UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor: Kristina Nesvedová

Název práce v češtině: Medová plástev včelky žati: *Iracema* jako překladatelský problém

Název práce v angličtině: The honeycomb of the jati bee: *Iracema* as a translation problem

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Konzultant: Mgr. Šárka Grauová

Rok podání práce: 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využité prameny a literaturu.

.....

Medová plástev včelky žati:
Iracema jako překladatelský problém

OBSAH:

1. Úvod....1
2. Iracema: rozbor základních charakteristik textu....2
   2.1. Děj....2
   2.2. Žánr....5
   2.3. Stylové a kompoziční prostředky....11
   2.4. Jazyk....18
3. Iracema jako indianistický text....24
4. Mytický aspekt *Iracemy*....40
   4.1. Kosmogonický mýtus....42
   4.2. Mýtus o vyhnání z ráje....46
   4.3. Iniciační mýtus....55
5. Iracema jako překladatelský problém....64
   5.1. Faktické chyby a omyly....64
   5.2. Místní ukotvení textu....66
   5.3. Dobové ukotvení textu....69
   5.4. Slovník....71
   5.5. Syntax....76
   5.6. Poetické postupy a verš....78
   5.7. Kompozice a fabule....80
   5.8. Celkový výraz díla....81
6. Překlad druhé a patnácté kapitoly....83
   6.1. Originál....83
   6.2. Překlad Jarmily a Jaroslava Vojtíškových....86
   6.3. Vlastní překlad....90
7. Závěr....94
8. Résumé....95
   8.1. Résumé v portugalštině....95
   8.2. Résumé v češtině....99
   8.3. Résumé v angličtině....100
9. Bibliografie....101

1. Úvod

Když v roce 1865 vyšlo druhé indianistické dílo Josého de Alencara, vyvolalo rozporuplné reakce. Čtenáři byli *Iracemou* nadšeni, kritika reagovala vlažně či dokonce odmítavě. Málokdo měl pro Alencarův „literární experiment" pochopení. Pinheiro Chagas jí vyčítal prohřešky proti spisovné portugalštině, Henriques Leal označil její styl za „rozvleklý a nedbalý".[1] Dnes je *Iracema* považována za jedno z nejvýznamnějších děl brazilského romantismu a brazilské literatury vůbec. Je předmětem bezpočtu studií, byla přeložena do mnoha jazyků včetně arabštiny a japonštiny.

V této práci bych chtěla ukázat, jaké problémy představuje její překlad. *Iracema* je dílo mnohovrstevné a k jejímu pochopení je potřeba porozumět době a okolnostem jejího vzniku. Proto bych se po úvodním nastínění děje a rozboru základních charakteristik textu chtěla věnovat kulturnímu kontextu díla, zejména vztahu *Iracemy* k brazilskému indianismu.
Jejímu významu pro budování představ o brazilském národě bych se chtěla věnovat v kapitole zaměřené na mytické prvky, které Alencar při její tvorbě použil.

Tyto byť i dílčí rozbory pomáhají rozkrýt komplexnost Alencarova textu a odhalit překážky, které musí překladatel překonat při jejím převodu do češtiny. V závěru se pokusím aplikovat dosažené závěry na jediný existující překlad *Iracemy* do češtiny, z roku 1964, a vysvětlit, jaké jsou nedostatky tohoto bezpochyby čtivého a elegantního překladu Jarmily a Jaroslava Vojtíškových.

[1] ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 168, 177 (estilo frouxo e desleixado)

1. *Iracema*: rozbor základních charakteristik textu

2.1. Děj

Naformátováno

Děj *Iracemy* v podstatě není složitý, vystačí si s poměrně malým počtem postav, nemá rozsáhlou zápletku ani zmnožení dějových linií. Vyprávění se soustřeďuje na dvě hlavní postavy, Martima a Iracemu, příběhy ostatních postav jsou relevantní jen dokud mají vliv na příběh hlavní.

Během jedné lovecké výpravy zabloudí portugalský šlechtic Martim v brazilském pralese na území kmene Tabajarů, nepřátel Pitiguarů spojených s Portugalci, a potká tabajarskou dívku Iracemu. Iracema se poleká a vystřelí na cizince šíp, který ho však pouze lehce poraní na tváři. Martim je ale vychován jako křesťan, dívce neublíží a ta zalituje zranění, které mu způsobila, ošetří ho a nabídne mu pohostinství v chýši svého otce. Martim je tedy uveden k Araquémovi, který má postavení pajého, tj. šamana kmene. Zákony pohostinství jsou natolik velkorysé, že přestože je Martim spojencem nepřátel, je pohoštěn a jsou mu pro potěšení nabídnuty nejkrásnější mladé dívky vesnice. Iracema však mezi nimi není, a tak se Martim dozvídá, že jediná dívka, po které touží, je mu zapovězena, neboť je pannou zasvěcenou bohu Tupanovi a strážkyní posvátného nápoje juremy. Martim se tedy rozhodne pod rouškou tmy odejít. Na odchodu ho ale překvapí Iracema, vyčítá mu, že pohrdá zákony pohostinství, a prosí ho, aby počkal na návrat jejího bratra Caubiho, který ho odvede zpět na území Pitiguarů.

Martim tedy zůstane a čekání si zkracuje procházkami po vesnici naplněnými steskem po rodné zemi. Iracema si myslí, že Martim teskní po vzdálené snoubence, a proto ho odvede do posvátného háje, kde mu nabídne halucinogenní juremu, aby se s plavovlasou snoubenkou mohl setkat alespoň ve snu. Martim ale nesní o své portugalské milé, sní o Iracemě. Když se k ní ve snu natahuje pro polibek a šeptá její jméno, Iracema podlehne a jejich rty se setkají. Náhle však Iracema zjistí, že je pozorována. Do lesa ji sledoval mladý náčelník kmene Irapuã, který po ní touží a cizinci slibuje smrt. Spícího Martima v tu chvíli ochrání jen to, že je šamanovým hostem. Ráno zastihne Martima stále ještě v háji, Iracema mu však se smutkem přijde sdělit, že se její bratr Caubi vrátil a Martim tedy může odejít. Loučení zamilovaných je srdceryvné.

Když se Martim s Caubim konečně vydají na cestu, jsou přepadeni žárlivým Irapuãem, který požaduje cizincovu smrt. Iracema uslyší z vesnice bojový pokřik svého bratra a přiběhne na pomoc. Žádné prosby ani domluvy však nemohou zabránit souboji Martima s Irapuãem. Celý konflikt ukončí až zvuk pitiguarských válečných trubek. Všichni bojovníci včetně Irapuãa se vydají pronásledovat nepřítele a Iracema zůstane s Martimem sama. Když ale Tabajarové žádného nepřítele nenajdou, myslí, že se jednalo o úskok šamanovy dcery, a vydají se hledat Martima do Araquémovy chýše (nevědí, že na trubku zatroubil Martimův přítel, pitiguarský náčelník Poti schovaný v pralese). Bojovníci požadují přístup do chýše, starý šaman ale Martima ochrání tím, že bojovníky i s náčelníkem zastraší hlasem Tupanovým. Bojovníci netuší, že temné burácení vycházející z dutiny v podlaze Araquémovy chýše je pouze akustický trik způsobený vzdušným vírem v jeskyni pod chýší. Martim je zachráněn a dál užívá šamanova pohostinství. V noci zaslechne signál svého pitiguarského přítele a Iracema se z obavy o Martimovo bezpečí vydá Potimu naproti sama, aby domluvila Martimovu záchranu.

Mezitím se ale Irapuã se svými bojovníky opije cajuovým vínem a vtrhne do Araquémovy chýše. Iracema se s Martimem ukryje v jeskyni a její bratr Caubi brání vchod. Plánem na Martimovu záchranu je vyčkat slavnosti novoluní, kdy se všichni bojovníci oddávají vytržení způsobenému juremou. Caubi přišel Martima zachránit sám, ale očekává pomoc svého bratra Jacaúny, za kterým poslal svého věrného psa. Martim však noc před očekávaným odchodem nemůže spát. Spaluje ho touha po Iracemě, ale ví, že by byla kněžka Tupanova za ztrátu panenství potrestána smrtí. Proto Iracemu požádá o juremu, aby alespoň ve snu mohla být jeho. Ve spánku šeptá Iracemino jméno a ta zmámena jeho milostným voláním vejde k němu do sítě a jeho představy naplní. Ráno smlčí, co se událo, a když pak o slavnosti novoluní všichni bojovníci spí, odvádí Martima za Potim, aby je doprovodila až na hranici tabajarského území. Teprve když ji Martim na hranici vybízí k návratu do rodné chýše, Iracema konečně přizná, co se předešlou noc přihodilo, a sděluje Martimovi, že už ho neopustí, neboť je nyní podle indiánských zvyků jeho manželkou. Rozčarovaný Martim se smíří s tím, že ji vezme s sebou. Mezitím se ale probudili tabajarští bojovníci a rychle poutníky dohánějí. V poslední chvíli dorazí Pitiguarové v čele s Potiho bratrem Jacaúnou. Strašlivá bitva končí porážkou Tabajarů, Irapuã spolu se zbytky svých bojovníků prchne a v Iracemě se mísí radost s vyhrané bitvy s hořem nad smrtí bojovníků vlastního kmene.

Martim s Iracemou se stanou hosty v Jacaúnově vesnici, ale Iracema trpí, protože musí žít vedle nepřátel svého lidu, a tak se Martim rozhodne odstěhovat dál na pobřeží. Poti jako věrný přítel ho následuje. Krátký čas pak žijí šťastně, Martim přijímá indiánské jméno Coatiabo – pomalovaný bojovník, Iracema otěhotní a čeká syna. Brzy ale Martima začne sžírat stesk po rodné zemi, jeho láska k Iracemě odumírá, stále častěji odchází na dlouhé lovecké výpravy s Potim a Iracema sama strádá v chýši. Čím víc těhotenství postupuje, tím víc je Martim vzdálený, stále jen pozoruje moře a pro manželku nemá jediného úsměvu. Iracema se čím dál tím víc propadá do smutku.

Jednoho dne se k Martimovi s Potim dostane zpráva, že se Tabajarové spojili s Tupinamby a Francouzi a hodlají napadnout Jacaúnovu vesnici. Martim se bez rozloučení s Iracemou ihned vydá pomoci Potimu s obranou Pitiguarů. Po vítězném návratu se na krátký čas zdá, že se Martimova láska k Iracemě znovu roznítila, ale několik dní stačí na to, aby opět povadla. Martim tráví své dny sám s pohledem na moře a touží po návratu domů. Ví však, že by Iracema šla s ním, a nedokáže ji odvést od všeho, co zná, když už jí nemůže oplátkou nabídnout svou lásku.

Během další velké válečné výpravy proti Francouzům Iracema porodí syna a pojmenuje ho Moacir – narozený z mého utrpení. Je však natolik zesláblá smutkem, že nemá mléko, kterým by synka nakrmila. Nechá tedy své prsy sát mláďatům černé lesní kuny, aby jejich zoubky podpořily tvorbu mléka. Když konečně vytryskne mléko smíchané s krví, nakrmí jím svého syna. Iracema ztrácí síly, a když se Martim vrátí, obestírá ji už smrtelný chlad. Ani Martimova péče a láska, kterou znovu rozdmýchalo narození potomka, ji už nedokáží zachránit. Iracema umírá, je pohřbena pod Martimovým oblíbeným kokosovníkem, na kterém sedává její papoušek a opakuje její jméno. Podle papouščího volání byl ten kraj nazván Ceará (což v tupijštině znamená „volání ary“). Martim se synem se vrací do Portugalska.

Tam ale zjišťuje, že už v rodné zemi nedokáže žít a že touží po návratu do Brazílie. Vrací se tedy spolu s misionáři a osadníky a zakládá křesťanskou osadu. Znovu se shledá s Potim, který přijímá křest a portugalské jméno Camarão, což je portugalský překlad tupijského Poti, které je označením kraba. Časem se podaří rozšířit křesťanství mezi indiány a s pomocí Potiho vyhnat Francouze. Martim často chodívá do míst, kde leží Iracemin hrob, aby přemýšlel a utišil stesk, Iracemin papoušek stále sedává na kokosovníku nad jejím hrobem, ale Iracemino jméno už neopakuje. Všechno na světě pomíjí.

2.2. Žánr

Naformátováno

Zařadit Iracemu z hlediska žánru je obtížné. Poprvé se ke čtenářům dostala v roce 1865, kdy vycházela na pokračování v novinách. To ji spojuje se žánrem, který se v romantismu dostává do módy – s románem. Na rozdíl od Francie, kde byl tento žánr již plně rozvinut[2] se román v Brazílii objevuje až s Joaquimem Manuelem de Macedem a jeho romány z městského prostředí jako *Černovláska* (A moreninha, 1844) nebo *Plavovlásek* (O moço loiro, 1845). Alencar byl v mládí Macedovým obdivovatelem a sám napsal několik městských, historických a regionalistických románů. *Iracema*, přestože se často neubrání označení román, se však odlišuje. Jde sice o narativní prozaický text, kterému nechybí zápletka a originální fabule. Je to však jednak krátká próza, která nemá rozsah románu a nevyznačuje se ani množstvím postav, ani komplikovanou dějovou linií nebo jejím zmnožením. A jednak její těžiště není v ději. *Iracema* nemůže být chápána ani jako povídka, protože její protagonista prochází výraznou psychologickou proměnou a vyprávění nedodržuje jednotu času ani místa, která je také častým povídkovým rysem. Svým rozsahem by odpovídala novele, má bukolický charakter pastýřské idyly, Alencar sám ovšem nazývá *Iracemu* legendou.

Iracema, lenda do Ceará je tedy legenda „o“ a „ze“ Ceará. V poznámkách k prvnímu vydání[3] Alencar identifikuje své postavy s historickými osobnostmi, významnými pro vývoj provincie Ceará. V roce 1603 zakládá portugalský kolonizátor Pêro Coelho v ústí řeky Jaguaribe osadu Nový Lisabon, ale nedaří se mu pozici udržet. Nakonec se před neustálými výpady domorodců musí stáhnout do Paraíby a v roce 1608 je na jeho místo poslán účastník první výpravy Martim Soares Moreno, který se spřátelil s náčelníkem pobřežních indiánů Jacaúnou a jeho bratrem Potim. V roce 1611 pak Soares Moreno zakládá osadu Panny Marie Pomocné. Poti je pokřtěn a dostává jméno Antônio Filipe Camarão, později je povýšen do šlechtického stavu a je mu přidělen titul vrchního kapitána spojeneckých indiánských kmenů. Martim Soares Moreno spolu s Filipem Camarãoem měli zásadní podíl na vyhnání Holanďanů z Brazílie. Potud historický základ, který se věrně odráží například v Martimově vyprávění starému pajému:

[2] Slovo román ostatně pochází z francouzského spojení „roman feuilleton“, které se vžilo pro rozsáhlé příběhy otiskované na pokračování jako podčárník v novinách. Z tohoto pokleslého žánru, určeného především ženám a majícího převážně podobu červené knihovny, se právě v romantismu stal žánr vysokého stylu, který byl těžištěm romantické tvorby.

[3] ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 145-6

„Jsem z kmene bílých bojovníků, kteří postavili vesnici na březích řeky Žaguaribe, blízko moře, kde žijí Pitiguarové, nepřátelé tvého národa. Mé jméno je Martim, což v tvé řeči znamená syn bojovníka; má krev je krví velkého národa, který první spatřil kraje tvé vlasti. Moji poražení druhové se už po moři vrátili k břehům řeky Paraíby, odkud přišli; a jejich vůdce opuštěný svými lidmi bloudí rozsáhlými pustinami Apodi. Jen já sám jsem zůstal, protože jsem byl mezi Pitiguary z Araku, v chýši udatného Potiho, bratra Žakaúny, který se mnou zasadil strom přátelství. [...]“[4]

V doslovu k prvnímu vydání Iracemy v podobě dopisu příteli dr. Jaguaribovi, cearskému krajanovi, píše:

Když jsem v roce 1848 znovu spatřil náš rodný kraj, napadlo mě využít jeho legend a tradic v nějakém literárním díle. Již v São Paulu jsem začal psát o Camarãově životě. O jeho mládí, hrdinném přátelství, jež ho poutalo k Soaresi Morenovi, o udatnosti a věrnosti Jacaúny, spojence Portugalců, a jeho válkách proti slavnému náčelníkovi zvanému Medová koule [jméno, jímž kronikáři nazývali tabajarského náčelníka Irapuãa, je doslovným překladem z tupijštiny]; tam bylo téma. Chyběla mu vůně, již mužským vášním propůjčuje duše ženy.[5]

Vedle historicky podložených postav Martima, Jacaúny a Potiho stvoří tedy postavu Iracemy, která je čistě fiktivní. Nemluví o ní žádná cearská legenda. V tomto ohledu se *Iracema, lenda do Ceará* blíží umělým středověkým legendám Alexandra Herculana, ale na rozdíl od něj nenapodobuje styl ani jazyk legend a nezapojuje do svého vyprávění jako činný element nadpřirozeno.[6] S legendou *Iracemu* spojuje přítomnost historického jádra ve smyšleném příběhu, výskyt historických postav, vztah k lokální realitě a snaha osvětlit nějakou historickou událost, původ nějakého jména, přírodního útvaru apod. (v případě *Iracemy* jde o původ jména provincie Ceará a založení osady Panny Marie Pomocné). Označením legenda Alencar zároveň odkazuje na určité „pravdivé“ jádro, kterým zaručí

[4] ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 54 (– Sou dos guerreiros brancos, que levantaram a taba nas margens do Jaguaribe, perto do mar, onde habitam os pitiguaras, inimigos de tua nação. Meu nome é Martim, que na tua língua quer dizer filho de guerreiro; meu sangue, o do grande povo que primeiro viu as terras da tua pátria. Já meus destroçados companheiros voltaram por mar às margens do Paraíba, de onde vieram; e o chefe, desamparado dos seus, atravessa agora os vastos sertões de Apodi. Só eu de tantos fiquei, porque estava entre os pitiguaras de Acaracu, na cabana do bravo Poti, irmão de Jacaúna que plantou comigo a árvore de amizade. [...]) – překlad Jarmila a Jaroslav Vojtíškovi. Všechny další citace *Iracemy* jsou převzaty z tohoto vydání. Překlad je pokud není uvedeno jinak převzat z „Irasema“ in *Dva indiánské příběhy: Irasema – Ubiražara*. Přel. Jarmila a Jaroslav Vojtíškovi. Praha : SNKLU, 1964

[5] *Iracema*, s. 143 (Quando em 1848 revi a nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sôbre as paixões do homem a alma da mulher.)

[6] Alencarův vztah k věcem metafyzickým je v *Iracemě* poměrně komplikovaný a vrátím se k němu později.

svému příběhu původnost, a zároveň mu dodává punc jisté folklórnosti a tím status národního dědictví. Poetická forma, kterou Alencar zvolil má však k lidové tvořivosti daleko.

Mnoho autorů se již zabývalo mytickým aspektem *Iracemy*,[7] ale Alencar zdůrazňoval právě historický základ, který v sobě označení legenda má. Označení mýtus se totiž v romantismu ještě nezbavilo stigmatu nepravdivosti, výmyslu, báchorky, kterým ho obdařili řečtí filosofové. Kdyby však Alencar přece jen nazval *Iracemu* mýtem, dopustil by se podobného posunu, jako když ji nazval legendou. Přes množství rysů, které *Iracemu* spojují s mýtem, jako jsou heroické typizované postavy, přítomnost kosmogonie ve zrození prvního Brazilce, cyklické pojímání času, zasazení příběhu do privilegované doby *ab inicio* a mnoho dalších, není *Iracema* posvátným příběhem, který by měl smysl v nějakém náboženském systému. Zůstává individuálním literárním dílem. Alencar mýtotvorných prvků využívá k tomu, aby stvořil silný příběh, který pomůže zaplnit prázdné místo v imaginaci národa, který vlastní mytologii nemá. Vědomě či nevědomě používá prastará mytologemata, jednak proto, že představují archetypy lidského myšlení, a tím jsou velice funkční, tj. zasahují nás,[8] a jednak proto, že mu pomáhají naznačit, že je celý příběh symbolický. Symbol je stavebním kamenem mýtu, všechny mytické postavy i jejich činy mají svůj specifický význam mimo rámec vyprávění. Alencar v *Iracemě* pomáhá stvořit národní mytologii v moderním smyslu slova, tj. jako soustavu představ o národě, jeho původu a minulosti, o vlastní rase či etniku, o vlastní zemi a jejím místě ve světě. Zcela ve smyslu romantického návratu k počátkům se snaží dát svému národu důstojnou minulost, od níž by mohl odvodit svou identitu.
I kdybychom však nazvali *Iracemu* umělým nebo moderním mýtem, opět narazíme na zvláštní formu, kterou Alencar k jejímu vyprávění zvolil.

Sám o svém díle mluví jako o literárním experimentu. Po neúspěšném pokusu napsat rozsáhlou epickou báseň *Synové Tupanovi* (Os Filhos de Tupã) dochází Alencar k tomu, že se klasický žánr epopeje nehodí k zobrazení brazilského národního tématu, verše se mu zdají příliš svazující, příliš umělé, než aby mohly zachytit prostotu indiánského jazyka a myšlení. Těžkopádnost veršů ostatně vytýká svému současníkovi Gonçalvesi Magalhãesovi v kritice

[7] např. CAMILO, Vagner. *Mito e História em Iracema*. [online]. [cit. 2008-05-08]. Dostupné z: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200014, CARVALHO, José Murilo de. O Motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online]. 1998, vol. 13, no. 38 [cit.2008-05-10]. Dostupné z: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=en&nrm=iso nebo MELCHIADES, Danielle. *Aspecto Mítico Em Iracema*. [online]. [cit. 2008-07-28]. Dostupné z: http://www.webartigos.com/articles/510/1/aspecto-mitico-em-iracema/pagina1.html

[8] To je také jeden z důvodů, proč zůstává Iracema dodnes moderní a pochopitelná pro dnešního čtenáře.

Magalhãesovy básně *Spolčení Tamoiů* (A Confederação dos Tamoios), jejímž námětem jsou indiánské boje proti Portugalcům, a která, podobně jako *Synové Tupanovi*, chce být národní básní na specificky brazilské téma. Alencar zde píše:

> Způsob, jímž Homér opěvoval Řeky, se nehodí k opěvování indiánů; verš, který vyprávěl o neštěstích Tróje a o pochmurných mytologických soubojích, nemůže vyjádřit teskné písně Guanabary a divoké tradice Ameriky.[9]

Rozhoduje se proto napsat prozaický text, který by přesto uchoval rytmus a melodii poezie. Důležitým zdrojem inspirace je pro něj melodičnost a prostota indiánského jazyka tupí, stejně jako jeho záliba v přirovnáních a přírodních motivech. Jako první nazývá *Iracemu* básní v próze Alencarův přítel Machado de Assis. Zároveň ale tvrdí, že spíše než o epopej by se v případě *Iracemy* jednalo o báseň lyrickou:

> Indiánské tradice v sobě ukrývají motivy pro epopeje a eklogy; mohou inspirovat své Homéry a Teokrity. Jsou v nich velkolepé boje, mocná hrdinství, dávné Iliady pohřbené v zapomnění; láska, přátelství, domorodé zvyky, jejichž jevištěm je prostá příroda, nabízejí lyrické múze líbezné stránky plné citu a originality. [...]
>
> Kniha pana Alencara, jež je básní v próze, není určena k tomu, aby opěvala hrdinské boje nebo slavné vojevůdce; je-li v ní nějaká epizoda v tomto smyslu, zazní-li někdy údolími Ceará válečný pokřik, neznamená to, že přestane být zasvěcena výhradně jímavému příběhu indiánské dívky, jejích lásek a jejích neštěstí. Je jisté, že autorovi *Iracemy* nechybí energie a síla k vykreslení hrdinských postav a válečného zanícení; [...] tato kniha však promlouvá jedině k citu, je vidět, že nezamýšlí vystoupit ze srdce.[10]

---

[9] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios"*, José Aderaldo Castello (org.), Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953, s. 17 (A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os indios; o verso que disse as desgraças de Troya, e os tristes combates mythologicos não pode exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da America.)

Odstraněno: ¶

[10] ASSIS, Machado de. Iracema *in* ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 189 (As tradições indígenas encerram motivos para epopéias e para églogas; podem inspirar os seus Homeros e os seus Téocritos. Há aí lutas gigantescas, audazes capitães, ilíadas sepultadas no esquecimento; o amor, a amizade, os costumes domésticos, tendo a simples natureza por teatro, oferecem à musa lírica, páginas deliciosas de sentimento e de originalidade. [...] O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heróicas, nem cabos-de-guerra; se há aí algum episódio, nesse sentido, se alguma vez troa nos vales do Ceará a pocema de guerra, nem por isso o livro deixa de ser exclusivamente votado à história tocante de uma virgem indiana, dos seus amôres, e dos seus infortúnios. Estamos certos de que não falta ao autor de *Iracema* energia e vigor para a pintura dos vultos heróicos e das paixões guerreiras; [...] êste livro, porém, limita-se a falar ao sentimento, vê-se que não pretende sair fora do coração.)

Iracema však v sobě má množství epických prvků, a dokonce některé prvky náležející konkrétně epopeji. Je epická ve své narativnosti, vypráví příběh, jemuž nechybí dramatičnost, živé dialogy, dějové zvraty. S epopejí ho spojuje přítomnost heroických postav, líčení hrdinských činů Martima a Potiho, jistá monumentálnost v popisu bitev a soubojů. Každý z bojovníků má rysy řeckých velikánů před Trójou, ať dobré nebo špatné. Čestný Martim, věrný Poti, strašlivý Andira, zákeřný Irapuã jsou hrdinové, jimž žádný velkolepý přívlastek nestačí.

Výrazným prvkem vážícím Iracemu k žánru epopeje je také úvodní invokace. Homér v *Iliadě* vzývá múzy, Camões v *Lusovcích* nymfy Teja a Gonçalves de Magalhães ve *Spolčení Tamoiů* slunce, Alencarova *Iracema* se otevírá provoláním k brazilskému moři:

> Divoké zelené moře mé rodné země, kde se ozývá papoušek žandaia v bohatém listoví palmy karnaúby, zelené moře, které se třpytíš jako roztavený smaragd v paprscích vycházejícího slunce, oblévajíc bělostná pobřeží stíněná kokosovníky, utiš se zelené moře, a něžně zkolébej prudké vlny, ať dobrodružná bárka klidně klouže po hladině tvých vod.[11]

Zvláštní je ovšem Alencarův vztah k nadpřirozenu. Osud Řeků a Trójanů je v rukou znesvářených bohů, Camõesovi mořeplavci se setkávají s mytologickými bytostmi a užívají rozkoší na kouzelném ostrově lásek, dokonce i v Magalhãesově *Spolčení* lze nalézt epizodu, ve které indiánský šaman vyhodí svůj kyj do vzduchu a ten se vznese do povětří. Alencar však jako by věci nadpřirozené vždy jen naznačil a vzápětí popřel. Kouzelný nápoj přinášející příjemné sny se ukáže být halucinogenní drogou vyráběnou indiány, strašlivý hlas boha Tupana, který v poslední chvíli zachrání Martima v šamanově chýši, je vzápětí vysvětlen jako lest starého pajého, který v pravou chvíli odvalil kámen v podlaze kryjící vchod do podzemní jeskyně a tím způsobil proudění vzduchu v jeskyni znějící jako hrozivé burácení a kvílení. *Iracema* se nebojí odkazů na indiánské náboženství, jejich božstva nebo rituální předměty. Vše je však vylíčeno s určitým odstupem, a pokud se přece jen zdá, že mají indiánští bohové jakousi reálnou moc, je zjevné, že se jedná o víru postavy, ne o názor autora (přesto, že je tedy pro Iracemu a indiány bůh Tupan skutečný, a dokonce i Martim ho chápe jako jakousi sice podřadnou, ale reálnou nadpřirozenou mocnost, je z vyprávění jasně patrné, že se „ve skutečnosti“ jedná pouze o primitivní víru domorodců). To však neplatí, jakmile se dostaneme ke křesťanství a křesťanskému Bohu. Oproti indiánským pověrám je křesťanský Bůh jediným

[11] *Iracema*, s. 49 (Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes de carnaúba; Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.)

pravým a všemohoucím. Jeho existence je nezpochybnitelná, takže ani není nutno ho konfrontovat s božstvy pohanskými, neboť ta reálnou existenci nemají. Šíření křesťanství je věc přirozená:

> Osada, kterou Martim založil u řeky na searenských plážích, vzkvétala. Slovo pravého Boha vzklíčilo v pohanské zemi a v údolích, kde kdysi chřestilo maraká, zněly posvátné zvony.[12]

Ani tento pravý Bůh však do děje nikterak nezasahuje. Marně se Martim modlí „Pane Ježíši, Pane Ježíši", aby odolal pokušení obejmout svůdné tělo Iracemino. Nebesa se neroztrhnou, sláva Páně ho neozáří. Křesťanský Bůh tu není mocností na úrovni bohyně Athény či hromovládného Dia, je nezpochybnitelným rámcem, základem Alencarova vnímání světa, na který není potřeba se dotazovat. Důležitý rys epopejí – přítomnost nadpřirozena, tedy v *Iracemě* zvláštně chybí.

Přestože *Iracema* má svou epickou stránku, nelze než souhlasit s Machadem de Assis, že její těžiště není v ději. Příběh o počátku nového národa by mohl mít podobu monumentálního heroického obrazu, Alencarův pohled je ale zvnitřnělý a nostalgický. Lyrické povahy je vzájemný vztah Iracemy a Martima, stejně jako poetické popisy přírody. Velký důraz je kladen na vnitřní prožívání obou hlavních hrdinů. Příběh bojů mezi Portugalci a Francouzi a jejich spojenectví s různými indiánskými kmeny tvoří pouze jakýsi zadní plán vnitřního dramatu, které prožívá Martim, a tragédie, jež končí smrtí Iracemy. V líčení radostí, stesků a bolestí hlavních postav stejně jako v popisu přírody, která je jim v nesčetných přirovnáních zrcadlem, je ostatně největší síla knihy. Když ku příkladu Martima ovládá stesk po domově, vykresluje Alencar jeho pocity takto:

> Zrodí-li se imbu, strom hor, v nížině, protože vítr nebo ptáci tam zanesli jeho semeno, zakoření, najde-li dobrou půdu a svěží stín; snad se jednoho dne i obalí listím a rozkvete. Stačí však závan mořského větru, a vše povadne. Listí pokryje zem a květy odnese vánek.
>
> Srdci bílého bojovníka v divočině se dařilo jako stromu imbu v nížině. Přátelství a láska ho nějaký čas provázely a posilovaly, ale nyní daleko od svého domova a od svých bratří, se cítil osamělý. Přítel a manželka již nepostačovali jeho životu, plnému velkých přání a vznešených cílů.

[12] *Iracema*, s. 138 (A mairi que Martim erguera à margem do rio, nas praias do Ceará, medrou. Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá.)

> Trávil dříve tak krátké, nyní tak dlouhé dny na pobřeží, naslouchaje sténání větru a vzlykům vln. S očima zahleděnýma do nesmírného obzoru marně se snažil objevit v průzračné modři bílou plachtu ztracenou v moři.[13]

Žánr Iracemy je hybridní, nezapadá do přesně stanovených kategorií. Je prozaickým textem, který má kvality poezie, je legendou, která se nikdy v Ceará nevyprávěla, mytizujícím vyprávěním o původu národa v romantickém hávu příběhu o tragické lásce. Žánrové vymezení *Iracemy* je problematické, ovšem už Alencarův současník Machado de Assis o ní napsal: „Nazývám ji básní a nepátrám, je-li to spíše legenda či román: budoucnost ji nazve mistrovským dílem.“[14]

2.3. Stylové a kompoziční prostředky

Naformátováno

Kompozice *Iracemy* nestaví čtenáře před komplikovaný systém, text je rozdělen do 33 kapitol, které chronologicky bez velkých odboček rozvíjejí fabuli. Výjimkou jsou první a poslední kapitola, z nichž první tvoří jakýsi prolog a poslední doslov příběhu. *Iracema* začíná na konci, po smrti své manželky odplouvá Martim se synem a věrným psem zpět do Portugalska:

> Co zanechal v zemi vyhnanství? Příběh, který mi vyprávěli na krásných luzích mé domoviny, za tichých nocí, když měsíc plující po nebi stříbřil krajinu a vánek ševelil v palmových hájích.[15]

Iracemin příběh je tak formulován jako vzpomínka a postupně se odvíjí až k momentu, z něhož vyšel na začátku. Děj poslední kapitoly se odehrává o čtyři roky později, je dopovězením a uzavřením. Návrat Martima do Brazílie tvoří pointu, která dává celému příběhu smysl. Bez něj by *Iracema* byla pouze vyprávěním o tragickém vztahu indiánky a

[13] *Iracema*, s. 122 (Imbu, filho da serra, se nasce na várzea porque o vento ou as aves trouxeram a semente, vinga, achando boa terra e fresca sombra; talvez um dia cope a verde folhagem e enflore. Mas basta um sôpro do mar, para tudo murchar. As fôlhas lastram o chão; as flôres, leva-as brisa. Como imbu na várzea, era o coração do guerreiro branco na terra selvagem. A amizade e o amor o acompanhavam e fortaleceram durante algum tempo, mas agora longe de sua casa e dos seus irmãos, sentia-se no êrmo. O amigo e a esposa não bastavam mais à sua existência, cheia de grandes desejos e nobres ambições. Passava os já tão breves, agora longos sóis, na praia, ouvindo gemer o vento e soluçar as ondas. Com os olhos engolfados na imensidade do horizonte, buscava, mas embalde, descobrir no azul diáfano a alvura de uma vela perdida nos mares.) Překlad upraven z ALENCAR, José de. „Irasema“ in *Dva indiánské příběhy: Irasema – Ubiražara*. Přel. Jarmila a Jaroslav Vojtíškovi. Praha : SNKLU, 1964, s. 100

[14] ASSIS, Machado de, op. cit., s. 183 (Poema lhe chamamos a êste, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chmar-lhe-á obra-prima.)

[15] *Iracema*, s. 50 (Que deixara êle na terra do exílio? Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares.)

bělocha, Martimův návrat však vnáší do nostalgického konce jistou naději, *Iracema* se stává příběhem o vzniku nového národa.

Jednotlivé kapitoly mají poměrně malý rozsah, někde dokonce trhají akci, jež pak naváže v další kapitole. Jejich rozsah je dán spíše formálními kritérii než potřebami děje, podobně jako v jednotlivých slokách básně. Přesto přináší další „sloka" nějaký nový náboj, nový tón, změnu perspektivy:

> Poti se rozhlédl a zastavil se. Martim porozuměl a řekl Irasemě: „Tvůj host již nekráčí po tabažarském území. Nadešla chvíle, aby ses od něj odloučila."
>
> **XVII**
>
> Irasema položila ruku na prsa bílého bojovníka: „Dcera Tabažarů opustila již území svých otců; nyní už může mluvit. [...] Irasema se již nemůže od cizince odloučit."[16]

Ovšem tam, kde se akce láme a děj se logicky uzavírá, jsou kapitoly často vymezovány rytmem dne, otevírají se a uzavírají s rozedněním či příchodem noci. Děj tedy podléhá rytmu přírody; jednotlivé části dne, fáze měsíce, roční období, které jsou v indiánském vnímání důležitější než hodiny a data, jsou milníky, které strukturují tok příběhu:

> **V**
>
> Divoký kohout vystrkuje rudý hřebínek z hnízda. Jeho zvučné zakokrhání oznamuje blízkost dne. Země je ještě zahalena stínem. Avšak ve velké vesnici už domorodci svinují spací sítě a jdou se koupat.
>
> **XII**
>
> Den potemněl; nastala noc. Pažé se vrátil do své chýše; [...]
>
> **XX**
>
> Luny přibývalo. Slunce již třikrát vyšlo a zapadlo od doby, kdy Martim a Iracema přebývali na území Pitiguarů [...][17]

[16] *Iracema*, s. 92 (Poti olhou a mata e parou. Martim compreendeu e disse a Iracema: -Teu hóspede já não pisa os campos dos tabajaras. É o instante de separar-te dêle. XVII Iracema pousou a mão no peito do guerreiro branco: -A filha dos tabajaras já deixou os campos de seus pais; agora pode falar. [...] Iracema não pode mais separar-se do estrangeiro.)

Přítomnost vypravěče v *Iracemě* je jemná, jen na několika málo místech se ocitá uvnitř vyprávění:

> Příběh, který mi vyprávěli na krásných luzích mé domoviny, za tichých nocí, když měsíc plující po nebi stříbřil krajinu a vánek ševelil v palmových hájích.[18]

Jako vševědoucí pozorovatel nahlíží do duše svých postav, přejímá způsob jejich řeči a vidění světa. Stejně jako oni se vyjadřuje v bohatých přirovnáních se zvířaty a rostlinami, popis přírody mu slouží jako zrcadlo, které odráží každé vnitřní zachvění hrdinů. Do děje nevstupuje, nenavazuje kontakt se čtenářem, veškeré své umění věnuje zprostředkování akce, obrazu, pocitu.

