, které zevrubněji rozvádí v následném pojednání. Sem spadají také strategie, o kterých jsme již mluvili v rámci tematické analýzy – syntéza, kondenzace, využití elipsy a otevřených konců, zásadní role atmosféry, postavy a jejího pohledu, rozchod s tradičním časem, lyričnost nebo rytmus.¹⁷⁷ Tyto stylistické prvky do jisté míry korespondují s definicí Kurta Spanga.¹⁷⁸ Liší se ovšem v důrazu na časovou inkongruenci („V povídce může být minuta věčná a do minuty se vejde věčnost.“¹⁷⁹), rytmus a lyričnost („Ve vyprávění střídá lyrika vytváří kouzlo. Nespoutaná lyrika triky.“¹⁸⁰), které Spang opomíjí. Stran vymezení žánru povídky je však Neuman skeptičtější a uvádí:

¹⁷⁷ Neuman (2001), s. 161-174

¹⁷⁸ Spang (1996), s. 110, 111

¹⁷⁹ „En el cuento, un minuto puede ser eterno y la eternidad caber en un minuto.“ (Neuman, 2001, s. 159)

¹⁸⁰ „En narrativa, el lirismo contenido produce magia. El lirismo sin freno, trucos.“ (Tamtéž, s. 158)

Dnes už žádné žánry neexistují, kromě několika zděděných pojmů, v nichž je nepochybně užitečné se orientovat, abychom se mohli dostat někam jinam, na cizí místa. (...) Každý text, aby se posunul vpřed, přechází od jedné věci k druhé, od jednoho postupu k jinému, samovolně se formuje a utváří svou povahu. Literatura minulého století – a tím spíše literatura století začínajícího – je ve své hybridní podstatě v zásadě procesuální. Přesněji řečeno, spíše než k hybridizaci dosud rozlišitelných žánrů se domnívám, že směřujeme k samotnému zániku těchto žánrů jako definovaných objektů.¹⁸¹

Autor se tedy zcela explicitně vymezuje proti rigidnímu rozdělení žánrů a vyslovuje myšlenku o neadekvátnosti podobných klasifikací v kontextu mladší a současné literatury, kterou chápe jako inherentně hybridní z hlediska formy, obsahu i žánrové příslušnosti. Větší důležitost přitom přikládá jednotlivým postupům a technikám, které má spisovatel k dispozici – jako jsou již zmíněná elipsa, kondenzace, lyričnost etc. – a jež mu pomáhají dosáhnout kýženého efektu díla pomocí hry s rytmem, napětím, atmosférou, úhlem pohledu, interpretační otevřeností, jazykem apod.¹⁸² S ohledem na to vnímá přirozený odklon od zavedených žánrových norem u (některých) moderních, a především postmoderních autorů, kteří ve své multižánrové tvorbě kombinují celou řadu různorodých postupů, a naopak některé tradiční záměrně opomíjí – například trojčlennou strukturu povídky (přestavení–zápletka–rozuzlení)¹⁸³. Vedle zmíněné hybridity Neuman zdůrazňuje minimalistickou tendenci a afinitu současné literatury k mikrožánrům:

Stejně jako u Borgese postrádá řada povídek Rodolfa Wilcocka, Eduarda Galeana nebo Enriqueho Vila-Matase žánr, to znamená, že zakládají antižánr nebo lépe řečeno multižánr. Rozmach jejich oceňování a šíření, stejně jako mikropovídek a miscellánei; pojem hypertextu formulovaný Tedem Nelsonem spolu se standardizací minimalismu ve výtvarném umění a také v narativě (v tomto ohledu je velmi zajímavá obhajoba minimalismu Fredericka Barthelma, kterou shromáždil Lauro Zavala ve své velmi užitečné trilogii o povídce); tzv. zoom-fiction nebo rozbití tradiční trojčlenné struktury povídky...¹⁸⁴

¹⁸¹ „Hoy no existen los géneros, más allá de unas cuantas nociones heredadas con las que, sin duda, resulta útil orientarse para poder llegar a otra parte, a lugares extraños. (...) Cada texto, para seguir adelante, pasa de una cosa a otra, va de unos procedimientos a otros formándose a sí mismo y conformando su naturaleza. La literatura del siglo que ha terminado –y más aún la del que empieza– es, en su condición híbrida, básicamente procedimental. Para ser exactos, más que a la hibridación de unos géneros todavía distinguibles, creo que tendemos hacia la disolución misma de esos géneros en tanto que objetos definidos. (Tamtéž, s. 159, 160)

¹⁸² Tamtéž, s. 160-169

¹⁸³ Álamo Felices (2001-2003), s. 9

¹⁸⁴ „Al igual que sucede con Borges, muchos relatos de Rodolfo Wilcock, Eduardo Galeano o Enrique Vila-Matas no tienen género, es decir, inauguran un antigénero o, mejor, un multigénero. El auge en su valoración y difusión, así como el de la micronarrativa y las misceláneas; la noción de hipertexto formulada por Ted Nelson, junto con la canonización del minimalismo en las artes plásticas y también en narrativa (al respecto, es de gran interés la defensa del minimalismo que hace Frederick Barthelme, recogida por Lauro Zavala en su muy útil trilogía sobre el cuento); la llamada ficción-zoom o la ruptura de la tradicional estructura tripartita del relato...” (Neuman, 2001, s. 163)

