

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A KOMPARATISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Mgr. Barbora Doležalová

**NÁVRAT BAROKA V HISPANOAMERICKÉM
ROMÁNU 20. STOLETÍ – ASTURIAS, CARPENTIER,
ROA BASTOS**

**THE RETURN OF THE BAROQUE
IN HISPANO-AMERICAN NOVEL OF THE 20TH
CENTURY – ASTURIAS, CARPENTIER, ROA BASTOS**

PRAHA 2014

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.
Konzultant: Prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Poděkování:

Děkuji Mgr. et Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za vstřícnost při vedení práce a cenné rady a připomínky, které mi v průběhu psaní práce velmi pomohly. Dále bych chtěla poděkovat Prof. PhDr. Anně Houskové, CSc. za podnětné připomínky týkající se hispanoamerické literatury a za pomoc při orientaci v sekundární literatuře.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. prosince 2014

Barbora Doležalová

Abstrakt

Diplomová práce „Návrat baroka v hispanoamerickém románu 20. století – Asturias, Carpentier, Roa Bastos“ interpretuje barokní motivy a principy v moderním hispanoamerickém románu 20. století. Snaží se rovněž vyložit, jak se tyto prvky oproti historickému baroku mění, přetváří, popřípadě jakou jinou funkci získávají.

Východiskem práce byla snaha přehodnotit a kriticky nahlédnout literární teorie, které návrat baroka v Hispánské Americe popisují, protože jejich přístup je často zobecňující a reduktivní. V interpretaci jsme postupovali obdobným způsobem jako Josef Vojvodík ve své publikaci *Povrch, skrytost a ambivalence* v případě vztahu baroka, manýrismu a avantgardy.

Na začátku práce jsme charakterizovali americké baroko jako takové a snažili jsme se zachytit jeho odlišnosti od baroka evropského. Dále jsme se věnovali esejistice Aleja Carpentiera a pojednali jsme vztah (neo)baroka a zázračného reálna. Alejo Carpentier mylně přisuzuje kontinentu to, co si do něj svou vlastní optikou dosazuje, aniž by si ale byl vědom, že i samotný tento přístup lze označit za barokní.

V interpretační části jsme ve vybraných románech (*Ztracených krocích* Aleja Carpentiera, *Panu presidentovi* Miguela Ángela Asturiase a *Já nejvyšším* Augusta Roy Bastose) na jazykové, tematické a motivické úrovni interpretovali barokní prvky. Předně jsme se věnovali stránce motivické. Mezi opakující motivy patřila smrt, rozpad, divadelnost a odsutečnění světa, iluze, zrcadlení, snění, fragment, labyrint, sebereferece díla, dvojlomnost zobrazovaného světa atd.

Cílem práce bylo ukázat, že vliv baroka na hispanoamerický román 20. století je prokazatelný nejen na úrovni jazykové, na kterou bývá často omezován, ale i na úrovni motivické a v celkovém vyznění románu. Práce ukazuje, že barokní prvky tvoří neoddělitelnou část třech interpretovaných románů a že barokní vliv je hlubší a komplexnější jev, než aby se dal zobecnit do několika principů, k čemuž často dochází. Interpretaci barokních motivů, témat a prvků považujeme za plodnou cestu při snaze o pochopení a výklad hispanoamerické prózy 20. století. V širším náhledu nám totiž ukáže, že mnohé prvky, jež přisuzujeme pouze hispanoamerické literatuře (jako je například magický realismus, zázračné reálno) mají mnohem starší kořeny a sdílí společné postupy s jinými literaturami.

Abstract

The diploma thesis "The Return of the Baroque in Hispano-American Novel of the 20th Century – Asturias, Carpentier, Roa Bastos" examines Baroque motifs and principles in the modern 20th century Hispanic-American novel. It explains how these traits alter in contrast to the historical Baroque, how they are modified or what other functions they acquire.