Zajímavá je ale přítomnost autora. José de Alencar si byl vědom toho, že *Iracema* může být nesrozumitelná dokonce i brazilskému čtenáři, který se již dávno odcizil domorodé realitě. Svobodní indiáni žijící v pralese byli v 19. století již spíše polozasutou legendou, Alencar sám čerpal především z kronik a různých historických pramenů. Městskému čtenářstvu nemusely být známé ani mnohé pralesní rostliny a zvířata. Proto Alencar doplňuje stránky *Iracemy* množstvím poznámek, které vysvětlují domorodé zvyky, popisují rituální předměty, divoká zvířata a rostliny nebo objasňují etymologii jmen a názvů. Svou knihu také opatřuje předmluvou a doslovem (a to jak první, tak druhé vydání), v němž se snaží *Iracemu* zasadit do nějakého teoretického rámce, vysvětlit své pohnutky k jejímu napsání a všemožně zabránit jejímu nepřijetí čtenáři, jehož se tak obával.

Ústředními postavami textu je dvojice Iracema a Martim. Ale přesto, že je mnoho prostoru věnováno líčení radostí a strastí Iracemy, jejího sebeobětování i její smrti, jako protagonistu příběhu chápu Martima. Fakt, že se kniha, jejímž hlavním hrdinou je Portugalec Martim, jmenuje *Iracema*, na první pohled nikterak neudivuje. Nesmíme zapomínat, že je IRACEMA – AMERICA zosobněním samotné Brazílie; *Iracema* je Alencarem prezentována jako kniha bytostně brazilská, má být o Brazílii a pro Brazílii.[19] Název *Iracema* zdůrazňuje směr, kterým

[17] *Iracema*, s. 57, 76, 99 (V O galo da campina ergue a poupa escarlate fora do ninho. Seu límpido trinado anuncia a proximação do dia. Ainda a sombra cobre a terra. Já o povo selvagem colhe as rêdes na grande taba e caminha para o banho. VII O dia enegreceu; era noite já. O Pajé tornara à cabana [...] XX A lua cresceu. Três sóis havia que Martim e Iracema estavam nas terras dos Pittiguaras [...])

[18] *Iracema*, s. 50 (Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares.)

[19] Zcela v duchu programu romantické skupiny kolem Gonçalvese de Magalhãese, která založila první

se upírá pohled autora a potažmo i čtenáře. Ne od Brazílie ven k portugalským kořenům, ale naopak, s vědomím portugalského dědictví dovnitř toho, co pro nás (Brazilce) Brazílie znamená. Pravda je, že se toto jednoznačné zaměření v díle samotném poněkud komplikuje. Čím dál tím víc zjišťujeme, že se pohled soustřeďuje na Martima a na jeho vztah k Iracemě a k nové zemi, v níž se ocitl. Přestože se obě perspektivy mohou zdát rovnocenné, tj. můžeme *Iracemu* číst jako dva rozdílné příběhy, patří úvodní a závěrečná kapitola Martimovi a ne Iracemě. To vnáší určitou pochybnost i do onoho „počátku nového národa", skloňovaného Alencarem ve všech pádech. Šlo o rovnocenné spojení dvou ras, nebo v něm každá z nich hrála svou předem danou úlohu?

Mimo Martima jsou postavy *Iracemy* poměrně jasně vymezenými typy. Jsou-li místy rozporné, není to proto, že by měly rozporuplné motivace, že by se vyvíjel jejich názor nebo jejich psychologie, ale tím, že je rozpor v samém konceptu postavy, o němž se zmíním později. Svému typu se však nikdy nezpronevěří. Jako šachové figury mají každá svůj účel, každá hraje podle pravidel svou hru.

Araquém – Iracemin otec, starý šaman kmene, představuje prastarou indiánskou víru, vše tajemné a pro Evropana nepochopitelné. Araquém je moudrý a uvážlivý, je ale také kouzelníkem, zastupuje hromovládného Tupana, potácí se ve svých náboženských vizích, nesrozumitelně si mumlá, když hovoří s duchy. Je také velmi starý, obraz šamanovy důstojnosti poněkud trpí jeho stařeckým podřimováním u ohně. Jeho síla je síla ducha chodícího temnými stezkami podivných indiánských obřadů.

Jeho protipólem je jeho bratr, strašlivý Andira. Vládne-li Araquém ve světě duchovních sil, pak je Andira prvním z bojovníků. Je typem starého válečníka protřelého bitvami, přes svůj věk důstojného a hrozivého. Má moudrost a opatrnost, která není zbabělostí. Je to starý rek, jehož sláva ještě nepohasla. Přesto, že je Tabajara a stojí tak na straně Martimových nepřátel, je jednoznačně pozitivní postavou.

Na pomyslné šachovnici by proti němu stál mladý pitiguarský náčelník Jacaúna. Proti obrazu starého zkušeného válečníka je postaven prototyp válečníka mladého, odvážného a mocného. Jacaúnu od Andiry odlišuje plamen mládí, ne však zbrklost. Jacaúna je ideálním obrazem

---

brazilskou romantickou revui *Niterói* s podtitulem: „Vše skrze Brazílii a pro Brazílii" (Tudo pelo Brasil e para o Brasil).

bojovného divocha, hrdého, nelítostného, pohrdajícího smrtí. Zároveň je ale čestným a spravedlivým rytířem středověkých písní.

Každé dobré dobrodružství má svého zrádce, slabocha nebo žárlivce. V *Iracemě* tuto úlohu hraje tabajarský náčelník Irapuã. Loki, Mordred či zrádný Ganelon představují typ postav, které mají velký dějotvorný význam. Irapuãova žárlivá láska k Iracemě, již stejně nemůže mít, je hnacím motorem několika výrazně dějových sekvencí knihy. Irapuã je mocný náčelník, je ale úskočný a pomstychtivý. Představuje indiána v jeho barbarské podobě, krutého a zvířeckého. Pod jeho vedením jsou opilí indiáni krvežíznivou hordou bez jakékoli lidskosti. Je ovšem také zosobněním indiána, který se odmítá pokořit a přijmout kulturu dobyvatele. Potvrzuje svou indiánskou identitu a chce ji chránit. Na shromáždění Tabajarů hromuje:

> „Tupan dal velkému národu Tabažarů celou tuto zemi. Střežíme pobřeží, odkud vyvěrají potoky, i úrodné krajiny, kde roste manioka a bavlna; ponechali jsme barbaru Potiguarovi, pojídači krabů, holé mořské písčiny s úhorovými planinami bez vody a bez lesů. Nyní ti vždy přemožení pobřežní rybáři dopustili, aby po moři připlul bílý národ bojovníků ohně, nepřátel boha Tupana. Ti hlupci byli už v Žaguaribe; brzy budou na našem území a s nimi Potiguarové. Zachováme se my, páni vesnic, jako holubice, která se schoulí ve svém hnízdě, když se had plazí větvemi?“[20]

Oproti tomu je Martimův přítel Poti indiánem, který se kolonizaci nevzpírá. Mimo to, že je zosobněním dokonalého přátelství (pro přítele bez váhání nasadí život, opustí kvůli němu svůj kmen, je mu věrným průvodcem ve všech strastech...), je také ideálem civilizovaného divocha. Poti přijme křest a portugalské jméno Antônio Filipe Camarão. Začlení se do portugalských vojenských složek, a dokonce získá vojenskou hodnost:

> Při křtu obdržel jméno světce, jemuž den byl zasvěcen, a jméno krále, kterému šel sloužit, a kromě těchto dvou ještě své vlastní, v jazyku nových bratří.[21] Jeho sláva rostla a ještě dnes je pýchou země, v níž poprvé spatřil světlo světa.[22]

---

[20] *Iracema*, s. 57 (Tupã deu à grande nação tabajara tôde esta terra. Nós guardamos as serras, donde manam os córregos, com os frescos ipus onde cresce a maniva e o algodão; e abandonamos ao bárbaro potiguara, comedor de camarão, as arreias nuas do mar, com os secos tabuleiros sem água e sem florestas. Agora os pescadores da praia, sempre vencidos, deixam vir pelo mar a raça branca dos guerreiros de fogo, inimigos de Tupã. Já os emboabas estiveram no Jaguaribe; logo estarão em nossos campos; e com êles os potiguaras. Faremos nós, senhores das aldeias, como a pomba, que *se encolhe* em seu ninho, quando a serpente *enrosca* pelos galhos?)

[21] Zde Alencar naráží na to, že portugalské jméno *camarão* je doslovným překladem tupijského slova *poti* – krab.

[22] *Iracema*, s. 138 (Êle recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem ia servir, e sôbre os dous o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu e ainda hoje é o orgulho da terra, onde êle primeiro viu a luz.)

Jedinou ženskou postavou textu je Iracema, panna medových rtů. Také ona má až mytické rysy, je „nejkrásnější dcerou Tupanova národa“, indiánskou Isoldou, jež způsobí velké krveprolití. Její pověst jde tak daleko, že k jezeru, kam se chodí koupat, začnou indiánské matky nosit své narozené dcery, aby pobraly trochu její krásy. Je vykreslena jako bohyně pralesa, „s vlasy černějšími než křídla graúny, halícími tělo jako palma“. Přes všechnu tuto exotiku je ale zároveň ideálem romantické hrdinky, sestrou Chateaubriandovy Ataly nebo Teresy Camila Castela Branca. Její láska je odevzdaná, nezištná, neotřesitelná. Vede k absolutnímu popření sebe sama a až sebedestrukci. Pro lásku k Martimovi je Iracema ochotna vzdát se čehokoli. Také je jí jakožto romantické hrdince dáno zemřít žalem (zkormoucená Atala se otráví, Teresa de Albuquerque chřadne a churaví bez zjevné příčiny až při pohledu na loď odvážející Simãa do vyhnanství padne k zemi mrtva). Nemilovaná Iracema ze smutku postupně uvadá a nezachrání ji ani náhlá Martimova péče a něha, kterou v něm vyvolalo narození syna. Iracema je nejenom symbolem matky země, poddajné Brazílie, která se nezištně otevírá portugalskému dobyvateli, ale také obrazem ženství a mateřství, ženské lásky, oddanosti a sebeobětování.

Vedle domorodých postav je jediným bělochem Portugalec Martim. Jak již bylo řečeno, jeho postava je koncipována jinak. V průběhu příběhu prochází Martim vnitřní proměnou, a v této cestě tkví jeho vnitřní drama. Přijíždí do Brazílie jako portugalský šlechtic, aby bojoval s Francouzi a Holanďany, kteří se chtějí této portugalské kolonie zmocnit. Má rysy středověkého rytíře, neotřesitelný morální kodex, chrabrost, sílu i vytrvalost. Provází ho melancholie romantických hrdinů, v očích „smutná modř hlubokých vod“. Setkání s Iracemou v něm probudí spalující touhu, ale on se nezpronevěří, dokud není zrazen a nesní pod vlivem juremy osudný sen, jenž se ukáže být skutečností. I tehdy se však zachová čestně a Iracemu vezme s sebou. Nyní ale začíná být rozpolcen, láska k Iracemě vyprchá a on se trápí steskem po domově. Jeho rozedraná duše se potácí mezi touhou vrátit se domů a zodpovědností za svou indiánskou ženu. Po její smrti tedy odplouvá, ale v Portugalsku zjišťuje, že už je mu domovina cizí a on touží pouze po návratu do Brazílie. Nostalgický konec knihy ho nachází, jak se smutkem rozjímá u Iracemina hrobu. Proces přijetí Brazílie za nový domov je tedy bolestný a stojí velké oběti. Jeho úspěšné dokončení se neobejde bez teskného tónu vyplývajícího z naznačeného, ale nevyjádřeného pocitu viny. Alencar se tématu viny dotýká, ale jeho hrany zaobluje melancholií jisté osudovosti a odívá tak *Iracemu* hávem vznešené truchlohry. Nový národ si s sebou ponese vědomí zničení své domorodé matky, na němž měl podíl jeho chvílemi odmítaný, chvílemi obdivovaný portugalský otec.

Jednotlivé domorodé postavy zachycují různé aspekty indiána v Alencarově pojetí.[23] Výrazný je rozdíl v jeho pojímání indiánských mužů a indiánských žen. Vykresluje-li indiána jako bojovníka a hrdinu, líčí indiánku jako poddajnou, něžnou bytost odsouzenou k zániku. Iracema je vzorem oddanosti, která vede až k naprosté závislosti. Nedokáže bílému cizinci odolat a obětuje pro něj celou svou existenci. Indiánští muži jako by patřili ke zcela jinému kmeni. Šaman Araquém symbolizuje indiánské náboženství a zvyky. Andira a Jacúna jsou indiánem v jeho bojovné podobě. Alencar obdivuje jejich odvahu, tvrdost, pohrdání smrtí. Staví je do heroického světla, připisuje jim až nadlidské schopnosti. Toto je ten hrdý indián, statečný předek, na kterého je jako Brazilec pyšný. Proti nim je tu Irapuã, indián barbar a zvíře, který je nevypočitatelný, zákeřný, a kterého Evropan nemůže chápat jako druha v dialogu. S indiány Irapuãova typu nelze dělat nic jiného než je vyhubit. Na druhou stranu je tento krvežíznivý rudoch ochráncem vlastní rasy stojícím za svou indiánskou identitou. Nelze pominout zjevné Alencarovy sympatie k jeho marnému boji s bílým kolonizátorem. Téma boje indiánů za vlastní rasu ho zajímá od mládí a později o něm napíše:

> Ve vyhlazovací válce, někdy nespravedlivé a zákeřné, byl zničen udatný válečnický národ, jemuž nechyběla inteligence a důvtip.[24]

Svobodný indián je Alencarem oslavován pro svou původnost a nepopiratelnou brazilskost. Téma jeho boje za udržení vlastní identity mu přesně vyhovuje v jeho národotvorných snahách. Zároveň ale tomuto romantickému duchu vadí, že je indián pohanem. Proto je jedině Poti, který přijal křest, ideálním divochem. Alencar nicméně sleduje historické prameny, Poti nejen že přijme křest, ale i portugalské jméno a bílou kulturu. To jenom posiluje rozpor, který od začátku štěpí Alencarovu koncepci. Indián je obdivuhodný ve své divokosti, ale chybí mu světlo křesťanství a civilizace. Jeho necivilizovanost mu bere piedestal, na němž by jako hrdina měl stát. Román, který se jmenuje *Iracema* a má být o indiánech, je o Martimovi a jeho cestě k brazilství. Indiánské a bílé se tu tak pořád znovu proplétá a místo národního hrdiny má chvíli jedna, chvíli druhá strana. Nový národ se odkazuje ke svým domorodým kořenům a

[23] Jistě stojí za zmínku postava Iracemina bratra Caubiho, jednak jako ideálního typu bratrské lásky a jednak jako dokonale přírodního člověka. Caubi není významný bojovník, ale je skvělý lovec (to mimochodem odkazuje na jeho mládí – v *Ubirajarovi* se rozebírá, jak se z mladého muže, který je především lovcem, stává válečník). Caubi je „pán cesty", v jeho postavě vyzdvihuje Alencar indiánskou znalost rostlin a zvířat, schopnost pohybovat se v pralese, dokonalou symbiózu s přírodou. Druhou zajímavou postavou je stařec Batuireté, který má v *Iracemě* úlohu věštce prorokujícího zánik indiánské rasy. Batuireté představuje indiánskou moudrost, vědění, jež pramení ze zvláštních, nám nepochopitelných zdrojů. Ve své věkovitosti symbolizuje také prastarou indiánskou kulturu, jež tu byla dávno před příchodem Evropanů.

[24] ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista in *Obras Completas de José de Alencar*, vol. I, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1959, s. 144 (Destruiu-se uma nação valente e guerreira, inteligente e industriosa, em guerra exterminadora, às vezes iníqua e traiçoeira.)

vyzdvihuje vše původní, ale zároveň se nemůže zbavit několikasetletého portugalského vlivu a vlastních portugalských předků. *Iracema* chce být poetickým příběhem o počátku národa, který vznikl spojením indiánské a bílé rasy, ale zároveň je v ní ukryto i přemýšlení o tomto národě po dvou set padesáti letech, v době autorovy současnosti. Co v nás je indiánské a co portugalské? Čím je pro nás indián? Odkud se vzal náš národ? Kdo je jeho otec a kdo matka? Čím je určen? Odpověď na tyto otázky nemusí být jednoznačná, především se však snaží být důstojná. Počátek nového národa v sobě může mít tragickou notu, ale jinak září krásou a skvělostí svých hrdinů a jejich ušlechtilými pohnutkami, které tragédii střetu kultur, končícího totální destrukcí domorodé rasy, mění na *saudade* osudového setkání kdesi na počátku.

2.4. Jazyk

Naformátováno

Od osamostatnění Brazílie v roce 1822 pociťuje nová země potřebu vymezit se vůči bývalé metropoli. Hledá svou vlastní tvář a vedle osamostatnění politického touží také po samostatnosti kulturní. Romantismus přinese nový důraz na specificky národní výraz, hledají se národní témata i národní jazyk. José de Alencar je považován za jednoho z největších inovátorů portugalského jazyka vůbec a za jednoho z prvních bojovníků za uznání „brazilštiny" jako svébytné varianty portugalštiny. Jeho dílo v sobě snoubí teorii a praxi. Svoji představu o brazilském jazyce vtěluje přímo do svých próz, zároveň však v nesčetných poznámkách, v různých doslovech a polemikách staví svým inovacím teoretický základ. Významná je v tomto ohledu především jeho polemika s portugalským spisovatelem Pinheirem Chagasem, která slouží druhému vydání *Iracemy* jako doslov. Alencar v ní píše:

> Pan Pinheiro Chagas obviňuje nás, brazilské spisovatele, ze zločinu vzpoury proti gramatice našeho společného jazyka. Podle jeho názoru jsme posedlí mánií udělat z *brazilštiny* jazyk odlišující se od staré dobré portugalštiny![25]

Alencar ale soudí, že dříve než spisovatele měl by Pinheiro Chagas obviňovat sám brazilský lid, který první přizpůsobil své povaze portugalský jazyk a u něhož dobrý národní autor hledá inspiraci. Změny v jazyce jsou podle Alencara nezbytné a přirozené:

> Revoluce je nutná a nevyhnutelná, jako ta, jež přeměnila perštinu v řečtinu a keltštinu, a etruštinu v latinu, a románské dialekty ve francouzštinu, italštinu atd.; musí být široká a hluboká jako nezměrnost moří, jež oddělují světy, do nichž patříme.

[25] *Iracema*, s. 169 (Acusa-nos o Sr. Pinheiro Chagas a nós escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática de nossa língua comum. Em sua opinhião estamos possuídos da mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português!)

> Když obývají různí lidé jedné rasy touž oblast, tvoří jejich politická nezávislost individualitu sama o sobě. Když ale tito lidé žijí na různých kontinentech, v různých podnebích, netrhají se pouze politická pouta, dochází také k oddělení v idejích, cítění, zvycích a tedy také v jazyce, který je výrazem těchto morálních a sociálních skutečností.[26]

Podle Alencara není jazyk neměnný, ale naopak se vyvíjí. Musí být pružný, aby se dokázal přizpůsobit novým skutečnostem v životě lingvistické komunity, která jej používá. Alencar obviňuje portugalské autory, že zacházejí s jazykem mechanicky jako s hrubým nástrojem.

Ale stejně tak, jako se teprve hledá národní identita, je potřeba najít také výraz, který by portugalština jako národní jazyk měla mít. Alencar nejenže přijímá některé inovace, které už lidový jazyk vnesl do kontinentální portugalštiny, ale především mnohé z nich sám tvoří. V doslovu k druhému vydání *Iracemy* v podrobných poznámkách vysvětluje např. své ortografické změny a prokazuje jejich smysluplnost. Věnuje se především označení přízvuku, jehož systém mu v portugalštině připadá zastaralý a nejednotný. Komentuje své použití osobních zájmen, která staví buď před nebo za sloveso podle potřeb eufonie, a argumentuje tím, že v latině bylo postavení osobního zájmena arbitrární a řídilo se touž zásadou. Pranýřuje nadužívání určitého členu a sám jej používá pouze tam, kde je nezbytný. Vynechává ho také před posesivem a argumentuje tím, že určitý člen má význam odkazovací a může být použit před posesivem pouze v případě, že odkazujeme na skutečnost, o níž jsme už mluvili (*o nosso viajante* je tedy cestovatel, který byl už dříve zmíněn, na rozdíl od *meu filho*). Zavádí také různé neologismy a pečlivě vysvětluje jejich etymologii.

Snaha o modernizaci jazyka a jeho přizpůsobení brazilskému lidovému úzu ale Alencarovi k vytvoření národního jazyka nestačí. Stejně jako příběh *Iracemy* upozorňuje na indiánskou krev, jež koluje v žilách dnešnímu Brazilci, její jazyk se odvolává na dědictví tupijštiny jako indiánského jazyka par excellence:

> Znalost indiánského jazyka je nejlepším kritériem národnosti literatury. Nejenže nám poskytne opravdový styl, ale také poetické obrazy divocha, způsoby jeho myšlení, sklony jeho ducha a dokonce nejmenší podrobnosti o jeho životě.

[26] *Iracema*, s. 170 (A revolução é irresistível e fatal, como a que transformou o persa em grego e céltico, e o etrusco em latim, e o romano em francês, italiano etc.; há de ser larga e profunda, como a imensidade dos mares que separa os dous mundos a que pertencemos. Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se êsses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem únicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes, e portanto, na língua que é a expressão dêsses fatos morais e sociais.)

> Z tohoto pramene by měl pít brazilský básník; z něj by měla vycházet pravá národní báseň, jak ji vidím já.[27]

Alencar nejenže do svého textu zasazuje množství indiánských slov, ale nechává se inspirovat melodičností, a dokonce i gramatickými postupy indiánského jazyka.[28] Na mnoha místech opakuje, že se snažil napodobit především prostotu a obraznost indiánského myšlení. Ohebnost a komplikovanost portugalštiny přizpůsobil prostému aglutinačnímu indiánskému jazyku natolik, že se text téměř podobá překladu:

> Brazilský básník musí bez pochyby přeložit ve svém jazyce indiánské myšlení, jakkoli je hrubé a neotesané; ale právě v tom překladu tkví velká obtížnost; je potřeba, aby se civilizovaný jazyk co nejvíce přizpůsobil primitivní prostotě barbarského jazyka a indiánské obrazy a myšlenky vyjadřoval pouze výrazy a větami, jež by čtenáři připadaly v ústech divocha přirozené.[29]

Alencarova tupijština je však částečně smyšlená. Přes pečlivý lingvistický výzkum se na některých místech Alencar dopouští omylů a nepřesností. Ricardo Ramos, který staví na výzkumech Frederica Edelweisse, dokumentuje, jak se u množství slov Alencar mýlí co se jejich etymologie týče nebo chybně udává jejich význam. Například vysvětlení slova *uiraçaba*, které Alencar často používá, jako „toulec", z *uira* – šíp a *çaba* – věc k něčemu sloužící, tj. „věc na šípy", odhaluje už Edelweiss jako zcela chybné.[30] *Uira* v tupijštině není šíp, a i kdyby byl, nemohl by se pojit s příponou *çaba*, která slouží k tvorbě podstatných jmen slovesných a k substantivu jako základu slova se neváže. U jiných slov přes správnou etymologii špatně vykládá jejich význam. Například slovo *camucim*, které Alencar vysvětluje jako pohřební nádobu, označuje jakoukoli nádobu, hrnec a ne specificky nádobu pohřební. Vedle slov, u nichž je etymologie chybně odvozená, se dokonce v *Iracemě* vyskytují slova, o kterých sám autor přiznává, že jsou plodem jeho lingvistické fantazie.[31]

---

[27] *Iracema*, s. 141 (O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Êle nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino.)

[28] Gonçalvesi de Magalhãesovi vyčítá právě fakt, že ve svém *Spolčení Tamoiů* použil indiánská slova pouze jako mrtvý kolorit a nevyužil básnickosti indiánského jazyka ani jeho melodie.

[29] *Iracema*, s. 141 (Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por têrmos e frases que ao leitor pareçam naturais à boca do selvagem.)

[30] RAMOS, Ricardo. *O tupinista José de Alencar, segundo as notas aos romaces* O Guarani *e* Ubirajara. [online]. [cit. 2008-08-02]. Dostupné z: http://www.filologia.org.br/anais/anais_iicnlf52.html

[31] Pro Alencara je tupijština velice symbolický jazyk, jako jeho základní slovotvorný princip vyzdvihuje aglutinaci, která umožňuje kumulaci významů v jediném slově. Tento postup dovoluje Alencarovi tvořit například mluvící jména jako v případě samotné Iracemy, jejíž jméno etymologicky zdůvodňuje jako

Také tolik oslavovaná prostota indiánského jazyka podléhá Alencarovým estetickým záměrům. Množství přídavných jmen prozrazuje, jak důležitá je pro Alencara krása obrazu a elegance vyjádření.

> Půvabná bosá nožka se téměř nedotýkala půdy, spíše jen hladila hebkou zeleň, pokrývající zemi po prvních deštích. [...]
>
> Iracema se pohybovala mezi stromy tiše jako stín; její jiskřící pohled pronikal listím jako bledé paprsky hvězd; naslouchala hlubokému nočnímu tichu a nasávala jemně vanoucí větřík.[32]

Alencarovy „barbarizace" nemají za účel pouze vytvoření nové podoby národního jazyka. Využívá indiánských výrazů pro navození určitého estetického účinku. Používá jejich zvukomalebnost a exotičnost. *Iracema* je přes veškerý ideologický základ primárně literárním dílem. Alencarovy inovace nejsou samoúčelné, řídí se zásadami eufonie, podporují melodii věty a její rytmus.

Text Iracemy je celý silně rytmizovaný. Důraz na melodii jde tak daleko, že se mu často musí přizpůsobit stavba věty nebo gramatika jazyka (stejně jako se tomu děje ve verši). Ofir Bergemann de Aguiar[33] například dokumentuje, jak Alencar vynechává zvratná zájmena tam, kde by došlo k narušení eufonie:

> [...] Faremos nós, senhores das aldeias, como a pomba, que *se encolhe* em seu ninho, quando a serpente *enrosca* pelos galhos?[34]

V prvním případě zachovává zvratné *se* aby předešel tvrdému přechodu *qu´encolhe*, avšak v případě slovesa *enroscar-se* zvratné zájmeno vynechá, čímž se vyhne zbytečnému opakování, jež podle autora samého „rozmělňuje větu". Na jiném místě je zase zvratné zájmeno přesunuto, protože koliduje s homonymní spojkou *se*:

---

odvozeninu z guaranijštiny, kde *ira* znamená med a *tembe*, měnící se ve složeninách na *ceme*, rty. Věrného psa, který zachrání Potiho a Martima s Iracemou tím, že doběhne do pitiguarské vesnice a přivede indiány na pomoc, pojmenuje Japi, což podle autorova vysvětlení znamená „naše noha", ze zájmena *já* – my a podstatného jména *py* – noha.

[32] *Iracema*, s. 51, 61 (O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. [...] Iracema passou entre árvores, silenciosa como uma sombra; seu olhar cintilante coava entre fôlhas, qual frouxo raio de estrelas; ela escutava o silêncio profundo da noite e aspirava as auras sutis que aflavam.)

[33] AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Iracéma, de Lebesgue, e o „programa de barbarização estranhante da linguagem"*. [online]. [cit. 2008-07-29]. Dostupné z: http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos15/ofir.pdf , s. 8

[34] *Iracema*, s. 57 (Zachováme se my, páni vesnic, jako holubice, která se schoulí ve svém hnízdě, když se had plazí větvemi?)

A rola, que marisca na areia, *se afasta-se* o companheiro, adeja inquieta de ramo em ramo e arrulha para que lhe responda o ausente amigo.[35]

Gramaticky správné pořadí *se o companheiro se afasta* je tedy pozměněno postpozicí podmětu (inverze jsou v *Iracemě* velice časté), a v důsledku toho přesunem zvratného zájmena za sloveso. Tím vzniká mnohem sevřenější tvar, který rytmicky nerozbíjí dlouhou větu.
V úvodní pasáži jde slabičná vyváženost jednotlivých rytmických celků tak daleko, že svádí k pokusům rozdělit ji do veršů.

Verdes mares bravios (6)
da minha terra natal, (7)
onde canta a jandaia (6)
nas frondes da c?arnaúba; (7)
Verdes mares, que brilhais (7)
como líquida esmeralda (7)
aos raios do sol nascente, (7)
perlongando as alvas praias (7)
ensombradas de coqueiros; (7) [36]

Text je také bohatý na aliterace (ver*d*es mar*e*s br*a*vios de minha te*rr*a natal, onde canta a jandaia nas f*r*ondes da car*n*aúba, *l*ábios de me*l* etc.) a na různé přesmyčky (vedle známé přesmyčky IRACEMA - AMERICA upozorňuje Ofir Aguiar např. na to, že se ve větě „Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu [...][37]“ skrývá dívčino jméno: RÁpIdA EMA - IRAcEMA[38]).

Jak již bylo řečeno, používá Alencar spíše přirovnání než metaforu, protože to lépe odpovídá zásadám primitivního indiánského jazyka, který je naprosto konkrétní a velice vizuální. Staví tak vedle sebe dva celistvé obrazy, a tím převádí abstraktní na konkrétní, neviditelné na viditelné.[39] Nejen, že tak činí svůj text velice originálním, ale také do něj vnáší

[35] *Iracema*, s. 99 (Jestliže se hrdličce lovící v písku vzdálí její druh, poletuje neklidně z větve na větev a cukruje, aby se vzdálený přítel ozval.)
[36] RODRIGUES JÚNIOR, Francisco. Um juízo crítico para Iracema, de José de Alencar. [online]. [cit. 2008-07-29]. Dostupné z: http://pt.shvoong.com/humanities/1756410-um-ju%C3%ADzo-cr%C3%ADtico-para-iracema/ (Divoké zelené moře/ mé rodné země/ kde se ozývá papoušek žandaia/ v bohatém listoví palmy karnaúby/ zelené moře, které se třpytíš/ jako roztavený smaragd/ v paprscích vycházejícího slunce/ oblévajíc bělostná pobřeží/ stíněná kokosovníky)
[37] *Iracema*, s. 51(Rychleji než divoký emu běhala snědá panna divočinou a pralesy kraje Ipú [...])
[38] AGUIAR, Ofir Bergemann de. op. cit, s. 10
[39] PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 1, s. 58-9

exotiku prostředí, v němž se příběh odehrává, takže není jen mrtvou nepřesvědčivou kulisou, ale živým svébytným prostorem, jenž se čtenáři nabízí k objevování.

> Tvář indiánské dívky byla bez barvy a bez úsměvu; akát, který spálilo slunce, nemá pupence, ani květy; noc, kterou zahalují mraky není modrojasná a je bezhvězdná.
> „Lesní květy se už otevřely slunečním paprskům a ptáci už začali zpívat," řekl bojovník. „Proč jen Irasema sklání čelo a mlčí?"
> Kouzelníkova dcera se zachvěla. Tak se chvěje zelený list palmy, když vítr zatřese jeho křehkou haluzí; ze všech částí listu kanou dešťové slzy a jeho vějíře jemně šelestí.[40]

Alencar je vědomým inovátorem, reformuje portugalský jazyk, přináší do něj neologismy, brazilismy a indiánské výrazy. Opouští Chateaubriandův *style indien*,[41] který ve snaze přiblížit evropskému čtenáři indiánskou realitu vkládá do úst domorodých hrdinů věty ve vytříbené francouzštině. Alencarovi indiáni na rozdíl od Chactase necitují Homéra ani Píseň písní, mluví o sobě ve třetí osobě, k vyjadřování používají obrazy z brazilské přírody, jejich jazyk je symbolický. Alencar jde cestou ozvláštnění vlastního jazyka, aby dosáhl efektu překladu – převodu indiánského myšlení do portugalštiny. Žádná z těchto inovací však není samoúčelná, Alencar chápe sílu jazyka jako ideologického nástroje a vědomě bojuje za jazykovou samostatnost Brazílie, ale nejdůležitější je pro něj účinek estetický. Jazyk používá jako tvárnou matérii, z níž buduje svůj „literární experiment". Haroldo de Campos o něm napsal:

> Největší indianistický básník (a když pomineme Sousândradův „indianismus naruby", jediný, který se dnes dá plně číst) byl prozaik: José de Alencar.[42]

[40] *Iracema*, s. 64 (Não tinha sorrisos, nem côres, a virgem indiana: não tem borbulhas, nem rosas, a acácia que o sol crestou; não tem azul nem estrelas, a noite que enlutam os ventos. –As flôres da mata já abriram aos raios do sol; as aves já cantaram: disse o guerreiro. Por que só Iracema curva a fronte e emudece? A filha do pajé estremeceu. Assim estremece a verde palma, quando a haste foi abalada; rorejam do espanto as lágrimas da chuva, e os leques ciciam brandamente.)
[41] CAMPOS, Haroldo de. „Iracema": Uma Arqueografia de Vanguarda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1982 [online]. [cit. 2008-08-02]. Dostupné z: http://www.usp.br/revistausp/05/haroldo.php
[42] CAMPOS, Haroldo de, op. cit. (O maior poeta indianista /o único plenamente legível hoje, se não pensarmos no Indianismo às avessas de Sousândrade/ foi um prosador: José de Alencar.)

3. *Iracema* jako indianistická próza

V Brazílii je indianismus spojován především s romantismem, historicky pak s dobou prvního a druhého císařství. Obvykle se má za to, že romantická potřeba návratu k počátkům vyústila v oslavu idealizovaného čestného a hrdinného indiána, suplujícího Lanceloty a Rolandy, které Brazílie nikdy neměla. Evropský romantismus v reakci proti klasicismu opouští živnou základnu antické mytologie a estetiky (ačkoli je to prohlášení spíš programové, protože klasicistní zkušenost nemůže být beze zbytku vymazána, a tak její jednotlivé prvky nadále pronikají do romantických kulturních schémat) a hledá jiný zdroj inspirace. Tím se stává středověk, temný dávnověk zrodu národů. Brazílie však žádný středověk nemá, a proto se obrací ke zmytizovanému 16. století, době postupného osidlování Brazílie Portugalci. Proč ale indián? Proč ne heroický dobyvatel, který přestál líté bitvy se zuřivými rudochy, vytrhl barbarskou zemi z nevědomí a přinesl jí civilizaci?

Koncept „dobrého divocha“ má původ již v 16. století. První zprávy z Nového světa jsou výrazem úžasu nad nalezením pozemského ráje, místa dokonalé harmonie člověka s přírodou. Dobová svědectví překypují popisy bohaté brazilské přírody, fascinujících rostlin a zvířat, indián má rysy dávného Adama, chodí nahý a se zakrytím své „hanby“ si nedělá hlavu. Podle Solange Padilhové byl neposkvrněný indián v renesanční a barokní optice chápán jako jakési alter ego evropského člověka, jak ve své rajské, tak později v ďábelské podobě.[43] Již zde se totiž rodí zvláštní rozpor mezi obdivováním toho, co je prapůvodní a pohrdáním tím, co je barbarské; indián byl sice čistým nezkaženým člověkem, ale byl nevzdělaný (a především pohanský[44]). Napůl je Evropan fascinován jeho schopností žít s přírodou, vynáší jeho smysl pro čest, statečnost a jakousi pravost všeho jeho počínání, napůl je pohnut nebo zděšen jeho barbarstvím, které je nutné vymýtit. Je čistým protikladem zkažené Evropy, nebo temným protipólem Evropy civilizované.

Obraz dobrého divocha se tak dostává do Starého světa, a to nejen prostřednictvím zpráv kronikářů a kněží informujících své nadřízené o průběhu evangelizačního díla, ale také skrze přímý kontakt s indiány, kteří se záhy začali do Evropy dovážet. První objevitelé s sebou přiváželi indiány jako kuriozitu, už Cabralova expedice do Evropy přivezla prvního indiána,

[43] viz. PADILHA, Solange. *O Imaginário da Nação nas Alegorias e Indianismo Romântico no Brasil do Século XIX*, s. 2., 2003 [online]. [cit. 2008-04-14]. Dostupné z: http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/solange_padilha.doc

[44] To se zvlášť silně projeví v romantismu, který se v reakci na klasicismus obracel ke křesťanství jako základu svého citového postoje. Evropský romantismus zavrhuje inspiraci antickou a obrací se ke křesťanskému středověku, v Brazílii takový obrat představuje problém, proto se téma křesťanství promítá do indianismu v tematizování portugalského misijního úsilí a indiánských reakcí na něj.

rok poté Vicente Pinzón naloďuje již 36 indiánů, z nichž cestu přežilo pouze dvacet pět.[45] Přes papežský zákaz zotročování indiánů v roce 1537 a zákaz jejich vývozu, který vydal král Sebastião v roce 1570 se indiáni nadále do Evropy dovážejí jednotlivě jako exotický dárek sloužící k potěše mocných (ještě v 19. století píše německý kníže Wied-Neuwied se smutkem o smrti svého oblíbeného indiánského sluhy a stěžuje si, že sehnat nového bude obtížné.)[46]

V Evropě prochází obraz indiána jak se s ním setkali první objevitelé klasicismem a do Brazílie se vrací zpět s příchodem portugalské královské rodiny v neoklasicistní až preromanticky rousseauovské podobě. Arkadický nativismus brazilských autorů, jako byl Santa Rita Durão nebo Basílio da Gama, se tak po setkání s temito novými myšlenkami mění na nacionalistický indianismus, jehož hlavním cílem je budování národní identity.