V závěru sbírky *Hacerse el muerto* Neuman doplňuje svoji teorii o tzv. *Dodecálogo cuarto: el cuento posmoderno* (Čtvrté dvanáctero: postmoderní povídka), kde zdůrazňuje některé diskrepance mezi tradiční a postmoderní strukturou povídky. Zaprvé zmiňuje hyperhybridní tendenci postmoderny, která vede k tomu, že „jakákoli krátká forma může být povídkou, pokud se jí podaří navodit dojem fikce.“¹⁸⁵ To odpovídá výše zmíněnému překonání tradičních klasifikací. Oproti klasické povídce se také častěji setkáme s absencí vyústění, vševědouceho vypravěče a silného protagonisty (v souladu s postmoderním přístupem obecně) ve prospěch eskalovaného napětí a introspekce:

Rozuzlení zápletky a závěr textu udržují neviditelnou přetahovanou. Pokud převáží první z nich, struktura se přiklání k Poeovi. Pokud převládne ta druhá, směřuje k Čechovovi. Jestliže zůstane nerozhodná, vzniká něco nového. (...) Absence velkých postav plodí Velkou postavu: *já*, které vypráví samo sebe. (...) S plynutím povídek mizí vševědoucnost.¹⁸⁶

Tím se otevírá prostor pro experimentálnější formy povídky, kde děj (zápletko-rozuzlení) ustupuje do pozadí a prim hrají jiné faktory jako atmosféra okamžiku („Absolutní přítomnost jako jediná historie.“), vnitřní pohled („Vypravěč byl povýšen na děj.“), interpretační šíře („Disperse jako zápletko.“) a otevřené nebo suspendované konce („Jsou povídky, které si zaslouží končit středníkem.“). Dochází k přechodu „od povídky s překvapením k povídce s pochybnostmi.“¹⁸⁷ Stran těchto variant zaměřených na introspekci postavy nebo reflexi externí problematiky Spang používá termíny *povídka o postavě* a *situační povídka*.¹⁸⁸ Podívejme se pro ilustraci na výňatek krátké prózy *Las cosas que no hacemos* (Věci, které neděláme) ze sbírky *Hacerse el muerto*:

Líbí se mi, že neděláme věci, které neděláme. Líbí se mi naše plány, když se probudíme, když den vlezde do postele jako světelná kočka, a my je nerealizujeme, protože se probudíme pozdě, neboť jsme o nich tolik přemýšleli. Líbí se mi lechtání, které nám ve svalech podsouvají cviky, které jmenujeme, aniž bychom je cvičili, posilovny, do kterých nikdy nechodíme, zdravé návyky, jež vyzýváme, jako bychom si

¹⁸⁵ „Cualquier forma breve podría ser un cuento, siempre que logre crear sensación de ficción.“ (Neuman, 2011, s. 91)

¹⁸⁶ „La resolución del argumento y el final del texto mantienen un invisible tira y afloja. Si se impone lo primero, la estructura tiende a Poe. Si se impone lo segundo, tiende a Chéjov. Si se queda en empate, ahí hay algo nuevo. (...) La ausencia de grandes personajes engendra al Gran Personaje: el yo que va narrándose. (...) Con el paso de los cuentos, la omnisciencia deserta.“ (Tamtéž, s. 91, 92)

¹⁸⁷ „El presente absoluto como única Historia (...) El narrador ha sido elevado a argumento. (...) La dispersión como trama. (...) Hay cuentos que merecerían terminar en punto y coma; (...) Del cuento con sorpresa al cuento con duda.“ (Tamtéž)

¹⁸⁸ „cuento de figura“; „cuento de situación“ (Spang, 1996, s. 111)

přáli, aby jejich záře dosáhla až k nám. (...) Slyším z tvých úst ty sladké hypotetické jazyky, jejich slova mě naplňují rozumem. Líbí se mi všechna předsevzetí, deklarovaná i tajná, která spolu porušujeme. To je to, co mám na sdílení života nejraději. Ten otevřený úžas někde jinde. Věci, které neděláme.¹⁸⁹

Absence zápletky a rozuzlení se zde kloubí se silně introspektivní rovinou, protagonista a jeho subjektivní pohled se stávají dějem, který se odehrává v určité absolutní přítomnosti (dochází ke kumulaci času v jednom bodě). Text hraničí s vnitřním monologem nebo reflexí, je tedy jakousi kombinací *povídky o postavě* a *situační povídky*. Zároveň udržuje silně lyrický tón a rytmus, který nevede k vyústění, nýbrž se cyklí a obloukem se vrací na začátek (viz „Věci, které neděláme.“). Na jedné straně se tak vymyká tradičním charakteristikám povídky, a na straně druhé přesně odráží Neumanovy vlastní teoretické poznatky stran současné hybridizace žánru.

Zmínili jsme, že sbírka *Hacerse el muerto* osciluje především mezi žánry krátké povídky a mikropovídky. Kde ale stanovit hranici mezi těmito dvěma příbuznými literárními formami? Odpověď by nám snad mohla poskytnout Neumanova stať *Epílogo-manifiesto: Las mínimas palabras (acerca del microcuento)* z díla *El que espera*. Zde autor představuje mikropovídku jako svébytný subžánr specifický nejen svým vypjatým minimalismem, nýbrž především vlastní specifickou strukturou:

Myslím, že v rámci krátkého žánru je něco formálně specifického, co odlišuje tzv. mikropříběhy nebo mikropovídky: jejich struktura. Stejně jako se zdá irelevantní vymezovat maximální délku, kterou by mikropříběhy měly mít, aby mohly být jako takové definovány (kde stanovit hranici a proč?), možná by bylo mnohem užitečnější identifikovat některé jejich konstrukční vzorce. (...) Spíše, než aby si stanovili, že napíšíou jednostránkový text a pak hledali přesné technické prostředky, mají autoři mikropovídek tendenci experimentovat s určitým úhlem pohledu, určitým rytmem a určitou syntaxí. Právě volba jazykových prostředků přirozeně vede k extrémní stručnosti. (...) mikropovídky se zdají být svébytným subžánrem, protože se řídí vlastními malými, ale přísnými vnitřními zákonitostmi¹⁹⁰