An attempt was made to critically rethink and re-evaluate the literary theories dealing with the reappearance of the Baroque in Hispanic America, as we consider their approach to be generalising and reductive. The interpretative method is based on Josef Vojvodík's *Povrch, skrytost a ambivalence* and namely how it addresses the manner in which the Baroque, Mannerism and avant-garde relate to one another.

A characterisation of the American Baroque as such has been drafted and an attempt to capture the differences between the European Baroque has been made. The essayistic work of Alejo Carpentier is treated with an emphasis on the relationship of the (Neo)Baroque and magic realism. Carpentier wrongly attributes to the continent what he installs through his own optics without realising that such an approach might be itself described as being Baroque.

The interpretative part provides a linguistic, thematic and motivic analysis of Baroque traits in a choice of novels (*Los pasos perdidos* by Alejo Carpentier, *El Señor Presidente* by Miguel Ángel Asturias, and *Yo el Supremo* by Augusto Roa Bastos). A foremost attention was given to motivic aspects. Among recurring motifs can be counted: death, decay, decomposition, theatricality and derealisation of the world, illusion, mirroring, dreaming, fragment, labyrinth, self-reflection of the work, dual nature of the depicted reality etc.

The work aims to foreground the fact that the influence of the Baroque on the 20th century Hispanic-American novel can be evidenced not only on the level of language, to which it is frequently limited, but also on the motivic level and in the overall sense of the novel. It demonstrates that baroque traits unarguably and inseparably constitute the mentioned novels and that the influence of the Baroque is of a more profound and complex nature to be generalized to a number of principles. The interpretation of baroque motifs, themes and traits has proved to be productive in an attempt to comprehend and explain the 20th century Hispanic-American prose. A broader perspective shows that numerous motifs ordinarily attributed to the

Hispanic-American literature (such as the magic realism) are rooted further in the past and thus can be related to other literatures with which they share common traits.

Klíčová slova

baroko
neobaroko
hispanoamerický román 20. století
magický realismus / zázračné reálno
Miguel Ángel Asturias
Alejo Carpentier
Augusto Roa Bastos

Key words

Baroque
Neobaroque
Hispano-American novel of the 20th century
magic realism / the marvelous real
Miguel Ángel Asturias
Alejo Carpentier
Augusto Roa Bastos

OBSAH

ÚVOD	8
1. AMERICKÉ BAROKO	11
1.1. BAROKO A MANÝRISMUS	11
1.2. AMERICKÉ BAROKO	15
1.3. NÁVRAT BAROKA A TERMÍN NEOBAROKO	19
2. ZÁZRAČNÉ REÁLNO JAKO JINÉ, BAROKNÍ VIDĚNÍ SVĚTA	26
2.1. AMERIKA JAKO KONTINENT VESKRZE BAROKNÍ	26
2.2. VÍRA V JINÝ, ZÁZRAČNÝ SVĚT	29
3. BAROKNÍ MOTIVY VE ZTRACENÝCH KROCÍCH ALEJA CARPENTIERA	38
3.1. FORMA DENÍKU	42
3.2. PUTOVÁNÍ	44
3.3. TANCE SMRTI	51
3.4. ROZPAD, SMRT, HNILOBA	54
3.5. DIVADLO SVĚTA A ZRCADLENÍ	56
3.6. SEN A SPÁNEK	59
4. BAROKNÍ MOTIVY V PANU PRESIDENTOVI MIGUELA ÁNGELA ASTURIASE	64
4.1. ILUZIVNOST SVĚTA	66
4.2. OSTATNÍ BAROKNÍ MOTIVY	74
5. BAROKNÍ MOTIVY V ROMÁNU JÁ NEJVYŠŠÍ OD AUGUSTA ROY BASTOSE	77
5.1. LABYRINT TEXTŮ	78
5.2. MELANCHOLICKÝ DIKTÁTOR	85
ZÁVĚR	90
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	96

ÚVOD

Diplomová práce „Návrat baroka v hispanoamerickém románu 20. století – Asturias, Carpentier, Roa Bastos“ se bude zabývat interpretací barokních motivů a principů v moderním hispanoamerickém románu 20. století. Hlavním cílem práce bude hledat společné postupy, motivy a nahlížení na svět, které jsou vlastní jak baroku, tak modernímu hispanoamerickému narativu.