Je známo, že si císař Pedro I. pozval z Francie skupinu umělců, aby položili základ výtvarné prezentace nově vzniklého státního útvaru. Rio de Janeiro se mělo pyšnit přízviskem „Paříž Nového světa“, jeho ulice jsou ozdobeny sousošími s indianistickými motivy a heroickými sochami panovníka a jeho vojevůdců. Obrovský vliv má francouzská škola také v malířství a architektuře. Takzvaná Mise francouzských výtvarníků (*Missão Artística Francesa*) stojí za mnoha brazilskými kulturními stereotypy 19. století. Z dílny malíře Jeana Baptista Debreta například pochází nejen návrh slavného obřadního pláště Pedra I. pošitého tukaními pery, ale i zelenožlutá brazilská vlajka, která do dnešních dob doznala jen mírných změn.[47] Děl, která do brazilského prostředí přenášejí francouzskou neoklasicistickou představu dobrého divocha, je celá řada. Nejslavnější je pravděpodobně portrét, na kterém se mladý císař nechal vypodobnit v objetí s Ústavou v podobě pofrancouzštělé indiánky klasické krásy.

Romantismus se však obrazu dobrého divocha chápe s novým nábojem, přidává k němu zjitřenou citovost, věčnou melancholii brazilského *saudade* a zanícený patriotismus.

Brazilský romantismus se rodí v Evropě, do Brazílie je dovezen autory jako Gonçalves de Magalhães nebo Manuel de Araújo Porto-Alegre a odtud také pochází požadavek tématu indiána jako výsostně brazilského prvku, který zaručí tvorbu striktně národní literatury. Když se Magalhães, vychovaný ještě v neoklasicistním duchu, dostává na studia do Paříže, hýbe již Evropou romantismus; pro vývoj brazilského romantismu bylo zásadní jeho setkání s francouzským autorem Ferdinandem Denisem. Poté, co Denis podnikl cestu do Brazílie,

[45] JOBIM, José Luís. O indianismo literário na cultura do Romantismo. Revista de Letras. São Paulo (Editora da UNESP), v. 37/38, s. 35-48, 1997/1998, s. 36
[46] JOBIM, José Luís, op. cit., s. 37-8
[47] STEGAGNO PICCHIOVÁ, Luciana. *Dějiny Brazilské literatury*. Praha : Torst, 2007, s. 122

napsal pojednání *Výjevy z tropické přírody a jejich vliv na poezii* (Scènes de la Nature sous les Tropiques, et leur Influence sur la Poésie),[48] v tomto pojednání zakládá obraz brazilského divocha jako symbolu Brazílie. Doporučuje brazilským autorům, aby se obraceli k indiánovi a k přírodě jako k brazilským národním tématům. Sám píše indianistickou prózu *Maxacalisové* /vydáno v Brazílii pod názvem Os Maxacalis/, ve které oslavuje svobodného, hrdého indiána, který si stojí za svou indiánskou identitou. Mladý indiánský náčelník Kumuraí je zde postaven před úkol získat velké bohatství, za které má přislíbenu ruku portugalské dívky, do níž se zamiloval. Přestože mu starší kmene prorokují neúspěch a varují ho před zrádností bílého muže, Kumuraí se vydá na nebezpečnou výpravu, aby pro lakotného tchána vydobyl jmění. Příběh končí obžalobou chamtivých zrádných Portugalců, kteří drancují a nemilosrdně vše využívají k vlastnímu prospěchu, otec indiánovy milé Heleny nedodrží slovo a Kumuraí svou vyvolenou nezíská.[49]

Denisův otevřený antilusitanismus Magalhães přejímá a činí z něj jeden z hlavních rysů raného brazilského romantismu.[50] V Paříži zakládá revue *Niterói* (1836), ve které publikuje svůj estetický manifest: *Esej o dějinách brazilské literatury – Předběžná studie* /Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil – Estudo Preliminar/. Právě zde propaguje Denisův názor, že Brazilci nemusí imitovat klasiky a že se má brazilská literatura obracet k domácím námětům, vyzdvihuje především téma indiána a brazilské přírody, staví se proti cizím vlivům, jež podle něj podrývají pravé brazilství. Ještě v Paříži také vydává své *Básnické vzdechy a soužení* /Suspiros poéticos e saudades, 1836/, které mu vynesou postavení zakladatele brazilského romantismu. Vedle Ferdinada Denise je pro něj důležitý vliv Almeidy Garretta jako předního představitele romantismu portugalského, jehož *saudade* se stane neodmyslitelnou součástí brazilského romantického výrazu.[51] Po návratu do Brazílie se Magalhães stane uznávanou hlavou nové romantické školy, do které patří osobnosti jako Torres Homem, Perreira da Silva, Azeredo Coutinho nebo Araújo Porto-Alegre. Magalhães je podporován císařem Pedrem II. a ve svých pětačtyřiceti letech se stává klasikem.

---

[48] Vedle různých Denisových děl pojednávajících o Brazílii, indiánských zvycích nebo jejich jazyce byla pro vývoj brazilského romantismu důležitá také kniha *Souhrn portugalských dějin literatury, po němž následuje souhrn brazilských dějin literatury* /Resumé de l´Histoire Littéraire du Portugal, suivi du resumé de l´Histoire Littéraire du Brésil/, kde Denis znovu vyjadřuje nutnost obracet se k lokálním prvkům, zejména k bohaté brazilské přírodě a k jejímu neohroženému obyvateli. (JOBIM, José Luís. op. cit., s. 40)

[49] JOBIM, José Luís, op. cit., s. 38-40

[50] CASTELLO, Aderaldo. A polêmica sobre A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS e o indianismo romântico, in *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios"*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953, s. 52

[51] STEGAGNO PICCHIOVÁ, Luciana, op. cit., s. 112-3

V této době píše rozsáhlou epickou báseň s názvem *Spolčení Tamoiů* /A Confederação dos Tamoios, 1856/, která vyvolá významnou polemiku iniciovanou právě Josém de Alencarem. *Spolčení Tamoiů* je báseň o deseti zpěvech, napsaná jedenáctislabičným volným veršem, která pojednává o hrdinném boji spojených indiánských kmenů proti Portugalcům. Magalhãesovým záměrem bylo napsat velkolepou epopej jako základ nové národní literatury: příběh statečného Aimbirého, který heroicky zahyne v marném boji proti bílému uzurpátorovi, zcela odpovídá novým estetickým zákonům, jež si Magalhães stanovil.

V době vydání *Spolčení Tamoiů* byl José de Alencar začínajícím autorem, pracoval jako novinář a měl za sebou pouze jeden vydaný román nevalné kvality s názvem *Pět minut* /Cinco Minutos/. O to překvapivější bylo, když se 18. června 1856 na stránkách *Diário de Rio de Janeiro* objevila nabroušená kritika nejnovějšího Magalhãesova díla podepsaná zkratkou „Ig." (pocházející z počátečních písmen jména hlavní hrdinky Magalhãesovy básně, indiánky Iguassú), jejímž autorem byl právě mladý Alencar. Podle Aderalda Castella tkví význam polemiky o *Spolčení Tamoiů* především v tom, že se v ní formoval dobový estetický názor, a Alencar v ní spíše než kritiku *Spolčení* nastínil svou vlastní poetiku.[52]

Alencarova část polemiky je pravděpodobně nejznámější, snad také proto, že ji později sám autor vydal jako *Dopisy o Spolčení Tamoiů* /Cartas sôbre a Confederção dos Tamois/, přesto byly mezi dalšími účastníky takové osobnosti jako Manuel de Araújo Porto-Alegre nebo sám císař Pedro II. Alencarova kritika původně vyšla v osmi pokračováních, které jsou stylizovány jako osm „dopisů příteli"; v jednotlivých dopisech se Alencar zabývá různými aspekty *Spolčení* a kritizuje jeho nedostatky.

Základní Alencarovou výtkou bylo, že Magalhães nenaplnil žánr, který si zvolil. Srovnává *Spolčení Tamoiů* se slavnými epopejemi literární historie a dochází k tomu, že se jim Magalhãesova báseň nemůže rovnat ani monumentálností námětu ani kvalitou zpracování. Detailně se věnuje zejména úvodu, vzývání slunce, který je podle něj slabý a chladný. Vzpomíná Chateaubriandův úvod k *Načezům* /Les Natchez, 1826/[53] a říká:

[52] CASTELLO, Aderaldo, op. cit., s. 9

[53] Svým vlastním indianistickým prózám Alencar dává úvod, který se Chateaubriandovi přinejmenším vyrovná, jeho popis řeky Paquequer na začátku *Guaranijce* vyznívá téměř jako odpověď na Chateaubriandův popis Mississipi (indiánsky Meschacebe) z úvodu *Ataly*: „[přítoky] *unášeny jsouce zpěněnými vlnami, vplynou do Meschacebe: řeka je uchvátí a žene k mexickému zálivu, kde je vyvrhne na písčiny, rozmnožujíc tak počet svých ramen. Místy, probíhajíc horami, zvyšuje svůj hlas a rozlévá své rozvodněné proudy kolem sloupoví lesů a*

> Epická báseň, jak já ji chápu a jak jsem ji viděl provedenu, by měla být uvedena majestátním obrazem, scénou hodnou ušlechtilého námětu, o němž bude pojednávat.[54]

To se ovšem podle Alencara ve *Spolčení* neděje, příběh začíná pouhou epizodou, smrtí bezvýznamného indiána, která je také výchozím impulsem k akci. Taková motivace je podle Alencara nízká a nehodná žánru epopeje, místo pomsty by uvítal motivaci vyšší jako je touha po svobodě a národní uvědomění indiánů. Také se brání tomu, že Magalhães dostatečně nevyzdvihuje své hrdiny: zatímco hrdinové epopejí mívají božský nebo alespoň heroický původ, Magalhãesovi indiáni nejsou dostatečně vykreslení a nemohou se rovnat např. Camõesovým Lusitáncům nebo Homerovým Řekům. Celkově se mu zdá, že pokud chtěl Magalhães stvořit národní epopej, bylo by zapotřebí větší originality a většího vlasteneckého nadšení:

> Zdá se mi, že Vergilius, jenž popsal Itálii, Byron Řecko, Chateaubriand Francii i Camões moře omývající Indii, by v brazilském slunci nalezli nějaký nový paprsek, nějakou božskou jiskru, jež by ozářila ono oslnivé plátno panenské přírody prosycené poezií.[55]

Alencarovy požadavky na epopej jsou náročné, tento bod jeho kritiky se také stal největším předmětem sporu. Manuel de Araújo Porto-Alegre byl např. toho názoru, že se Magalhães o epopej nesnažil a že se jedná o epickou báseň, která požadavky epopeje naplňovat nemusí.

José de Alencar však na *Spolčení Tamoiů* spatřuje především formální nedostatky. Verš se mu zdá těžkopádný, poukazuje na množství hiátů, vybočení z větné vazby, narušení eufonie. Jedenáctislabičný verš je podle něj pro portugalštinu nepřirozený a jeho přešlechtěnost se nehodí k národnímu tématu. Jako Ig. píše:

---

pyramid indiánských hrobů; je to Nil pouští. Ale půvab je vždy spojen s velkolepostí v přírodních zjevech: zatím co proud ve středu řeky unáší mrtvé sosny a duby, na obou bočních proudech při březích je viděti plovoucí ostrůvky pistií a stulíků, jejichž žluté květy činí nad hladinu jako praporečky. Zelení hadi, modré volavky, růžoví plameňáci a mladí krokodili vylézají na chvíli na tyto květinové lodice a celá ta osada, nastavujíc větru své zlaté plachtoví, zakotví ve spánku v některé klidné zátočině.“ (Chateaubriand, F. R. de. *Atala, René*. Praha: Odeon, 1930[2], překlad: Jar. Zaorálek, s. 9-10)

[54] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios“*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953, s. 7 (Um poema epico, como eu o comprendo, e como tenho visto realisado, deve abrir-se por um quadro magestoso, por uma cena digna do elevado assumpto que se vai tratar.)

[55] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios“,* op. cit., *s.* 5 (Parece-me que Virgilio, que descreveu a Italia, Byron a Grecia, Chateaubriand as Gallias, Camões as mares da India, terião achado no sol do Brasil algum novo raio, alguma centelha divina para illuminar essa tela brilhante de uma natureza virgem e tão cheia de poesia.)

> Kdybych byl jednoho dne básníkem a chtěl opěvovat svoji zem a její krásy, kdybych chtěl složit národní báseň, prosil bych Boha, abych na chvíli zapomněl myslet jako civilizovaný člověk.
>
> Jako syn přírody bych brouzdal těmito stoletými lesy; pohlížel na ty Boží divy, pozoroval slunce nořící se ze svého zlatého moře, měsíc klouzající po nebeské modři; naslouchal bych šepotu vln a hluboké, velebné ozvěně pralesů. [56]

Ve čtvrtém dopise mluví především o spojení slova, obrazu a hudby. Cituje Lamartinův názor, že básník musí být zároveň filosof, malíř i hudebník. Magalhãesovi však tato základní kvalita básníka chybí. Na názor, že Magalhãesova poezie není chudá, ale prostá odpovídá:

> Pan Magalhães nezachoval primitivní jednoduchost řeckého umění; ani nenapodobil tvárnost moderní poezie: opovrhuje zároveň prostotou i barvitostí, někde chtěl být jednoduchý a stal se strohým, jinde chtěl být popisný a nedostávalo se mu obrazů.[57]

Estetický požadavek spojení slova, obrazu a hudby později sám uplatňuje ve vlastní tvorbě a naplňuje tak představu Junqueiry Freira o spojení prózy a poezie. Freire v předmluvě k *Inspiracím z klášterní zahrady* /Inspirações do Claustro, 1855/ přemítá:

> Kam až dojde melodie prózy? Prostoupí snad melodie, rytmus a harmonie prózu jednou natolik , že se stane hudba básnické formy zbytečnou? Dospěje jednou literatura tak daleko, že se próza a poezie budou lišit pouze odstíny myšlenek?[58]

Své vlastní dílo chápe Freire jako vyjádření tohoto „váhání mezi poezií a prózou“. Chce vtisknout své poezii přirozenost prózy, ale nevzdávat se rytmu poezie. Také Magalhães chce pro svou poezii přirozenost; odsuzuje rým a jednou z jeho reforem je příklon k volnému verši,

---

[56] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios“*, op. cit., s. 5 (se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas bellezas, se quisesse compor um poema nacional, pederia a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minha idéas do homem civilisado. Filho da natureza, embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas.)

[57] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios“*, op. cit., *s.* 26 (O Sr. Magalhães não conservou a simplicidade primitiva da arte grega; nem imitou o caracter plástico da poesia moderna: desprezando ao mesmo tempo a singeleza e o colorido, quiz ás vezes tornar-se simples e fez-se arido, quiz outras vezes ser descriptivo e faltárão-lhe as imagens.)

[58] FREIRE, José Luís Junqueira. *Obras poeticas*. Rio de Janeiro : B. L. Garnier[4], s. d., s. 4-6 (Até onde irá a melodia da prosa? Será a prosa um dia tão acabada de melodia, de rítmo, de harmonia mesmo que venha a ser inútil a música da forma poetica? Chegará um dia a literatura a um tal grau, que distinga a prosa e a poesia tão sómente pelo nuance dos pensamentos?)

který neznásilňuje myšlenky. O vážných věcech se podle něj v rýmech nedá mluvit, rýmy jen zakrývají nedokonalost textu.[59] Alencar však Magalhãesovi vyčítá, že:

> [...] nenapsal verše; seřadil slova, spočítal slabiky, vnutil portugalštině svůj vlastní přízvuk, stvořil nekonečné množství kakofonických zvuků a neuvěřitelným způsobem znetvořil tu sladkou dceru Římanů, již Arabové a Gótové učinili ještě poetičtější.[60]

Vedle formy, kritizuje ovšem také stránku obsahovou. Odhaluje nelogičnost dějových zvratů, nevyváženost příběhu, nepoměr mezi hlavní dějovou linií a epizodami. Pranýřuje také plochost postav, slabý charakter hlavního hrdiny Aimbirého a především fakt, že Magalhães nedokázal stvořit výraznou ženskou hrdinku. Jeho Iguassú by podle Alencara klidně mohla z básně vystoupit a figurovat v jakémkoli arabském, čínském nebo evropském románu. Pro národní epopej požaduje ženský charakter, který by se mohl stát národním emblémem a vyrovnal se tak postavám slavných literárních děl.

> Milton stvořil svou Evu, Byron svou Haidee, Ossian svoji Malvinu, Chateaubriand svou Atalu a Cooper svoji Coru; [...] všichni básníci a všichni umělci, jejichž génuis se inspiroval tímtobožským tématem ženy se pokoušeli něco stvořit.
>
> Stejně jako Milton, jako Ossian a jako Chateaubriand, byl pan Magalhães při psaní národní básně povinen vytvořit ze své hrdinky ženu, která by mohla stanout po boku těmto líbezným obrazům, jež uchovává literatura.[61]

Pro Alencara byly ženy jako postavy velice důležité: ačkoli je Iracema nejznámější, není jediným výrazným ženským profilem, který Alencar ve svých dílech vytvořil. Ženské hrdinky mají např. romány *Lucíola*, *Paní* (Senhora) nebo *Diva*, zvláštním charakterem je také postava černé otrokyně z dramatu *Matka* (Mãe). Alencarovy ženy jsou velice citové a jsou zachyceny se smyslem pro jejich utrpení, jsou heroické svou ženskou odevzdaností a nezištnou láskou, kterou umějí dávat. Magalhãesova Iguassú je oproti tomu podle Alencara bezbarvá a v básni

[59] CASTELLO, Aderaldo, op. cit., s. 14

[60] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios“*, op. cit., *s.*32 ([...] não escreveu versos; alinhou palavras, mediu syllabas, accentuou a lingua portuguesa á sua maneira, creou uma infinidade de sons cacofonicos, e desfigurou de um modo incrivel a sonora e a doce filha dos Romanos poetisada pelos Arabes e pelos Godos.)

[61] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios“*, op. cit., *s.* 19 (Milton creou a sua Eva, Byron a sua Hydéa, Ossian a sua Malvina, Chateaubriand a sua Atala, e Cooper a sua Cora; [...] todos os poetas e todos os artistas que inspirárão o seu genio nesse assumpto divino da mulher se esforçárão por crear alguma cousa. Como Milton, como Ossian, como Chateaubriand, o sr. Magalhães, escrevendo um poema nacional, estava obrigado a formar de sua heroina uma mulher que pudesse figurar a par d'essas imagens graciosas que a literatura conserva [...])

Odstraněno: ´

má místo jen jako plochá kulisa, protože každý hrdina potřebuje nějakou milou, za kterou se může bít. Celkově se Alencarovi nelíbí Magalhãesovo zpodobení indiánů, které prý Magalhães nedokáže líčit poeticky, jako by jen opisoval v poezii to, co je zapsáno prózou v kronikách, z nichž čerpal.

Kritiky Alencar neušetří ani Magalhãesovy zdroje. Mimo to, že odsuzuje suché kopírování faktů z *Riodejaneirských letopisů* (Anais de Rio de Janeiro), obviňuje dokonce Magalhãese z plagiátorství a tvrdí, že některé pasáže jeho básně jsou podezřele podobné veršům z básně *Uruguay* (O Uraguai) arkadika Josého Basília da Gamy, která vyšla již roku 1769. Ve druhém dopise „příteli" si dává tu práci a cituje různé úryvky z *Uruguaye* a srovnává je se *Spolčením*. Dochází k přesvědčení, že se jedná o nápodobu a nadto o nápodobu nepovedenou. Přestože Alencar nepovažuje Gamu za významného básníka a rozhodně nesdílí jeho estetické názory, nachází u něj prostotu a energii, která Magalhãesovi chybí. Soudí také, že Gama dokázal lépe vypodobnit indiánské zvyky a využít jazyka indiánů k básnickým účelům. Magalhães proti tomu používá indiánské zvyky i jazyk jako pouhý kolorit, aniž jim přikládá větší význam. O Basíliu da Gamovi píše:

> [...] přesto, že žil v době múz a satyrů, porozuměl lépe jedinečnosti divokého života.
>
> [...] Nemyslete si, příteli, že hodlám *Uruguay* klást za vzor brazilské poezie. [...] Nicméně přes všechny ty *lány*, *sněhy*, *pastýře* a *nymfy*, přes vkus doby, v níž žil, dostalo se Basíliu da Gamovi několika záblesků inspirace, několika závanů brízy naší země, jaké jsem ve *Spolčení Tamoiů* dosud nenašel.[62]

Císař Pedro II. na Magalhãesovu obranu vyzvedá jeho přínos národu. *Spolčení Tamoiů* považuje za báseň, jejímž hlavním kladem je, že se zabývá národním tématem.[63] Alencar je ovšem nekompromisní: právě fakt, že *Spolčení* nenaplňuje požadavky národní básně, je podle něj největší slabinou díla. Kritizuje zejména Magalhãesovu neschopnost vyzdvihnout krásy brazilské přírody, již by měl opěvovat každý vlastenec:

---

[62] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios"*, op. cit., s.13, 14-15 ([...] apezar de viver no tempo das musas e dos satyros, comprehendeu melhor a originalidade da vida selvagem.
[...] Não creia, meu amigo, que pretendo dar ao *Uruguay* os fóros de um modelo de poesia brasileira;
[...] Entretanto, apezar das *searas*, das *neves*, dos *pastores* e das *nymhas*; apezar do gosto da época em que viveu, teve alguns raios de inspiração, alguns bafejos das auras da nossa terra, como ainda não encontrei na *Confederação dos Tamoyos*).
[63] CASTELLO, Aderaldo, op. cit., s. 11

> [...] přečtu si báseň, otevřu několik knih a se zármutkem vidím že *Vergíliova* Itálie, *Ossianova* Kaledonie, *Chateaubriandova* Florida, *Byronovo* Řecko, Île de France *Bernardina de Saint-Pierre* jsou tisíckrát poetičtější než Brazílie pana Magalhãese; tam příroda žije, pulzuje, usmívá se, rozpíná; zde jako by ustrnula bez života.[64]

Ve své kritice Alencar dokonce zachází tak daleko, že tvrdí, že by básník, který nedokáže napsat důstojnou národní báseň, neměl psát vůbec. Na názor, že se Magalhães nesnažil napsat americkou *Illiadu* nebo *Odysseu*, namítá, že když neměl v úmyslu Homéra předčit, měl se ho alespoň snažit napodobit. Jako příklad dobré národní poezie jmenuje Gonçavese Diase, který podle něj dokáže svým veršům dát nezaměnitelně národní ráz, umí využít poetičnosti indiánských zvyků a popsat bohatou brazilskou přírodu. Podle Alencara nebude jednou hlavou nové literární školy Gonçalves de Magalhães, ale právě Gonçalves Dias, až napíše dílo většího rozsahu (netuší, že Diasova báseň *Timbirové* /Os Timbiras/ zůstane po tragické smrti autora nedokončená a *Spolčení Tamoiů* se tak důstojné odpovědi nedočká).

Přestože jsou Alencarovy *Dopisy* vedeny v přepokorném tónu kritika, který sám nemá žádných literárních ambicí, objevuje se v nich i předzvěst jeho vlastní tvorby:

> Napsali bychom báseň, avšak ne epickou báseň; skutečnou národní báseň, v níž by všechno bylo nové, od myšlení až po formu, od obrazu až po verš.[65]

Alencar se skutečně krátce po uzavření polemiky pustil do vlastní epopeje na indianistické téma, báseň *Synové Tupanovi* /Os filhos de Tupã/ měla mít dvanáct zpěvů, tj. o dva více než *Spolčení*, a komplikovanými desetiveršími měla vyprávět o původu tří velkých indiánských kmenů: Tupijců, Tamoiů a Tabajarů. Alencar jí věnuje mnoho času i studijního úsilí, ale nedostane se dál než ke čtvrtému zpěvu a nakonec projekt odkládá. V doslovu k prvnímu vydání *Iracemy* vysvětluje, že *Syny Tupanovy* opustil ze dvou důvodů. Jednak je k vlastním veršům stejně kritický jako k tvorbě jiných autorů a uvědomuje si jejich komplikovanost a těžkopádnost. Sám o nich píše:

---

[64] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios"*, op. cit., s. 51 /leio o poema, abro alguns livros, e vejo com tristeza que a Italia de *Virgilio*, a Caledonia de *Ossian*, a Florida de *Chateaubriand*, a Grecia de *Byron*, a Ilha de França de *Bernardim de Saint-Pierre*, são mil vezes mais poeticas do que o Brasil de Sr. Magalhães; ali a natureza vive, palpita, sorri, expande-se; aqui parece entorpecida e sem animação./

[65] *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios"*, op. cit., s. 17 /Escreveriamos um poema, mas não um poema epico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo desde o pensamento até a fórma, desde a imagem até o verso./

> Dle shovívavosti nebo přísnosti mého svědomí mi občas připadají hezké a hodné spatřit světlo světa; jindy mi připadají všední, monotónní a horší kdejaké hrubé prózy, již jsem prostřel na papír.[66]

A jednak ho trápí pochybnost, že přijdou vniveč nekonečné hodiny práce na verších i výzkumech života a jazyka indiánů. Obává se, že báseň nebude dobře přijata, protože se snaží o jednoduchost výrazu, jenž není vlastní moderní literatuře. Také může být modernímu čtenáři nesrozumitelná pro množství indiánských slov a odkazů na indiánskou realitu. Jak se vyhnout útokům kritiky, která knize neporozumí, a nebude ji proto moci ani ocenit? Alencar soudí, že autor takového díla má v podstatě jen tři možnosti: buď knihu zahltí poznámkami a vysvětlivkami, které nikdo nečte, nebo ji vydá pouze zčásti, aby nad ní mohli odborníci vyřknout svůj literární soud, nebo ji nabídne k posouzení pouze vybrané skupině čtenářů. Každá z těchto možností má však svoji nevýhodu: první kazí knihu, druhá ji rozdrobí na kusy a třetí knihu plně nevyužije, protože se dostane jen k úzkému čtenářskému okruhu. To ho přivedlo na novou myšlenku: „Nejlepší a nejsprávnější se mi zdálo odvést ducha tohoto díla jinam a dát mu nové obrysy.“[67]

Projekt velké národní básně ale neopustil hned, poprvé se k němu vrátil po dvou letech a až do konce života se čas od času ve volných chvílích snažil k oněm dvěma tisícům veršů *Synů Tupanových* něco připsat. Právě z úvah nad možnostmi básnické skladby, která by se zabývala brazilskými tématy, především tématem indiána a brazilské přírody, a byla tak autentickou národní básní, vznikla myšlenka „literárního experimentu“, který by spočíval ve spojení poezie a prózy v jediném textu.

> Jeden z těch návratů ducha k započatému dílu mě přivedl na myšlenku podniknout jistý pokus v próze. Verš pro svou důstojnost a aristokratičnost postrádá určitou výrazovou pružnost, která nicméně není neslučitelná ani s tou nejvznešenější prózou. Tvárnost věty by tedy dovolila dát jasnější průchod indiánským obrazům tak, aby neprošly bez povšimnutí. Na druhou stranu by byl z účinku prózy znatelně patrný účinek, jaký by měl verš.[68]

---

[66] *Iracema,* s. 142-3 (Conforme a benevolência ou severidade de minha consciência, às vezes os acho bonitos e dignos de verem a luz; outras me parecem vulgares, monótonos, e somenos a quanta prosa charra tenho eu estendido sôbre o papel.)

[67] *Iracema*, s. 143 (O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos.)

[68] *Iracema*, s. 143 (Um dêsses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade de frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as

Za *Iracemou* tedy stojí propracovaná teoretická úvaha, která se výrazně utvářela právě polemikou o *Spolčení Tamoiů*. V ní vyslovuje Alencar svoje estetické krédo, které se ve vlastních dílech usilovně snaží naplnit.[69]

Aderaldo Castello ve svém úvodu k vydání *Spolčení Tamoiů* z roku 1953 píše, že je Alencar sice k básni tvrdý, ale neodsuzuje ji jako takovou. Pouze podle něj *Spolčení* nepřináší hodnoty, které by odpovídaly době, tj. potřebě vybudovat národní poezii. Alencar jako mladý autor nové generace soudí, že se měl Magalhães spokojit s místem reformátora a autora, který do Brazílie uvedl romantismus. Jeho největším počinem měla zůstat revue *Niterói* a sbírka *Básnické vzdechy a soužení*. Přinesl teorii, ale neměl se chtít stát hlavou brazilského romantismu a naplnit ho po stránce obsahové, tj. přinést mu také největší dílo.[70] V celé kritice Alencar v podstatě nemá zastánců. Manuel de Araújo Porto-Alegre je velkým obráncem Magalhãese, snaží se vyrovnat erudici Alencarově, ale rychle se stává nedůsledným, nelogickým a posléze agresivním. Další účastník, pravděpodobně Pinheiro Guimarães podepisující se jako „Omega“, nebrání Alencarovy názory, ale kritizuje Magalhãese a zpochybňuje jeho přínos literatuře vůbec. Sám císař Pedro II. si na rozdíl od Porta-Alegra všímá skutečné Alencarovy kritiky díla, přesto je výrazně nakloněn Magalhãesovi, už proto, že je jeho přítelem a patronem prvního vydání *Spolčení*. Posledním účastníkem byl Francisco de Monte-Alverne, na jehož kritiku už Alencar neodpověděl, protože považoval celou diskusi za uzavřenou. Přesto je Monte-Alvernova kritika podle Castella cenná, protože je dokumentem o dobové estetice. Monte-Alverne se staví mezi oba nesmiřitelné tábory, plně souhlasí s Alencarovými výtkami k metru a stylistice, ale zároveň vynáší báseň jako velké dílo lidského ducha.[71]

Celá polemika je v podstatě výrazem měnícího se estetického názoru. Magalhãesova báseň se přes veškerou snahu o reformu nezbavuje klasicistního dědictví, v němž byl její autor vychován. Stojí na nativistických dílech jako *Uruguay* Josého Basília da Gamy a *Caramuru*

---

imagens indígenas, de modo a não passarem desapercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa.)

[69] Je úctyhodné, jak tvrdý byl Alencar v pohledu na vlastní dílo. Na závěr doslovu k prvnímu vydání *Iracemy* píše: „Když jsem knihu dokončil a četl ji již načisto vytištěnou, zjistil jsem, že mi unikly nedostatky, které je třeba odstranit; zjišťuji jistou přemíru přirovnání, opakování určitých obrazů, stylovou nedbalost posledních kapitol.“ (Depois de concluído o livro e quando o reli já apurado na estampa, conheci que me tinham escapado senões que se devem corrigir; noto algum excesso de comparações, repetição de certas imagens, desalinho no estilo dos últimos capítulos. /*Iracema*, s. 144/)

[70] CASTELLO, Aderaldo, op. cit., s. 9

[71] CASTELLO, Aderaldo, op. cit., s. 12

Santa Rity Durãa, ale ke svému výrazu přidává silný antilusitanismus. José de Alencar oproti tomu sice Magalhãese respektuje jako reformátora, ale nesdílí jeho budovatelské nadšení, které podle něj často jen zakrývá průměrnost děl. Neodsuzuje cizí inspiraci, naopak se hlásí k dědictví Lamartina, Chateaubrianda, Miltona a dalších. Z domácích autorů se staví po bok Gonçalvese Diase.

Aderaldo Castello upozorňuje na to, že Gonçalves Dias podobně jako Alencar zobrazuje indiána v podstatě ve dvou polohách, v poloze heroické – u Gonçalvese Diase je to např. „Zpěv válečníkův" (O Canto do Guerreiro) nebo „I-Juca-Pirama", v němž obdivuje indiána jako muže stále připraveného k boji, vyzdvihuje jeho smělost, obratnost, nezkrotnost a nelítostnost – a v poloze lyrické („Marabá", „Lůžko ze zeleného listí" (/Leito de folhas verdes/). Vedle problému míšenectví („Marabá") tematizuje Gonçalves Dias také fascinaci indiána bílou ženou a touhu bílého muže po indiánce. Podobně jako u Alencara již u Diase podléhá indiánka lásce ke kolonizátorovi, která ovšem končí deziluzí a smrtí, aby tak naplnila tragický osud své rasy.[72]

Podle Castella je tedy na *Polemice o Spolčení Tamioů* dobře vidět, nakolik je Alencarův indianismus metodický a teoreticky podložený. Nestojí již na nativismu Basília da Gamy ani nesouhlasí s militantním antilusitanismem Magalhãesovým. Jeho nacionalismus, který je obdobou evropského medievismu, se nevzpírá cizím vlivům. Z brazilských autorů se staví na stranu Gonçalvese Diase, přestože ten klade víc než na složku epickou a na indiánský heroismus důraz na složku lyrickou.[73]

Alencarův indián není již jen pozitivním hrdinou symbolizujícím brazilskou nezávislost, je obrazem vymírající rasy, která musí zahynout, aby z jejího kořene mohl vyrůst nový národ. Zdecimovaný indián zahnaný do hlubin brazilského pralesa je ideálním romantickým hrdinou. Žije v harmonii s přírodou, je exotický, individuální, osamělý a ve své melancholii vždy jaksi vzdálený. Z dobrého divocha stává se divoch ušlechtilý, poslední příslušník své rasy (*Poslední Mohykán* Cooperův, Alencarův Peri, obraz *Poslední z Tamoiů* /O Último Tamoio/ Rodolfa Amoeda atd.), který jde hrdě vstříc své záhubě. Dál bude žít v brazilském národě jen jako teskná vzpomínka na vlastní kořeny.

Iracema Josého de Alencara je ukázkou vrcholného romantického indianismu. Její děj je zasazen do šerého „dávnověku" 16. století, je mýtem o původu brazilského národa, vzniklého spojením bílé a indiánské rasy. Odpovídá na věčnou brazilskou otázku po vlastní identitě,

[72] CASTELLO, Aderaldo, op. cit., s. 23-4
[73] CASTELLO, Aderaldo, op. cit., s. 57

která se dostává do Brazílie s romantickou ideou národa a národních států. Na otázku: kdo jsme? odpovídá mytickým příběhem o tom, odkud jsme: identita se tak odvozuje od původu.

Na rozdíl od některých evropských snah[74] se však Alencar nesnažil vytvořit zdání pravdivosti, nezasazuje své indianistické prózy ani do konkrétní doby, ani je neprezentuje jako podložená historická svědectví. Jeho diskurs je přiznaně mytizující. Indiáni jeho příběhů jsou nepřemožitelnými hrdiny titánských rozměrů: statečný Ubirajara je schopen výkonů, za které by se nemusel stydět ani Herakles, věrný přítel Poti není menší než Gilgamešův druh Enkidu, pokorný Peri si vede lépe než bájný Lancelot, když svou nedosažitelnou bílou dámu ochraňuje ve vší počestnosti.[75]

Když kritika vyčítala Alencarovi podobnost *Guaranijce* s Cooperovým *Posledním Mohykánem*, vyvrací Alencar obvinění z plagiátorství právě tvrzením, že vědomě stylizoval postavy svých románů do obrazu ideálního divocha:

> Cooper pojímal indiána ze sociálního hlediska a jeho zvyky popisoval realisticky; popsal ho po všední stránce. V *Guaranijci* je divoch ideálem, který chce autor vypodobnit poeticky, zbavit ho obhroublé krusty, jíž ho obalili kronikáři, a vytrhnout ho ze směšnosti, jíž na něj promítají zhovadilé zbytky téměř vyhubené rasy.[76]

Alencar chce svému národu dát důstojný příběh o počátku, ale protože v Brazílii neexistuje udržitelná kontinuita národní historie od středověku po současnost, staví svůj koncept národní identity na realitě čistě fiktivní. Podle Renata Ortize:

> Budování národní identity je v tomto případě čistě aluzivní a musí se obracet k budoucnosti, k tomu, co zamýšlí vytvořit, ne k tomu, co se skutečně stalo. [...] V zemi ovládané „nepřípadnými myšlenkami“, to jest, myšlenkami, které nepřiléhaly k sociální realitě jako celku, mohlo založení

[74] Zde můžeme sáhnout po vlastní literární historii a připomenout si kauzu rukopisů Královédvorského a Zelenohorského, jimiž chtěl Hanka zaplnit mezeru, o níž se domníval, že degraduje český národ. – Tím, že povýším minulost, tj. povýším to, co jsme byli, povýším také to, co jsme dnes.