¹⁸⁹ Me gusta que no hagamos las cosas que no hacemos. Me gustan nuestros planes al despertar, cuando el día se sube a la cama como un gato de luz, y que no realizamos porque nos levantamos tarde por haberlos imaginado tanto. Me gusta la cosquilla que insinúan en nuestros músculos los ejercicios que enumeramos sin practicar, los gimnasios a los que nunca vamos, los hábitos saludables que invocamos como si, deseándolos, su resplandor nos alcanzase. (...) Escucho de tus labios esos dulces idiomas hipotéticos, sus palabras me llenan de razones. Me gustan todos los propósitos, declarados o secretos, que incumplimos juntos. Eso es lo que prefiero de compartir la vida. La maravilla abierta en otra parte. Las cosas que no hacemos.“ (Neuman, 2011, s. 48)

¹⁹⁰ „Dentro del género breve, pienso que hay algo formalmente específico que distingue a los llamados microcuentos o microrrelatos: su estructura. Así como parece irrelevante delimitar la extensión máxima que debieran tener los microcuentos para ser definidos como tales (¿dónde fijar el límite y por qué?), podría resultar mucho más útil identificar algunos de sus patrones constructivos. (...) Más que proponerse escribir un texto de una página, para a continuación buscar las herramientas técnicas precisas, lo que tienden a hacer los micronarradores es tantear cierto punto de vista, determinado ritmo y determinada sintaxis. Esta elección de lenguaje es la que atrae, de manera natural, la extrema brevedad. (...) los microcuentos parecen constituir un auténtico subgénero, puesto que poseen sus pequeñas pero rigurosas leyes internas.“ (Neuman, 2015, s. 84, 85)

Mezi těmito „konstrukčními vzorci“ a „vnitřními zákonitostmi“ přikládá Neuman zvláštní důležitost:

- a. Radikálnímu odstranění tradiční trojčlené struktury
- b. Žánrové propustnosti s poezií v próze, aforismem, krátkou reflexí či mikroesejem
- c. Stylistickému odrazu současnosti ve smyslu rychlosti, kondenzace a fragmentárnosti
- d. Podobnosti s básní co do intenzity, stručnosti, cyklického charakteru a interpretační otevřenosti, a vedle toho zachování elementu překvapení svázaného s klasickou povídkou
- e. Důmyslné práci s rytmem a vyprávěcím časem
- f. Většinové absenci scény a dialogů
- g. Otevřeným či suspendovaným koncům a elipse – Narozdíl od povídky se mikropovídka nesnaží o odhalení záhady, nýbrž pouze o odhalení existence této záhady.¹⁹¹

Jak ale můžeme vidět, řada charakteristických prvků mikropovídky se prolíná s Neumanovou teorií povídky postmoderní, protože se dále komplikuje stanovení jasné hranice mezi oběma žánry. Mezi hlavními rozdíly zde vnímáme redukci samotné záhady – chápeme zápletky či prominentního motivu – na pouhou (někdy též implicitní) zmínku a zachování elementu překvapení, od kterého se v postmoderní povídce (např. v *povídce o postavě* či *situační povídce*) často upouští. Neuman tvrdí, že jedním z předních cílů mikropovídky je „napnout jednotlivé části až do krajnosti, takže sotva drží pohromadě. Posílit některé vedlejší body a oslabit jiné ústřední, hledat dekompenzaci, která by ohrozila rovnováhu vyprávění a v důsledku toho i klid čtenáře.“¹⁹² Pro srovnání se můžeme odkázat na již známý text *Ambigüedad de las paradojas*:

Matku jsme pohřbili v sobotu v poledne. Slunce krásně svítilo.

Zde nacházíme všechny dílčí charakteristiky mikropovídky, jak je výše popsal Neuman. Vyniká hranice mezi povídkou, aforismem a krátkou reflexí, vedle otevřeného konce a naznačení zápletky, která se dále nerozvíjí. Zároveň však zůstává motiv překvapení, v tomto případě navozený paradoxním zvratem, který vybízí čtenáře k další interpretaci. Musíme ovšem

¹⁹¹ Tamtéž, s. 86-88; Álamo Felices (2001-2003), s. 8-11

¹⁹² „(...) tensor las piezas hasta un extremo en el que apenas se sostuviesen. Reforzar determinados puntos secundarios y debilitar otros centrales, buscando una descompensación que pusiese en peligro el equilibrio del relato y, en consecuencia, la calma de la lectura“ (Neuman, 2015, s. 87)

podotknout, že většina textů sbírky *Hacerse el muerto* takto žánrově „průzračná“ zdaleka není a často je téměř nemožné jednoznačně je klasifikovat. Jedny stojí na pomezí povídky a introspektivního monologu, další kombinují povídku s mikroesejí, reflexí nebo poezií v próze. Vězměme například text *Una carrera* (Závod):

Je slunečný den a máma se vrátila. Kdo ví odkud, kdo ví jak. Ve vzduchu visí závan předčasného jara. Má na sobě noční košili, podle všeho novou. Jdeme ruku v ruce a povídáme si. Její hlas zní trochu roztřeseně, jako by se právě vzpamatovala z úleku. Všechno se zdá odrážet v klidné vodě, ale jsou v ní stopy po předchozích vlnách, po spadlých kamenech. Matka přestala kouřit, a jak mi vysvětluje, dýchá se jí mnohem lépe. Dýchá zhluboka, aby jí vítr proudil dovnitř a ven. Najednou se jí dýchá tak dobře, že zrychlíme tempo. Zrychlujeme, smějeme se, až je těžké udržet se za ruce. Jsi mrštná, říkám jí. Máma přikývne a soustředěně se snaží běžet čím dál rychleji. Pustíme se. Mám radost, že ji vidím takhle zotavenou, vlasy se jí vlní, noční košili má vyhrnutou. Ale je příliš rychlá.¹⁹³