Východiskem práce je snaha přehodnotit a kriticky nahlédnout literární teorie, vesměs pocházející ze španělského či hispanoamerického prostředí, které návrat baroka (či neobaroko) v Hispánské Americe popisují. Protože se nám dané teorie jeví nedostatečné nebo příliš obecné, pokusí se tato práce návrat barokního interpretovat jiným způsobem, než jak zatím byl zatím španělsky mluvícími literárními vědci nahlížen.

V úvodních kapitolách nejdříve odlišíme původní americké baroko od evropského. Na tomto podkladu budeme nadále kriticky reflektovat různé literárněteoretické přístupy, které reflektují navracení se barokních prvků v hispanoamerické literatuře, a metodologicky se vůči nim vymezíme. Metoda interpretace bude vycházet z publikace Josefa Vojvodíka *Povrch, skrytost a ambivalence*.¹ Obdobně jako tato kniha odhaluje spřízněnost avantgardy a baroka (manýrismu), pokusíme se i v zde ukázat principy a motivy, které sdílí baroko s hispanoamerickou prózou 20. století.

Návraty barokních motivů budeme interpretovat ve třech vybraných románech. Začneme *Ztracenými kroky* (*Los pasos perdidos*, 1953) kubánského spisovatele Aleja Carpentiera, rovněž se budeme věnovat esejistice tohoto autora a koncepci zázračného reálna, která se baroka a barokovosti Ameriky přímo dotýká. Dále přejdeme k románu guatemalského autora Miguela Ángela Asturiase *Pan president* (*El señor presidente*, 1946) a nakonec budeme hledat barokní motivy u paraguayského spisovatele Augusta Roy Bastose v jeho románu *Já nejvyšší* (*Yo el Supremo*, 1974).

Tito autoři byli zvoleni z několika rozdílných důvodů. Předně proto, že společně tvoří jakýsi průřez hispanoamerickým narativem – díla nepocházejí ze stejné doby, ale z let 40., 50. a 70. Jejich interpretací tedy poukážeme na dlouhodobý vliv

¹ Cf. Vojvodík, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008.

barokní tematiky. Také jsme záměrně vybrali jiné literatury – kubánskou, guatemalskou a paraguayskou, protože v neobarokních interpretacích se výběr textů často omezuje pouze na oblast kubánskou, respektive karibskou.² Při výběru se rovněž dbalo na žánrovou rozdílnost: zatímco Carpentierovy *Ztracené kroky* označíme za román pralesa (případně román cesty, iniciační román), ve zbylých případech jde o romány diktátora, u nichž se o barokovosti mluví jen velmi málo. Záměrně jsme také vybrali pouze dva autory, kteří byli přímo ovlivněni evropskou avantgardou (surrealismem) – Aleja Carpentiera a Miguela Ángela Asturiase. Augusto Roa Bastos se v tomto aspektu od předešlých autorů odlišuje, ale o to zajímavější se nám jeví hledání barokních motivů v *Já nejvyšším*.

Tvorbu Aleja Carpentiera jsme také zvolili, protože tento kubánský autor se neobaroku jako takovému ve svých esejích přímo věnoval. Znal teorii Eugenia d'Orse o návratu barokního, sám o něm ve svých esejích ve spojitosti s americkým prostorem psal. Cíleně jsme ale nezvolili další spisovatele/esejisty, kteří se vůči neobaroku vymezovali. Jeví se nám přínosnější interpretace barokního u Asturiase a Roy Bastose, kteří se tomuto tématu nijak nevěnovali, ale přesto byli ve svých románech o diktátorovi neobarokem ovlivněni.