[75] Zajímavý je rozdíl mezi mužskými a ženskými indiánskými hrdiny. Zatímco indián reprezentuje ušlechtilost, hrdost, čest, smělost etc., indiánka, jakkoli je nebesky krásná a odívá se půvaby exotické černé princezny, hraje úlohu pasivní, trpitelskou. Je obrazem samotné brazilské země (*mãe-terra*), která se dostává do područí bílého dobyvatele.

[76] ALENCAR, José de. *Como e Porque sou Romancista*. Pará de Minas (MG): Virtual Books Online M&M Editores Ltda., [online]. [cit. 2008-04-14]. Dostupné z: http://209.85.135.104/custom?q=cache:xxeQmAUWSZAJ:virtualbooks.terra.com.br/freebook/didaticos/download/Como_e_porque_sou_romancista.pdf+como+e+porque+sou+romancista+virtual+books+online&hl=cs&ct=clnk&cd=5&client=pub-0147199382062428
(Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi realista; apresentou-o sob aspecto vulgar. N'O Guarani o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.)

> brazilské civilizace existovat pouze ve smyslu aspirace, nikdy svědectví nebo navazování na dávné události.[77]

Není-li možné obracet se k historii v hledání původu národa, je nutné jeho původ, a tedy i jeho směřování hledat v rovině metahistorické. Alencarovy indianistické texty zakládají významným způsobem různé kulturní obrazy, které si s sebou Brazílie nese dodnes. To se ovšem dá říci o velkých literárních dílech všeobecně (velcí autoři nejenže vytvářejí síť kulturních obrazů, slavných motivů, literárních archetypů atd., které se pak znovu a znovu přetavují v dalších literárních dílech, ale působí na formování našeho vidění světa mimo literaturu). José de Alencar zakládá kulturní obraz samotného vzniku brazilského národa, jeho původu a tedy jaksi i podstatě. Lucia Helenová si všímá toho, že jeho způsob vyprávění nese znaky „zakladatelského diskursu" (*discurso fundador*), jako je důraz na původ, důraz na posloupnost, vytváření nové paměti a tím vytvoření pouta mezi minulostí a přítomností.[78] Alencar vytváří fiktivní kořen, na který roubuje brazilskou minulost, aby z něj mohl vyrůst strom budoucí brazilské národní identity.

> Vyjádření jako „Daleko, předaleko za těmi horami, jež se ještě modrají na obzoru, narodila se Iracema" se rozšířilo mimo příběh Iracemy a začlenilo se do oblasti brazilské kulturní imaginace a zračí se v něm významy, které mu propůjčují sociálně, politicky i ideologicky produktivní charakter.[79]

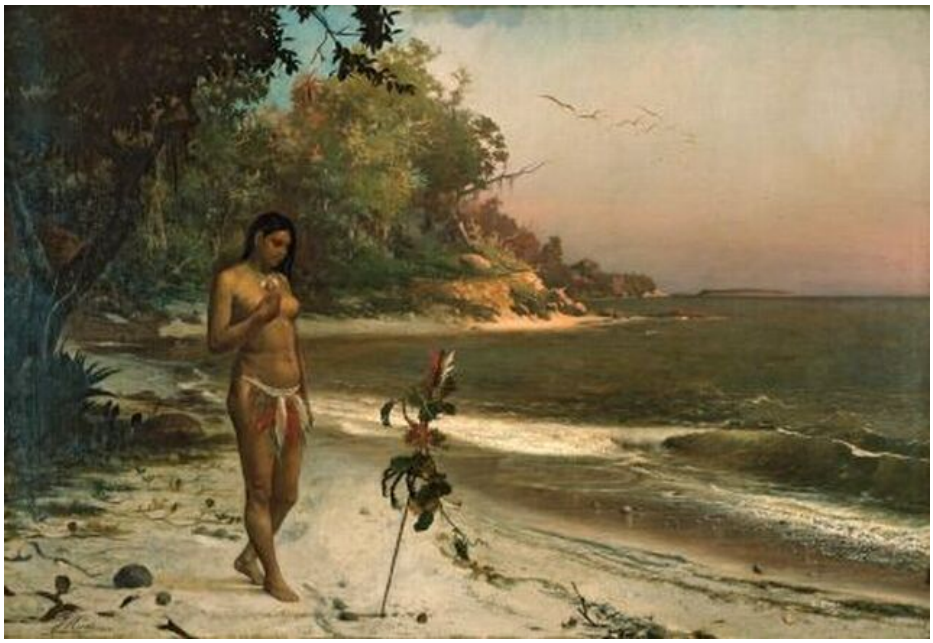
Alencarovská synekdocha navíc způsobuje, že se některé obrazy zasazené původně do konkrétního prostředí rozšiřují na celou Brazílii. *Iracema, lenda do Ceará* je tak sice původně legendou o založení autorovy rodné provincie, ale zároveň se stává mýtem o vzniku Brazílie jako takové. Podobně ve svém románu *Zlaté sny* /Sonhos d'Ouro/ zakládá Alencar kulturní obrazy, které dnes tvoří jádro představ o Rio de Janeiru a okolní přírody, na nichž stojí i kulturní identita dané oblasti. Vytvořením kulturních obrazů konkrétního místa se tak přispívá k utvoření obrazu identity celého národa.

[77] ORTIZ, Renato. *Românticos e folkloristas*. *Cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1999, s. 78-9 (A construção da identidade nacional, é neste sentido puramente alusiva, e deve voltar-se para o futuro, para o que se pretende criar, não para o que efetivamente ocorreu. [...] Num país onde as idéias se encontravam „fora do lugar" [...], isto é, não se adequavam à realidade social como um todo, a fundação da civilisação brasileira só podia existir como aspiração, nunca como testemunho, ou prolongamento de acontecimentos antigos.)

[78] HELENA, Lucia. Alencar, o discurso fundador e os pactos da nacionalidade. *Miscelâneas. Revista de Pós-Graduação em Letras*, 1998, v. 3, s. 20.

[79] HELENA, Lucia, op. cit., s. 20 (Um enunciado como „Além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema" expandiu-se para além da história de Iracema, integrando-se ao imaginário cultural brasileiro, reverberando sentidos que lhe dão um carácter produtivo, seja social, política ou ideologicamente.)

Odstraněno:



J. Medeiros. ***Iracema***. 1881. Olej na plátně. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Alencar se však nespokojuje jen s prostým předvedením mytologického vyprávění o počátku národa. Skrze jemné náznaky a zdánlivě bezvýznamné epizody tomuto počátku také dává konkrétní význam a svého čtenáře poučuje, že má celý příběh chápat symbolicky.

Alencarův pohled na indiána totiž v sobě skrývá určitý rozpor. Přestože je indián nesporně obdivuhodný, smělý a ušlechtilý, něco mu chybí. Z dvojice Martim – Poti je pravým hrdinou běloch Martim, to on je ústřední postavou příběhu. Poti je věrný přítel, který se podílí na hrdinských činech, ale nemá vlastní psychologii, je doprovodným prvkem, jakýmsi zdvojením samotného Martima. Zajímavý je ovšem motiv Potiho křtu. V průběhu děje nejprve Martim přijme indiánské jméno Coatiabo („pomalovaný bojovník“) a tím se plně postaví na stranu indiána. Stane se to v době, kdy je ve své nové situaci šťastný a cele přijímá svůj indiánský život („»Koatiabo«, zvolala Irasema. »Ty jsi řekla. Jsem pomalovaný bojovník; bojovník patřící manželce i příteli.«“[80]). Později se ale Martim začne trápit, neopouští ho stesk po vlasti, láska k Iracemě vyprchá. Vyústění tragického příběhu má nicméně svou pozitivní stránku: je založena křesťanská vesnice, přijíždějí misionáři a Poti je pokřtěn. Martimovo poindiánštění se tedy nezdaří, není schopen žít indiánský život se svou domorodou ženou, na rozdíl od Potiho, který se dobrovolně přihlásí ke kultuře kolonizátora („Poti první poklekl u nohou posvátného dřeva; nesnesl, aby ho cokoli dělilo od jeho bílého bratra. Oba měli mít jednoho Boha, jako měli jedno srdce.“[81]).

Poti je tedy jako divoch dokonalý, ale chybí mu světlo poznání, je necivilizovaný. Teprve křtem se dostává na bělochovu úroveň. K podobnému procesu dochází v *Guaranijci*. Renato Ortiz si ve svém textu „O Guarani: Mito de Fundação da Brasilidade“[82] všímá toho, jak je zdůrazňován rozdíl mezi dobrým, tj. civilizovaným divochem, kterého v *Guaranijci* představuje Peri, a divochem barbarským, jehož ztělesňují příslušníci nepřátelského kmene Aimorů. Narozdíl od Aimorů, kteří mají dlouhé vlasy zakrývající jim čelo, „sídlo rozumu“, jsou nazí nebo zahalení do per a kožešin, je Peri oblečený, nosí plátěnou tuniku, má ostříhané vlasy, je čistý a mluví portugalsky, chybí mu jediné – křesťanství. Teprve křtem je plně integrován do civilizované společnosti.

[80] *Iracema*, s. 113. (-Coatibo! exclamou Iracema. –Tu disseste; eu sou o guerreiro pintado; o guerreiro da espôsa e do amigo.)
[81] *Iracema*, s. 137-8. (Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria êle que nada mais o separasse do seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.)
[82] ORTIZ, Renato. „O Guarani: Mito de Fundação da Brasilidade“, in *Românticos e folkloristas*. Cultura popular. SP: Olho d´Água, 1999, s. 76-97

V tom se ukazuje věčný rozpor mezi přírodou-přirozeností a kulturou-civilizovaností (*natura* versus *cultura*). Alencar oslavuje přírodu jako cosi původního, čistého a především bytostně brazilského, má ale potřebu ji kultivovat jako divokou květinu, jež teprve šlechtěním získá potřebnou eleganci a rafinovanost. Rozdíl mezi přirozeným indiánem a civilizovaným bělochem je tu chápán jako rozdíl mezi původním divokým brazilským pralesem a kultivovanou, ušlechtilou zahradou Starého světa.

To, co na první pohled vypadá jako poetický příběh o původu národa, jenž vznikl rovnocenným spojením dvou ras, je pod rouškou oslavy čistého divocha vlastně silně ideologickým poselstvím, které přisuzuje schopnost být zakladatelem nové kultury a nového národa pouze bělochovi. Proto také z manželského páru, z něhož se zrodí „první Brazilec“, je aktivní silou Martim, kdežto Iracema je pasivní. Martim (mužský prvek) je demiurgovský hybatel, Iracema (prvek ženský) představuje hmotu, přírodu, samu Brazílii, která je bílým nositelem civilizace oplodněna, zušlechtěna, aby v bolestech vydala své plody.

4. Mytický aspekt *Iracemy*

Jak již bylo řečeno, je Alencarův diskurs přiznaně mytizující. Pomocí různých mytologických prvků odkazuje na hlavní povahový rys mýtu – jeho symboličnost. To mu dovoluje skrze příběh o setkání dvou konkrétních postav: indiánky Iracemy a bělocha Martima vyprávět o vzniku svého národa. V *Iracemě* se odrážejí různá klasická mytologemata a přebírá i některé charakteristiky mýtu.

Jednou z nich je například cyklické pojímání času. Na rozdíl od historie, která je lineární, má mýtus nejen svůj počátek, ale i konec, který se jako had zakusující se do vlastního ocasu vrací, odkud vyšel. Ve stejné logice začíná *Iracema* na konci, melancholickým pohledem odplouvajícího Martima zpět ke břehům, kde zanechal Iracemin hrob.

Pro mýtus je také typické černobílé rozdělení postav na dobré a zlé, na věrné a zrádné, na statečné a zbabělé. Postavy jako by byly pouze ztělesňovaly určitou archetypální vlastnost nebo sílu, nemají vlastní psychologii, takže mohou být označeny nominálně:[83] Martimův přítel Poti může představovat „věrnost“, žárlivý Iracemin nápadník „zášť“, šaman Araquém „moudrost“, Iracema sama pak může být chápána jako „plodnost“ anebo prostě „láska“. (Zajímavé je, že hrdina příběhu Martim jako jediný prochází nějakým psychologickým vývojem, jeho duše je zmítána nepokoji a pochybnostmi, bouřlivě se mění jeho city k Iracemě, pro kterou naopak je láska k němu nezměnitelnou daností. To ho zvláštně od ostatních postav vyděluje a zdůrazňuje jeho výsadní postavení – další způsob, jak podpořit tezi o nadřazenosti bílého dobyvatele nad domorodcem, která se snaží legitimizovat celou portugalskou conquistu.)

Mýtus je vyprávění – příběh (mythos) – o tom, jak svět jest, což se odvíjí od toho, jak byl stvořen; stejně tak *Iracema* předkládá poetický obraz o počátku brazilského národa přispívajíc tak k určitému modelu toho, jak se sám pojímá.

Mýtus také mívá svého hrdinu, jehož činy se stávají vzorem hodným následování, vyznačuje se určitou monumentalitou, pracuje s archetypálními obrazy atd. To vše má v sobě i *Iracema*, včetně zřejmé nehistoričnosti, či přesněji řečeno metahistoričnosti. Její příběh stojí nad historií, protože jeho platnost je jiného řádu. Alencar nenapsal *Iracemu* jako pravdivé poučení o době kolonizace, ale jako příběh, který umožní brazilskému čtenáři sestoupit do slávy zašlých časů, aby tam hledal vlastní identitu.

[83] viz. ORTIZ, Renato, op. cit., s. 83

4.1. Kosmogonický mýtus

Naformátováno

Pojem kosmogonický mýtus obvykle označuje mýtus o stvoření světa, ve vlastním smyslu slova se však jedná o mýtus, který vypráví o tom, jak se z prvotního chaosu stal kosmos – řád. Mircea Eliade dokonce považuje každý mýtus ve své podstatě za kosmogonický, protože pojednává o tom, jak se z nějakého nebytí stalo bytí.[84] Iracema má v sobě počátků hned několik: založení provincie Ceará, narození prvního Brazilce, vznik brazilského národa... Vedle této kosmogonie v přeneseném smyslu v ní ale můžeme najít také několik zajímavých motivů, které jsou typickými prvky kosmogonického mýtu jako takového.

Většina mýtů o počátku začíná představou prázdna nebo chaosu. Ten může být znázorněn jako tma, voda nebo kosmické vejce. Často musí být země s obrovským úsilím vyzvednuta ze dna oceánu nějakým statečným zvířecím předkem, ve vikinských mýtech je to kachna, v afrických rak nebo jiné zvíře. Bujnost divokého, nekultivovaného brazilského pralesa se jako zobrazení chaosu sama nabízí. Kosmos z něj musí být vyrván kolonizačním úsilím prvních bělochů, kteří neuspořádanou, nezvladatelnou brazilskou přírodu přemění na řád plantáží a pastvin.

Z chaosu na počátku povstane prvotní bytost nebo bytosti, často jen personifikace základních principů, ženského a mužského, jejichž spojením vzniká člověk nebo první bohové. Joseph Campbell cituje ve své knize *Tisíc tváří hrdiny* maorský mýtus, podle nějž byl vesmír „[...] jako vejce, v němž byli Te Tumu a Te Papa. Nakonec vejce prasklo a vznikly z něj tři vrstvy spočívající jedna na druhé – spodní vrstva podpírala dvě horní. V nejnižší rovině zůstali Te Tumu a Te Papa, kteří stvořili člověka, zvířata a rostliny“.[85]

Velké množství kosmogonických mýtů také obsahuje moment, kdy se jeden rozrůzní v mnohé, tj. stvoření prvního člověka je synekdochicky chápáno jako stvoření lidstva. To je typický mýtotvorný prvek, který Alencar použil. Spojením mužského (Martim, bílý kolonizátor) a ženského principu (Iracema, domorodé obyvatelstvo) přichází na svět první Brazilec (Moacir). Toto dítě je praotec brazilského národa, jeden, z nějž povstanou mnozí.

Dalším zajímavým motivem, který se v *Iracemě* objevuje, je mytologema oddělení prvotního páru. Je to motiv, který se objevuje v mnoha mýtech napříč kulturami. Spojení otce

[84] ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Přel. Filip Karfík. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 65
[85] CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny: archetyp hrdiny v proměnách věků*. Přel. Hana Loupová. Praha : Portál, 2000, s. 247

a matky je totiž statické, představuje rovnováhu, dokonalý řád ustavený na počátku světa. Tento rajský stav je ale nutno rozlomit, aby mohl vytrysknout dynamický, vyvíjející se, chybující život. Joseph Campbell příznačně cituje maorský mýtus:

> Rangi (Nebe) ležel tak těsně na břiše Papa (Matky Země), že se děti nemohly dostat ven z jejího lůna. »Byly v nestálém stavu, vznášely se ve světě temnot a vyhlížely různě: některé lezly /.../, některé stály vzpřímeně se vztyčenýma rukama /.../, některé ležely na boku /.../, některé na zádech, jiné byly sehnuté, některé měly svěšenou hlavu, jiné zase nohy složené pod sebe /.../, některé klečely /.../, některé šátraly ve tmě /.../. Všechny byly v objetí Rangi a Papa /.../« Nakonec se bytostem počatým z Nebes a Země znechutila neustálá temnota, poradily se mezi sebou a řekly si: Zkusíme zjistit, co bychom měli udělat s Rangi a Papa, jestli by bylo lépe je zabít, nebo je od sebe roztrhnout.

Nakonec se první bytosti dohodnou, že rodiče nezabijí, ale že je oddělí titánský bůh Tane-mahuta, „otec lesů a všech věcí, jež je obývají nebo jsou sestrojeny ze dřeva“.

> Nyní jsou Rangi a Papa odděleni a hlasitě naříkají a sténají žalem. »Proč jste zabili své rodiče? Proč jste spáchali tak ohavný zločin a zabili nás, odtrhli nás od sebe?« Tane-mahuta však nepoleví ve svém úsilí, nedbá na pláč a nářek, hluboko, hluboko pod sebe tiskne zemi, vysoko, vysoko nad sebe tlačí nebesa.[86]

Netřeba však chodit tak daleko, tento motiv je nám znám z egyptské mytologie, kde od sebe otce zemi a matku nebe oddělí jejich syn, bůh vzduchu Šu, aby mohla vzniknout země. Totéž se děje v řeckém vyprávění o oddělení Úrana a matky země Gaii jejich synem titánem Kronem, který dokonce svého otce vykastruje srpem a odstrčí ho z cesty. Podobně v sumerském mýtu zplodí An (nebe) a Ki (země) boha vzduchu Enlila, který je od sebe oddělí a sám se spojí se svou matkou, aby zplodil lidi.[87] Toto rozdělení je nutné, aby byl vytvořen životní prostor pro lidstvo, a to i za cenu utrpení prvotního páru. V jednom staročínském mýtu dokonce nebeský bůh Juan Sü nařídí svým synům, aby nebe a zemi oddělili, a pokud nebude toto oddělení správně dodržováno, upadne kosmos zpět do chaosu.[88] Stejně tak je nutné, aby byl Moacir příčinou odtržení svých rodičů, Iracema umírá a Martim je ponechán zoufalství a vyhnanství. Kdyby k tomuto rozdělení nedošlo, nebyl by Brazilec takový, jaký je („vyhnancem ve vlastní zemi, jež ho přivedla na svět, od které se odděluje smrtí matky, aby

[86] CAMPBELL, Joseph, op.cit., s. 253-4
[87] CAMPBELL, Joseph, op.cit., s. 254-5
[88] COTTERELL, Arthur. *Mytologie: Bohové, hrdinové, mýty*. Přel. Vladimír Čadský. Praha : Slovart, 2007, s. 183

byl vychováván a formován pod vlivem a v hodnotách portugalského otce, jemuž se stává druhem v neštěstí“[89]). Iracema je tak matkou zemí, obětující se za své děti, kdežto Martim je otcem nebem, oplodňujícím principem a symbolem ducha.

Obětování prvotního božstva je dalším ze základních motivů mnoha světových mytologií. V severské mytologii bohové Odin, Vili a Vé zabijí svého děda obra Ymiho, prvotní bytost, která povstala z jinovatky, a z jeho masa stvoří zemi, z jeho krve moře, z kostí skály, z vlasů stromy a z lebky nebe. V mnohých mýtech se stvořitel dokonce obětuje sám, části jeho těla jsou symbolickým původem nebe, země, pohoří, řek atd. Velice silně je tento motiv přítomen u národů, které jsou závislé na zemědělství. Zvláště pak v mytologiích amerických indiánů. Mrtvé tělo stvořitele bývá původem životně důležitých plodin, zejména kukuřice. Severoameričtí Penobskotové vyprávějí příběh o prvotním páru, který stvoří lidstvo, ale protože děti pláčou hlady, požádá žena svého muže, aby ji zabil, její tělo aby za vlasy vláčel po celém poli a doprostřed pak uložil její kosti. Po sedmi měsících se na poli urodí mnoho rostlin: „[Manžel] okusil plod a zjistil, že je sladký. Nazval ho *Skar-mu-nal* - »kukuřice«. A na místě, kde byly pohřbeny kosti jeho manželky, spatřil rostlinu se širokými listy s hořkou chutí. Nazval ji *Utar-mur-wa-jé* - »tabák«.“[90] V příběhu amazonských Paresíů se zase dcera prvotního božstva nechá zaživa pohřbít vlastní matkou, dokonce se nechá několikrát „přesadit“, aby našla to pravé místo, a teprve ve stínu lesa z ní vyroste statná rostlina. Na konci matka praví: „[Matka] neustále pečovala o dceřin hrob. Když později tu rostlinu vytrhla, našla kořen, který byl velice chutný. Byl to maniok.“[91] Nebeský rodič se obětuje, aby zajistil obživu pro své lidské potomstvo, a tím nabývají plodiny jako maniok, kukuřice a další posvátného významu, neboť jsou chápány jako dar a vždy v sobě nesou příchuť krve, jež za ně byla prolita.

Podobně jako matka země prochází utrpením i Iracema, která nechá své vyschlé prsy sát kunám irará, aby pak mohla mlékem ještě smíšeným s krví nakrmit svého syna. Nakonec, když vše vydala, umírá a vrací se zemi, z níž vzešla a jejímž je symbolem (přesmyčku

[89] CAMILO, Vagner. Mito e história em Iracema: a recepção crítica mais recente. *Novos estud. - CEBRAP*, July 2007, no.78, p.169-189. ISSN 0101-3300. [online]. [cit. 2008-05-08]. Dostupné z: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200014, s. 182 ([...]desterrado na própria terra que o trouxe ao mundo,da qual se aparta com a morte da mãe para ser criado e formado sob influência e valores do pai português,de quem se torna o companheiro de infortúnio. [...]).
[90] EDMONDSOVÁ, Margot; CLARKOVÁ, Ella. *Hlasy větrů: Mýty severoamerických indiánů*. Přel. Václav Pelíšek. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 344
[91] *Poronominare: Mýty a legendy brazilských indiánů*. Z portugalských originálů sestavila a přeložila Pavla Lidmilová. Praha : Dauphin, 1995, s. 113

IRACEMA - AMERICA objevil už Afrânio Peixoto).[92] Stává se tak samotnou matkou Brazílií, která se zcela odevzdává bílému kolonizátorovi, nechá rozporcovat vlastní tělo, aby nasytila své děti, všechny budoucí Brazilce. Vagner Camilo v tom spatřuje silné ideologicko-politické poselství.[93] Píše, že již Machado de Assis mluvil o „sladkém otroctví" Iracemině (*doce escravidão*); tím, že se sama obětuje, posouvá brutální proces kolonizace do abstraktní heroicko-idylické roviny.

Vagner Camilo přejímá názor Alfreda Bosiho, že tím, že se Iracema dobrovolně vzdává svého kmene a postavení, své identity a nakonec i života, ukazuje portugalskou kolonizaci jako jakési naplnění osudu indiánů a celé Brazílie. Alencar zde opět využil zakládající síly mýtu. Sakrifikační mýtus legitimizuje portugalský nárok na vlastnictví půdy, neukazuje Brazílii jako zemi ukradenou, ale jako zemi darovanou, navíc darovanou z lásky. Podřízení indiána je logické a přirozené, Martim je líčen jako dokonalý hrdina, který v sobě nemá nic z přízemnosti a brutality kolonizátora. Stejně jako severoameričtí Arikarové, kteří považují vše, co roste, za části těla velké matky, mohou si Brazilci říct: toto je právoplatně naše, neboť nám to bylo dáno naší indiánskou matkou, která za nás zemřela.[94]

Myslím, že se nedá s jistotou určit, zda byly tyto základní představy o původu světa Alencarem vědomě použity, aby se posílil mytický tón, který v sobě *Iracema* nese, nebo do ní prosakují jako jakési archetypální obrazy, podivuhodně společné mnoha kulturám po celém světě. Odvažuji se však soudit, že José de Alencar vědomě psal vyprávění, jež v sobě bude mít závažnost a tvořivou moc mýtu. Mytologické prvky posouvají Iracemu do symbolické roviny, a tím odkazují na její vyšší význam.

[92] CAMILO, Vagner, op. cit., str. 174
[93] CAMILO, Vagner, op. cit., s. 174
[94] Zajímavé je, k jakému posunu došlo v *Iracemě* (1865) oproti *Guaranijci* (1857). Zatímco v *Guaranijci* se spojuje líčení statečného, krásného a svobodného indiána Periho s upřímnou oslavou kolonizátora dona Marize, v *Iracemě* již není spojení obou ras chápáno tak pozitivně. Indián je tragicky obětován, k budovatelskému nadšení nového národa se přidává věčná melancholie pramenící z vědomí oběti, jež byla přinesena. Alencar ale dbá na to, aby bylo toto vědomí povýšeno na ušlechtilý, a především abstraktní pocit. Rozhodně se nejedná o pokus kolonizaci problematizovat, či dokonce nastolit otázku viny.

4.2. Mýtus o vyhnání z ráje

Naformátováno

V předchozí kapitole byl záměrně jeden výrazný kosmogonický mýtus opomenut, jedná se o židovsko-křesťanský obraz stvoření, zejména stvoření člověka a jeho umístění do zahrady v Edenu. Biblického intertextu si v *Iracemě* všimli už autoři jako Cavalcanti Proença nebo David Treece. Lze-li paralely s různými mýty o stvoření vystopovat v *Iracemě* spíš jako jednotlivé motivy, pak se paralela s mýtem o vyhnání z ráje táhne textem jako červená nit. José de Alencar zde využil staré tradice, která Brazílii spojuje se ztraceným rájem už od dob jejího objevení.

> I vytvořil Hospodin Bůh člověka, prach ze země, a vdechl mu v chřípí dech života. Tak se stal člověk živým tvorem. A Hospodin Bůh vysadil zahradu v Edenu na východě a postavil tam člověka, kterého vytvořil. (Gn 2,7-8)

Způsob, jakým se v Bibli o Edenu mluví, vedl odedávna k tomu, že byla rajská zahrada považována za reálné místo na zemi. Pro většinu autorů patristické éry, sahající do 6. až 7. století, znamená „ráj" v podstatě zahradu rozkoše, kde krátce pobyli Adam s Evou. Autor biblického textu podává o Ráji natolik konkrétní geografické informace, jako např. popis řek, které jím protékají, že dodnes podněcuje snahy o jeho lokalizaci.[95] Pro středověkého člověka se naskýtala otázka, co se s Rájem stalo po potopě. Pro jedny byl zničen, ztracen pod vodou a splýval tak s bájnou Atlantidou, pro jiné byl vyzdvižen na nebesa a pro další nebyl zničen, ale skryt, přečkal potopu a může být nalezen. Od 14. století spolu s objevnými cestami přichází okouzlení exotikou neznámých míst, jejich tajemstvími a bohatou přírodou. Ztracený ráj je umísťován do západní Asie, Afriky, Číny, Íránu, na Dálný východ či Hebridy. Kryštof Kolumbus prý byl přesvědčen, že souostroví Nových Indií leží již v sousedství pozemského ráje.[96] Když byla objevena Brazílie, zdálo se, že byl ztracený ráj skutečně nalezen, protože její bujná příroda a zdánlivě čistí, neporušení obyvatelé odpovídali bohaté tradici představ, která

[95] „Z Edenu vychází řeka, aby napájela zahradu. Odtud dál se rozděluje ve čtyři hlavní toky. Jméno prvního je Píšon; ten obtéká celou zemi Chavílu, v níž je zlato, a zlato té země je skvělé; je tam také vonná pryskyřice a kámen karneol. Jméno druhé řeky je Gíchón; ta obtéká celou zemi Kúš. Jméno třetí řeky je Chidekel; ta teče východně od Asýrie. Čtvrtá řeka je Eufrat." (Gn, 2:10-14) Dnes se soudí, že autor předpokládal, že jeho čtenáři znají řeku Eufrat i řeku Chidekel (Tigris), a proto věnoval více pozornosti řekám Píšon a Gíchon, které známé nebyly. Jestliže však zmínka o Eufratu a Tigridu situuje zahradu v Edenu někam mezi dnešní Sýrii a Irák, pak popis řek Gíchon (Jeruzalém) a Píšon (Sudská Arábie) rozhodně pokus o lokalizaci komplikuje a dodnes nechává prostor pro spekulaci. (MAT, Pavel. *Zahrada v Edenu: Kde byla biblická zahrada?* [online]. [cit. 2008-05-10]. Dostupné z: http://www.myty.cz/view.php?nazevclanku=kde-byla-biblicka-zahrada&cisloclanku=2007100004)

[96] viz. DELUMEAU, Jean. *Dějiny ráje. Zahrada rozkoše.* Přel. Zdeněk Müller. Praha : Argo 2003, s. 118

se kolem pojmu ráje vytvořila. Již v roce 1500 opěvuje Pero Vaz de Caminha krásy nově objevené země a s úžasem popisuje nezkažené indiány, kteří se svou prostotou a harmonickým životem podobají Adamovi a Evě. Dopis Františku Medicejskému z roku 1503 známý pod názvem *Mundus novus*, údajně z pera Ameriga Vespucciho, také tvrdí, že existuje-li pozemský ráj, pak se jistě nenachází daleko od zemí, jež spatřil.[97] Sérgio Buarque de Holanda ve své knize *Vidina Ráje: rajské motivy v objevení a osídlení Brazílie* dokonce upozorňuje na zvláštní fakt, že keltská a gaelská středověká mytologie mluví o rajském ostrově jménem „Hy Bressail" nebo „O´Brazil", což značí blažený ostrov. Na různých středověkých mapách je jméno „O brasil" nebo „Obrasil" připisováno místům, jež byla považována za mytický blažený ostrov. Na mapě Fernãa Vaz Dourada z roku 1570 je ovšem již jménem „O Brasil" označena země objevená Pedrem Álvaresem Cabralem. Zároveň však v téže době stále nacházíme pod názvem „obrasill" tajemný ostrov situovaný na jihozápad od Irska označený červeným kroužkem přeškrtnutým bílou linkou.[98] Takové vysvětlení názvu Brazílie zvláštně kontrastuje s tradičně přijímaným názorem, že její jméno pochází od brasilového dřeva (pau-brasil) nazvaného podle své červené barvy (brasil nebo verzino bylo barvivo podobající se purpuru známé z arabského a italského obchodu)[99] a přispívá tak posílení představy Brazíle jako ztraceného ráje.

Přesto, že se v Bibli mluví pouze o „zahradě" a ne o „ráji", splynula postupně představa prvotní božské zahrady s mýtem o zahradě rozkoše či věčné blaženosti, která se vyznačuje bohatou přírodou, jež se nemusí obdělávat, a přece dává ty nejsladší plody, mírným podnebím věčného jara, dostatkem vody, hojností ptactva a zvěře, a především nepřítomností utrpení, hladu, přírodních katastrof, smrti... Postupně se tak vytvořila bohatá ikonografie, která se sytila jak motivy antickými (zlatý věk, Rajská luka Elysejská, zahrada Hesperidek), tak motivy podstatně staršími, jako je například sumerský mýtus o bohu Enkim a jeho manželce Ninchursag odehrávající se na překrásném ostrově Dilmunu, kde „vrána nekrákorala, kohout nekokrhal, lev nezabíjel, vlk nerdousil beránka. Divoký pes nevěděl o chytání jehňat, vepř neznal, co je požírat obilí".[100] Jean Delumeau cituje v knize *Dějiny ráje. Zahrada rozkoše*

[97] viz. CARVALHO, José Murilo de. O Motivo edênico no imaginário social brasileiro. Revista Brasileira de Ciências Sociais [online]. 1998, vol. 13, no. 38 [cit.2008-05-10]. Dostupné z: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=en&nrm=iso

[98] HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonisação do Brasil*. São Paulo : Brasiliense, 1996[6] , s. 173-5

[99] HOLANDA, op. cit, s. 173

[100] MAT, Pavel. *Enki a Ninchursag*. [online]. [cit. 2008-05-10]. Dostupné z: http://www.myty.cz/view.php?cisloclanku=2007100003

neznámého anglického autora, jehož popis Brazílie z roku 1554 velice pěkně vystihuje obecnou povahu zpráv, jež o Novém světě přicházely od prvních kolonizátorů:

> Ti, kteří tam přišli, jednoznačně souhlasí s tím, že spatřili nejnádhernější a nejzelenější louky a krajiny na světě, nejpříjemnější hory porostlé stromy a plody všeho druhu, nejkrásnější údolí, nejsličnější řeky s čerstvou vodou, naplněné rybami bezpočtu druhů, nejhustší stále zelené lesy plné plodů. Zlato, stříbro a další kovy, koření všech typů, ovoce žádané buď pro svou chuť a jemnost, nebo pro ozdravný účinek, který působí. To vše je tak hojně přítomno, že si dosud nebylo možné ani představit, že něco podobného může vůbec existovat. Vyplývá z toho závěr, že pozemský ráj lze objevit jen pod rovníkem nebo v jeho blízkosti: tam leží jediné dokonalé místo na světě.[101]

Brazílie se dodnes velice silně identifikuje s obrazem pozemského ráje, její příroda byla vždy považována za to nejtypičtěji brazilské, za něco, nač může být Brazilec hrdý. V literární tradici jí bylo věnováno mnoho děl, v boji za kulturní nezávislost brazilského písemnictví posloužila jako neúdernější zbraň. José de Alencar toho využívá a obrací se k přírodě jako k lokálnímu prvku, který zaručí, že bude jeho dílo nezpochybnitelně národní. Ale nejen to, velice propracovaně používá určité „rajské názvosloví", které mu umožňuje jemně propojit příběh Martima a Iracemy s biblickým obrazem Adama a Evy.