Vidíme, že dochází k představení a jemnému rozvedení zápletky – „návratu“ matky – která stále eskaluje, avšak vrcholí v otevřený konec, ve znejištění čtenáře. Dochází tedy k částečnému narušení trojčlenné struktury. Text zároveň popisuje postavy a scénu, a můžeme sedovat prolnutí s lyrickým líčením, které deceleruje a akceleruje intenzitu vyprávění. Děj samotný je redukován na jednu scénu, která probíhá jakoby v absolutní přítomnosti. Asi bychom se tedy přiklonili k žánru postmoderní krátké (situační) povídky, avšak hranice s mikropovídkou a líčením je zde velmi patrně rozmazaná, což lze říci o většině textů z této sbírky. Podobnou problematiku můžeme sledovat i na stránkách *Cómo viajar sin ver*, kde jsou rozdíly mezi jednotlivými texty ještě markantnější. Toto dílo je z hlediska žánru nejhybridnější ze všech analyzovaných knih, jak můžeme doložit na následujících úryvcích z textu:

Letět znamená začít přistávat. (Aforismus)

Zapatero mluví o přítomnosti v minulém čase. Kdyby moje letadlo havarovalo, mluvil bych při psaní těchto řádků posmrtně o současnosti? Čas je vždy v krizi. Je to krize.

(Prvky aforismu, mikroeseje a reflexe)

¹⁹³ „Es un día de sol y mi madre ha vuelto. De no se sabe dónde, no se sabe cómo. Circula un aire de primavera adelantada. Ella tiene puesto un camisón, se diría que nuevo. Caminamos de la mano y conversamos. Su voz suena un tanto temblorosa, como si acabara de reponerse de un susto. Todo parece reflejado en un agua tranquila pero con rastros de ondas anteriores, de piedras que cayeron. Mi madre ha dejado de fumar y, según me explica, respira mucho mejor. Respira dejando que el viento entre y salga de ella. Respira tan bien, de pronto, que aceleramos el paso. Aceleramos riéndonos, hasta que se hace difícil seguir tomados de la mano. Estás ágil, le digo. Mi madre asiente, concentrada en su esfuerzo por correr cada vez más. Nos soltamos. A mí me alegra verla así de recuperada con su pelo ondulante, su camisón izado. Pero ella es demasiado rápida.“ (Neuman, 2011, s. 26)

Ráno mi řekli, že rozhovor s La Segundou byl zrušen. Proč? „Novinář rezignoval.“ Na rozhovor? „Na noviny.“¹⁹⁴ (Prolnutí mikropovídky a dialogu)

Jen na těchto třech krátkých promluvách můžeme vnímat žánrovou rozmanitost díla – aforismy se zde mísí s mikropovídkami, které zase místy hraničí s reflexí a mikroesejí, jindy (neortodoxně) nabývají podoby krátkého dialogu s překvapivým humorným zvratem. Další texty koketují mimo jiné s postmoderní povídkou, monologem, mikrorecenzí, líčením nebo s poezií v próze, jak vidno v odstavcích:

Na předměstí Buenos Aires prší tak silně, že se mi snad co nevidět rozbije čelní sklo auta. Poblíž letiště se zdá, že všechno, město, vzpomínky, silnice, je smyté a vymazané, jako by kromě těch kapek nikdy nic nebylo. Těch kapek, které vítr, rychlost bez posláním, češe vzhůru a odnáší je pryč z mého dohledu.¹⁹⁵

(Prolnutí prvků mikropovídky, líčení a poezie v próze)

Vzpomínám si na El astillero, pokud to tak mohu říct, s mlhavou průzračností. Vzpomínám si, že když jsem ji dočetl, pomyslel jsem si: tohle by napsal Camus, kdyby měl rád přídavná jména.¹⁹⁶

(Prolnutí reflexe s monologem a mikrorecenzí)

Můžeme tedy konstatovat, že sbírka *Cómo viajar sin ver* nejprůzračněji vystihuje Neumanovu estetickou koncepci hybridizace žánrů, již autor vnímá jako nevyhnutelnou v kontextu současného (a budoucího) literárního panoramatu. Analýza žánrové propustnosti u Andrése Neumana v této kapitole samozřejmě není zdaleka vyčerpávající a téma by zasluhovalo delší a zevrubnější pojednání, které bohužel mnohonásobně překračuje rámec této diplomové práce. Naším údělem je pouze ilustrovat, jakými způsoby se koncept hranice odráží v autorově díle – nejen coby ústřední téma řady textů, ale také jako integrální formální a strukturální prvek autorovy poetiky. Věříme, že tento cíl práce se nám podařilo splnit uspokojivě, přestože ani v nejmenším nepopíráme, že jsme jen poodhalili špičku ledovce širokých možností, které téma skýtá pro další vědecké bádání.