Já nejvyšší Augusta Roy Bastose se od dvou ostatních románů odlišuje v dalším aspektu. Nejde o dílo, které se řadí k magickému realismu (či zázračnému reálnu). Tímto se vymyká zobecňujícímu náhledu, že neobarokní se v hispanoamerickém narativu váže na magický realismus (popřípadě zázračné reálnu). Na tomto románu ukážeme, že vliv baroka je mnohem rozsáhlejší. Za zmínku stojí, proč jsme do práce nezahrnuli světově proslulé romány, které s barokem bývají spojovány – jako například texty Gabriela Garcíi Márqueze. Například román *Sto roků samoty* považujeme za dílo natolik komplexní, že každý pokus o osvětlení barokní tematiky v jedné kapitole by byl nutně deficitní. Navíc nám interpretace barokního u románů, které s barokem nebývají spojovány, připadá plodnější a zajímavější.

Ve vybraných románech budeme postupovat stejně – na úrovni formální, jazykové a motivické a i v případě celkového vyznění díla odkryjeme barokní prvky, jež moderní román využívá. Za náš cíl taktéž považujeme vyložit, jak se tyto prvky mění či jakou jinou funkci získávají v novém, moderním kontextu ve srovnání

² Jde o autory, jako je Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy a další.

s původním barokem. Barokní motivy se v dnešní literatuře ani nemohou objevovat v nezměněné podobě, proto se pokusíme poukázat na společné body, na podobnosti spíše než na rozdíly.

1. Americké baroko

1.1. Baroko a manýrismus

Barokem se nazývá umělecký styl, jenž se datuje mezi renesancí, na kterou reaguje, a klasicismem nebo osvícenským racionalismem. Václav Černý pro baroko vyčleňuje století sedmnácté, samotné jádro barokní doby vidí v rozmezí let 1600–1660, ve Španělsku dataci upřesňuje na roky 1560–1700.³

Barokní dobu charakterizuje předně niterná nejistota, vnitřní napětí. Odkaz renesance se jeví v této době jako velmi problematický, stává se dědictvím nejistoty, nedořešených otázek. Století sedmnácté je také obdobím velkých změn, velkého pohybu, který po renesanci nastal ve všech lidských oblastech. Téměř celé století vyplňují války, ale nejde jen o válku třicetiletou, celé toto období je veskrze krvavé. „Všude, naprosto všude se krvavá tato dění – a jiného stavu než potenciálně nebo skutečně válečného Evropa v té době nezná – inspirují nábožensky, náboženský vznět a podnět je první silou a vedoucí pohnutkou veřejného mínění i postačujícím, neřku-li jediným důvodem politické akce.“⁴ Tento politický i sociální stav Evropy se dá nazvat krizí, přichází pocit zklamání z lidského sebevědomí, podezření, že se renesanční člověk přecenil. Baroko tak charakterizuje rozpad náboženské jednoty, válečný stav a společenská krize. Baroko zrcadlí tuto nerovnováhu doby, kterou sužuje niterná nejistota, na druhou stranu ovšem ztělesňuje vůli společnosti ke stálé rovnováze, jistotě. Baroko se tedy vždy nachází vnitřně v intenzivním napětí – mezi tím, po čem se touží, a tím, co se děje ve světě okolo. Tento napjatý postoj barokního člověka nalezneme i v umění, vytváří ono napětí mezi dvěma světy – pozemským a nadzemským, mezi tím, co je skryto a má být odhaleno, mezi tím, co je řečeno a co vysloveno není, či ani vyslovit nelze. Hlavní jistoty člověka této doby se bortí, zámořské objevy uvedly v pochybnost způsob života evropského člověka, jeho náhled na svět, mění se rovněž hospodářská struktura Evropy. Evropskému člověku se hrouť jeho dosavadní svět, rodí se nový člověk a nová společnost, racionální (renesanční) pohled již nestačí, baroko upozorňuje na omezenost lidského rozumu a vědy, touží po harmonii, ale všude odkrývá pouze pochybnosti, rozpornosti. Země již nestojí ve středu vesmíru, stejně tak se mění náhled na barokního člověka – již se nenachází ve středu dění s jistotou renesanci vlastní, ale pln nejistoty setrvává uprostřed období

³ Cf. Černý, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (3). Baroko a klasicismus*. Jinočany: H&H, 2005, s. 22.