Dějištěm románu je bujný prales nebo bílé pláže, potoky oplývají množstvím ryb, lesy se hemží zvěří, tu tam prokmitne rychlá říčka, vítr zlehka povívá v bohatém listoví palmy karnaúby. Brazilské břehy omývá „zelené moře, které se [třpytí] jako roztavený smaragd v paprscích vycházejícího slunce, oblévajíc bělostná pobřeží stíněná kokosovníky".[102] Tento popis není jen variací na klasickou romantickou apologii přírody jako zrcadla lidské duše, Alencar zde také využívá symbolů typických pro středověké rajské alegorie. Podle Jeana Delumeaua byl např. smaragd považován za rajský kámen a ve středověkých vizích a alegoriích mu byl přisuzován velký význam, protože byl považován za symbol věčného života. Podobně prý na Evropany působilo objevení velkého množství papoušků v Novém světě. Papoušek byl totiž neodmyslitelnou součástí představ o ráji, Jan Brueghel mladší např. maluje ve svém *Ráji* pestrobarevné papoušky, volavky a kachny. V představách lidí 16. a 17. století byl papoušek rajským ptákem, protože na rozdíl od všech ostatních zvířat neztratil schopnost mluvit.[103] Brazílie se tedy ráji blížila i v tom, že zde zvířata nepřestala mluvit

[101] DELUMEAU, Jean, op. cit., s. 120
[102] *Iracema*, s. 49 (Verdes mares que [brilham] como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.)
[103] DELUMEAU, Jean, op. cit., s. 121

Jan Brueghel Mladší. ***Ráj***. 1620. Olej na dřevě. Gemäldegalerie, Berlín.

s lidmi. Takovým mluvícím společníkem a věrným přítelem je i Iracemin papoušek ara, barevná jandaia – emblém Brazílie.
Iracema sama je nám jako indiánská Eva poprvé představena v kulisách vpravdě rajských:

> Jednoho dne, když slunce vrcholilo, odpočívala [Iracema] ve světlině pralesa. Koupala se ve stínu stromu oitisika svěžejšího než noční rosa. Větve divokého akátu střásaly květy na její vlhký vlas. Zpěv ptactva ukrytého v listoví zaznával stále jemněji.[104]

Nad Alencarovými modravými horami a malebnými údolími, zlatavě rudými v zapadajícím slunci, křišťálovými potoky a přeludnými květinami zůstává čtenář v úžasu stát podobně jako Miltonův ďábel, když přehlíží zahradu Edenu usazen v koruně stromu života:

> Teď znovu žasna, dole přírody
> vše skvosty, ba víc nebe na zemi
> zří ku vší slasti smyslu lidského
> schystané v úzkém koutku; byltě ten sad
> Ráj Páně blahý [...]
> V nich luhy, rovné pláně vloženy
> a stáda spásající travičku,
> neb kopec palmový, či květný klín
> provlhlé rokle sklad svůj prostíral
> všech barev květy, růže bez trnu. [...]
> V to zní sbor ptačí; větřík, jarní van,
> dchna vůni lad a hájů, rozhrává
> třasavé listí [...]
> Tak byl ten kout
> zátiším blahým, pestré tvářnosti:
> pně v hájích lkaly balsám, vonné klí,
> s těch, slupkou zlatou blýště, visel plod
> zas vábný, chuti slastné; - pravá-li,
> jen tady pravá Hesperidská báj.[105]

Miltonův popis, který koresponduje s obecnou představou o krásách ráje, jako by přímo odkazoval na dojem, jakým zapůsobila Brazílie na portugalské mořeplavce. Alencar Miltonův

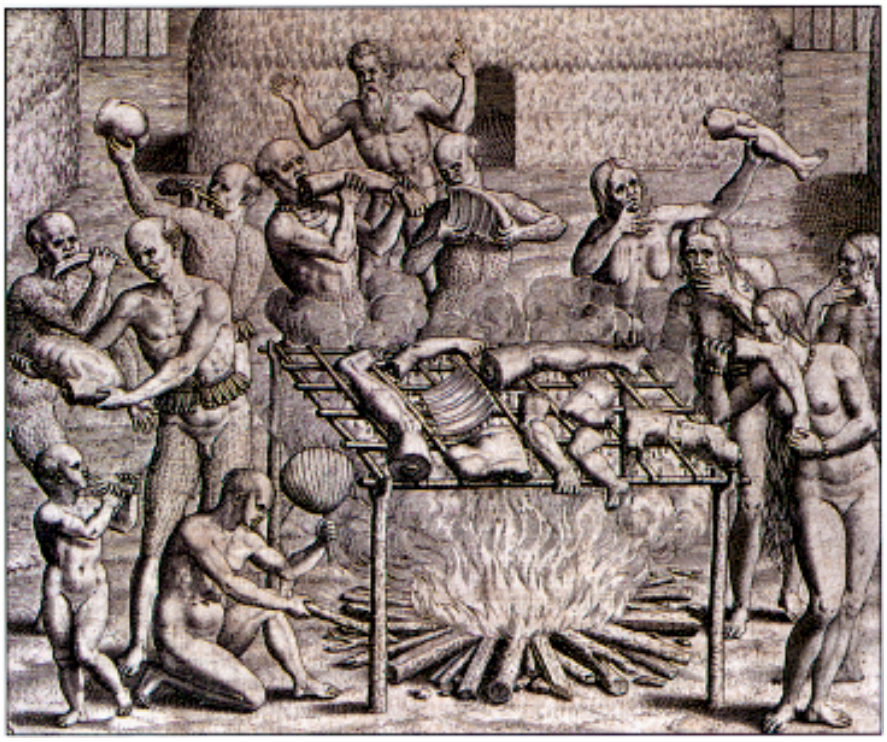
[104] *Iracema*, s. 51 (Um dia, ao pino do sol, [Iracema] repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flôres sôbre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto.)
[105]MILTON, John. *Ztracený ráj*. Přel. Josef J. David. Praha : J. Otto, 1911, s. 120-122

Ztracený ráj znal a například v kritice *Spolčení Tamoiů* Gonçalvese de Magalhãese několikrát vyzdvihuje jeho kvality.

Evropští cestovatelé nalezli však v Brazílii nejen rajskou přírodu, ale i jejího blaženého obyvatele. Brazilským indiánům byl např. připisován dar dožívat se velmi vysokého věku. Jean Delumeau cituje *Mundus Novus*, podle kterého se indiáni dožívali až sto padesáti let,[106] jako by měli jistý podíl na nesmrtelnosti, protože si uchovali něco z nevinnosti Adama a Evy před prvotním hříchem. Další svědectví o Novém světě se pozastavují nad tím, že indiáni žijí ve společenství bez zákonů a shora dosazené vlády. Uznávají přirozenou autoritu starších, žijí v komunitě bez rozporů a hádek, nemají majetku. Tím se podobají prvotním křesťanům a naplňují představu o ideálním společenství lidí na zemi. Důkazem jejich nevinnosti je také to, že nenosí oblečení stejně jako Adam a Eva v ráji – „oba byli nazí, člověk i jeho žena, ale nestyděli se“ (Gn 2,25).
Když se Evropané poprvé setkali s brazilskými indiány, viděli je jako příklad dokonalého člověka, který žije v harmonii s přírodou, je zdravý, dobře rostlý, silný a krásný. Teprve později začnou kronikáři líčit jejich barbarství a děsit Evropany popisy jejich ukrutností odsuzujíce především zvěrstvo kanibalismu. S takovou představou indiána ovšem Alencar nesouhlasí, jeho indiáni jsou obyvateli ráje: muži jsou urostlí, rovní a hrdí, vynikají hbitostí, silou a pronikavými smysly; ženy jsou štíhlé, dokonalých tvarů a přes veškerou ženskost vyrovnají se v obratnosti mužům. Zacházejí s lukem a šípy, zkušeně pronásledují svou kořist v pralese.[107]

> Irasema, panna medových rtů, s vlasy černějšími než křídla graúny, splývajícími přes pás štíhlý jako palma. Medová plástev včelky žati nebyla tak sladká jako její úsměv; ani vanilka nešířila

[106] viz. DELUMEAU, Jean, op. cit., s. 122
[107] Tak se liší od ženy evropské, která má spíš atributy křehké bílé lilie, má být ochraňována a obdivována. Je-li Iracema snědou Evou, prvotní ženou nezkaženého světa, pak má hlavní hrdinka *Guaranijce* Ceci jednoznačně rysy mariánské. Ceci je zlatovlasá, éterická, netělesná a nedosažitelná, je objektem cudné adorace indiána Periho a vyústěním jejího příběhu je záchrana (*salvação*) na voru, který pluje k lepším zítřkům. Oproti tomu živoucí, ženská a vřelá Iracema po ztrátě panenství končí ve vyhnanství od vlastního kmene a nakonec propadá smrti smutkem. Ceci je panna, Iracema manželka a matka. Alencar tak dávnou myšlenku, že „k Ave Eva přirovnat se nedá“ posouvá do další roviny. Přestože je domorodá Eva matkou všech Brazilců, jejím osudem je zahynout a spásu přináší až bílá Marie portugalských kolonizátorů. Jak praví Bartolomé de Las Casas ve svém spise *Dějiny Indií*: „Tito lidé by byli zajisté přijati mezi ty nejvíce požehnané, jen kdyby vyznávali pravého Boha.“ (citace převzata z: DELUMEAU, Jean, op. cit., s. 123)



Ilustrace k ***Historia Antipodium*** Johanna Ludwiga Gottfrieda, 1665.

v háji takovou vůni, jako její dech. Rychleji než divoký emu běhala snědá panna divočinou a pralesy kraje Ipú, kde tábořil její bojovný kmen velkého národa Tabažarů.[108]

Tento, dnes notoricky známý, popis Iracemy odkazuje na poetiku *Písně písní*, využívaje stejně jako ona přirovnání ze zvířecí a rostlinné říše, a odpovídá ideálu snědé indiánské krasavice, smyslné a živoucí, jakési maurské princezny Nového světa.

Alencar ale nepoužívá brazilskou přírodu ani jejího domorodého obyvatele jako samoúčelný kolorit, využívá dávné asociace, jež spojuje Brazílii se ztracenou zahradou v Edenu, aby předvedl drama rajského tématu celé. K motivu prvotní blaženosti se tu totiž přidává motiv pádu člověka a vyhnání z ráje.

Struktura románu odpovídá velmi přesně dramatickému oblouku druhé a třetí kapitoly knihy Genesis, který jde, jak píše David Treece, od zrady a pádu člověka přes vyhnání z ráje k narození nového vykupitele.[109] Hned na začátku je tu vedle idylického popisu přírody odkazujícího na sad boží na zemi ustanoveno tabu, jehož porušení stojí u zrodu celé tragédie. Když potká bílý bojovník Martim v srdci brazilského pralesa indiánskou dívku Iracemu, je odveden do vesnice jejího kmene, náležitě přivítán a jsou mu nabídnuty „tisíce bojovníků, aby ho chránili, a bezpočet žen, aby mu sloužily“. Jen jedna jediná je mu zapovězena, a to Iracema, která je pannou Tupanovou. („Z každého stromu zahrady smíš jíst. Ze stromu poznání dobrého a zlého však nejez. V den, kdy bys z něho pojedl, propadneš smrti,“ Gn 2,16-17) Role svůdce a svedeného nejsou však u Alencara tak jednoznačně vymezeny, jak by se na první pohled mohlo zdát. Iracema jako obdoba biblické Evy sice podá Martimovi omamný nápoj juremu a sama se mu stulí do náruče přivábena jeho milostným voláním ze sna, ale zjevně zůstává bez viny. David Treece zdůrazňuje, že je Iracema opakovaně popisována jako zranitelná, nezadržitelně fascinovaná Martimem jako „krásný ptáček saí přitahovaný hadem“, je líčena jako oběť a utrpení vyhnanství a smrti z ní podle něj smývají jakékoli provinění.[110] Treece zachází tak daleko, že chápe Iracemu jako prototyp submisivní indiánky a Martima jako klasický „[...] archetyp promiskuitního kolonizátora, který si na poddajné indiánce realizuje své představy o zakázaném exotickém sexuálním zážitku. Způsob, jakým využívá narkotický afrodiziakální nápoj juremu, vyjadřuje v psychologické

[108] *Iracema*, s. 51 (Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era tão doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara.)
[109] CAMILO, Vagner. *Mito e História em Iracema*, op. cit., s. 173
[110] CAMILO, Vagner, op. cit., s. 177

rovině proces koloniálního útlaku a zrady, které v Alencarových očích spočívají v jádru krize identity jeho země.“[111] Vagner Camilo však upozorňuje na to, že Treeceův pohled je sice koherentní a plně legitimní z historického hlediska, ale neslučuje se s pojetím Alencarovým, který Martima popisuje jako vznešeného hrdinu camõesovského typu, zcela prostého jakéhokoli kolonizátorského barbarství.[112]

Vlastní text nás skutečně přesvědčuje, že ačkoli hrdina požádá o juremový nápoj sám, je to jen proto, aby „nezanechal stopy neštěstí v pohostinné chýši“, ve skutečném životě několikrát dívku odmítá, alespoň ve snu pak může „žít s Irasemou a sbírat s jejích rtů polibky, které tam vybujely mezi úsměvy jako plody v koruně květu. Mohl ji milovat a vysát z lásky med i vůni a nezanechat přitom v dívčiných prsou jed“. Zdá se tedy, že v Alencarově podání jsou oběťmi jak Martim, tak Iracema. Snad proto chybí v celém příběhu motiv hada, není zde svůdce ani svedeného, jejich tragédie je dílem osudu, který je předurčen oběma národům.

Proto se také lépe než jablko, ono biblické *malum*, hodí motiv kouzelného nápoje, který odkazuje k symbolice tristanovské. Stejně jako jsou Tristan a Isolda vinou osudového omylu k sobě tragicky připoutáni nápojem lásky, spojí jurema Iracemu a Martima. To se stane způsobem, který je vnější vůli obou hrdinů a který je jen vyjádřením nevyhnutelného osudu, určeného oběma národům.

Je ovšem zajímavé, že přestože tedy není viníka, z obou milenců pouze Iracemu zachvátí stud po vzoru biblického páru, klade si vše za vinu a trpně snáší Maritmův hněv. Jako by přece jen přijala roli hříšné Evy a uznala tak účast na svém vlastním zničení. Poddajný indián si tak za svou záhubu může z části sám, čímž snímá odpovědnost z beder kolonizátora.

Stejně jako jsou Adam s Evou po porušení božího zákazu vyhnáni z Edenu, musí Martim s Iracemou uprchnout před rozzuřenými Tabajary, aby se usadili se na pobřeží, kde si postaví chýši a žijí spolu jako muž a žena. „Proto jej Hospodin Bůh vyhnal ze zahrady v Edenu, aby obdělával zemi, z níž byl vzat.“ (Gn, 3, 23)

Zde ale paralela se starozákonním textem nekončí; jako bůh prorokuje Evě: „velice rozmnožím tvé trápení i bolesti v těhotenství, syny budeš rodit v utrpení, budeš dychtit po svém muži, ale on nad tebou bude vládnout“ (Gn, 3, 16), tak je Iracema stále víc sžírána smutkem, protože ji Martim nemiluje, a nakonec ji těžký porod vyčerpá natolik, že svému žalu podlehne a zemře. Treece si ale všímá dalšího zajímavého odkazu na biblický text, a to

[111] Citace převzata z: CAMILO, Vagner, op. cit., s. 178 ([...]o arquétipo do colonizador promíscuo realizando com a índia submissa suas fantasias da experiencia sexual exótica e proibida. Seu uso explorador do licor narcótico e afrodisíaco, a jurema, traduz num nível psicológico o processo de opressão e traição coloniais que, para Alencar, jazem no cerne da crise de identidade de seu país.)

[112] CAMILO, Vagner, op. cit., s. 180-181

faktu, že Iracema svého syna pojmenuje Moacir – ten, který se zrodil z mého utrpení (*o nascido de meu sofrimento*), podobně jako Ráchel umírajíc po porodu pojmenuje svého syna, Ben-Oni, syn mého zármutku, mé bolesti. (Gn 35, 18). Jeho otec Jákob ho však pojmenuje Benjamín, syn dobrého proroctví. Z toho Treece vyvozuje, že stejně jako se Ben-Oni změní na Benjamína, stane se nešťastné dítě Moacir nadějí pro brazilský národ.[113] Stejně jako Vagner Camilo soudím, že je taková interpretace přehnaná, přesto se jedná o zajímavý motiv, který by mohl odkazovat k proroctví o narození vykupitele, jímž se příběh o vyhnání z ráje uzavírá.

Když Bůh pozná, že Adam s Evou neuposlechli a pojedli ovoce ze stromu poznání, zapudí je z ráje a pronese nad nimi pochmurný soud, člověk je zbaven života věčného, muž bude v potu tváře jíst svůj chléb, žena je odsouzena k tomu, aby v bolestech rodila své děti. Trest ale nemine ani hada pokušitele, Bůh praví:

> „Protožes to učinil, buď proklet, vyvržen ode všech zvířat a ode vší polní zvěře. Polezeš po břiše, po všechny dny svého života žrát budeš prach. Mezi tebe a ženu položím nepřátelství, i mezi símě tvé a símě její. Ono ti rozdrtí hlavu a ty jemu rozdrtíš patu.“ (Gn, 3:14, 15)

Křesťanská exegeze, která chápala hada z ráje jako symbol ďábla, vykládá onu poslední větu jako proroctví o narození vykupitele, člověka z rodu Evina, který zvítězí nad hadem a smyje tak stigma prvotního hříchu. Rozdrcení hada bylo pro křesťany důkazem, že se již v první knize bible předpovídá příchod Ježíše Krista. Proto má v sobě příběh o vyhnání z ráje na konci naději pro člověka, že to, o co pro svoji hříšnost přišel, bude mu jednou z milosti boží navráceno. Stejně tak je narození Moacira vlastně jedinou pozitivní stránkou tragického konce Alencarova románu.

Iracema je příběh o zániku starého světa a zrození světa nového. Rajský stav blaženosti nedotčené Brazílie je příchodem bílého kolonizátora porušen, setkání indiánů s portugalskými objeviteli je osudové a má pro domorodé obyvatele tragické následky. Iracema opustí svůj kmen, vzdá se své identity a nakonec nemilována zemře smutkem. Ale ani portugalský dobyvatel z tohoto setkání nevychází jako vítěz. Martim se potácí mezi steskem po své portugalské milé (stará vlast) a okouzlením z indiánské manželky (vlast nová), kterou poněkud proti své vůli získal. Stejně tak první objevitelé často prožili v Brazílii celý život doufajíce, že se jednoho dne vrátí domů. Teprve když Iracema zemře a Martim se vrátí do rodného Portugalska, zjistí, že už tam nedokáže žít, a tak se znovu vydává do Brazílie, aby

[113] CAMILO, Vagner, op. cit., s. 178

své dny trávil u Iracemina hrobu. Tak je jedinou nadějí narození Moacira, dítěte, jež v sobě nese domorodé i portugalské geny, prvního příslušníka nového šťastného národa. Národa mladého a dynamického, který vypučel z živného humusu brazilské půdy pod rukama portugalských osadníků.

Mýtus o vyhnání z ráje odedávna zneklidňuje člověka, protože vnáší do jeho světa obavu z fatální chyby, která se odehrála kdesi na počátku a jejíž následky si navždy ponese s sebou. José de Alencar se k němu vrací, aby mohl znovu interpretovat dějiny vlastního národa a aby jim tak mohl dát smysl. Vagner Camilo tuto myšlenku shrnuje slovy: „Jestliže již Rousseau přenesl drama pádu člověka do vlastních dějin, náš autor se ho pokusil znovu aktualizovat v užším kontextu portugalské conquisty.“[114]

Naformátováno

[114] CAMILO, Vagner, op. cit., s. 180 (Se Rousseau já havia transportado o drama da queda para a própria história, nosso escritor trataria de reatualizá-lo no contexto mais restrito da Conquista.)

4.3. Iniciační mýtus

Iniciační mýty jsou specifickým typem mýtu, který byl původně spojen především s rituály zasvěcení. Jestliže kosmogonické mýty vysvětlují, jak je svět, a zároveň ho neustále znovu tvoří, čímž jej udržují v bytí, pak mýty iniciační zakládají to, jak je v tomto světě člověk. Jsou prostorem, který reaguje na jeho psychologické a metafyzické potřeby, dotýkají se otázek smrti a zrození, poznání, spásy, zatracení... Proto jsou iniciační mýty nezbytnou součástí mytologických systémů většiny kultur světa. V *Iracemě* se iniciační prvky vyskytují a jejich přítomnost je dalším mytizujícím postupem, který Alencar použil, aby posílil symbolický charakter svého díla.

Existuje velké množství různých typů a variací zasvěcení, pro účely této kapitoly však postačí věnovat pozornost dvěma velkým skupinám iniciace, kterými se zabývá Daniela Hodrová ve své knize *Román zasvěcení.*[115] První je spojena s přechodovými rituály v různých obdobích života,[116] např. když mladí chlapci nebo dívky přecházejí do světa dospělých, když svobodní lidé vstupují do manželství apod. O tomto druhu iniciace bychom mohli mluvit ve vztahu k Iracemě, která coby nedotknutelná panna boha Tupana, přichází o panenství za zvláštních mystických okolností. Jejím zasvěcovatelem je zde Martim, ale – a to je pro přechodový rituál příznačné – ve své odosobněné podobě.[117] Martim spí, a proto je spíše nástrojem vyšší síly, který pouze zprostředkovává přechod adepta zasvěcení, Iracemy, do jeho nového stavu. Iracema se z panny stává „manželkou"; několikrát to zdůrazňuje vlastní text:

> Stud vznítil v její krásné tváři živou červeň; a jako se v ranních červáncích zatřpytí první sluneční paprsek, tak se rozzářil v jejích rozpálených lících první úsměv manželky, jitřenka prožité lásky. [...] Říční vody omyly cudné tělo novomanželčino. Tupan už neměl svou kněžku pannu v zemi Tabažarů.[118]

[115] Co se týče iniciačního románu je tato kapitola založená především na studii Daniely Hodrové – *Román zasvěcení*. Praha : H&H, 1993

[116] Mircea Eliade v této souvislosti mluví o rituálech puberty a kmenové iniciaci. (ELIADE, Mircea. *Iniciace, rituály, tajné společnosti*. Přel. Barbora Antonová. Brno : Computer Press, 2004, s. 13)

[117] Zasvěcovatel je neosobní, je figurou – důležitá je jeho funkce. Rituál ztráty panenství je znám například v japonské kultuře, kde mladá gejša učednice přechází do postavení gejši, která již může vykonávat své povolání, právě tím, že nabídne své *misuage,* panenství, do veřejné dražby a za rituálních podmínek ho prodá váženému muži, který předložil nejvyšší nabídku. Podobným význam měl manžel při přechodovém rituálu svatby v naší kultuře. Novomanželka přijde o panenství během svatební noci a o konzumaci sňatku musí být předložen fyzický důkaz, jinak je manželství neplatné. Proto ani v tomto případě manžel nefunguje jako osoba, ale jako figura. Tj. nejde o erotický zážitek, ale o iniciaci.

[118] *Iracema*, s. 88-9 (Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e como entre os arrebóis da manhã cintila o primeiro raio do sol, em suas faces incendidas rutilava o primeiro sorriso da espôsa, aurora de fruído

Druhým typem zasvěcení je iniciace, kterou Eliade nazývá iniciací individuální nebo heroickou.[119] Tento typ iniciace je často spojen se vstupem do nějakého tajného společenství, protože tak neofyt vstupuje do nového způsobu bytí, který je nezasvěceným nepochopitelný a nepřístupný. Vytváří se tak určitá elitní síť založená na hierarchii a postupném sdílení informací, která žárlivě střeží dosažené poznání.[120] Iniciace individuální je iniciace duchovní, jde tu o určitý typ vyššího poznání. Z tohoto pohledu je v *Iracemě* adeptem zasvěcení a hlavním hrdinou příběhu Martim.

Iniciační mýty evropských starověkých kultur měly svoje centrum povětšinou v zobrazení smrti a znovuzrození božstva, často odrážely koloběh ročních období, astrologické cykly apod. V egyptském mýtu je zavražděný bůh Osiris vzkříšen manželkou Isidou, jako se na jaře po mrtvém období zimy obnovuje vegetace a rodí mláďata. V řeckém příběhu o bohyni plodnosti a rolnictví Déméter, která vždy třetinu roku truchlí nad tím, že její dcera Persefoné musí zůstat v podsvětí, prochází příroda po tři měsíce smrtí, aby na jaře znovu ožila. Heraklův sestup do podsvětí představuje mýtus solární, sluneční božstvo v něm večer umírá, v noci prochází podsvětím a ráno se znovu zrodí. Kristovo zmrtvýchvstání lze oproti tomu chápat jako mýtus lunární, kdy se měsíc po třech dnech novu opět objeví na obloze.

Adept, který procházel zasvěcením, symbolicky umíral spolu s božstvem, aby ho svým znovuzrozením obrodil. Smrt proto hraje v iniciačním mýtu velice důležitou roli, její propojení se znovuzrozením ji činí něčím přirozeným, jsou to dvě strany téže mince, beze smrti není zrození. Proto je podstatnou součástí iniciačních mýtů tzv. katabáze, sestup do podsvětí, tj. rituální smrt.[121] Vedle mýtů, kde božstvo skutečně umírá, jako rozsekaný Osiris nebo rozsápaný Dionýsos, může být smrt hrdiny a potažmo adepta zasvěcení pouze symbolická: Orfeus, Gilgameš, Odyseus a další sestupují do říše mrtvých, Théseus prochází labyrintem... Adept zasvěcení umírá pro tento svět, po své symbolické smrti musí být očištěn,

---

amor. [...] As águas do rio banharam o corpo casto da recente espôsa. Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras.)

[119] ELIADE, Mircea, op. cit., s. 99

[120] Důraz na esoterickou stránku zasvěcení může být různě velký, cesta adepta eleusinských mystérií byla natolik oddělena od profánního světa, že se dodnes z velké části nepodařilo zjistit, co bylo náplní obřadů. Podobně si svá tajemství střežili např. rosenkruciáni nebo svobodní zednáři, kteří se stali nejznámější tajnou skupinou v evropských dějinách. Iniciace vždy měla dvojí význam, vedle významu duchovního je tu význam sociální – je to způsob jak postupovat v hierarchii jistého tajného společenství, kde každý stupeň zasvěcení s sebou nese informace a pravomoce nižším stupňům nepřístupné.

[121] „Ústřední moment všech iniciací představuje obřad, který symbolizuje smrt neofyta a jeho návrat mezi živé. Neofyt se navrací žít život nového člověka, jenž si přivlastnil nový způsob bytí. Iniciační smrt tedy znamená zároveň konec dětství, nevědomosti a profánního stavu.“ (ELIADE, Mircea, op. cit., s. 7)

aby se znovu zrodil na jiné duchovní úrovni. Smrt, očištění a znovuzrození jsou tři základní fáze iniciace.

Vedle adepta (ranhojič) jsou podstatnými postavami iniciačního mýtu zasvětitel (kněz) a panna (plačka). Tato trojice je jako vrcholy trojúhelníku soustředěna kolem bytosti středu (umírající a znovuzrozené božstvo). Jednotlivé postavy mohou mít různé vyjádření, mohou být výrazně aktivní nebo utlumené do té míry, že se zdá, že v procesu iniciace chybí. Někdy některé z postav splývají, zasvětitel může být sám bytostí středu, panna může fungovat jako zasvětitel. Například Orfeus (adept) prochází podsvětím za pomoci Eurydiky (panna), která ho dovede až ke králi mrtvých Hádovi (zasvětitel, který je zároveň bytostí středu) a ten Orfea nechá projít zpět do světa živých.

Iniciační mýtus se vyvíjel a postupně přetvářel, pracuje s ním kabala i křesťanská gnóse. Základní prvky ale zůstávají; sestup do podsvětí, průchod vodami, znovuzrození, trojice adept–zasvětitel–panna jsou archetypy iniciačního myšlení, které se vtělují do středověkého iniciačního románu.[122] Středověký iniciační román, reprezentovaný především cyklem o svatém grálu, k tradičním motivům zasvěcení přidává prvky vycházející z křesťanské mystiky a středověké alchymie. Zasvěcení získává přesný řád s pevně stanovenými návaznostmi jednotlivých fází, které odpovídají alchymickému procesu výroby kamene mudrců (*putrefactio*, *purificatio* a *rubio*). Fáze putrefakce, hnití, odpovídá katabázi. Je to fáze umrtvení těla, adept se vzdává starého života pro život nový. Purifikace je podobně jako v iniciačním mýtu fází očištění, její symbolické vyjádření je často spojené s průchodem vodami (kouzelný nápoj, omytí, křest). Fáze červenání, *rubio*, je prostorem pro samo zasvěcení. Když adept prokázal, že je zasvěcení hoden, symbolicky zemřel pro svět a byl očištěn, může zasvětitel přistoupit k samotné iniciaci. Nakonec se zasvěcenec stává zasvětitelem a celý proces se uzavírá.

Každé z těchto fází přísluší také symbolický prostor. Daniela Hodrová je shrnuje pod pojmy les, hranice a zámek. Les je místem spojeným s katabází. Ve středověkém románu již místem, které představuje symbolickou smrt, obvykle není říše mrtvých, ale začarovaný les, temný hrad, zhoubná loď, záhubný stolec nebo lože apod. Rytíř-adept je zde vystaven těžkým zkouškám, bojuje s čarodějnicemi, šelmami, draky a dalšími magickými stvořeními. Les artušovských legend je zabydlený různými symbolickými bytostmi, osamělými dámami na

[122] Daniela Hodrová mluví o iniciačním románu od druhé poloviny 12. století, protože ačkoli už dříve existovaly iniciační příběhy, termín „román“ se dá aplikovat až na určitý typ písemných památek právě od 12. století. Přejímá tak běžné terminologické splynutí středověkého románu jako rytířské epiky a románu, jak ho pojímáme dnes, tj. žánru, který vděčí svému názvu francouzskému spojení *roman feuilleton* a vyvinul se z podčárníku v novinách.

Odstraněno: ,

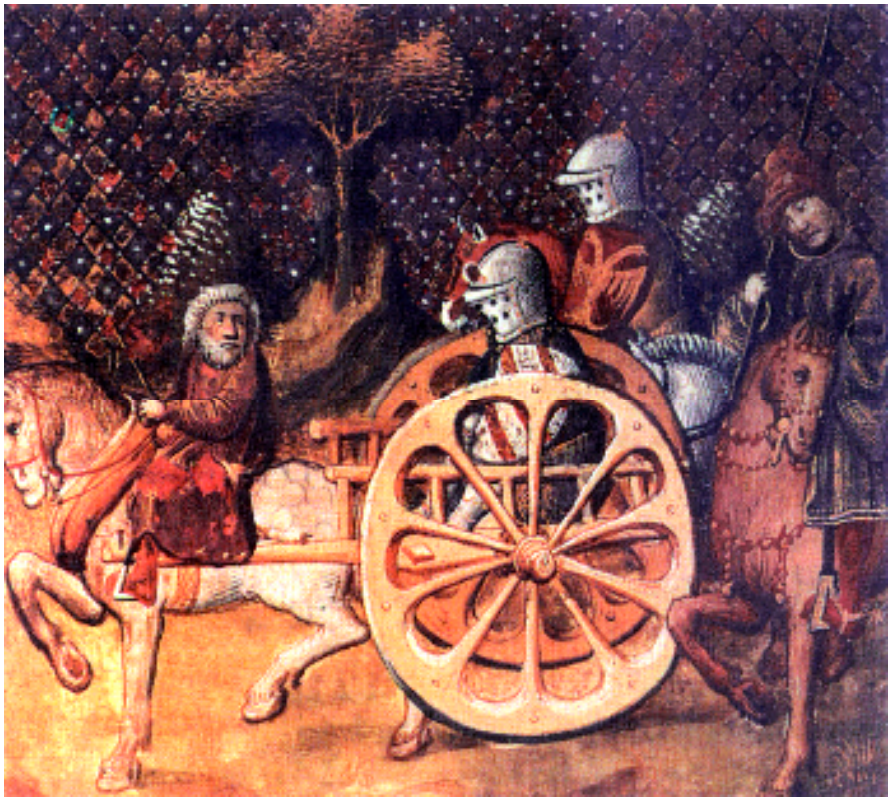
Odstraněno: ,

mimochodnících, lvy, černými rytíři, trpaslíky a vílami. Mísí se zde inspirace křesťanská (Galád se např. setká s pannou na lvu, lev-Kristus je symbolem Nového zákona, panna představuje víru, naději a křest[123]) s pohádkovými motivy, prvky pohanské mytologie atd.
Hranice může mít mnoho podob, může to být řeka nebo jakákoli voda, může mít podobu brány, která se otevře jen na krátký okamžik, takže zachytí cíp rytířova pláště – hradní mříž zapadne za Yvainem tak rychle, že přesekne jeho koně vejpůl, hranice může být most nebo např. porážka obra střežícího vstup. Na hranici rytíř podstupuje očištění, překonává poslední protivenství, než je připuštěn k samotné iniciaci.
Posledním iniciačním prostorem je zámek, může to být hrad krále rybáře nebo např. mystická zahrada. Zámek má tajemné vlastnosti, může z ničeho nic zmizet a rytíř se probudí na trávě pod stromem, může být obsluhován neviditelnými sloužícími nebo se může stát, že rytíř stráví v zámku jednu noc a venku uplyne tři sta let. Vše vypovídá o tom, že se toto místo nachází mimo pozemský svět, mimo běžné vnímání, mimo čas.

Středověký román zasvěcení se nejvíce projevuje v cyklu Svatého Grálu. Ukázkovým dílem je např. *Putování za Svatým Grálem* od neznámého autora z první třetiny 13. století, jež staví na scénu tři rytíře grálu – Lancelota, Percevala a Galáda, kteří představují tři stupně dokonalosti. Všichni tři procházejí začarovaným lesem, bojují s protivenstvími, setkávají se s bílými rytíři symbolizujícími Krista a rytíři černými zosobňujícími ďábla. Lancelot a Perceval ale zklamou, Lancelot není hoden zasvěcení pro svůj cizoložný vztah s Guinevrou a Perceval je vinen smrtí své matky, proto osudově nepoloží otázku po podstatě poháru a rituálu a se nedozví, že grál našel. Teprve třetí adept projde cestu až do konce. Galád, představuje dokonalou čistotu ducha, je obrazem Krista vykupitele a sumou rytířských ctností. Cyklus Svatého Grálu má mnoho variant a oplývá iniciačními motivy. Rytíř hledající grál musí projet nebezpečným lesem, vykonat různé hrdinské činy, setkává se se symbolickými postavami, časté je setkání s poustevníkem zasvětitelem, přeplutí jezera (průchod vodami) a vstup do zámku chorého krále rybáře (bytost středu). Je-li rytíř nakonec uznán hodným zasvěcení, je přítomen večeři grálu a tajemství eucharistie, aby konečně vyléčil pána hradu, který je symbolem ukřižovaného Krista, tím, že mu k boku přiloží kopí, jímž byl Kristus na kříži proboden.

Iniciační román se neztrácí ani v renesanci (např. Dantova *Božská komedie*) a baroku, které vedle zasvěcení ctnostného, postaveného především na alegorii (*Labyrint světa a ráj srdce*), a

[123] HODROVÁ, Daniela, op. cit., s. 42



Lancelot na voze. 14. století. Iluminace. Bibliothèque Nacional, Paříž

inspirace rosenkruciánské a zednářské přináší do iniciačního románu motiv pokleslého zasvěcení, v němž se z mystického zámku grálu stává zámek hrůzy a neřesti, z panny svůdkyně, ze zasvětitele ďábel. Nový náboj ale přináší iniciační román romantický.

Největší inspirací je romantickému iniciačnímu románu román středověký. Ale je-li adept středověkého románu ctnostný rytíř, sluneční hrdina a ranhojič, pak je romantický adept hrdinou lunárním, je zavrženým poutníkem a jeho iniciace je zmařená nebo neúplná. Dosažené poznání je poznání prázdna, je odsouzen k bloudění, je Ahasverem nikdy nenacházejícím klid. Také prostor iniciace se mění. Les, hranice a zámek se různě proměňují a často splývají. Dějištěm zasvěcení může být jediný prostor, např. tajemný hrad nebo labyrintické město, který má jak atributy lesa, tak hranice a zámku. Takovým temným hradem je na příklad dům Usherů, který se po završení iniciačního procesu zhroutí a zmizí v bažinách, jako by ani nikdy neexistoval.

Také panna prochází proměnou. Středověká dáma, pohádková princezna, kterou je potřeba vysvobodit, dostat její ruku a půl království, se mění ve zatracenou pannu, pannu ďábelskou nebo naopak éterickou nezemskou dívku, křehkou lilii odsouzenou k záhubě. Tak se poutník v *Pádu domu Usherů* setkává s Madeline – pannou mrtvolnou, pohřbenou zaživa.

Samo zasvěcení pracuje s pojmy jako spása, zatracení, poznání, vina a trest, adept se často točí v kruhu. Pokud je iniciace dokončená, je často tragická. Iniciace dávného přítele lorda Ushera má podobu děsivé noční můry, dosažené poznání je hrůzné a nesdělitelné. Daniela Hodrová píše:

> Starověk vyjadřoval myšlenku iniciace mýty o Héraklovi, Théseovi, Iásonovi, středověk mýtem o svatém grálu; romantismus ji vyjadřuje několika mýty jiného druhu – mýtem dvojnickým, mýty Ahasvera, hermafrodita a Fausta. [...] Sluneční božstvo, mystického rytíře, alegorického poutníka zaměnil zavržený poutník, pronásledovaný vlastním stínem.[124]

Alencarova *Iracema* se tématu iniciace chápe zvláštním způsobem.[125] Jako text ukotvený v romantismu přejímá některé typické prvky romantického románu zasvěcení, ale zároveň se v mnoha momentech blíží spíše iniciačnímu románu středověkému. Tato rozpolcenost se týká i samotného adepta. Martim je hrdina, sluneční rek, který jako středověký rytíř vykoná velké činy, je ctnostný, hrdý a čestný. Také jeho zjev odpovídá rytířskému ideálu, je zdůrazňována

[124] HODROVÁ, Daniela, op. cit., s. 96
[125] Moje úvaha vychází z přednášky dr. Vlasty Dufkové *Iracema jako iniciační román*, FF UK, 23. 11. 2004

jeho síla a fyzická zdatnost, má světlou pleť a modré oči.[126] Přesto je pronásledován pochybnostmi, rozpolcen mezi láskou k Iracemě a touhou po domově, prožívá celou paletu protichůdných emocí, důležitým rysem jeho osobnosti je schopnost prožívat utrpení. Středověký rytíř je oproti tomu jasně profilovaná postava, která se obvykle nevyvíjí, Gawain je udatný, Galád neposkvrněný, Mordred zrádný.[127]

Dvojnický mýtus, jehož vyjádřením je v *Iracemě* dvojice Martim – Poti, nabral v romantismu podobu dvou protikladů – adept se setkává se svým temným já.[128] Martim a Poti ale odkazují spíše k mytickému přátelství a bratrství, které bylo velice častým motivem rytířské epiky, ale také celé řady pohádek a legend.[129] Pomáhající přítel v podstatě nemá vlastní příběh a funguje jako určité zdvojení hlavního hrdiny, je věrný až za hrob, milující, sebeobětující se. Takovým přítelem je např. moudrý Olivier smělému Rolandovi (*Píseň o Rolandovi* – konec 11. stol). Silné mužské přátelství je součástí profilu dokonalého rytíře, věrnost příteli je ctnost, kterou literární tradice rytířské epiky ráda vynáší, protože tak posiluje středověký lenní systém. Kdo zradí přítele, by totiž snadno mohl zradit i krále. Proto se na věrnost klade takový důraz, stejně jako na čest, úctu k rytířské hierarchii atd. V *Iracemě* přijde Poti zachránit Martima na nepřátelské území, nestrpí, aby ho cokoli od přítele odloučilo; na druhou stranu Martim neváhá nabídnout pomoc, když je Potiho vesnice napadena.