¹⁹⁴ „Volar es empezar a aterrizar. (...) Zapatero habla en pasado del presente. Si mi avión se hubiera estrellado, ¿habría estado yo, mientras escribía estas líneas, hablando póstumamente del presente? El tiempo siempre está en crisis. Es la crisis. (...) Al empezar la mañana, me comunican que la entrevista con La Segunda se ha cancelado. ¿Por qué? «El periodista renunció». ¿A la entrevista? «Al diario».“ (Neuman, 2010, s. 14, 15, 31)

¹⁹⁵ „Llueve tanto en las afueras de Buenos Aires que el cristal del coche está a punto de quebrarse. Cerca del aeropuerto parece que todo, ciudad, memoria, camino, se lava y se borra como si nunca hubiera habido nada aparte de estas gotas. Estas gotas que el viento, velocidad sin misión, peina hacia arriba, alejándolas de mi vista.“ (Tamtéž, s. 35, 36)

¹⁹⁶ „Recuerdo El astillero, si es posible decirlo así, con turbia nitidez. Recuerdo haber pensado al terminarlo: esto es lo que habría escrito Camus si le hubieran gustado los adjetivos.“ (Tamtéž, s. 40)

Závěr: O hranicích, identitě a tichu

závěr. Fossilie pochybností.¹⁹⁷

V minulých kapitolách jsme nastínili různorodé přístupy, jakými Andrés Neuman reflektuje hranici a identitu coby konstitutivní prvky, které prosakují napříč jeho literární tvorbou a stojí v základu celé jeho poetické koncepce. V tomto ohledu je nutné zopakovat, že se nejedná pouze o témata nebo časté motivy autorovy tvorby, nýbrž i o způsob, jakým přistupuje k literatuře jako takové. Radikální hraničnost, proměnlivost a neukotvenost se odráží v samotném jádru Neumanovy autorské identity a způsobu, jakým konstruuje své texty. Neuman svým dílem zpravidla neformuluje jasnou, absolutní tezi, nýbrž klade čtenáři otázky, jež nevedou k bezprostřední odpovědi, ale k zakořenění nejistoty a přehodnocení vnímané reality. Tato diplomová práce, vědomě vystavěná ve formě fragmentárního (nebo spíše retikulárního) eseje, se k této autorské metodě připojuje – nikoli proto, aby epigonsky napodobila styl uvažovaného autora, ale aby jej v jeho poetické a epistemologické důslednosti přijala za výzvu k reflexi. Jak jinak vyjádřit rozporuplné, hybridní a liminální zkušenosti současného subjektu než skrze rozvolněné literární celky, které spíše sugerují, než vykládají, spíše se tážou, než deklarují?

Jedním ze zásadních aspektů Neumanovy poetiky, které se v této práci ukázaly jako produktivní linie analýzy, je estetika fragmentu. Tento fragment však není znakem pouhé dekonstrukce reality ani symptomu postmoderní bezradnosti, ale formou hledání nové koherence – retikulární a syntetizující, rozostřené, ale přesto smysluplně propojené. Fragmentární estetika zde nestojí v opozici k univerzálnímu významu, nýbrž se stává nástrojem jeho znovuobjevování. Umožňuje autorovi nahlížet problematiku z různých rovin a úhlů a skrze strategii elipsy a zamlčení tematizovat to, co je jinak nevyslovitelné: trauma, příslušnost, konečnost, tělesnost, bolest i lásku. V tomto směru je Neumanovo dílo nejen literárním textem, ale zároveň prostorem, kde je možné artikulovat existenciální hraniční zkušenosti – zkušenosti, které nelze přímo uchopit, ale lze je zrcadlit, propojovat a hledat nové způsoby jejich vyjádření i přijímání.

Z této perspektivy lze nahlížet i Neumanovu opakovanou práci s hraničními prostory nemocnice, letiště či hotelu, s neustálým pohybem mezi břehy, se stigmatizovanými postavami, s padající mincí, která představuje zlomový okamžik, nebo s fragmenty paměti. *Non-lieux*

¹⁹⁷ „conclusión. Duda fossilizada.“ (Neuman, 2014, s. 15)

v tomto smyslu odráží vlastní přechodné, mnoholicné a pomíjivé identity subjektů a spouští individuální i kolektivní paměť, reflexi a introspekci. Na základě toho Neuman rekonstruuje osobní identitu nikoli jako inherentně danou esenci, nýbrž jako pohyblivou mapu, v níž se setkávají stopy těla, jizvy paměti, intimita, mezilidské vztahy a kulturní i historické otisky. Právě v těchto instancích se rýsuje proměnlivý obraz subjektu jako entity neustále redefinované v interakci s *jinyým* – s hraniční zkušeností, přijetím a ztrátou, smyslností a smrtelností – a koneckonců i s textem samotným.

Jedním z nejtíživějších, a zároveň najvýřečnějších analyzovaných momentů je pasáž o nikdy nevyřčené větě – větě napsané na mokrou kůži zamřelé matky v závěru povídky *Madre atrás*. Tato věta, stojící mimo rámec vyprávění i běžného dialogu, by mohla být metaforou celé Neumanovy poetiky: text, který se vyhýbá přímočaré artikulaci, ale právě tím dosahuje hlubšího a palčivějšího sdělení. Mlčení, nevyřčené, nedořčené zde není deficitem, nýbrž promyšlenou strategií. Autor nám stále a znovu dokazuje, že sdělení lze předat i prostřednictvím absence, že ticho má svůj vlastní výmluvný hlas.

V tomto smyslu je zcela pochopitelná Neumanova afinita k minimalismu a krátkým literárním útvarům, jako jsou mikropovídky, mikroeseje, greguerías či aforismy. Právě kondenzovaný charakter těchto mikrožánrů umocňuje jejich napětí a intenzitu, přičemž jejich otevřená povaha nabízí větší interpretativní šíři a nutí čtenáře k aktivnímu zamyšlení a účasti na textu. Stručnost tedy paradoxně nabízí potenciálně nevyčerpatelnou hloubku obsahu. Autor tuto formální ekonomičnost nevyužívá jen jako estetický princip, ale jako nástroj existenciálního zhuštění. Slovo se u něj stává prostorem, kde se koncentrují protiklady, nevyslovitelné emoce i limity poznání. Krátký útvar tak nefunguje jako zjednodušení zobrazované reality, ale jako extrakt zkušenosti, v němž zůstává stopa nevyřčeného, zamlčeného a chybějícího, kterou čtenář doplňuje vlastní imaginací a pamětí.