⁴ Tamtéž, s. 23.

plného válek. Idealizaci renesance vystřídá realismus až naturalismus baroka. Barokní člověk zvláště po reformaci a rozvoji vědy, která ale slibuje dosažení jistoty a pravdy až ke konci svého bádání, hledá jistotu okamžitou a úplnou – v Bohu. Duše pozemská se touží spojit se silou duchovní.

Umění reflektuje tyto nejistoty, napětí, stává se bojem, je vystavěno na polemice, paradoxu, opozici a kontrastu. Již nechce nastavovat zrcadlo přírodě, ale chce se stát nástrojem duchovního boje člověka, znakem nadzemského významu. Ale i přes tento reakční charakter baroka vůči renesanci se jejího dědictví nedokáže zříci. Baroko „necílí potlačováním smyslů k smrti smyslů, nýbrž naopak k jejich oslavě a exaltaci, přesněji k jejich re-generaci, novému zrození v nové, duchovní rovině.“⁵ Šíří se realistické pojmání věcí vezdejších, pozemský život zakotvuje sám v sobě a zároveň odkazuje na svět jiný – baroko proto můžeme společně s Josefem Vojvodíkem popsat jako svět dvouposchod'ový, dvouločný.⁶ Baroko je díky tomuto napětí v neustálém pohybu – od života ke smrti, od pozemského k transcendentnímu, od časového k věčnému – sestává z kontrastů, při kterých se jeden extrémní pól samovolně přetváří ve druhý. Ambivalence baroka znemožňuje setrvání, nutí k pohybu od jednoho pólu k druhému, od smyslovosti tělesné k smyslovosti nadpozemské. Senzualitu baroka zakládá nejen to, že svět nadsmyslný potřebuje svůj opak, ale také to, že duše duchovní vyžaduje hmotné, aby se mohla vyjádřit; baroko potlačuje smysly, ale tím je ještě víc vydráždí.⁷

Podstata baroka leží ve spojení senzuálního, fyzického a nadsmyslového, jeho senzuální realismus se blíží až naturalismu, využívá hyperbolu, senzaci, ohromení a útočí na duši skrze využití všech smyslů. Barokní pocit se projevoval v apokalyptickém vidění světa s deformací skutečnosti, poukázáním na její iluzivnost, neskutečnost a divadelnost.⁸ Mezi další rysy baroka patří jeho antitetičnost, množení a přelévání se kontrastů, mysticismus, hrůza ze smrti a její častá tematizace spojená se směšností života. Napětí nalézáme téměř všude, barokní sochy znázorňují postavy v křeči.

⁵ Černý, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (3). Baroko a klasicismus*. Op. cit., s. 61.

⁶ Cf. Vojvodík, Josef. Op.cit., s. 94.

⁷ Cf. Černý, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (3). Baroko a klasicismus*. Op. cit.

⁸ Cf. Rotrekl, Zdeněk. „Barokní fenomén v současnosti“. In *Barokní fenomén v současnosti*. Praha: Torst, 1995, s. 101–158.