„Tvůj bratr běží bránit vlast svých synů a vesnici, v níž odpočívá kamusim jeho otce. Rychle zvítězí aby se k tobě mohl vrátit."

„Tvůj bratr půjde s tebou. Nic neodloučí dva spřátelené bojovníky, když zahřmí válečná trubka."

„Jsi velký jako moře a dobrý jako nebe."

---

[126] Oproti tomu romantický hrdina má často záhadnou minulost a nejasný původ, jeho síla je síla duševní, je fyzicky křehký, inklinuje spíše k tmavému až temnému, je introvertní a osamělý.

[127] Samozřejmě zde mluvím pouze o určité tendenci, Lancelot se zmítá mezi láskou ke královně Guinevře a loajalitou k Artušovi, Artuš je zase moudrý král, a přesto učiní několik špatných rozhodnutí (nechá se unést hněvem a odsoudí Guinevru na hranici atd.). Nicméně jsou to stále poměrně čisté typy, jejich klopýtnutí jsou osudová, jako by přicházela zvnějšku. Za tragédií romantických hrdinů oproti tomu stojí vnitřní drama.

[128] Takový je např. vztah Alberta a Herminiena, hrdinů postsurrelistické, romantismem ovlivněné novely Juliena Gracqa *Na argolském zámku* (1945). Albert je popisován jako „[...] andělská a meditativní bytost: k čelu zalitému světlem, bez ustání vzlínal výraz pocházející z nejvyšších oblastí, lehký a živoucí, ale oduševnělost fyziognomie v každém okamžiku zaklínal smyslný a smrtelný půvab těla a útlých údů strojících další úklady – [...]". Je plavovlasý bledé pleti, na rozdíl od Herminiena, z jehož „[...] silných ramen, snědé tváře, z pevných hustých vlasů a hlubokého témbru hlasu, jenž rozeznával kamennou síň, čišelo uspokojení a zjevné zdraví. (GRACQ, Julien. *Na argolském zámku*. Přel. Miroslav Drozd. Liberec : Dauphin, 1996, s. 15, 46). Albert je popisován jako chladný anděl, Herminien jako plamenný démon. Albert je duch, Herminien hmota, Albert je spekulace, Herminien akce. Setkání těchto dvou je popisováno téměř jako setkání živlů. Zajímavé také je, jak je v Argolském zámku propojena poeovská iniciace domu Usherů s Wagnerovým *Parsifalem*, který je přímým přepisem legendy o svatém Grálu. Znovu se tak ukazuje, nakolik romantismus čerpal ze středověké inspirace.

[129] Mytické přátelství je motivem, který známe už od starověku (Gilgameš a Enkidu, Achiles a Patrokles...) a který se objevuje např. v určitém typu pohádek o dvou bratrech.

Objali se a odcházeli obrácení ke straně, kde se rodí slunce.[130]

Z tohoto pohledu ani nevyznívá nepřirozeně soužití Martima, Iracemy a Potiho v chýši na pobřeží. Vztah Martima a Iracemy není přítomností Potiho nijak narušen, protože Martimův vztah k Potimu je prostě jiného druhu, vyjadřuje archetyp dokonalého mužského přátelství oslavovaného už od starověku.

Iracema má atributy panny-plačky původních iniciačních mýtů, je pannou zasvěcenou bytosti středu (bohu Tupanovi), provádí adepta Martima podzemím a nakonec se rituálně stává jeho manželkou. Zároveň je dcerou zasvětitele, což je motiv, který najdeme už ve starověku (Ariadné je dcerou krále Mínoa) a který se vtěluje do lidových pohádek od středověku dodnes (král-zasvětitel je otcem princezny-panny, jež je hrdinovi odměnou za přestálé zkoušky[131]).

Dalším motivem, který přímo odkazuje na středověkou tematiku, je nápoj, který podá Iracema Martimovi, aby mohl snít o lásce a neprohřešil se proti tabu kmene. Účinek halucinogenní juremy má následky stejně osudové a tragické jako nápoj lásky, který v domnění, že se jedná o jed, podá Isolda Tristanovi. Téma průchodu vodami je tu tedy spojeno s motivem nápoje lásky, který svede dohromady nejen Martima a Iracemu, ale skrze ně obě rasy, které jsou od té chvíle nerozlučně spjaty.

Také prostor zasvěcení odkazuje svým přírodním charakterem spíše k iniciačnímu románu středověkému. Hluboký nekonečný prales působí pohádkovým dojmem, setkání Martima s Iracemou je jako vystřižené ze středověkých legend a pohádek, jako by chtělo upozornit na archetypálnost situace (rytíř sejde z cesty a za podivných okolností se ztratí v lese, aby potkal osamělou dámu na mimochodníku, mladý princ se ztratí při lovu – často stopuje bílou laň nebo jiné magické zvíře – a v lese potká neznámou krásku, dřevorubec zajde do lesa dál než obvykle, zabloudí a setká se s vílou...). Prales plný krásných zvířat a ptáků se podobá spíše středověké zahradě rozkoše, chybí tu představa strašidelného zámku, romantická mystika a nadpřirozeno – není tu ďábel ani poeovské fantaskno. Příběh není lunární, neodehrává se za šerosvitu měsíčních nocí, nestojí na tajemství.

[130] *Iracema*, s. 118 (-Teu irmão corre a defender terra de seus filhos, e a taba onde dorme o camucim de seu pai. Êle saberá vencer depressa para voltar à tua presença. –Teu irmão parte contigo. Nada separa dois guerreiros amigos quando troa a inúbia da guerra. –Tu és grande como o mar e bom como o céu. Abraçaram-se; e partiram com o rosto para as bandas do nascente.)

[131] Daniela Hodrová tvrdí (op. cit., s.34), že je pohádka pokleslý mýtus a tvoří jakýsi most mezi starověkým iniciačním mýtem a středověkým iniciačním románem. Takové tvrzení se mi zdá zjednodušující a nepřesné, především proto, že se podle mého názoru nedá tvrdit, že se všechny pohádky vyvinuly z mýtů, a ani středověký román není pouze kurtoazní podobou lidové pohádky. Iniciační charakter pohádek je nicméně zjevný a také vliv pohádek, legend a mýtů na středověký iniciační román se nedá popřít.

Aubrey Beardlsley. ***Jak se sir Tristan napil kouzelného nápoje***.

1893. Ilustrace k *Morte d´Arthur* Thomase Maloryho

Na rozdíl od středověké představy iniciace se však v *Iracemě* nejedná o duchovní mystický zážitek a spásu, jaká se dostává Galádovi na zámku grálu, ale o poznání; hlavním tématem poutníkova tázání je jeho identita. Martimovu iniciaci nevidím jako zmařenou, ale jako tragickou. Martim prožívá drama kolonizátora, který se ocitá daleko od domova, uchvácen krásami nové země (Iracema) nepřestává toužit po vlasti (plavovlasá snoubenka). Přijíždí do Brazílie jako Portugalec a běloch. Setkání s dívkou, která je zosobněním domorodé Brazílie, ho na krátký čas přiměje identifikovat se s indiány, přijímá indiánské jméno Coatiabo a žije indiánským životem v přátelství s Potim. Brzy však pochopí, že není indián, je stravován steskem po domově, jeho láska k Iracemě odumírá. Martim je přesvědčen, že je jeho identita nerozlučně spjata s Portugalskem, a tak se tam po smrti Iracemy vrací. V rodné zemi ale zjišťuje, že ho Brazílie proměnila, a pochopí, že není indiánem, ale nadále už ani Portugalcem, je Brazilcem. Do země, kterou konečně vzal za svou, se vrací jako osadník. Nežije už jako divoký indián, ale zakládá křesťanskou vesnici, nebude už lovit zvěř v pralese, ale bude obdělávat půdu.

Proces iniciace by tedy měl šťastný konec nebýt smrti Iracemy. Stejně jako Eurydika, pro jejíž lásku Orfeus prochází podsvětím a která právě vinou Orfeovou na konci nenávratně mizí, je Iracema určitým katalyzátorem. Martimův boj o vlastní identitu se vtěluje do jeho vztahu k indiánské dívce a teprve po její smrti Martim konečně pochopí, jaké city k ní choval, stejně jako až doma v Portugalsku pochopí svůj vztah k Brazílii.

> Konečně se Martim znovu vrátil do kraje, ve kterém býval kdysi tak šťasten a jenž nyní probouzí jen hořký stesk. Když jeho noha ucítila žár bělostných písčin, srdce mu zaplavil spalující oheň: byl to oheň vzpomínek, žhoucí jako jiskry v popelu.
> Tento plamen uhasil, až když vstoupil na půdu, kde odpočívala jeho manželka; neboť v té chvíli jeho srdce jihlo jako kmen palmy žetaí ve žhavém vedru a zrosilo svůj žal hojnými slzami.[132]

Iracemina smrt je obětí nutnou k tomu, aby mohla být iniciace dokonána. Zároveň ale poznamená Martima natolik, že není schopen být účasten na budování nového národa. Je jeho otcem, založí vesnici, ale pak odchází do ústraní, trápí se vědomím promarněné šance a steskem po nechtěné manželce. Z tohoto pohledu je Martim skutečně zavrženým poutníkem.

[132] *Iracema*, s. 137 (Afinal volta Martim de nôvo às terras, que foram de sua felicidade, e são agora de amarga saudade. Quando seu pé sentiu o calor das brancas areias, em seu coração derramou-se um fogo, que o requeimou: era o fogo das recoradações que ardiam como a centelha sob as cinzas. Só aplacou essa chama quando êle tocou a terra, onde dormia sua espôsa; porque nesse instante seu coração transudou, como o tronco do jetaí nos ardentes calores, e orvalhou sua tristeza de lágrimas abundantes.)

> Irasemin manžel byl vždy velmi dojat, když znovu uviděl pláže, kde býval tak šťasten, a zelené listy palem, v jejichž stínu spala sličná Tabažara.
> Častokrát usedal na těch kouzelných písčinách, aby si zapřemýšlel a zkonejšil v srdci trpkou touhu.
> Žandaia se ještě ozývala ve vrcholku kokosovníku, neopakovala však už líbezné jméno Irasemino.
> Všecko na světě pomíjí.[133]

Romantismus proměnil středověký iniciační román víc, než je na první pohled patrné. Vnáší do něj totiž něco, co v historii iniciačního myšlení nemá obdoby – individualitu zasvěcence.[134] Iniciační rituály však vždy měly naprosto opačný charakter, začleňovaly jednotlivce do sociální struktury. Iniciační mýtus je exemplární, ne individuální. Podle Meletinského je mýtus jako takový antipsychologický, osudy jednotlivce se vůbec nezaobírá. Veškeré konání hrdiny mýtu je symbolické:

> Účel mýtů o kulturních recích spočívá v objasnění vzniku kolektivu i kosmu; tyto postavy totiž modelují kmenové společenství nebo lidskou společnost.[135]

Ani středověký iniciační román nemá individuálního hrdinu, individualita je středověku cizí, Gawain, Parcifal či Galád jsou rytířskými modely, které zosobňují ideály feudální společnosti. Martim je jako iniciační hrdina zvláštní, jeho psychologie a tragický charakter zasvěcení odkazují spíše k romantismu, ale symbolický význam jeho zasvěcení ruší jeho individualitu a dělá z něj kulturního hrdinu, otce národa. Jak již bylo řečeno, symbol je stavebním kamenem mýtu a to je důvod, proč Alencar na různých úrovních k mýtu odkazuje. Iniciační prvky: setkání s pannou (Iracema) a zasvětitelem (pajé), sestup do podsvětí (ukrytí Martima v podzemní chodbě), průchod vodami (nápoj jurema), rituální sňatek s pannou atd., poukazují na to, že je povaha celého příběhu symbolická. Setkání Martima s Iracemou vypráví o setkání bílé a indiánské rasy, zrození Moacira osvětluje dvojdomost brazilského národa. V Martimově iniciační cestě za poznáním své identity překládá věčnou brazilskou otázku po identitě národní.

[133] *Iracema*, s. 138 (Era sempre com emoção que o espôso de Iracema revia as plagas onde fôra tão feliz, e as verdes fôlhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara. Muitas vêzes ia sentar-se naquelas doces areias, para cismar e acalentar no peito a agra saudade. A jandaia cantava ainda no ôlho do coqueiro; mas não repetia já o mavioso nome de Iracema. Tudo passa sôbre a terra.)
[134] Ta je pak základním rysem románu zasvěcení 20. století, nacházející výraz v temné iniciační cestě Kavkovské či Borgesovské.
[135] MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Přel. Jaroslav Žák. Praha : Odeon, 1989, s. 236

5. *Iracema* jako překladatelský problém

Úvodem této kapitoly bych chtěla poznamenat, že si práce Jarmily a Jaroslava Vojtíškových velice vážím. Za překladem *Iracemy* stojí množství rešerší v oblasti zoologie a botaniky prováděných v době (překlad pochází z roku 1964), kdy k těmto informacím nebyl snadný přístup. Vojtíškovi docházejí k některým zajímavým překladatelským řešením, jako je např. princip vnitřní vysvětlivky, jakkoli se dnes právě ten jeví značně problematickým. Je nesporné, že bylo pro Vojtíškovy, jejichž prioritou bylo porozumění běžného čtenáře, mimořádně šťastným řešením. Jejich snaha převést *Iracemu* do českého prostředí je obdivuhodná. *Iracema* je však dílo, jehož překlad je velice obtížný. Převést ji do češtiny na všech jejích rovinách tak, aby jí český čtenář rozuměl a neztratil nic z jejího původního výrazu, je skutečný překladatelský problém.

5.1. Faktické chyby a omyly

Naformátováno

Jedním typem problémů překladu jsou faktické chyby a omyly. Ty vycházejí z jazykového neporozumění, nepozornosti nebo neporozumění smyslu věty. Vojtíškovi se bohužel na některých místech dopustili i tohoto druhu chyb. Například když Martim děkuje Araquémovi za pohostinství, ten odvětí: „Foi a Tupã que o Pajé serviu: êle te trouxe, êle te levará.“ (s. 54[136]) Vojtíškovi překládají: „Sám Tupan kouzelníka poctil; přivedl tě a zase tě odvede.“ (s. 32) Předložka „a“ ale dokazuje, že správný překlad by byl: „Kouzelník jen sloužil Tupanovi, on tě přivedl, on tě odvede.“ V následující větě Araquém vysvětluje, že vše učinil jen z vůle Tupanovy a ne pro Martima, který je nepřítelem jeho kmene. Alencar tak mimo jiné ukazuje sílu indiánské morálky a neporušitelnost zákona pohostinství. Věta „Sám Tupan kouzelníka poctil“ působí v tomto kontextu nesmyslně. Stejně tak překlad věty „O grito da gaivota terceira vez ressoa ao seu ouvido“ (s. 79) jako „Třikrát zaslechne křik racka“ (s. 58) je zavádějící. Tato věta totiž odkazuje na předchozí kapitolu, kde už Iracema slyšela křik racka dvakrát. Když se dozví, že je to tajný signál Potiho, vydá se ho hledat, aby domluvila Martimovu záchranu. V tu chvíli zaslechne racka potřetí, z překladu se však zdá, že ho v chýši slyšela dvakrát a v lese pak třikrát.

[136] Při citaci originálu používám text obsažený v ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, překlad je z ALENCAR, José de. „Irasema“ in *Dva indiánské příběhy: Irasema – Ubirażara*. Přel. Jarmila a Jaroslav Vojtíškovi. Praha : SNKLU, 1964

Někde může chybný překlad zrušit smysl celého obrazu. Jak již bylo řečeno, Alencar upřednostňuje přirovnání před metaforou, klade vedle sebe dva celistvé obrazy, které se navzájem vysvětlují. Cavalcani Proença mluví o principu zrcadlení jako o základním Alencarově stylistickém prostředku.[137] Upozorňuje na to, jak propracované je zrcadlení uvnitř obou obrazů. Například ve větách: „A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro; bate as asas, e voa a conchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão, aninhou-se nos braços do guerreiro“ (s. 88) si holubička a dívka „vyměňují“ sloveso. Holubička se „stulí“ do hnízda a dívka se „uhnízdí“ v bojovníkově náruči.[138] Pokud se pouto zrcadlení poruší, oba obrazy se od sebe oddělí a přestanou dávat smysl.

> O imbu, filho da serra, se nasce na várzea porque o vento ou as aves trouxeram a semente, *vinga, achando boa terra e fresca sombra*; talvez um dia cope a verde folhagem e enflore. Mas basta um sôpro do mar, para tudo murchar. As fôlhas lastram o chão; as flôres, leva-as a brisa. (s. 122)

> Zrodí-li se imbu, strom hor, v nížině, protože vítr nebo ptáci tam zanesli jeho semeno, *nezakoření, přestože má dobrou půdu a svěží stín*; snad se jednoho dne i obalí listím a květy. Stačí však závan mořského větru, a vše povadne. Listí pokryje zem a květy odnese vánek. (s. 100)

Správný překlad by však byl: „Když se imbu, dítě hor, zrodí v nížině, protože vítr nebo ptáci tam zanesli jeho semeno, *zakoření, najde-li dobrou půdu a svěží stín*. etc. Dodržení pozitivního slovesa originálu je v tomto případě důležité, protože dobrá půda a svěží stín jsou odrazem přítele Potiho a manželky Iracemy, jak se ukazuje v dalším odstavci:

> Como o imbu na várzea, era o coração do guerreiro branco na terra selvagem. A amizade e o amor o acompanharam e fortaleceram durante algum tempo, mas agora longe de sua casa e de seus irmãos, sentia-se no êrmo. O amigo e a espôsa não bastavam mais à sua existência, cheia de grandes desejos e nobres ambições. (s. 122)

> Srdci bílého bojovníka v divočině se dařilo jako stromu imbu v nížině. Přátelství a láska ho nějaký čas provázely a posilovaly, ale nyní daleko od svého domova a od svých bratří, se cítil osamělý. Přítel a manželka již nepostačovali jeho životu, plnému velkých přání a vznešených cílů. (s. 100)

[137] PROENÇA, Cavalcanti. „Transforma se o amador na coisa amada“ in ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 281
[138] PROENÇA, Cavalcanti, op. cit., s. 285

Faktické chyby jsou však snadno napravitelné a nepředstavují největší problém překladu manželů Vojtíškových. Překladatelská úvaha totiž musí jít za pouhé převedení textu z jednoho jazyka do druhého. Jiří Pelán uvažuje takto:

> Při každém překladu se vždy znovu ozřejmuje fakt, že tu nevstupují do dialogu pouze dva jazyky, ale i dva rozdílné kulturní kontexty. Tento dialog je pochopitelně různě intenzivní a různě dramatický. Je tím dramatičtější, čím je kulturní kontext, k němuž překládané dílo patří, časově a místně vzdálenější.[139]

Při překladu *Iracemy* je současný český překladatel postaven před text, jehož kulturní kontext se od jeho vlastního výrazně odlišuje.

5.2. Místní ukotvení textu

Naformátováno

Místně je text ukotven v tropické Brazílii a to nutí překladatele vypořádat se s exotickými rostlinami a zvířaty, s charakterem jejího klimatu, se zvláštnostmi jejích obyvatel, s její specifickou kulturou. Na tuto stránku *Iracemy* kladou Vojtíškovi velký důraz. Snaží se čtenáři zprostředkovat představu bohaté brazilské přírody, pomocí vnitřní vysvětlivky osvětlují podobu nebo druh zvířat a rostlin, vysvětlují indiánská slova a zvyky. Na některých místech je však vysvětlivka nepřesná nebo zavádějící:

> *A cauã piou*, além, na extrema do vale. Caía a noite. (s. 54)
> Kdesi v dáli na konci údolí se ozval smutný hlas *krahujce kauá*. Snesla se noc. (s. 33)

Cauá nebo *acauá* (*acauã*) je malý sokolovitý pták s výraznou černou maskou a světle hnědým peřím, česky je *Herpetotheres cachinnans* označován jako sokolec volavý. V textu se navíc slovo *gavião*, krahujec, vyskytuje několikrát jako synonymum síly, rychlosti a dravosti – vlastností osamělého bojovníka. V případě *cauá* se však jedná o lyrický popis šírání v údolí na konci dne. Překlad ještě komplikuje fakt, že je *cauã* pro svůj teskný hlas spojován s předzvěstí neštěstí, podobně jako náš sýček. Překlad sokol nebo sokolík by byl přesnější vzhledem k druhu ptáka, ale v symbolické rovině by bylo pravděpodobně lepší vnitřní vysvětlivku zcela vynechat a pokusit se naznačit pocit, který v brazilském čtenáři představa hlasu sokolce vyvolá: „Kdesi v dálce na konci údolí zlověstně zakřičel kauá. Smrákalo se.“

[139] PELÁN, Jiří. „Překlad konformní a adaptační“ in *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha : Karolinum, 2007, s. 506

Como trota o guará pela orla da mata, quando vai seguindo o rasto da prêsa escápula, assim estugava o passo o sanhudo guerreiro. (s. 73)

Rozlícený bojovník běžel, jako když *divoký pes* sleduje stopu unikající kořisti po okraji lesa.(s. 51)

Guará, *aguará* nebo *lobo-guará* je tupijský název pro vlka hřivnatého (*Chrysocyon brachyurus)*. Přestože jeho český název může mít variantu pes hřivnatý, je podobnější vlku nebo lišce, je štíhlý, vysoký a má zrzavo-černou srst. Překládat *guará* jako pes je zavádějící jednak proto, že se pak v češtině nevyhneme ponižující asociaci bídného psa starých amerických westernů, a jednak proto, že je vlk hřivnatý největší a nejnebezpečnější psovitou šelmou jižní Ameriky: tímto vlkem je krvežíznivý Irapuã, který běží do chýše Iracemina otce, aby ztrestal nezvaného cizince. Možná dokonce není náhodou, že se spojení *lobo-guará* zvláštně podobá francouzskému *loup-garou*, vlkodlak. Obraz propojení člověka a vlka je tak dokonalý. Proto se mi zdá vhodnější použít přirovnání k vlkovi, k jeho barvě nebo fyzické konstituci – „Tak jako se žene rudohřbetý guará po stopě prchlé kořisti okrajem lesa, natahoval vlčí krok rozzuřený bojovník.“ „Jako se žene rudý vlk guará po stopě prchlé kořisti okrajem lesa, přidával do kroku rozzuřený bojovník.“

Vnitřní vysvětlivka postavená systémem druhové jméno + indiánský název někdy smývá rozdíly mezi rysy zvířat, které jsou nosné v charakteristice postav a jejich činů. Například při hádce mezi Irapuãem, Araquémem a jeho dcerou se setkáme na rozsahu dvou stránek se třemi různými hady:

– Tua bôca mente como o ronco da *jibóia*: exclamou Iracema. (s. 73)

Bramiu Irapuã; o grito rouco troou nas arcas do peito como *o* frêmito da *sucuri* na profundeza do rio. (s. 73)

O Pajé desenvolvera a alta e magra estatura, como a *caninana* assanhada, que se enrista sôbre a cauda, para afrontar a vítima em face. Afundaram-lhe as rugas; e repuxando as peles engelhadas, esbugalharam os dentes alvos e afilados. (s. 74)

Vojtíškovi však monotónně překládají had žibóia, had sukuri a had kaninana:

„Tvá ústa lžou jako sykot hada žibóji,“ zvolala Irasema. (s. 52)

Irapuam zařval; z jeho hrudi vyrazil drsný skřek jako chrapot hada sukuri v hlubině řeky. (s. 52)

> Vysoký, hubený pažé se vzpřímil jako rozzuřený had kaninana, když se chystá napadnout oběť zpředu, opíraje se o ocas. Vrásky se mu prohloubily a stahující se svraštělá kůže odhalila řadu bělostných rovných zubů. (s. 53)

Tito tři brazilští hadi se však od sebe liší. *Jibóia* je hroznýš královský, jehož sykot je to poslední, co pomalu rdoušená obět uslyší, vyjadřuje úskočnost Irapuãa, který kolem Araquéma ovíjí své lži o Iracemině ztrátě panenství. *Sucuri* je anakonda velká, obrovský had dosahují délky 10–11m , který loví převážně ve vodě. Překlad: „z jeho hrudi vyrazil drsný skřek“ opět ruší alencarovské zrcadlo, protože trhá pouto mezi představou chrapotu anakondy, který se dunivě ozývá z hlubin řeky, a představou výkřiku, jenž zaburácí v klenuté Irapuãově hrudi. U obou hadů, kteří zosobňují Irapuãa, je důležitá velikost a hrozivý majestát, oproti nim je *caninana*, třímetrová užovka brazilská, hubeňoučká jako žížala. To jenom posiluje kontrast mezi obrovským Irapuãem a drobným hubeným starcem Araquémem. Přesto je *caninana* symbolem neohrožené útočnosti a překlad „užovka“ by v tomto případě nebyl vhodný, protože *caninana* má démonické oranžovočerné zbarvení a je jedovatá. Popis Araquéma-*caninany* je obrazem rozzuřeného hada, který vztyčen na ocase cení jedovaté zuby (překlad Vojtíškových „svraštělá kůže odhalila řadu bělostných rovných zubů“ také není nejšťastnější, protože slovo *afilado* znamená tenký nebo špičatý, a že by měl stařec ještě „řadu zubů“, se nedá předpokládat; obojím se ruší představa otevřené hadí tlamy).

Bezmyšlenkovité předsunutí druhového jména před indiánský název může celku výrazně uškodit. Nejméně šťastné mi připadá použití neutrálních slov jako rostlina nebo pták („bílé nitě z rostliny krautá“ /s. 29/, „rudé jako plod pitanga“ /s. 111/. atd.).

Odpověď na otázku, jak se vyrovnat s indiánskými názvy, není jednoznačná. Způsob, který Vojtíškovi zvolili, nepostrádá jistou eleganci, umožňuje zachovat zvukomalebnost indiánských slov a neobírá text o jeho exotiku. Ve větším množství se však substantivní vysvětlivka stojící před indiánským výrazem ve formě přístavku stává monotónní. Když pomineme dopad, jaký má neustálé vkládání substantiv na rytmus textu, vyvolává takový princip představu, že v originále existovalo ještě jiné slovo pro označení zvířete a indiánský výraz je jméno tohoto zvířete. Vojtíškovi překládají indiánské výrazy v podstatě dvěma způsoby: buď užívají jednoznačný český překlad slova (*onça* – jaguár, *açucena* – lilie), nebo volí přiblížení podoby zvířete podstatným jménem a k němu přidají indiánský tvar. Jen málokde je neznámé vysvětleno například adjektivem nebo jen kontextem. Tam, kde se to děje, k tomu vybízí vlastní text originálu („s vlasy černějšími než křídla graúny“ – zde je jasné, že *graúna* je pták). Přesto jsem přesvědčená, že právě takový postup by mohl být

řešením. Vnitřní vysvětlivka by měla být rozmanitá a její podoba by se měla odvíjet od konkrétního případu a ne se stát nepružným zákonem. K řešení by mohlo přispět i pečlivé sledování rozvíjeného obrazu. Tam, kde si Vojtíškovi uvědomili intimní propojení obou obrazů, je jejich převedení překvapivě zdařilé:

> Mas agora, triste e muda, desdenhada de sua senhora, não parecia mais a linda jandaia, e sim o feio urutau[140] que sòmente sabe gemer. (s. 71)

> Teď, kdy ho paní zanedbávala, byl smutný a němý, a nevypadal už jako hezký papoušek, ale jako ošklivý lelek, který dovede jen naříkat. (s. 49)

Proto se domnívám, že je třeba upustit od substantivní vysvětlivky v místech, kde se indiánská slova kumulují, a snažit se jít cestou posílení onoho alencarovského zrcadlení – použít pouto ustanovené mezi dvěma obrazy tak, aby se vlastně vysvětlily navzájem.

5.3. Dobové ukotvení textu

Naformátováno

Kulturní kontext díla je určen místem jeho vzniku, ale také časem. Časově jde o text romantický,[141] napsaný v polovině 19. století. To nutí překladatele nejen zaujmout stanovisko k romantickému patosu, který byl ve své době bezpříznakový a na nás působí příliš sentimentálně a rozjitřeně, ale také pochopit dobu, v níž dílo vzniklo, její myšlenky a tendence, které se v textu odrážejí. Romantismus klade velký důraz na společenský účinek díla. José de Alencar píše *Iracemu* jako dílo programové; jak bylo vysvětleno výše, stojí za ní propracovaná teoretická úvaha o podobě, jakou by měla mít národní literatura. *Iracema* chce být určitým jejím prototypem, a proto je při překladu nutné Alencarovy názory znát a odhalit jejich aplikaci v textu. Víme-li například, že se Alencar snažil napsat dílo nezpochybnitelně brazilské – „verdadeiro poema nacional“, zakotvené v brazilské kultuře a ještě konkrétněji v kontextu polovysněné kultury indiánské, nemůže se stát, že věty:

> – Guerreiro branco, Iracema é filha do Pajé, e guarda o segrêdo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria. (s. 66)

přeložíme jako:

[140] *Urutau* je nenápadný noční pták s velkou, poněkud nepůvabnou hlavou, který vydává zvuky znějící jako táhlý tón flétny. Je kropenatý, hnědošedé barvy. Tajemný pták lelek, o němž málokdo ví, jak vypadá, je mu shodou okolností velice podobný. Důležité však je, že čtenáři při zmínce jeho jména proběhne hlavou podobně matná a nelibá představa jako brazilskému čtenáři při slovu *urutau*.

[141] Zde je třeba podotknout, že místo a čas jsou neoddělitelné, časově jde o text romantický, ale důležité je, že se jedná o romantismus brazilský, který má svá specifika, přímo se odrážející v díle.

„Bílý bojovníku, Irasema je dcerou kouzelníkovou a střeží tajemství žuremy. Bojovník, který se zmocní Tupanovy panny kněžky, zemře.“ (s. 44).

Slovo „kněžka“ se v originále nevyskytuje, Vojtíškovi ho tam vložili jako vysvětlení Iracemina náboženského postavení. Použití tohoto slova vnáší do textu nevhodné konotace náboženského systému, který nemá s tím indiánským nic společného. Alencar ani v poznámkách nic takového neuvádí. Spojení slova kněžka s výrazem „posvátný háj“, který se v textu vyskytuje na několika místech, navíc odkazuje k náboženské tradici antické, kterou právě romantičtí autoři odmítali.

Drobnými nepřesnostmi se tak stává, že Vojtíškovi do textu vnášejí evropská kulturní schémata, která narušují poetiku indiánského světa.

Desabriu, enfim, Irapuã a funda cólera:
–Fica tu, escondido entre as igaçabas de vinho, fica, velho morcêgo, porque temes a luz do dia, e só bebes o sangue da vítima que dorme. (s. 58)

Irapuama však zachvátil prudký hněv: „Zůstaň zalezlý mezi sudy vína, zůstaň zde starý upíre, poněvadž máš strach z denního světla a piješ pouze krev oběti, která spí.“ (s. 37)

Zde by bylo lepší zachovat význam slova *morcêgo* – netopýr. Především proto, že Irapuam v hádce naráží na význam slova *andira*, indiánského výrazu pro netopýra, vysmívá se Andirovi, že navrhuje opatrnou válku, zatímco on sám chce uspořádat výpad na nepřátelské území. Použití slova upír je zde zavádějící, protože bez znalosti etymologie slova *andira* nemůže čtenář pochopit, že se jedná o vampýra, netopýra sajícího krev, a dosadí si drákulovského upíra temných evropských hradů. Takový obraz působí v indiánském prostředí nepatřičně a vede k představě, že indiáni věří v jakousi mytologickou bytost podobnou našemu upírovi. Irapuamova slovní hříčka se tak stává zcela nečitelnou.[142]

Znalost Alencarových názorů, jež odpovídají dobovým nacionalistickým tendencím, nám také pomůže pochopit způsob, jakým svůj text prezentuje. Jak již bylo řečeno, jeho diskurs je přiznaně mytizující. To by mělo mít dopad na celkový tón překladu. Proto je například potřeba velkou věnovat pozornost slavnému začátku druhé kapitoly:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. (s. 50)

[142] Alencar význam slova andira vysvětluje v poznámkách a podle mého názoru je pro čtenáře snazší pochopit, že netopýr saje krev, než se dopracovat pochopení, že upírem se myslí vampýr.

Daleko, velmi daleko za pohořím, které se ještě modrá na obzoru, narodila se Irasema. (s. 28)

„Além, muito além“ vyjadřuje pohádkový začátek, jakési „bylo, nebylo“ a navíc v nosovém echu spojeném s měkkým „l“ navozuje pocit vzdálenosti jak místní, tak časové. Překlad by se měl pokusit vyvolat podobný dojem. Zároveň je *Iracema* smyšlenou cearskou legendou, spojení „além daquela serra“ odkazuje na konkrétní místní realitu. Jako by vypravěč a čtenář seděli za klidného večera na zápraží ztichlého domu kdesi v Ceará, vypravěč prstem ukázal k obzoru a začal vyprávět: „Daleko, předaleko za těmi horami, jež se ještě modrají na obzoru, narodila se Iracema.“

Dále je potřeba vědět, že i Alencarův literární jazyk je podložen snahou o kulturní osamostatnění Brazílie. Mnohé ze svých lingvistických inovací sám Alencar vysvětlil v různých předmluvách a doslovech, jeho jazyk je předmětem četných studií a statistik. Vojtíškovi specifika alencarovského jazyka zcela pomíjejí a *Iracemu* překládají spisovnou češtinou bez jakýchkoli vybočení. Tento postup lze sice vysvětlit nedostatkem informací filologického charakteru, ale neomlouvá nedocenění literárních kvalit díla.

Jiří Pelán ve svém komentáři k překladu *Písně o Rolandovi* ukazuje, jakým způsobem převedl Julius Zeyer slovník, syntax, verš, kompozici a fabuli této starofrancouzské písně, a vymezuje tak několik důležitých oblastí, kterým musí překladatel věnovat pozornost.[143] Podle mého názoru je také potřeba věnovat se poetickým postupům a stylistickým prostředkům, které autor použil, a snažit se převést celkový výraz díla, jeho tón a rytmus. Vojtíškovi se tohoto úkolu zhostili se střídavým úspěchem, přes množství pěkných řešení a přes koherentnost celkového výrazu, je překlad *Iracemy* poznamenán mnoha nepřesnostmi, zjednodušeními, posuny a jistou překladatelskou libovůlí.

5.4. Slovník

Naformátováno

Alencar ve svých teoretických textech na různých místech opakuje, že jeho záměrem bylo vytvořit prostý jazyk, který bude odrážet řeč a myšlení brazilských indiánů. Tato prostota se nejvíc ukazuje v přímé řeči, kde má příchuť exotické kostrbatosti:

A virgem aponta para o estrangeiro e diz: –Êle veio, pai. (s. 53)

[143] PELÁN, Jiří, op. cit., s. 506-16

Dívka ukáže na cizince a řekne: „On přišel, otče.“ (s. 31)

Zároveň však jazyk *Iracemy* nepostrádá velkou obraznost; množství adjektiv a neotřelé používání sloves tuto proklamovanou jednoduchost poněkud zrazují. Ovšem zatímco s pestrostí adjektiv si většinou Vojtíškovi poradí dobře:

Cedendo à meiga pressão, a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro, e ficou ali trêmula e palpitante como a tímida perdiz, quando o terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem. (s. 61)

Poddávajíc se jemnému stisku, vine se dívka k bojovníkově hrudi, třese se a chvěje se, jako nesmělá koroptvička, když jí něžný druh načechrává zobáčkem hebké peří (s. 40),

překvapivě použitá slovesa nahrazují běžnějším slovem, které odpovídá situaci.