Na pozadí těchto reflexí se nabízí otázka, která přesahuje rámec literární analýzy a míří k podstatě našeho vztahu ke světu: Je možné porozumět druhému (a sobě sama) jinak než na základě nám známých útržků a souvislostí? Není právě síť fragmentů a hranic mezi nimi – jakkoli křehkých a proměnlivých – jedinou formou, jak můžeme třeba částečně postihnout komplexnost lidské zkušenosti? Neuman nenabízí jednoznačné odpovědi, ale vytváří prostor pro jejich hledání. A právě tím jeho dílo tolik rezonuje – jako hraniční, otevřený, zranitelný, ale neméně hmotný prostor setkávání a dialogu, v němž jazyk oslavuje i snižuje, zatajuje i odhaluje,

znejišťuje i kotví. Podává tak svědectví o hybridní a ambivalentní podstatě lidské existence a současné identity.

Literatura v Neumanově pojetí tedy není katalogem hotových významů, ale sítí, která pomáhá hledat nové způsoby orientace ve zdánlivě roztržité realitě globalizované současnosti a navrhuje alternativní způsoby vnímání a prožívání. Ne jako únik z reality, ale jako její radikální průchod. Ne jako pevný systém pravd, ale jako neustále vibrující mapa traumat, vztahů, emocí a významových ozvěn. A právě v tomto smyslu představují jeho mikrofikce nejen skrytý poklad současného literárního kánonu, ale i výzvu k citlivějšímu, jemnějšímu a komplexnějšímu čtení světa a vlastního nitra.

Resumé

Motivy hranice a identity patří mezi důležitá a plodná témata současné literatury, převážně v reakci na globalizaci, hybridizaci kultur a neustálý pohyb lidí, informací, jazyků i významů. Diplomová práce si kladla za cíl postihnout, jak se tato témata promítají do mikrofikce argentinsko-španělského spisovatele Andrése Neumana. Analýzou vybraného korpusu – zahrnujícího cestopisný soubor *Cómo viajar sin ver*, sbírku krátkých povídek a mikropovídek *Hacerse el muerto*, aforistický slovník *Barbarismos* a mikroesejstické fragmenty z *Anatomía sensible* – bylo možné ukázat, že krátké útvary nejen ob stojí jako plnohodnotní nositelé významu, ale zároveň disponují formální pružností, díky níž dokonale odrážejí současnou žitou zkušenost a stávají se prostorem pro literární experiment a redefinici našeho vnímání *seme saba* i světa kolem nás.

V jednotlivých kapitolách jsme ilustrovali, že hranice u Neumana není nikdy pouze fyzickou nebo geografickou skutečností. Naopak, její přítomnost je často metaforická a zahrnuje mimo jiné přechody mezi likvidními identitami, cizím a vlastním, existencí a absencí, pamětí a přítomností, simulakrem a skutečností, tělem a vědomím. Neumanovo dílo se tak neustále pohybuje na pomezích – ať už formálních, nebo významových – přičemž právě ono „mezi“ se stává produktivním prostorem, kde se rodí nový význam. Autorovo mistrné zacházení s krátkými literárními útvary tomuto přístupu výrazně napomáhá: zkrácená forma vede k ekonomičnosti jazyka, a zároveň vytváří prostor pro ambivalenci, napětí, otevřenost a vícevýznamovost.

Co se týče identity, ta je v Neumanově díle zobrazována jako nestabilní, proměnlivá a formovaná hraniční zkušeností – ať už fyzickou, jazykovou, kulturní či tělesnou. Právě tělo, jeho zranitelnost, paměť a smyslnost, je častým médiem, skrze něž se identita v Neumanových textech utváří a manifestuje. Významnou roli sehrávají jizvy jako stopy osobní paměti, zlomu, násilí i výrazu autentické subjektivní krásy. Identita tak není chápána jako inherentně daný celek, ale jako proces neustálého přetváření a narušování – často právě skrze setkání s „jiným“, překročení nebo rozmlžení jisté fyzické či metafyzické hranice.

Přínosem práce je mimo jiné také důraz na literární kvalitu a myšlenkovou hloubku mikrožánrů. Analýza potvrdila, že mikrofikce v podání Andrése Neumana překračuje hranice konvenční žánrové klasifikace – poezie, próza i esej se v ní mísí a vzájemně obohacují. Zároveň však zůstává hluboce ukotvena v konkrétní existenciální a filozofické zkušenosti. Neuman tak dokazuje, že i fragment může nést tíhu univerza, že i strohý aforismus může pojmut komplexní otázku lidské existence, a že i literární miniatura může být nositelem velkého významu.

Práce otevírá možnost dalšího bádání například směrem ke komparativnímu studiu Neumanovy tvorby s jinými hispanoamerickými autory mikrofikcí, nebo směrem k interpretaci jeho rozsáhlejších próz prizmatem zde analyzovaných motivů. Za zvláštní pozornost by stálo též zevrubnější zkoumání Neumanovy poetiky z hlediska hybridizace žánrů nebo transkulturních teorií s důrazem na rozdíly mezi hispánským a evropským literárním prostorem.