Za další rovinu baroka považujeme baroko reflexivní, které se před přírodou uzavírá do sebe a obrací se k Bohu. Zdůrazňuje se nedůvěra v rozum, renesanční pokrok a absolutizuje se víra. A vše oproti renesanční uměřenosti nabývá obrovských rozměrů, vládne zde ohromnost, exaltovanost, silné emoce, jejich nadsazení. V neposlední řadě nesmíme zapomenout na barokní synkretismus – nejen v propojování profánních a sakrálních témat, ale také jde o „žánrový synkretismus, montážní a kombinatorní prostupování a míšení různých literárních forem a žánrů, ale také stylistických a rétorických figur. Nikoli vytváření uměleckých děl podle řádu přírody a nikoli homogenita, nýbrž kolize s normami a heterogenita, hypertrofie uměleckých prostředků.“⁹

Základním zážitkem baroka je snaha přiblížit se k Bohu skrze tento svět, vždy stojíme v napětí mezi tíží hmoty a transcendentní nehmotností, prostor se v baroku jak v literatuře, tak ve výtvarném umění stává prostorem živým, nekonečným, vše je v neustálém pohybu, prostor není daný, ale stává se děním, můžeme ho dokonce označit za živý organismus. Barokní prostor na místo plochy sugeruje dimenzi hloubky. Jiným náhledem, změnou perspektivy odhaluje skryté a ukazuje svět nadsmyslový, nekonečný v tomto světě pozemském. Prostupuje se prostor vnější a vnitřní. Všemu pozemskému se odebrává platnost, stává se pouhou iluzí, divadlem světa, snem, nejistotou, pozemské ztrácí hodnotu, smysl a cenu. A opačně – svět sakrální, vnitřní, nadpozemský nabývá smyslu, ovšem cesta k němu vede skrze svět pozemský. Jiný svět nám zprostředkuje pouze jiné vidění, nový náhled na skutečnost. Setkáváme se znovu s dvouposchodřovostí baroka – za viditelným světem se skrývá jiný svět, jenž vyžaduje jinou perspektivu, schopnost rozdílného vidění, v baroku jde často o mystický náhled, který umožňuje prozření subjektu. Skutečnost je ambivalentní, subjekt ji nikoli jen pasivně přijímá, ale také ji současně aktivně tvoří.¹⁰ Za realitou světa se formuje realita skutečnější, původní skutečnost se stává irealitou, klamem. Základní napětí baroka, jeho rozpolcenost, uvádí celé barokní umění do pohybu.

V dějinách literatury se také vyčleňuje manýrismus – jako období desintegrace renesance předcházející baroku samotnému. Rozlišení manýrismu a baroka je obtížné, protože oba směry nesou mnoho společných rysů. Emilio Carilla se snažil ve své

⁹ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 66.

¹⁰ Tamtéž, s. 247.

práci *Manýrismus a baroko v hispánských literaturách*¹¹ (*Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*) vymezit rysy manýrismu a ukázat jeho projevy a autory ve španělsky psané literatuře. Vychází z teorií W. Syphera, A. Hausera, G. Weise a H. A. Hatzfelda. Mezi základními charakteristikami manýrismu uvádí antiklasicismus, subjektivitu, intelektualismus, aristokratický přístup, vybranost, přehnanou výzdobu, dynamismus, goticismus, experiment, umění pro umění a převahu fantazie.¹² Tyto rysy se mu ale překrývají s mnoha rysy baroka. Josef Vojvodík v případě manýrismu zdůrazňuje předně tyto dva rysy: sebezpozorování a dokonalé překonání hranic naturalistických předpokladů myšlení a cítění.¹³ A poukazuje na to, že řešením definice manýrismu není ani jeho takzvaná antiklasičnost. „Manýrismus tedy můžeme chápat jako způsob a specifický modus vytváření uměleckých artefaktů, jako konceptualizaci promyšlené, demonstrativní uměl(eck)osti, s cílem vyvolat u vnímatele reakci na artistnost, a zároveň snahu tuto artistnost, uměleckost také demonstrovat provedením, *fakturou* uměleckého díla.“¹⁴ Hlavním rysem manýrismu je artistnost, kultivovanost a rafinovanost. Manýrismus se rovněž snaží subjektivně nahlédnout svět, zvolit stupeň reality. Umění už objekt nezobrazuje, jak je viděn, ani tak, jak jej nevidíme, ale jak „z čistě umělecky autonomního motivu chceme, aby viděn byl.“¹⁵