A juruti que divaga pela floresta, ouve o terno arulho do companheiro; bate as asas, e voa aconchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão, *aninhou-se* nos braços do guerreiro. (s. 88)

Holubička žuriti, bloudící lesem, zaslechne něžné zavrkání svého druha; zamává křídly a letí k němu do teplého hnízdečka. Zrovna tak *se stulila* dcera divočiny do bojovníkovy náruče (s.67);

V tomto případě je samozřejmě řešení obtížné, české slovo „uhnízdit se“ má nepříjemné konotace a ani zvukově neodpovídá mazlivé měkkosti portugalského *aninhar-se*. Řešením je podle mého názoru buď kompenzace na jiném místě, nebo alespoň snaha posílit zrcadlení uzavřeného prostoru hnízda, kam se schová holubička, a prostoru Martimovy náruče, kam se stulí Iracema: „Když zaslechne žuruti, poletujíc lesem, něžné zavrkání svého druha; zamává křídly a letí se stulit do vyhřátého hnízda. Tak se panna divočiny ukryla v bojovníkově náručí.“

A alvorada *abriu* o dia e os olhos do guerreiro branco. (s. 64)

Rozednilo se a úsvit *probudil* oči bílého bojovníka. (s. 43)

Zde bych se pokusila zachovat jednotné sloveso pro oba děje: „Úsvit probudil den i oči bílého bojovníka.“

Vedle adjektiv, která svojí rozmanitostí v popisu přírody posilují představu bujného brazilského pralesa, existují v *Iracemě* přívlastky, které se systematicky opakují. Jejich pomocí vytváří Alencar jakousi kódovanou řeč, která je blízká například symbolickému, silně stylizovanému jazyku hrdinských písní. Ve spojení s Iracemou má například podstatné jméno *canto*, zpěv, vždy přívlastek *mavioso*, jemný, něžný, melodický. *Canto mavioso* získává kvality ustáleného spojení, slov, která k sobě neoddělitelně patří podobně jako „koníček vraný" českých lidových písní. Když Alencar ustaví toto pouto, může jít dokonce tak daleko, že pouhým použitím spojení *canto mavioso* vlastně evokuje Iracemu. Například ve chvíli, kdy Iracema vyčítá Martimovi, že jeho city k ní ochladly, použije tento obraz:

–Se cantam as aves, teu ouvido não gosta já de escutar o canto mavioso da graúna, mas tua alma se abre para o grito do japim, porque êle tem penas douradas como os cabelos daquela que tu amas! (s. 124-5)

„Zpívají-li ptáci, tvé ucho už rádo nenaslouchá líbeznému zpěvu graúny, ale tvá duše poslouchá křik ptáka žapima, protože jeho křídla jsou zlatá, jako vlasy té, kterou miluješ!" (s. 102-3)

Pouto mezi Iracemou a *graúnou* je ustaveno již ve druhé kapitole, použitím spojení *canto mavioso* se odkaz na indiánskou dívku ještě posiluje. Totéž se děje ve chvíli, kdy Iracema smutně vyprovází Martima, který se chystá k návratu k Pitiguarům:

Desceram a colina e entraram na mata sombria. O sabiá do sertão, mavioso cantor da tarde, escondido nas moitas espêssas da ubaia, soltava já os prelúdios da suave endecha. (s. 69)

Sestoupili z návrší a vstoupili do potemnělého lesa. Drozd divočiny sabiá, něžný pěvec večera, spustil už z úkrytu ubaiové houštiny první tóny svého sladkého žalozpěvu.

Iracema je k *sabiá* přirovnávána ještě na několika místech knihy a použití spojení *canto mavioso* nás nenechává na pochybách, že se tu odkazujeme na ni a na její smutek. Překlad spojení by se měl pokusit zachovat toto pouto, Vojtíškovi však překládají: něžný zpěv (s. 57/35), líbezná píseň (s. 99/78), líbezný zpěv (s. 124/103), *mavioso cantor* - čarovný pěvec (s.69/48), *maviosa canção*- něžná píseň (s. 116/94).

Tento případ jazykového kódu není ojedinělý. Iracemu například stejným způsobem provází sloveso *reclinar-se* (opřít se, přivinout se), a to ve vztahu k Martimovi. Když se potom toto sloveso objeví v popisu toho, jak se Iracema opírá o strom – a už Cavalcanti Proença si všiml, jak často je Martim přirovnáván ke stromu, zatímco Iracema k liáně nebo

větvičce vanilky, která ho ovíjí[144] –, je jasné, že u stromu hledá stejnou oporu, jakou jí nabízelo mužné rámě Martimovo. Možnosti elektronického textu dnes velice usnadňují hledání podobných případů systematického opakování nějakého slova či obrazu. Překladatel by měl taková slova hledat a snažit se být v jejich překladu důsledný, protože jsou součástí jemného přediva vztahů, jež se v textu rozvíjejí. Takový postup samozřejmě není vždy možný, stejná slova se vyskytují v různých prostředích, takže tentýž výraz vždy zachovat nelze, překladatel by si ale měl být vztahů vědom a snažit se je zprostředkovat, byť jiným způsobem než autor.

Další důležitým rysem Alencarova slovníku je používání neologismů:

> Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa *rugitava* nos palmares. (s. 50)
>
> Příběh, který mi vyprávěli na krásných luzích mé domoviny, za tichých nocí, když měsíc plující po nebi stříbřil krajinu a vánek *ševelil* v palmových hájích. (s. 28)

Slovo *rugitar*, které Alencar komentuje v poznámkách k prvnímu vydání jako „[...] sloveso mé vlastní výroby, k němuž prosím o shovívavost“[145] a podle Cândida Jucá ho odvozuje ho od latinského *rugitus* – křik, řev,[146] překládají běžným slovem ševelit. Podobné je řešení neobvyklého tvaru ve větě: „Desabriu enfim Irapuã a funda cólera.“ Sloveso *desabrir* Alencar vytvořil podle jiných sloves s předponou *de* v posilujícím významu (*desgastar*, *desnudar*, *desmudar*).[147] Vojtíškovi však překládají obvyklým českým slovesem: „Irapuama však zachvátil prudký hněv“ (s. 37).

Takových příkladů se v překladu *Iracemy* najde mnoho. Slovo *rulo*, které Cândido Jucá[148] identifikuje jako zkráceninu z *arrulo*, burácení vln, překládají jako vlnobití: „O rulo das vagas precipita“ (s. 50) – „Vlnobití se zrychluje“ (s. 28), což je sice pěkné, elegantní řešení, ale smývá ozvláštnění, které Alencar použil.

Totéž se děje u Alencarových „barbarismů“, tj. slov použitých způsobem, který odkazuje na Alencarovu představu indiánského jazyka, lidovou mluvu a regionalismy ze Ceará.

[144] PROENÇA, Cavalcanti, op. cit., s. 290
[145] ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 148 ([...] verbo de minha composição para o qual peço vênia)
[146] JUCÁ, Cândido. „Uma obra clássica brasileira: Iracema, de José de Alencar. Vocabulário-Morfologia-Taxinomia-Sintaxe-Fraseologia“ in ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 345
[147] JUCÁ, Cândido, op. cit., s. 336
[148] JUCÁ, Cândido, op. cit., s. 345

Například větu: "O coração aqui, no peito de Irapuã, ficou tigre“ (s. 62) překládají jako: „Zde, v Irapuamových prsou, se srdce změnilo v tygra“ (s. 41). Cândido Jucá však upozorňuje, že korektní vazba by byla *o coração virou tigre*, *tornou-se tigre*.[149] Vazba *ficar* + substantivum ve smyslu „proměnit se v něco“, „stát se čím“ je typická pro lidovou mluvu.
Vojtíškovi také v některých případech nedodržují 3. osobu, kterou postavy používají v přímé řeči, když mluví o sobě nebo se obracejí k partnerovi v dialogu.

Vedle neologismů zasazuje Alencar do svého textu různé gramatické inovace. Většinu z nich komentuje v doslovu k druhému vydání *Iracemy*. Jedná se především o velmi střídmé používání určitého členu, jeho vynechání před přivlastňovacím zájmenem, vynechání zvratného *se* u některých sloves. Vojtíškovi tyto zvláštnosti přecházejí a „opravují je“ spisovnou českou formou. Takové nakládání s texty je pro starší překlady typické. Z tohoto hlediska je zajímavé srovnání s první překladem *Iracemy* do francouzštiny z roku 1907, z pera Philéase Lebesgua. Ofir Bergmann de Aguiar ukazuje, jak Lebesgue veškeré zmíněné inovace převádí do spisovné francouzštiny[150]. Jako příklad může posloužit již zmíněné vynechávání zvratného zájmena u některých zvratných sloves:

> [...] Faremos nós, senhores das aldeias, como a pomba, que se encolhe em seu ninho, quando a serpente *enrosca* pelos galhos? (s. 57)

> [...] Allons-nous faire, nous les maîtres des villages, comme la colombe qui se ramasse dans son nid, quand le serpent *s'entortille* aux branches? (p. 25)[151]

> Zachováme se my, páni vesnic, jako holubice, která se schoulí ve svém hnízdě, když *se* had *plazí* větvemi? (s. 36)

Totéž se děje například ve větě: „O rulo das vagas precipita“ (s. 50). Cândido Jucá připomíná, že běžný tvar by byl *precipita-se.*[152] Vojtíškovi však překládají: "Vlnobití *se zrychluje*“ (s. 28).
Alencar také používá indikativ v prohibitivu, přestože už v té době bylo takové užití závažnou gramatickou chybou, jedná se o znak lidové mluvy a vyskytuje se pouze v přímé řeči:

[149] JUCÁ, Cândido, op. cit., s. 385
[150] AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Iracéma, de Lebesque, e o „programa de barbarização estranhante da linguagem“*. [online]. [cit. 2008-07-29]. Dostupné z: http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos15/ofir.pdf , s. 152
[151] ALENCAR, José de. *Iracéma suivi de Janna et Joël* (de Xavier Marques). Přel. Philéas Lebesgue, Pierre-Manoel Gahisto. Paris: Gedalge, 1928
[152] JUCÁ, Cândido, op. cit., s. 346

Odstraněno: ¶

Filha de Araquém, *não assanha* o jaguar! (s. 62)
Arakémova dcero, nedráždi jaguára! (s. 41)

Senhor de Iracema, ouve o rôgo de tua escrava; *não derrama* o sangue do filho de Araquém! (s. 96)
Irasemin pane, vyslyš úpěnlivou prosbu své otrokyně, *neprolévej* krev Arakémova syna. (s.75)

Je samozřejmé, že na některých místech není možné inovaci dodržet, protože by text působil směšně. V některých případech také v českém kontextu chybí lidová varianta, již by bylo možné použít. Jestliže například v češtině není zvulgarizovaná žádná chyba v užití rozkazovacího způsobu a použití infinitivu by znělo v daném kontextu nepatřičně, je potřeba kompenzovat tuto inovaci ozvláštněním na jiném místě. Většina použitých citací je samozřejmě pro překlad obtížná a na některých místech se jazyková invence autora nedá do českého originálu převést beze ztráty smyslu či poetiky textu. Vojtíškovi se však obtížným a těžko srozumitelným místům systematicky vyhýbají, jejich řešení jsou elegantní, ale ochuzující.

5.5. Syntax

Naformátováno

Míra zachování syntaxe originálu je další z důležitých otázek, jež si překladatel musí položit. Čím je syntax originálu podmíněna? Je záležitostí dobovou, a tedy je pro svou dobu typická a tím bezpříznaková? Je záležitostí jazykovou, tj. vychází z vlastností jazyka originálu? Nebo je znakem autorova specifického stylu, či dokonce výrazem nějakého autorova názoru nebo teorie? V případě Josého de Alencara si můžeme být jisti, že nic není ponecháno náhodě. V doslovu k druhému vydání *Iracemy* se Alencar bouří proti nekonečným souvětím klasiků, jež k sobě jednotlivé věty váží neustále se opakujícími spojkami. Preferuje asyndetické spojení, protože „[...] hromadění vět, navzájem propojených spojkami, rozvolňuje větu, čímž se její myšlenka stává rozvláčnou a mdlou“.[153] Asyndetické spojení vět pak vede k převaze parataxí nad hypotaxemi a v Alencarově případě také k hojnému užití středníku. Chce tak docílit dynamického živého stylu, který podporuje jasnost vyjadřovaných myšlenek a gramatickou čistotu. Přestože Vojtíškovi povětšinou dodržují asyndetické spojení vět, mají v některých případech tendenci slučovat krátké Alencarovy věty do větších celků, čímž ruší kadenci rytmizovaného textu. Výsledný dojem je sice plynulejší, ale také rozvláčnější:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;

[153] *Iracema*, s. 177 ([...] acumulação de orações ligadas entre si por conjunções relaxa a frase, tornando o pensamento difuso e lânguido.)

Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;

Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro resvale à flor das águas. (s. 49)

Divoké zelené moře mé rodné země, kde se ozývá papoušek žandaia v bohatém listoví palmy karnaúby,

zelené moře, které se třpytíš jako roztavený smaragd v paprscích vycházejícího slunce, oblévajíc bělostná pobřeží stíněná kokosovníky,

utiš se zelené moře, a něžně zkolébej prudké vlny, ať dobrodružná bárka klidně klouže po hladině tvých vod. (s. 27)

V tomto případě zrušením velkých písmen a středníků sloučili do jedné dlouhé věty tři věty kratší, které fungovaly jako tři strofy. Jinde slučují různé přístavky a odbočky, čímž opět vytvářejí plynulou větu, ale dopouštějí se tak nepřesností a v některých případech i omylů.

Os grandes olhos negros, fitos nos recortes da floresta e rasos de pranto, estão naqueles olhares longos e trêmulos enfiando e desfiando os aljofâres das lágrimas, que rorejam as faces. (s. 70)

Veliké černé oči, ztrhané pláčem a upřené do lesních průseků dlouhým i rozechvělým pohledem, se zalévají perličkami slz, smáčejících líce. (s. 49)

Zde Vojtíškovi zjednodušili souvětí natolik, že ze tří vět udělali jednu. To však vede k tomu, že vypouštějí slovesa *enfiar* a *desfiar*, čímž ovšem částečně přicházejí o smysl věty, která popisuje, jak Iracema co chvíli propuká v pláč.

Změny v syntaxi mění pořadí informací ve větě, čímž se může zcela změnit výraz a někdy i smysl věty:

–Ela não é mais doce do que Iracema, a virgem dos lábios de mel, nem mais formosa! (s. 59)

„Není krásnější ani sladší než Irasema, panna medových rtů.“ (s. 38)

Tím se naprosto ruší dynamika věty, která překládá pocity postavy. Věta má najednou jinou melodii i rytmus, originál má v sobě důraz, který překladu chybí. Autor mohl zvolit klasické pořadí (Ela não é mais doce nem mais formosa do que Iracema, a virgem dos lábios de mel!), ale z rytmických důvodů to neučinil. Zachování původní struktury by navíc v tomto případě nestálo nikterak proti pravidlům české věty: „Není sladší než Iracema, panna medových rtů, ani krásnější!“

Alencar se dopouští mnoha změn v klasickém pořadí slov ve větě. Zvláště v postavení zájmena přizpůsobuje větu lidové mluvě a regionálním odchylkám („O morcêgo vem te chupar o sangue, Irapuã [...]“ /s. 74/). Také se inspiruje latinskou syntaxí, která nebyla tak sevřená a umožňovala přizpůsobit pořadí slov rytmu nebo kadenci věty.

Vojtíškovým šlo především o plynulost a eleganci věty. Jejich překlad se snadno čte, propojení vět je harmonické. V některých případech ale vede snaha o čtivost k tak velkým zásahům do struktury věty, že dochází ke pozměnění jejího smyslu. Česká věta je sama o sobě plynulejší než věta portugalská, pro češtinu je snadné množství portugalských vsuvek nenásilně zakomponovat přímo do věty, schematický převod syntaxe originálu by působil kostrbatě a chladně. Je přirozené, že v převodu syntaxe dochází k největším posunům. Přesto je nutné zachovat smysl, stejně jako dynamiku a výraz věty.

5.6. Poetické postupy a verš

Naformátováno

Zachování básnických prostředků při zachování smyslu je při překladu to nejobtížnější. Vzhledem k tomu, že má text kvality básně v próze, je potřeba se zabývat jeho zvukovou stránkou, a to především jeho rytmem. Vojtíškovi zachovávají indiánská slova a přepisem jejich výslovnosti vedou českého čtenáře k tomu, aby je vnímal v jejich původní zvukové podobě. Tím se daří zachovat dojem, který neznámé slovo ve čtenáři vyvolává a se kterým Alencar pracoval. Ve větě: „A cauã piou, além, na extrema do vale“ (s. 54) samo slovo *cauã* vyvolává představu táhlého tesknéhо křiku sokolce v podvečerním tichu. Avšak vnitřní vysvětlivka, která je dobrým řešením pro zprostředkování smyslu, brání možnosti zprostředkovat melodii věty a její rytmus. Jestliže u prozaického textu vložení jednoho nebo více slov nevadí, v poezii takový postup není možný. *Iracema* se vyznačuje pasážemi, které mají k poezii velmi blízko, a zvláště tam potom kolovrátek vložených substantiv vadí.

> Iracema saiu do banho; o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste. (s. 51)

> Irasema vyšla z lázně; ještě na ní jiskří perličky vody jako na sladkém plodu mangaba, který dozrál za deštivého rána. Odpočívá a zdobí peřím ptáka gará šípy svého luku a prozpěvuje prostou píseň s lesním drozdem sabiá, sedícím na blízké větvi. (s. 29)

Řešení není snadné, ke každému slovu je potřeba přistupovat individuálně, podle jeho kontextu. V některých případech lze vysvětlivku vynechat, protože se slovo osvětluje samo svým okolím, jinde lze například vložit přídavné jméno přibližující nějakou kvalitu zvířete či rostliny, kterou označuje, na dalším místě je možné pokusit se z rytmických důvodů slovo z tupijštiny přeložit přesto, že tím přijdeme o jeho exotickou krásu. „Iracema vyšla z lázně; ještě je celá orosená, jako sladká mangaba, jež dozrála za jitřního deště. Během odpočinku zdobí nachovým peřím z ibise šípy svého luku a spolu s lesním drozdem sabiá, usazeným na blízké haluzi, prozpěvuje prostou píseň.“

Největší problém v tomto ohledu představuje první kapitola. *Iracema* je sice prozaické dílo, ale jak již bylo řečeno, její rytmická vyváženost se podobá verši natolik, že ji není možné přehlédnout. Navíc se počet slabik jednotlivých rytmických celků točí kolem čísla sedm a odkazuje tak na redondilu (*redondilha maior*), typický verš portugalské lidové poezie. Je to jednoduchý zpěvný verš, jemuž by v českém prostředí rytmicky odpovídal trochej. Zároveň je však potřeba se vypořádat s množstvím aliterací; v prvních třech odstavcích je výrazná aliterace „r“ a „l“, zvláště silné je pak spojení *verdes mares bravios*, jež tvoří první „verš“ a představuje úvodní slova celé knihy. Jakýmsi echem zaznívá vnitřní rým „ o sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros“ a další. Z důvodu českého postavení adjektiva před substantivem je obtížné dodržet i anaforu *verdes mares bravios, verdes mares*. Vojtíškovi ji však nezachovali ani u *onde vai*, *onde vai*, kde první překládají „kam spěje“ a druhé „kam míří“. Opakování, které v próze působí jako stylistická chyba, je však v poezii důležitým výrazovým prostředkem.

Alencarův důraz na propojení obsahu a formy slova činí překlad *Iracemy* velice obtížným, protože na jednu stranu je každé slovo na svém místě v přesném významu, který je součástí propracovaného obrazu, a na druhou stranu se podřizuje eufonii věty a dojmu, který má její zvuková podoba vyvolat. Víme například, že Alencar ve druhém vydání *Iracemy* změnil slovo *corça* – srna na *ema* – emu, aby se vyhnul nepříjemnému spojení sykavek *corça selvagem*. Zároveň tím však nechal ve větě: „Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu [...]“ (s. 51) zaznít dívčino jméno (RApIdA EMA – IRAcEMA).

Dokonce sám titul knihy je obtížné do češtiny převést. V ostatních případech se fonetický přepis indiánských slov zdá být vhodný, protože jasně vymezuje jejich výslovnost a tím zachovává zvukové vlastnosti textu. V případě Iracemy však přepisem „c“ jako „s“ ztrácíme možnost rozluštění důležité přesmyčky IRACEMA – AMERICA. Pokud však portugalský pravopis ponecháme, dostaneme se do rozporu s ostatními přepsanými slovy, a tak hrozí, že čtenář poslušný námi stanoveného pravidla bude číst /iracema/.

Čím více se Alencarova báseň v próze přibližuje poezii, tím je obtížnější ji přeložit. Taková místa se ukazují jako nejvíce problematická také v překladu Vojtíškových.

Naformátováno

5.7. Kompozice a fabule

Co se kompozice a fabule *Iracemy* týče, jsou v překladu přesně zachovány. Originál i překlad jsou rozděleny do 33 kapitol, Vojtíškovi respektují odstavce, dokonce i označení kapitol římskými číslicemi. Také fabule je zachována přesně, nic nebylo zamlčeno, přidáno ani změněno. Zajímavý je ale způsob, jakým Vojtíškovi naložili s Alencarovými poznámkami k textu. Jedná se sice o paratext, nicméně zásadní pro pochopení knihy, a to nejen jako filologické zpestření ve vysvětlivkách etymologie tupijských slov, ale v některých případech jako vysvětlení nutné k porozumění ději. Například scéna, ve které je Martim před náčelníkem Irapuãem zachráněn hlasem Tupanovým, dostává naprosto jiný smysl po přečtení poznámky, jež hlas Tupanův vysvětluje jako kouzelníkův trik, čímž popře nadpřirozený charakter scény. Vojtíškovi nechápou poznámky jako součást textu, většinu z nich využívají pro svůj překlad, takže se v textu objeví v podobě vnitřní vysvětlivky:

–Jurupari se esconda para deixar passar o hóspede do Pajé. (s. 69)

IX. 4. JURUPARI – Demônio; de *juru* – bôca, e *apara* – toro, aleijado. O bôca torta.

Ať se křivohubý démon žurupari skryje a nechá projít kouzelníkova hosta. (s. 47)

Je-li poznámka nutná k pochopení děje, přepisují ji jako poznámku pod čarou, ale ve zkrácené nebo upravené podobě. Mezi tyto poznámky pak vkládají poznámky vlastní, vysvětlující některá nepřeložená slova nebo popisující podobu brazilských zvířat. Poznámky autora a poznámky překladatele nejsou označené, a proto splývají. Zajímavý je případ, kdy Vojtíškovi použili Alencarovu poznámku ve vnitřní vysvětlivce, kterou posléze doplnili vlastní poznámkou pod čarou:

–Os guerreiros de meu sangue trazem a morte consigo, filha dos tabajaras. Não a temem para si, não a poupam para o inimigo. Mas nunca fora do combate êles deixarão aberto o camucim da virgem na taba de seu hóspede. (s. 66)

VIII. 1. CAMUCIM – Vaso onde encerravam os indígenas os corpos dos mortos e que lhes servia de túmulo; outros dizem *camotim*, e talvez com melhor ortografia, porque, se não me engano, o

nome é corrupção da frase *co* – buraco, *ambira* – defunto, *anhotim* – enterrar; buraco para enterrar o defunto: *c´am´otim*. O nome dava-se também para qualquer pote.

Bojovníci mé krve přinášejí s sebou smrt, dcero Tabažarů. Sami se jí nebojí a nepřítele jí neušetří. Nikdy by však nenechali otevřenou pohřební nádobu panny ve vesnici svého hostitele.* (s. 44)

*Irasema se nesměla oddat žádnému muži, jinak by byla potrestána potupnou smrtí a tím i věčným zatracením. Její pohřební nádoba by zůstala otevřená a její tělo pohozeno.

V dnešní době se se staršími literárními díly zachází s větší pietou. Pro dnešního překladatele a potažmo i čtenáře *Iracema* už není jen příběh z daleké Brazílie, ale důležité dílo světové literatury, proto by pravděpodobně vyšlo jak s původním poznámkovým aparátem,[154] tak s Alencarovou předmluvou k prvnímu vydání a oběma doslovy (k prvnímu a druhému vydání), které v překladu Vojtíškových chybí. Případné poznámky překladatele by byly formálně vyznačeny.

5.8. Celkový výraz díla

Naformátováno

Překladatelský styl Jarmily a Jaroslava Vojtíškových je koherentní, výraz, který dávají textu, je jednotný, nesměšují jazykové roviny, neprotiřečí si. Jejich prioritou je čtenářská přístupnost a plynulost textu. To však vede k tomu, že vše, co poněkud vybočuje, co je zvláštní nebo nesrozumitelné, elegantně překlenou nějakým shrnujícím, zjednodušujícím výrazem, větu zkrátí nebo sloučí několik jejích částí do jedné tak, aby čtenáře v jejím průběhu nic nepřekvapilo. Alencarův text ale překvapivý je. Alencar ho chápal jako literární experiment a jako takový by ho měl chápat i překladatel. Styl Vojtíškových se blíží klasickému romantickému výrazu, čemuž chtěl Alencar zabránit. Romantický patos překladatelé spíše posilují než oslabují. Snahu originálu o prostotu často ruší vkládáním různých slov napomáhajících plynulosti věty a používáním slov knižních na místech, kde je v originálu použito slovo obecné. Vzhledem k tomu, že Vojtíškovi nekladli velký důraz na rytmus originálu, dostávají pasáže lyrické i epické jednotný, narativní charakter. Celkově působí *Irasema* manželů Vojtíškových uměleji a strojeněji než originál, který je prostší, čistší a dynamičtější.

[154] Zajímavou otázkou je, zda původní poznámky formulovat jako poznámku pod čarou, kde sice neuniknou čtenářově pozornosti, ale mohou ho svým množstvím vzhledem ke svému filologickému charakteru rušit, nebo je jako v původním vydání situovat všechny až za text a tím riskovat, že si čtenář některou dějově důležitou poznámku nepřečte.

Mým záměrem v této kapitole nebyla ani tak kritika překladu Jarmily a Jaroslava Vojtíškových, jako spíše snaha ukázat, nakolik je překlad *Iracemy* problematický a s jakými otázkami se při něm překladatel setká. Manželům Vojtíškovým se podařilo převést jen některé její roviny. Otázkou zůstává, do jaké míry je možné v překladu originál vyčerpat a do jaké míry zůstane nepřeložitelný. Vojtíškovi se zaměřili především na srozumitelné převedení příběhu. Podobně jako Philéas Lesbegue, jehož *Iracéma* byla určena francouzské mládeži, se snažili o to, aby se text dobře četl a neobsahoval obtížná a nesrozumitelná místa. Velkou péči věnovali tomu, aby přiblížili českému čtenáři brazilskou faunu a flóru, stejně jako indiánský život. Věnovali se však více obsahu než formě, opomíjeli specifika Alencarova literárního jazyka a básnické kvality textu. Také z kulturní podmíněnosti díla (místo, doba a okolnosti jeho vzniku) nevyvodili pro překlad odpovídající důsledky.

Problém překladu *Iracemy* nemá snadné, jednoznačné řešení, výsledný text je vždy spíše soustavou řešení, z nichž některá jsou šťastnější a jiná méně šťastná. Jisté ale je, že nemůžeme plnohodnotně převést text, jemuž sami plně nerozumíme. Každé překladatelské úsilí se tedy musí zakládat na pochopení kulturního ukotvení díla stejně jako jeho literárních kvalit.

6. Překlad druhé a patnácté kapitoly

Na závěr své práce jsem se pokusila o vlastní překlad druhé a patnácté kapitoly. Tento pokus mi ukázal, jak obtížné je uplatnit teoretické závěry v překladatelské praxi. Přesto se domnívám, že by bez mé verze překladu nebyla tato práce úplná.

Naformátováno

6.1. Originál

II

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flôres sôbre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vêzes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá , as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão.

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gôtas de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sôbre a cruz da espada; mas logo sorriu. O môço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.

O sentimento que êle pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.

O guerreiro falou:

–Quebras comigo a flecha da paz?

–Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu ?

–Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.

–Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema.

XV

Nasceu o dia e expirou.

Já brilha na cabana de Araquém o fogo, companheiro da noite. Correm lentas e silenciosas no azul do céu, as estrêlas, filhas da lua, que esperam a volta da mãe ausente.

Martim se embala docemente; e como a alva rêde que vai e vem, sua vontade oscila de um a outro pensamento. Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amôres.

Iracema recosta-se langue ao punho da rêde; seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sabiá, buscam o estrangeiro, e lhe entram n'alma. O cristão sorri; a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se debruça enfim sôbre o peito do guerreiro.

Já o estrangeiro a preme ao seio; e o lábio ávido busca o lábio que o espera, para celebrar nesse ádito d'alma, o himeneu do amor.

No recanto escuro o velho Pajé, imerso em funda contemplação e alheio às cousas dêste mundo, soltou um gemido doloroso. Pressentira o coração o que não viram os olhos? Ou foi algum funesto presságio para a raça de seus filhos, que assim ecoou n'alma de Araquém?

Ninguém o soube.

O cristão repeliu do seio a virgem indiana. Êle não deixará o rasto da desgraça na cabana hospedeira. Cerra os olhos para não ver; e enche sua alma com o nome e a veneração de seu Deus:

–Cristo! . . . Cristo! . . .

Volta a serenidade ao seio do guerreiro branco, mas tôdas as vêzes que seu olhar pousa sôbre a virgem tabajara, êle sente correr-lhe pelas veias uma onda de ardente chama. Assim quando a criança imprudente revolve o brasido de intenso fogo, saltam as faúlhas inflamadas que lhe queimam as faces.

Fecha os olhos o cristão, mas na sombra de seu pensamento surge a imagem da virgem, talvez mais bela. Embalde chama o sono às pálpebras fatigadas; abrem-se, mau grado seu.

Desce-lhe do céu ao atribulado pensamento uma inspiração:

–Virgem formosa do sertão, esta é a ultima noite que teu hóspede dorme na cabana de Araquém, onde nunca viera, para teu bem e seu. Faze que seu sono seja alegre e feliz.

–Manda; Iracema te obedece. Que pode ela para tua alegria?

O cristão falou submisso, para que não o ouvisse o velho Pajé:

–A virgem de Tupã guarda os sonhos da jurema que são doces e saborosos!

Um triste sorriso pungiu os lábios de Iracema:

–O estrangeiro vai viver para sempre à cintura da virgem branca; nunca mais seus olhos verão a filha de Araquém, e êle já quer que o sono feche suas pálpebras, e que o sonho o leve à terra de seus irmãos!

–O sono é o descanso do guerreiro, disse Martim; e o sonho a alegria d'alma. O estrangeiro não quer levar consigo a tristeza da terra hospedeira, nem deixá-la no coração de Iracema!

A virgem ficou imóvel.

–Vai, e torna com o vinho de Tupã.

Quando Iracema foi de volta, já o Pajé não estava na cabana; tirou a virgem do seio o vaso que ali trazia oculto sob a carioba de algodão entretecida de penas. Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gôtas do verde e amargo licor.

Agora podia viver com Iracema, e colhêr em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como o fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar dêsse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem.

O gôzo era vida, pois o sentia mais forte e intenso; o mal era sonho e ilusão, que da virgem não possuía senão a imagem.

Iracema afastara-se opressa e suspirosa.

Abriram-se os braços do guerreiro adormecido e seus lábios; o nome da virgem ressoou docemente.

A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro; bate as asas, e voa a conchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão, aninhou-se nos braços do guerreiro.

Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada, qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto. Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e como entre os arrebóis da manhã cintila o primeiro raio do sol, em suas faces incendidas rutilava o primeiro sorriso da espôsa, aurora de fruído amor.

A jandaia fugira ao romper d'alva e para não tornar mais à cabana.

Vendo Martim a virgem unida ao seu coração, cuidou que o sonho continuava; cerrou os olhos para torná-los a abrir.

A pocema dos guerreiros, troando pelo vale, o arrancou ao doce engano: sentiu que já não sonhava, mas vivia. Sua mão cruel abafou nos lábios da virgem o beijo que ali se espanejava.

–Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu dêles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã, amargam e doem como o espinho da jurema.

A filha de Araquém escondeu no coração a sua ventura. Ficou tímida e inquieta, como a ave que pressente a borrasca no horizonte. Afastou-se rápida, e partiu.

As águas do rio banharam o corpo casto da recente espôsa.

Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras.

(ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 50-52, 86-9)

Naformátováno

6.2. Překlad Jarmily a Jaroslava Vojtíškových

II

Daleko, velmi daleko za pohořím, které se ještě modrá na obzoru, narodila se Irasema.

Irasema, panna medových rtů, s vlasy černějšími než křídla graúny, splývajícími přes pás štíhlý jako palma.

Medová plástev včelky žati nebyla tak sladká jako její úsměv; ani vanilka nešířila v háji takovou vůni jako její vonný dech.

Rychleji než divoký emu běhala snědá panna divočinou a pralesy kraje Ipú, kde tábořil její bojovný kmen velkého národa Tabažarů. Půvabná bosá nožka se skoro nedotýkala půdy, spíše jen hladila hebkou zeleň, pokrývající zemi po prvních deštích.

Jednoho dne, když slunce vrcholilo, odpočívala ve světlině pralesa. Koupala se ve stínu stromu oitisika, svěžejšího než noční rosa. Větve divokého akátu střásaly květy na její vlhký vlas. Zpěv ptactva ukrytého v listoví zaznívalo stále jemněji.

Irasema vyšla z lázně; ještě na jí jiskří perličky vody jako na sladkém plodu mangaba, který dozrál za deštivého rána. Odpočívá a zdobí peřím ptáka gará šípy svého luku a prozpěvuje prostou píseň s lesním drozdem sabiá, sedícím na blízké větvi.

Roztomilý papoušek ará, její druh a přítel, si hraje vedle ní. Někdy vyskočí na větve stromu a volá odtamtud dívku jménem; jindy se jí přehrabuje v košíčku z barevné slámy, v němž Irasema nosí voňavky, bílé nitě z rostliny krautá, jehlice z trnů palmy žusara, jimiž tká krajky, a barviva, kterými přibarvuje bavlnu.

Podezřelý hluk přeruší sladkou pohodu odpočinku. Dívka pozvedá oči, které ani slunce neoslní; její pohled zneklidní.

Před ní, zaujat jejím zjevem, stojí podivný bojovník; snad to ani není bojovník, ale zlý lesní duch. Na tvářích má bělost písčin, které vroubí moře, v očích smutnou modř hlubokých vod. Neznámé zbraně a neznámé tkaniny mu kryjí tělo.

Rychlý jako mžiknutí oka byl Irasemin pohyb. Šíp vylétl z napjatého luku. Krev vytryskla na tváři neznámého.

V prvním vzrušení sáhla jeho pohotová ruka po jílci meče; hned na to se však mladý bojovník usmál. Byl vychován v náboženství své matky, kde žena je symbolem něžnosti a lásky. Trpěl víc v duši než poraněním.

Nevím, jaký cit to vyjadřoval jeho zrak a tvář. Avšak dívka odhodila luk i toulec a běžela k bojovníkovi, dojata bolestí, kterou mu způsobila. Ruka, která rychle zranila, ještě rychleji soucitně zastavila tekoucí krev. Pak Irasema zlomila vražedný šíp; dřevce dala neznámému a sobě ponechala zaostřený hrot.

Nato bojovník řekl:

„Lámeš se mnou šíp míru?“

„Kdo tě naučil řeči mých bratří, bílý bojovníku? Odkud jsi přišel do našich pralesů, které nikdy neviděly podobného bojovníka, jako jsi ty?“

„Přicházím z velké dálky, dcero lesů. Přicházím z krajů, které kdysi patřily tvým bratrům a dnes náleží mým.“

„Vítán budiž cizinec na území Tabažarů, pánů vesnic, a v chýši Arakéma, Irasemina otce.“

XV

Vzešel nový den a opět pohasl.

V Arakémově chýši už září oheň, společník noci. Na modrém nebi se zvolna pohybují mlčenlivé hvězdy, dcery luny, a očekávají návrat vzdálené matky.

Martim se příjemně ukolébává; a jako se bělostná síť kýve sem a tam, tak kolísá i jeho mysl od jedné touhy k druhé. Tam v dáli ho očekává s čistou náklonností světlovlasá dívka; zde se na něj usmívá se žhoucí láskou snědá panna.

Irasema se zlehka opře o držadlo sítě; její černé a jiskrné oči, něžné oči drozda sabiá, hledají Martima a pronikají mu do duše. Jinoch se usmívá, dívka se chvěje; naklání smyslné tělo jako krásný ptáček saí, přitahovaný hadem, a nakonec klesne na bojovníkovu hruď.

Už ji cizinec tiskne v náručí; a jeho dychtivá ústa hledají její ústa, která už čekají, aby oslavila v této bráně duše zasnoubení lásky.