Závěrem lze konstatovat, že motivy hranice a identity v mikrofikci Andrése Neumana nejsou pouze tematickým obsahem, ale také formální a strukturální součástí jeho poetiky. Hranice jako prostor přechodu, zániku i zrodu a identita jako proměnlivý, tělem i jazykem psaný text. V Neumanových miniaturách se skrývá maximální hutnost významu, která čtenáře vyzývá k aktivní účasti a interpretaci. A právě tato interpretační šíře spolu s precizní prací s jazykem a minimalistickým výrazem činí z Neumanovy tvorby jeden z nejzajímavějších současných hlasů na pomezí krátké prózy, poezie, esejistiky a filozofie.

Resumen

Los motivos de frontera e identidad figuran entre los temas más importantes y fértiles de la literatura contemporánea, especialmente como respuesta a la globalización, la hibridación de culturas y el constante movimiento de personas, información, lenguas y significados. Esta tesis tuvo como objetivo examinar cómo dichos temas se proyectan en la microficción del escritor hispano-argentino Andrés Neuman. A través del análisis de un corpus seleccionado –que incluye el libro de crónicas de viaje *Cómo viajar sin ver*, la colección de cuentos y microcuentos *Hacerse el muerto*, el diccionario aforístico *Barbarismos* y los fragmentos microensayísticos de *Anatomía sensible*– fue posible mostrar que las formas breves no solo sostienen significados plenos, sino que también disponen de una flexibilidad formal que les permite reflejar con precisión la experiencia vivida contemporánea y convertirse en un espacio para la experimentación literaria y la redefinición de nuestra percepción del yo y del mundo que nos rodea.

En los distintos capítulos se ilustró que la frontera en Neuman nunca es una mera realidad física o geográfica. Por el contrario, su presencia es a menudo metafórica e incluye, entre otros, los cruces entre identidades líquidas, entre lo ajeno y lo propio, la existencia y la ausencia, la memoria y el presente, el simulacro y la realidad, el cuerpo y la conciencia. La obra de Neuman se mueve constantemente en los márgenes –sean formales o semánticos– y es precisamente ese “entre” el que se convierte en un espacio productivo donde nace el nuevo sentido. El magistral manejo de Neuman con las formas literarias breves favorece esta aproximación: la forma condensada conduce a una economía del lenguaje, y al mismo tiempo genera espacio para la ambivalencia, la tensión, la apertura y la polisemia.

En cuanto a la identidad, en la obra de Neuman se representa como inestable, cambiante y configurada por la experiencia liminal – ya sea física, lingüística, cultural o corporal. Es precisamente el cuerpo, con su vulnerabilidad, memoria y sensualidad, el medio frecuente a través del cual la identidad se construye y se manifiesta en sus textos. Las cicatrices juegan un papel importante como huellas de la memoria personal, del quiebre, de la violencia y de la expresión de una belleza subjetiva auténtica. La identidad, así, no se concibe como un conjunto inherente y dado, sino como un proceso de transformación y ruptura constante – a menudo a

través del encuentro con el “otro”, de la transgresión o disolución de una frontera física o metafísica.

Uno de los aportes de este trabajo es también el énfasis en la calidad literaria y la profundidad reflexiva de los microgéneros. El análisis confirmó que la microficción en manos de Andrés Neuman trasciende los límites de la categorización genérica convencional – la poesía, la prosa y el ensayo se entremezclan y enriquecen mutuamente. Sin embargo, permanece profundamente anclada en una experiencia existencial y filosófica concreta. Así, Neuman demuestra que incluso un fragmento puede contener el peso del universo, que un simple aforismo puede abarcar una cuestión compleja de la existencia humana, y que una miniatura literaria puede ser portadora de un gran significado.

El trabajo abre la posibilidad de investigaciones futuras, por ejemplo, hacia un estudio comparativo de la obra de Neuman con otros autores hispanoamericanos de microficción, o hacia una interpretación de sus narrativas más extensas desde el prisma de los motivos analizados aquí. También merecería especial atención un examen más exhaustivo de la poética de Neuman desde la perspectiva de la hibridación genérica o de las teorías transculturales, con énfasis en las diferencias entre los espacios literarios hispanoamericano y europeo.

En conclusión, se puede afirmar que los motivos de frontera e identidad en la microficción de Andrés Neuman no son solo contenidos temáticos, sino también elementos formales y estructurales de su poética. La frontera como espacio de tránsito, desaparición y nacimiento, y la identidad como un texto cambiante, escrito por el cuerpo y el lenguaje. En las miniaturas de Neuman se condensa una máxima densidad de significado que interpela al lector y lo invita a una participación activa e interpretativa. Y es justamente esta amplitud interpretativa, junto con el manejo preciso del lenguaje y la expresión minimalista, lo que convierte la obra de Neuman en una de las voces más destacadas de la actualidad en la intersección entre la prosa breve, la poesía, el ensayo y la filosofía.