V této diplomové práci nebudeme přesně odlišovat barokní a manýristické, ale budeme hledat prvky v moderní literatuře, jež na dané historické směry navazují. Je důležité, že jak baroko, tak manýrismus se odvracejí od přirozeného světa, který se stává neskutečným. Oba směry obracejí pozornost k uskutečnění jiného světa prostřednictvím umění, vytvářejí autonomní estetický svět, svět čistě umělecké koncepce, v němž fantazie začala vytvářet své vlastní hodnoty.¹⁶ Předtím než přejdeme k popisu barokních (či manýristických prvků) v moderní literatuře, pokusíme se načrtnout rysy baroka amerického, zdali se od evropského liší, popřípadě jak.

¹¹ Cf. Carilla, Emilio. *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos, 1983.

¹² Cf. Carilla, Emilio. Op. cit., s. 126.

¹³ Cf. Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 59.

¹⁴ Tamtéž, s. 62.

¹⁵ Tamtéž, s. 48.

¹⁶ Tamtéž, s. 19–21.

1.2. Americké baroko

16. a 17. století bývá označováno jako zlatý věk španělské literatury, mluví se o období velkého rozkvětu kultury, rozmachu literatury. Ale podobně je 17. století také stoletím velkého rozkvětu literatury ve španělských koloniích na druhém břehu Atlantského oceánu. Tento rozvoj literatury v Hispánské Americe se někdy interpretuje jako odraz evropské španělské kultury a do jisté míry s tím můžeme souhlasit – nadvláda Španělska nad kolonií nebyla pouze politická, ale i estetická a umělecká.¹⁷ Nicméně to nečiní americkou literaturu podřazenou. „Americké baroko totiž nevděčí za svou existenci pouze Evropě, ale také, jak naznačuje Lezama Lima, samotnému americkému způsobu bytí.“¹⁸

Emilio Carilla poukazuje na to, že americká literatura prochází stejnými obdobími jako španělská (tedy od renesance k manýrismu a k baroku), ale zdůrazňuje „delší život baroka v Americe vzhledem k tomu, že je viditelné jeho trvání až do pokročilých let století 18.“¹⁹ Baroko je společně s renesancí jedním z prvních uměleckých stylů, které na americkém kontinentě po objevení nacházíme. José Lezama Lima ho dokonce označil za první sloh, který ukazuje identitu již nového Američana, nikoli dobyvatele, přistěhovalce. První Američan, který se dle něj stává vlastním pánem, je barokní. První vyjádření americké identity tak, jak vznikala dobýváním a vznikem kolonie, se poprvé odráží v barokním umění.²⁰ Toto tvrzení můžeme považovat za přehnané, to renesance má post prvního amerického směru, ale poukazuje na důležitost baroka samotného a předně na jeho zásadní vliv na autory pozdější, kteří na něj naváží a zdůrazní jeho vliv na americkou kulturu. Podobně tvrdí i Alejo Carpentier, že obyvatelé právě v této době získávají pocit, že se stávají něčím novým, výtvořem symbiózy kultur, že jsou kreolové – tedy stejně jako Lezama Lima označuje moderní Američany a jejich kreolský duch za barokní (právě díky

¹⁷ Cf. Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana I. De los orígenes a la Emancipación*. Madrid: Alianza, 1995, s. 174.

¹⁸ Shin, Jeong-Hwan. „La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica“. In *AISO. Actas VI*, 2002. [on-line] [cit. 10-5-2013] Dostupné z: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_063.pdf, s. 1673. „El barroco americano, sin embargo, no debe su existencia sólo a Europa, sino también, como insinúa Lezama Lima, al modo de ser americano mismo.“

¹⁹ Carilla, Emilio. Op. cit., s. 136. „[...] la más larga vida de lo barroco en América, ya que es visible su continuidad hasta bien avanzado el siglo XVIII. [...]“