V tmavém koutě bolestně zasténal starý pažé, ponořený v hluboké rozjímání a odpoutaný od věcí tohoto světa. Předvídá snad srdce to, co oči nevidí? Nebo se v Arakémově duši rozezvučela neblahá předtucha pro národ jeho potomků?

To nikdo neví.

Křesťan jemně odstrčil indiánskou dívku. Nezanechá stopy neštěstí v pohostinné chýši. Zavírá oči, aby neviděl, a v představách naplňuje svoji duši jménem i uctíváním svého Boha:

„Pane Ježíši...Pane Ježíši!...“

Do nitra bílého bojovníka se vrací klid, ale pokaždé, když jeho zrak utkví na tabažarské panně, cítí, jak mu v žilách proudí žhavý plamen. Právě tak i neopatrné děcko, prohrabující řeřavé uhlí mocného ohně, z něhož vyskakují planoucí jiskry, si popálí tváře.

Martim přivírá zrak, avšak v podvědomí mu vyvstává obraz dívky, snad ještě krásnější. Marně přivolává spánek na unavená víčka: jemu navzdory se otvírají.

Nebe sesílá do jeho usoužené mysli vnuknutí.

„Sličná panno divočiny, toto je poslední noc, v níž tvůj host spí v Arakémově chýši, a už nikdy do ní nevstoupí pro tvé i své dobro. Postarej se, aby jeho spánek byl radostný a šťastný.“

„Poruč, a Irasema tě uposlechne. Co může udělat pro tvoji radost?“

Jinoch promluvil tlumeně, aby ho starý pažé neslyšel:

„Tupanova panna střeží sny žuremy, které jsou sladké a příjemné!“

Smutný úsměv sevřel Iraseminy rty:

„Cizinec bude navždy žít ve spojení s bílou dívkou; nikdy už nespatří jeho oči Arakémovu dceru a přeje si už, aby spánek zavřel jeho víčka a sen ho zanesl do země jeho bratří!“

„Spánek je odpočinkem bojovníka,“ řekl Martim, „a sen je radostí duše. Cizinec nechce s sebou odnést smutek z pohostinné země ani jej zanechat v Irasemině srdci!“

Dívka se ani nepohnula.

„Jdi a vrať se s Tupanovým vínem.“

Když se Irasema vrátila, pažé už v chýši nebyl; panna vyňala ze záňadří nádobku, kterou měla ukrytou pod bílou bavlněnou košilkou, protkávanou peřím. Martim jí ji vytrhl a dychtivě sál kapky zeleného a hořkého nápoje.

Teď mohl žít s Irasemou a sbírat s jejích rtů polibky, které tam vybujely mezi úsměvy jako plody v koruně květu. Mohl ji milovat a vysát z lásky med i vůni a nezanechat přitom v dívčiných prsou jed.

Požitkem byl život, protože jej teď cítil silněji a prudčeji; zlem byly sen a představa, že mu dívka náleží jen v myšlenkách.

Irasema stísněně vzdychla a poodešla.

Náruč i rty spícího bojovníka se rozevřely; zaznělo sladce dívčino jméno.

Holubička žuriti, bloudící lesem, zaslechne něžné zavrkání svého druha; zamává křídly a letí k němu do teplého hnízdečka. Zrovna tak se stulila dcera divočiny do bojovníkovy náruče.

Když nadešlo jitro, zastihlo Irasemu ještě schoulenou jako motýla, spícího uvnitř nádherného kaktusu. Stud vznítil v její krásné tváři živou červeň; a jako se v ranních červáncích zatřpytí první sluneční paprsek, tak se rozzářil v jejích rozpálených lících první úsměv manželky, jitřenka prožité lásky.

Žandaia odlétla při rozednění, a do chýše se už nevrátila.

Když Martim viděl, jak se dívka přivinula k jeho srdci, nepřestával snít; přivíral oči a opět je otvíral.

Válečný pokřik bojovníků, znějící údolím, vytrhl ho ze sladkého klamu; cítil, že už nesní, že žije. Jeho krutá ruka utlumila na dívčiných rtech polibek, který se tam chvěl.

„Ireseminy polibky jsou sladké ve snu; bílý bojovník si jimi naplnil duši. Ale ve skutečnosti jsou rty Tupanovy panny hořké a bodají jako trny žuremy.“

Arakémova dcera ukryla své štěstí v srdci. Byla bojácná a neklidná jako pták, který cítí na obzoru bouři. Rychle se vzdálila.

Říční vody omyly cudné tělo novomanželčino.

Tupan už neměl svou kněžku pannu v zemi Tabažarů.

(ALENCAR, José de. „Irasema“ in *Dva indiánské příběhy: Irasema – Ubiražara*. Přel. Jarmila a Jaroslav Vojtíškovi. Praha : SNKLU, 1964, s. 28-30, 64-7)

6.3. Vlastní překlad

Naformátováno

II

Daleko, předaleko za těmi horami, které se ještě modrají na obzoru, narodila se Iracema.

Iracema, panna medových rtů s vlasy černějšími než křídla graúny, halícími tělo pružné jako palma.

Plástev včelky žati nebyla tak sladká jako její úsměv; ani vanilka nevoněla hájem tak jako její libý dech.

Rychleji než divoký emu běhala snědá panna divočinou a lesy kraje Ipú, kde žil její bojovný kmen z velkého národa Tabažarů. Štíhlou bosou nožkou sotva se dotýkajíc země jen zlehka hladila zelený samet, který přikryl zemi po prvních deštích.

Jednoho dne, když stálo slunce nejvýše, odpočívala v lesní světlině. Stín oitisiky, chladivější než noční rosa, jí zaléval tělo. Větve divokého akátu posévaly vlhké vlasy květy. Ve skrytu listoví něžněl ptačí zpěv.

Iracema vyšla z lázně; ještě je celá zrosená perličkami vody, jako sladká mangaba, jež dozrála za jitřního deště. Během odpočinku zdobí nachovým peřím z ibise šípy svého luku a spolu s lesním drozdem sabiá, usazeným na blízké haluzi, prozpěvuje prostou píseň.

Vedle ní si hraje půvaabná ara, její družka a přítelkyně. Tu vylétne do větví stromu a odtud volá dívku jménem; tu potahuje zobáčkem košíček z barevné slámy, v němž nosí divoška své voňavky, bílé nitě z vláken agáve, jehlice ze žusarového dřeva, jimiž tká krajku, a barviva, kterými přibarvuje bavlnu.

Sladkou harmonii odpočinku poruší podezřelý zvuk. Panna pozvedne oči, jež slunce neoslní; její pohled zneklidní.

Před ní, zcela zaujat jejím zjevem, stojí podivný bojovník, je-li to bojovník a ne nějaký zlý lesní duch. Na tvářích má úběl písčin vroubících moře; v očích smutnou modř hlubokých vod. Neznámé tkaniny a zbraně neznámé mu zakrývají tělo.

Jako mžik oka byl rychlý Iracemin pohyb. Šíp vylétl z napjatého luku. Kapky krve se řinou po tváři neznámého.

V první chvíli dopadla pohotová ruka na jílec meče; ale hned se usmál. Mladý bojovník byl vychován v náboženství své matky, v němž je žena symbolem něhy a lásky. Trpěl víc na duši než poraněním.

Jaký pocit zračily jeho oči a tvář, to nevím. Dívka však odhodila luk i uirasabu s šípy a rozběhla se k bojovníkovi, litujíc bolesti, kterou způsobila.

Ruka, která neváhala zranit, tím méně váhala soucitně zastavit kanoucí krev. Pak Iracema zlomila vražedný šíp: opeřený dřík dala neznámému a sama si ponechala zaostřenou špičku.

Bojovník řekl:

„Lámeš se mnou šíp míru?“

„Kdopak tě, bílý bojovníku, naučil řeč mých bratří? Odkud jsi přišel do našich lesů, které nikdy neviděly bojovníka jako ty?“

„Přicházím z veliké dálky, dcero lesů. Přicházím z míst, která patřívala tvým bratřím a dnes náleží mým.“

„Cizinec buď vítán v zemi Tabažarů, pánů vesnic, a v chýši Araquéma, Iracemina otce.“

XV

Zrodil se den a odumřel.

V Araquémově chýši už hoří oheň, noční společník. Pomalu a tiše putují modrou oblohou hvězdy, dcery luny, a čekají, až se vrátí jejich nepřítomná matka.

Martim se zvolna pohupuje. A stejně jako se bělostná síť houpe sem a tam, jeho vůle přelétá od představy k představě. Tam na něj čeká plavá panna zářící čistými city, zde se na něj usmívá panna tmavá, planoucí vášnivou láskou.

Iracema se měkce opře o kraj sítě; její zářivé černé oči, něžné oči drozda sabiá, hledají cizince a pronikají mu do hloubi duše. Křesťan se usmívá; dívka se chvěje; jako ptáček uhranutý hadem sklání smyslné tělo, až nakonec spočine na bojovníkově hrudi.

Už ji cizinec tiskne k srdci a dychtivé rty hledají rty, jež jim jdou v ústrety, aby se v této svatyni duše spojily v milostném zasnoubení.

V temném koutě starý pažé, ponořen do hlubokého rozjímání a vzdálen věcem tohoto světa, bolestně zasténal. Tušilo srdce, co oči neviděly? Nebo to Araquémovu duši rozezněla nějaká neblahá předtucha osudu, který čeká jeho plémě?

To se nikdo nedozvěděl.

Křesťan indiánskou dívku odstrčil. Nezanechá stopy neštěstí v pohostinné chýši. Zavře oči, aby ji neviděl, a naplní svou duši jménem Boha, jehož uctívá:

„Kriste Ježíši …! Kriste Ježíši …!“

Mír se navrátí do srdce bílého bojovníka, ale pokaždé, když jeho pohled spočine na tabažarské dívce, cítí, jak mu žilami proběhne vlna žhavého plamene. Jako když neopatrné dítě prohrábne řeřavé uhlí mohutného ohně, vylétnou hořící jiskry a popálí mu tváře.

Křesťan sic zavírá oči, v šeru jeho mysli však vyvstává obraz dívky, snad ještě krásnější. Nadarmo přivolává spánek na znavená víčka; proti jeho vůli se otvírají.

Nebe vnukne jeho usoužené mysli nápad:

„Spanilá panno divočiny, toto je poslední noc, kterou tvůj host stráví v Araquémově chýši, a pro jeho i tvé dobro se už nikdy nevrátí. Učiň jeho spánek radostným a šťastným."

„Poroučej; Iracema tě uposlechne. Co může udělat pro tvou radost?

Křesťan ztlumil hlas, aby ho starý pažé neslyšel:

„Tupanova panna uchovává sny, jež dává žurema, sladké a plné rozkoše."

Smutný úsměv stáhl Iraceminy rty:

„Cizinec odejde navždy žít po boku bílé panny; jeho oči už nikdy nespatří Araquémovu dceru, a přesto už chce, aby mu spánek zavřel víčka a sen ho odnesl do země jeho bratří!"

„Spánek je spočinutím bojovníka," řekl Martim; „a sen radostí jeho duše. Cizinec si z pohostinného kraje nechce odnést smutek ani ho zanechat v Iracemině srdci!"

Dívka zůstala bez hnutí.

„Běž a vrať se s Tupanovým vínem."

Když se Iracema vrátila, pažé už v chýši nebyl; dívka vyndala ze záňadří lahvičku ukrytou ve výstřihu bavlněné karioby protkané peřím. Martim jí lahvičku vytrhl z rukou a dychtivě sál kapky hořkého zeleného moku.

Nyní mohl žít s Iracemou a utrhnout z jejích rtů ten polibek, který se zrodil mezi úsměvy jako plod v korunce květu. Mohl ji milovat a vychutnávat med i vůni této lásky a nezanechat přitom v dívčině srdci jed.

Zakoušená rozkoš byla skutečná, neboť ji cítil silněji a prudčeji, způsobené zlo bylo dílem snění a iluze, neboť se zmocnil pouze dívčina obrazu.

Iracema se plna vzdechů stísněně vzdálila.

Bojovník rozevřel ve spánku náruč i rty; zaznělo sladce dívčino jméno.

Když zaslechne žuruti poletující lesem něžné zavrkání svého druha; zamává křídly a letí se stulit do vyhřátého hnízda. Tak se panna divočiny snesla do bojovníkova náručí.

Ráno nalezlo Iracemu, jak v tam ještě leží schoulená jako motýl spící v srdci překrásného kaktusového květu. Stud polil její líbeznou tvář živým ruměncem a jako mezi ranními červánky prokmitne první sluneční paprsek, zazářil na jejích rozpálených lících první úsměv manželky, jitřenka prožité lásky.

Žandaia za úsvitu odletěla a už se do chýše nevrátila.

Když Martim uviděl dívku přimknutou ke své hrudi, myslel, že ještě sní; zavřel oči, vzápětí je však otevřel.

Válečný pokřik bojovníků rozléhající se údolím ho vytrhl ze sladké mýlky: cítil, že již nesní, ale bdí. Jeho krutá ruka udusila polibek, který se chvěl na dívčiných rtech.

„Iraceminy polibky jsou sladké ve snu; bílý bojovník jimi naplnil svou duši. Ve skutečnosti chutnají rty Tupanovy panny trpce a zraňují jako žuremové trny.“

Araquémova dcera ukryla své štěstí hluboko v srdci. Najednou byla plachá a neklidná jako pták, když cítí, že se od obzoru blíží bouřka. Rychle se od něj odtáhla a odešla.

Říční vody omyly cudné tělo novomanželčino. Tupan již v zemi Tabažarů neměl svoji pannu.

7. Závěr

Překlad *Iracemy* je problematický v několika aspektech. Mimo jazykové bariéry, již musí překladatel překonat, jsou tu překážky mnohem větší a komplikovanější. V *Iracemě* se setkáváme s dílem, ukotveným v realitě v různých ohledech vzdálené té naší. Jiří Pelán[155] v této souvislosti mluví o kulturním hiátu, propasti, která se rozprostírá v čase a prostoru mezi dílem a dnešním českým čtenářem.

Překladatel *Iracemy* se musí vypořádat s faktem, že text je zasazen do prostředí divoké brazilské přírody. Musí se pokusit přiblížit českému čtenáři neznámá zvířata a rostliny, které se nepodobají ničemu, co zná. Avšak zároveň musí odhalit jejich symbolickou platnost pro brazilského čtenáře a pokusit se je převést tak, aby v českém čtenáři vyvolaly představu podobnou. Problematické je i převedení indiánského života do evropského prostředí: překladatel by měl dbát na to, aby do indiánského prostoru nevnášel slova a představy, které mu neodpovídají.

Kulturní propast má ale v případě *Iracemy* také rozměr časový. Pochopení textu vyžaduje rozsáhlou analýzu doby jejího vzniku, jejích tendencí, jejího uvažování. Podle Jiřího Pelána sice lze definovat překlad jako přenos určité informace z jednoho jazykového kódu do druhého, ale zároveň je přesvědčen, že je tato informace zacílena především na předání jistého komplexu estetických hodnot, které jsou nutně podmíněny kulturním prostředím, z něhož vycházejí. Překlad je tedy podle Pelána vždy transpozicí kulturních forem, strukturujících jedno prostředí, do prostředí druhého.[156] To znamená, že abychom mohli onu propast překlenout, musíme se pokusit převést estetické hodnoty, na nichž dílo stojí, do našeho prostředí tak, aby byly srozumitelné.

V případě *Iracemy* si musíme uvědomit, nakolik je dítětem brazilského romantismu. Z romantického indianismu vycházejí Alencarovi idealizovaní indiánští hrdinové s rysy rytířů středověkých hrdinských písní. Romantickým důrazem na lokální a národní je dáno téma *Iracemy* i její stylizace do polozapomenuté legendy ze Ceará. Také snaha o vytvoření vlastní národní mytologie vychází z romantického pátrání po národní identitě.

[155] PELÁN, Jiří. „Překlad jako transpozice kulturních forem“ in *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha : Torst, 2000, s. 454
[156] PELÁN, Jiří, op. cit., s. 454

Nemůžeme ovšem zapomínat na specifický romantismus Alencarův, který postrádá antilusitanismus starší generace, aniž by ztratil cokoli ze svého nacionalismu. Alencar uznává indianistické dílo Gonçalvese Diase, ale stejně tak do své inspirace zahrnuje Camõese, Chateaubrianda, Coopera, Miltona, Danteho i antické klasiky. Při své obrovské erudici proplétá *Iracemu* zašifrovanými odkazy na evropskou kulturní tradici, která jako pedantský rodič tak dlouho vychovávala kulturu brazilskou. To vše se odrazí ve způsobu, jakým budeme *Iracemu* překládat.

Výjimečná díla však nedělá doba, ale autor. Alencar odsuzuje programové dílo Gonçalvese de Magalhãese, které sice odpovídá všem romantickým ideologickým požadavkům, ale postrádá literární kvality. Z estetických kvalit díla Alencar nehodlá slevit. Má-li například jeho specifický jazyk ideový základ ve snaze o kulturní, a tedy i jazykové osamostatnění Brazílie, podléhá nemilosrdně Alencarovým poetickým záměrům. Jeho literární jazyk je při překladu *Iracemy* největší výzvou. Neologismy, použití básnických prostředků, specifická syntax, důraz na rytmus a melodii, slovní symbolika, to vše dělá z *Iracemy* text překladatelsky nesmírně obtížný.

Překlad Jarmily a Jaroslava Vojtíškových je vhodným materiálem, na kterém lze ukázat, jaká překladatelská úskalí *Iracema* skrývá. S některými si poradili lépe, s jinými hůře. Problematická místa v jejich překladu jsou ta nejzajímavější, protože odhalují jedinečnost Alencarova textu. To dokazuje například fakt, že Ofir Bergmann de Aguiar ve své kritice Lebesgueova překladu *Iracemy* do francouzštiny z roku 1907 poukazuje na stejné problémy, jaké charakterizují překlad Vojtíškových.[157]

Struktura mé práce naznačuje cestu, kterou by podle mého názoru překladatel měl při překladu *Iracemy* projít. Odrazovým můstkem každého překladatelského úsilí by měla být důsledná analýza díla na všech jeho rovinách. Odvažuji se soudit, že Vojtíškovi touto cestou neprošli, a pokud ano, pak ne zcela úspěšně. Zároveň je však zjevné, že samo o sobě pochopení díla nestačí. Teprve cit pro obraz, pro melodii a rytmus vlastního jazyka, schopnost nalézat ekvivalenty v jazykové i symbolické rovině, originalita, vynalézavost a důvtip povýší překladatelské řemeslo na překladatelské umění.

[157] AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Iracéma, de Lebesgue, e o „programa de barbarização estranhante da linguagem"*. [online]. [cit. 2008-07-29]. Dostupné z: http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos15/ofir.pdf

A. Bogner. ***Ústup*** (moji předkové, Korunovaní z kmene Tacupécuxiarisů)

8. Résumé

8.1. Résumé v portugalštině

Naformátováno

Iracema de José de Alencar é uma obra complexa cuja tradução representa um problema de várias facetas. Para expor os problemas que deve afrontar o tradutor de *Iracema* tentei primeiro mediar ao leitor do meu trabalho um entendimento mais profundo da obra.

Depois de uma breve descrição do argumento concentrei-me em analisar o género de *Iracema*. *Iracema* tem traços de romance, que era o género predilecto romântico, porém, várias carecterísticas demostram afinidade com outros géneros literários. José de Alencar nomeia-a lenda para salientar a sua cor local e para se referir ao núcleo histórico da trama. *Iracema* também não pode negar o seu aspecto mítico incorporando no texto diferentes elementos mitológicos. Machado de Assis, no entanto, salienta a sua faceta poética. Foi ele o primeiro a denominar *Iracema* um poema em prosa. *Iracema* realmente dispõe de qualidades de um texto poético. Segundo Machado de Assis, *Iracema* seria um poema mais lírico que épico. Como vemos, o género de *Iracema* é híbrido.

Tratei brevemente da composição de Iracema, assim como do seu estilo. José de Alencar criou as suas personagens como ícones, cada uma alude a uma qualidade humana, até podíamos provê-las de uma etiqueta substantiva: Araquém – sabedoria, Irapuã – ira, Poti – amizade, Iracema – amor...o único que difere é Martim, fidalgo português que é o protagonista da história. A psicologia de Martima e a ausência da mesma no perfil das outras personagens demostra o seu estatuto único na trama do livro e complica a visão heróica do índio idealisado de Alencar.

A língua literária de Alencar representa a maior dificuldade de tradução. Depois da independência do Brasil em 1822, a nova nação procura uma maneira de se tornar independente também na área da cultura e da língua. José de Alencar é considerado um dos maiores inovadores da língua portuguesa, no seu texto pôs em prática as suas teorias linguísticas, modernizando a ortografia e a gramática do português continental segundo o uso brasileiro. Criou um grande número de neologismos e decidiu incorporar na língua portuguesa a língua tupí, que considerava uma fonte da qual deveria beber a nova língua nacional brasileira. Porém, todas as inovações fazem parte da sua intenção estética. Alencar criou uma língua poética sem par. As suas frases são marcadas por um ritmo específico, estão repletas de assonâncias, aliteraões, rimos internos e um forte simbolismo verbal.

Cada obra é marcada pelo seu contexto histórico-literário. *Iracema* foi publicada em 1865, tornando-se uma das obras mais importantes do romantismo brasileiro. A nova nação estava à procura de um símbolo forte que fosse inegavelmente local. O romantismo brasileiro não podia inspirar-se na Idade Média como fez o Romantismo europeu e por isso escolheu como o símbolo o índio meio-esquecido do século XVI. O indianismo nacionalista uniu o nativismo brasileiro do século XVIII com a idéia neoclássica e préromântica do bom selvagem. A criação de *Iracema* foi directamente influenciada pela polémica que ficou conhecida como Polémica sobre *A Confederação dos Tamoios*. Foi José de Alencar quem iniciou este debate literário acerca de um poema épico de Gonçalves de Magalhães. Alencar pede para a sua nação um poema nacional digno, critica sobretudo os defeitos poéticos do poema de Magalhães. Rejeita o hendecassílabo que lhe parece longo e pesado, critica a má qualidade dos versos, denuncia os hiatos e os zeugmas. Não poupa a trama nem os heróis que acha sem interesse e pouco originais. *A Confederação dos Tamoios,* segundo Alencar, não corresponde às exigências da epopeia. Iracema é de uma certa maneira uma resposta ao poema de Magalhães. Depois de um projeto naufragado de um longo poema épico *Os filhos de Tupã*, Alencar decidiu escrever uma obra prosaica que tivesse ao mesmo tempo qualidades de poesia. Assim nasceu *Iracema*.

O indianismo de Alencar tem as suas especificidades. Apesar do carácter heróico e idealizado do índio, a visão dele é trágica. O índio é condenado a desaparecer. Iracema, fascinada pelo branco, abandona a sua tribo, perde a sua posição de sacerdotisa de Tupã e no fim morre de tristeza por não ser amada. Iracema é a mãe indígena do povo brasileiro cujo destino é morrer, o filho mestiço vai ser educado pelo pai português. O destino de Martim não é menos trágico. Longe da pátria Martim sofre de saudades, o amor por Iracema ajuda-o durante algum tempo a esquecer Portugal mas logo as saudades recomeçam a roer-lhe a alma. Depois da morte de Iracema, Martim volta a Portugal, mas o Brasil já lhe tinha entrado nas veias, não consegue viver no país natal e só deseja voltar à costa onde repousa Iracema. Na visão de Alencar o branco não tem culpa, o conflito entre as duas raças é descrito como um encontro fatal de dois amantes que o destino uniu numa relação trágica.

José de Alencar criou em *Iracema* uma imagem poética da origem da nação brasileira. Para construir as imagens da nacionalidade usou vários elementos míticos que lhe possibilitaram introduzir na história um forte simbolismo. Por isso foi necessário dedicar um capítulo ao aspecto mítico de *Iracema*.

Em *Iracema* aparecem vários elementos do mito cosmogónico, como por exemplo a origem da nação brasileira ou a origem do nome da província Ceará. Iracema e Martim correspondem às divindades da terra e do céu, incorporando o princípio feminino e masculino. Iracema é a mãe terra, elemento indígeno e local, Martim é o princípio fertilizante, o elemento branco que representa o espírito. Um motivo interessante é também a separação dos pais divinos provocada pelo filho, como no mito grego sobre Úrano e Gaia ou como no mito egípcio onde o deus do ar Shu separa os pais que representam a terra e o céu. Também os pais de Moacir se separam devido à morte de Iracema que não sobrevive ao parto complicado.

O mito da expulsão do paraíso aparece fortemente em *Iracema*. O Brasil identifica-se desde o seu descobrimento com o paraíso perdido, os seus habitantes primitivos mas puros lembravam Adão e Eva no Éden. Alencar utilisou o mito edênico para expor o drama da colonisação. Adão e Eva transgridem a interdição de Deus, comem da árvore do conhecimento e são expulsos do Paraíso. Depois de oferecer a Martim a bebida sagrada de jurema, Iracema perde a virginidade consagrada a Tupã e deve fugir com o seu esposo da sua tribo. No plano simbólico, o Brasil perdeu com a colonização portuguesa o seu carácter paradisíaco, de que sobraram só saudades. O nascimento do Moacir representa a única esperança, é o primeiro brasileiro que tem nas veias o sangue índígena e português.

O último tipo de mito em que me concentrei foi o mito iniciático. Os elementos do mito iniciático como a descida aos infernos, passagem pelas águas, renascimento e as personagens simbólicas como o aprendiz, a virgem e o sacerdote são elementos que marcam a história de *Iracema*. A viajem iniciática de Martim serve para exprimir simbolicamente o percurso da busca da identidade brasileira.

No último capítulo tentei aplicar as conclusões do meu estudo prévio à única tradução checa existente que foi publicada em 1964 por Jarmila Vojtíšková e Jaroslav Vojtíšek. Os tradutores traduziram *Iracema* de uma maneira acessível e elegante. No entanto ignoraram várias características importantes do texto que decorrem no seu contexto histórico e negligenciaram também as qualidades literárias da obra. Os erros de tradução de Jarmila Vojtíšková e Jaroslav Vojtíšek são, porém, importantes para o objectivo deste trabalho porque demostram quais são as maiores dificuldades de tradução desta obra. A tradução das palavras em tupí, as inovações linguísticas, uma sintaxe específica, os " barbarismos" de Alencar, a sua língua poética, etc... são problemas que não podem ser resolvidos sem analisar a obra em todos os seus aspectos. A compreensão da obra baseada num estudo filológico é indispensável para uma boa tradução. No entanto, nada pode substituir a capacidade do tradutor de

encontrar os equivalentes na área linguística como na área simbólica, nada pode compensar a sua invenção e originalidade.

Naformátováno

8.2. Résumé v češtině

Medová plástev včelky žati: *Iracema* jako překladatelský problém

Překlad *Iracemy* je problematický v několika aspektech. K jeho pochopení je však nejprve nutné porozumět tomu, nakolik mnohovrstevné dílo *Iracema* je. Proto jsem se po krátkém shrnutí děje pokusila o rozbor základních charakteristik díla, věnovala jsem se jeho žánru, kompozici, stylotvorným prostředkům a především jeho jazyku.

Každé dílo je ovšem ovlivněno svým historicko-literárním kontextem a okolnostmi svého vzniku. Proto bylo nutné zasadit *Iracemu* do kontextu brazilského romantismu, zejména pak nacionalistického indianismu.

José de Alencar využívá v *Iracemě* různé mytologické prvky; na jejich význam pro budování představ o povaze a původu brazilského národa jsem se zaměřila v rozboru mytického aspektu *Iracemy*.

Výsledky těchto dílčích studií jsem se pokusila aplikovat na jediný existující překlad *Iracemy* do češtiny. Jarmila a Jaroslav Vojtíškovi přeložili *Iracemu* čtivým elegantním stylem, avšak pominuli některé její důležité roviny, proto se převod zdařil jen částečně. Snažili se o to, aby se text dobře četl a neobsahoval obtížná a nesrozumitelná místa. Velkou péči věnovali tomu, aby přiblížili českému čtenáři brazilskou faunu a flóru, stejně jako indiánský život. Věnovali se však více obsahu než formě, opomíjeli specifika Alencarova literárního jazyka a básnické kvality textu. Také z kulturní podmíněnosti díla (místo, doba a okolnosti jeho vzniku) nevyvodili pro překlad odpovídající důsledky.

Struktura mé práce naznačuje cestu, kterou by podle mého názoru překladatel měl při překladu *Iracemy* projít. Odrazovým můstkem každého překladatelského úsilí by měla být důsledná analýza díla na všech jeho rovinách. Odvažuji se soudit, že Vojtíškovi touto cestou neprošli, a pokud ano, pak ne zcela úspěšně. Zároveň je však zjevné, že samo o sobě pochopení díla nestačí. Teprve cit pro obraz, pro melodii a rytmus vlastního jazyka, schopnost nalézat ekvivalenty v jazykové i symbolické rovině, originalita, vynalézavost a důvtip povýší překladatelské řemeslo na překladatelské umění.

Naformátováno

8.3. Résumé v angličtině

The honeycomb of the jati bee: *Iracema* as a translation problem

The translation of *Iracema* represents difficulties on several different levels. To cope with these, it is first necessary to understand the multilayered complexity of *Iracema* as a work of fiction. That is why, after a brief summary of the plot, I addressed its genre, composition, the aspects of style and, above all, its language.

Every work of fiction is obviously influenced by the historical and literary context and by the circumstnaces of its creation. It was therefore necessary to put *Iracema* into the context of Brazilian romantism and, more specifically, that of nationalist indianism.

José de Alencar uses different mythological patterns creating his *Iracema*; in my analysis of the mythical aspect of *Iracema* I focused on the impact of these patterns on the formation of the imagery of the Brazilian nation.

I attempted to apply the results of these partial studies on the only existing Czech translation of the book. Jarmila Vojtíšková and Jaroslav Vojtíšek translated *Iracema* in an elegant and easy-to-read style, which, however, ignored some of the crucial aspects, thus making the translation only partially successful. They made every effort to make the story readable without difficulties of comprehension and they took great care to make the Brazilian wildlife, its animals and plants, accessible to the Czech reader as well as the life of the Indians. Yet, focusing on the content far more than on the form, they failed to take into consideration the specific Alencar's literary language and the poetic dimension of the novel. Neither did they take into account the cultural background (such as the place, the time and the circumstances of the creation), so crucial for the translation.

The structure of this paper suggests the path which, in my opinion, a translator should undertake translating *Iracema*. A thourough analysis of the book in all its aspects should be the starting point of any translation. I dare say that Jarmila and Jaroslav Vojtíšek did not undertake this path, and if so, they were not completely succesful in putting its results into practice. Needless to say, the understanding of the text, as complete as it may be, is not sufficient for a successful translation. Only a sense of rhythm and melody of one's own language, a capacity to find equivalents on both linguistic and symbolic levels, originality, invention and ingenuousness in translation can turn a craft into an art.

9. Bibliografie

- *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios“*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953
- AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Iracéma, de Lebesgue, e o „programa de barbarização estranhante da linguagem“*. [online]. [cit. 2008-07-29]. Dostupné z: http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos15/ofir.pdf
- ALENCAR, José de. „Irasema“ in *Dva indiánské příběhy: Irasema – Ubiražara*. Přel. Jarmila a Jaroslav Vojtíškovi. Praha : SNKLU, 1964
- ALENCAR, José de. „Como e porque sou romancista“ in *Obras Completas de José de Alencar*, vol. I, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1959
- ALENCAR, José de. *Como e Porque sou Romancista*. Pará de Minas (MG): Virtual Books Online M&M Editores Ltda. [online]. [cit. 2008-04-14]. Dostupné z: http://209.85.135.104/custom?q=cache:xxeQmAUWSZAJ:virtualbooks.terra.com.br/freebook/didaticos/download/Como_e_porque_sou_romancista.pdf+como+e+porque+sou+romancista+virtual+books+online&hl=cs&ct=clnk&cd=5&client=pub-0147199382062428
- ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965
- ASSIS, Machado de. „Iracema“ in ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965
- CAMILO, Vagner. *Mito e História em Iracema*. [online]. [cit. 2008-05-08]. Dostupné z: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200014
- CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny: archetyp hrdiny v proměnách věků*. Přel. Hana Loupová. Praha : Portál, 2000
- CAMPOS, Haroldo de. Iracema: Uma Arqueografia de Vanguarda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1982 [online]. [cit. 2008-08-02]. Dostupné z: http://www.usp.br/revistausp/05/haroldo.php
- CARVALHO, José Murilo de. O Motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista brasileira de Ciencias Sociais* [online]. 1998, vol. 13, no. 38 [cit.2008-05-10]. Dostupné z: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=en&nrm=iso
- CASTELLO, Aderaldo. „A polêmica sobre A CONFEDERACAO DOS TAMOIOS e o indianismo romântico“ in *A Polémica sobre „A Confederação dos Tamoios“*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953

- COTTERELL, Arthur. *Mytologie: Bohové, hrdinové, mýty*. Přel. Vladimír Čadský. Praha : Slovart, 2007
- DELUMEAU, Jean. *Dějiny ráje. Zahrada rozkoše*. Přel. Zdeněk Müller. Praha : Argo 2003
- EDMONDSOVÁ, Margot; CLARKOVÁ, Ella. *Hlasy větrů: Mýty severoamerických indiánů*. Přel. Václav Pelíšek. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2000
- ELIADE, Mircea. *Iniciace, rituály, tajné společnosti*. Přel. Barbora Antonová. Brno : Computer Press, 2004
- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Přel. Filip Karfík. Praha : OIKOYMENH, 2006
- FREIRE, José Luís Junqueira. *Obras poeticas*. Rio de Janeiro : B. L. Garnier[4], s.d.
- GRACQ, Julien. *Na argolském zámku*. Přel. Miroslav Drozd. Liberec : Dauphin, 1996
- HELENA, Lucia. Alencar, o discurso fundador e os pactos da nacionalidade. *Miscelâneas. Revista de Pós-Graduação em Letras*, 1998, v. 3
- HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Praha : H&H, 1993
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonisação do Brasil*. São Paulo : Brasiliense, 1996[6]
- CHATEAUBRIAND, F. R. de. *Atala, René*. Praha: Odeon, 1930[2], překlad: Jar. Zaorálek
- JOBIM, José Luís. O indianismo literário na cultura do Romantismo. *Revista de Letras*. São Paulo (Editora da UNESP), v. 37/38, p. 35-48, 1997/1998
- JUCÁ, Cândido. „Uma obra clássica brasileira: Iracema, de José de Alencar. Vocabulário-Morfologia-Taxinomia-Sintaxe-Fraseologia“ in ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 329- 402
- KLÍMA, Jan. *Brazílie*. Praha: Libri, 2003
- MAT, Pavel. *Enki a Ninchursag*. [online]. [cit. 2008-05-10]. Dostupné z: http://www.myty.cz/view.php?cisloclanku=2007100003
- MAT, Pavel. *Zahrada v Edenu: Kde byla biblická zahrada?* [online]. [cit. 2008-05-10]. Dostupné z: http://www.myty.cz/view.php?nazevclanku=kde-byla-biblicka-zahrada&cisloclanku=2007100004
- MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Přel. Jaroslav Žák. Praha : Odeon, 1989, s. 236

- MELCHIADES, Danielle. *Aspecto Mítico Em Iracema*. [online]. [cit. 2008-07-28]. Dostupné z: http://www.webartigos.com/articles/510/1/aspecto-mitico-em-iracema/pagina1.html
- MILTON, John. *Ztracený ráj*. Přel. Josef J. David. Praha : J. Otto, 1911
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folkloristas*. Cultura popular. SP : Olho d´Água, 1999
- PADILHA, Solange. *O Imaginário da Nação nas Alegorias e Indianismo Romântico no Brasil do Século XIX*. [online]. [cit. 2008-04-14]. Dostupné z: http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/solange_padilha.doc
- PELÁN, Jiří. „Překlad jako transpozice kulturních forem“ in *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha : Torst, 2000, s. 454-77
- PELÁN, Jiří. „Překlad konformní a adaptační“ in *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha : Karolinum, 2007, s. 506-16
- *Poronominare: Mýty a legendy brazilských indiánů*. Z portugalských originálů sestavila a přeložila Pavla Lidmilová. Praha : Dauphin, 1995
- PROENÇA, Cavalcanti. „Transforma se o amador na coisa amada“ in ALENCAR, José de. *Iracema – Edição do Centenário*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1965, s. 281–328
- PROENÇA, M. Cavalcanti. „José de Alencar na literatura brasileira“ in ALENCAR, J. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 1
- RAMOS, Ricardo. *O tupinista José de Alencar, segundo as notas aos romaces* O Guarani *e* Ubirajara. [online]. [cit. 2008-08-02]. Dostupné z: http://www.filologia.org.br/anais/anais_iicnlf52.html