Bibliografie

1. ADORNO, T. W. The Essay as Form. *New German Critique*, online, No. 32 (1984), pp. 151-171. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/488160>>.
2. ÁLAMO FELICES, Francisco. Andrés Neuman y su teoría de la narrativa breve (el microrrelato y el cuento). *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, online, núm. 12-14 (2001-2003), pp. 5-12. ISSN: 1132-2373. Dostupé z: <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/download/5781/4761/19141>>.
3. ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Postcolonial Studies: The Key Concepts*. Londýn: Routledge, 2013. ISBN: 978-0-415-66191-1.
4. AUGÉ, Marc. *El sentido de los otros: actualidad de la antropología*. Barcelona: Paidós, 1996.
5. BACHELARD, Gaston, *Le poétique de l'espace*, Paříž: Presses Universitaires de France, 1961.
6. BACHTIN, Michail. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.
7. BIANCHI, Paula Daniela. La fragilidad de las fronteras corporales en la literatura latinoamericana del siglo XXI. *Revista chilena de literatura*, online, núm 101 (2020), s. 71-101. Dostupné z: <<https://www.semanticscholar.org/paper/La-fragilidad-de-las-fronteras-corporales-en-la-del-Bianchi/aedf9c6fee5b6eb78c5c65e9f115805c5ca074ab>>.
8. BOURRIAUD, Nicolas (ed.). *Altermodern*. Londýn: Tate Publishing, 2009. ISBN: 978-1-85437-817-0.
9. BUTLER, Judith. *Excitable Speech*. Londýn: Routledge, 2021. ISBN: 978-0-367-70524-4.
10. de la Campa, Román. Hibridez posmoderna y transculturación: Políticas de montaje en torno a Latinoamérica. *Hispanamérica*, online, vol. 23, núm 69 (1994), pp. 3-22. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/20539805?searchText=literatura+de+di%C3%A1spora&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dliteratura%2Bde%2Bdi%25C3%25A1spora%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A6355972a68e5976144abd66c719eb068&seq=14>.
11. FERNÁNDEZ RUIZ, María M.; CORPAS PASTOR, Gloria a SEGHIRI, Miriam. Decálogo de características de la literatura poscolonial: propuesta de una taxonomía para la crítica literaria y los estudios de literatura comparada. *Revista de Literatura*,

- online, vol. 83, núm. 165 (2021), pp. 7-31. Dostupné z: <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.01.001>>.
12. FERRER CALLE, Javier. *Las cadenas de la identidad: poéticas del desarraigo y el viaje en la obra de Andrés Neuman*. Madrid: Iberoamericana, 2022. ISBN: 978-84-9192-267-4.
 13. FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Diacritics*, Online, Vol. 16, No. 1 (1986), pp. 22-27. Z francouzského originálu přeložil Jay Miskowiec. Dostupné z: <<https://doi.org/10.2307/464648>>.
 14. GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paříž: Seuil, 1982. ISBN: 978-2-02-118400-6.
 15. HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982. ISBN: 0-299-09124-4.
 16. IACOB, Mihai; POSADA, Adolfo R. (ed.). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bukurešť: Ars Docendi, 2018. ISBN: 978-606-998-024-8.
 17. JAMESON, Frederic. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, online, No. 15 (1986), pp. 65-88. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/466493?origin=JSTOR-pdf>>.
 18. JUARÉZ MONTOYA, Jesús. Escrituras de lo virtual en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI: la utopía aterradora en Edmundo Paz Soldán, Gabriel Peveroni y Andrés Neuman. *Rilce*, online, vol. 21, núm. 1 (2013), pp. 76-98. ISSN: 0213-2370. Dostupné z: <<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/issue/view/103>>.
 19. LACAN, Jacques. *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2006. Z francouzského originálu přeložil Bruce Fink. ISBN: 978-0-393-06115-4.
 20. LUKÁCS, George. On the Nature and Form of the Essay. In *Soul & Form*. New York: Columbia University Press, 2010, pp. 44-80. ISBN: 978-0-231-52069-0.
 21. LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Z francouzského originálu přeložil Geof Bennington a Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984. ISBN 0-7190-1454-9.
 22. MAFFESOLI, Michel. *L'ombre de Dionysos: Contribution a une sociologie de l'orgie*. Paříž: Livre de Poche, 1991. ISBN: 2-253-05589-1.
 23. NAVASCUÉZ, Javier. Fragmentación y posturas literarias: Cómo viajar sin ver, de Andrés Neuman. *Revista Letral*, núm. 27 (2021), pp. 161-175. ISSN 1989-3302.
 24. NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (eds.). *Marxism and the Representation of Culture*. Houndmills: MacMillian Education Ltd, 1988. ISBN: 978-0-333-46276-8.

25. NEUMAN, Andrés, *Anatomía sensible*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2019. ISBN: 978-84-8393-265-0.
26. NEUMAN, Andrés. *Barbarismos*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2014. ISBN: 978-84-8393-598-9.
27. NEUMAN, Andrés. *Cómo viajar sin ver*. Madrid: Alfaguara, 2010. ISBN: 978-84-2040-608-4.
28. NEUMAN, Andrés. *El que espera*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2015. ISBN: 978-84-8393-508-8.
29. NEUMAN, Andrés. *El último minuto*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A. 2001. ISBN: 84-239-2623-0.
30. NEUMAN, Andrés. *Hacerse el muerto*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2011. ISBN: 978-84-8393-514-9.
31. NEUMAN, Andrés. *Una vez Argentina*. Madrid: Alfaguara, 2014.
32. NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca; PÉREZ LÓPEZ, María Ángela; ESTEBAN, Ángel; JUÁREZ, Jesús Montoya (eds.). *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2011, ISBN: 978-848489-624-1.
33. NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Palabras certeras: Mario Benedetti, entre el aforismo, la greguería y el haiku. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, online, vol. 39, núm. 77 (2013), pp. 21-42. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/43854739>>.
34. PACHECO, Lorena Edith. Andrés Neuman: una literatura en tránsito. In: *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Volumen III*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2013. ISSN: 2250-4168. Dostupné z: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/90093>>.
35. PLUNKETT, Erin. *A Philosophy of the Essay: Scepticism, Experience and Style*. Londýn: Bloomsbury Publishing Plc, 2018. ISBN: 978-1-3500-4998-7.
36. SOMMER, Doris. *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. Londýn: Duke University Press, 2004. ISBN: 0-8223-3332-5.
37. SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996. ISBN: 84-7738-175-5.
38. TEJEDA GONZÁLEZ, José Luis. La línea, la frontera y la modernidad. *Estudios Fronterizos*, vol. 5, núm. 10 (2004), pp. 73-90.