²⁰ Cf. Lezama Lima, José. „Barokní zvědavost“. In *Druhý břeh Západu: výbor iberoamerických esejů*. Housková, Anna, ed. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 195-206. Španělsky: Lezama Lima, José. „La curiosidad barroca“. In *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988, s. 229–246.

synkretismu).²¹ Za zásadní faktor považujeme, že baroko se v Americe velmi dlouho udrželo, jeho vliv je proto obrovský – tím argumentují mnozí, kteří nacházejí principy barokního umění v hispanoamerické literatuře v pozdější době. Podobnou argumentaci nalézáme také v případě barokovosti moderní středoevropské literatury, nejen v Čechách, ale i v dalších regionech se barokní styl pěstoval dlouho do 18. století, tím spíše ovlivnil pozdější literaturu. V případě amerického baroka a neobaroka dochází k témuž.

Baroko se tedy dostává do Ameriky z Evropy a dále se zde rozvíjí. Největší vliv měl skrze konceptismus Franciska de Queveda a gongorismus neboli kulteranismus Luise de Góngory. Konceptismus charakterizuje hra s koncepty, složitá syntax, jde o důmyslné pohrávání s významy slov, jejich pořadím apod. Kulteranismus se zaměřuje spíše na formu než na obsah, po formální stránce bývají básně tak složité, že jim nelze skoro porozumět, zakládá se na složitých rétorických figurách, vybraném jazyku. Oba dva směry se ale prolínají. V Americe měl obrovský vliv gongorismus – například aristokratický postoj, ale tento styl se zde pozměnil a začal se klást důraz na větší realismus amerického baroka: básníci se například snaží hledat inspiraci v lidové indiánské předkolonizační kultuře. Baroko je tedy prostoupeno nejen synkretismem pro baroko typickým, jak jsme ho charakterizovali výše, ale také synkretismem americkým – prolínáním křesťanských, evropských prvků, příběhů a motivů s indiánskými, domorodými.

Pocit barokního člověka sestává ze ztráty jistoty, identity, jde o pocit neustálé přeměny a pomíjivosti. Rozpolcenost amerického barokního člověka formují ale i jiné skutečnosti, jak píše Carlos Fuentes: „Komu jsme byli povinováni oddaností? Našim evropským otcům? Našim kečujským, mayským, aztéckým nebo chibchanským matkám? Ke komu jsme se nyní měli obracet se svými modlitbami? Ke starým nebo k novým bohům? Jakým jazykem jsme měli mluvit? Jazykem dobytých nebo jazykem dobyvatelů? Všechny tyto otázky si kladlo baroko Nového světa. [...] Baroko je umění přesunů, podobné zrcadlu, v němž můžeme stále vidět naši měnící se identitu. Umění ovládané prostým a úctyhodným faktem, že naše nová americká kultura je lapena mezi zničeným domorodým světem a novým univerzem, jak evropským, tak americkým.“²²

²¹ Cf. Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. In *Razón de ser (Conferencias)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1976, s. 51–73.

²² Fuentes, Carlos. *Pohřbené zrcadlo*. Přel. A. Tkáčová. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 150.

Americké baroko tedy zakládá synkretismus složitější a rozšířenější ve srovnání s barokem evropským. Dá se nalézt mnoho příkladů, například José Kondori, indiánský architekt, jenž stavěl počátkem 18. století v Potosí kostely, které můžeme považovat dle Carlose Fuentesese za „doklad toho, co znamená baroko v Latinské Americe.“²³ Na průčelí kostela svatého Vavřince se objevuje incká princezna mezi anděly, listoví amerického pralesa se proplétá se středomořskými čtyřlístky. Kondori se snažil do architektury vnést incké symboly Slunce a Měsíce, incké sirény. Dalším příkladem, tentokrát literárním, může být *Božský Narcis (El divino Narciso)* Sor Juany Inés de la Cruz. „[...] v úvodním chvalo zpěvu se autorka snaží propojit katolické mýty s mýty předkolumbovských civilizací.“²⁴ Lidový synkretismus typický pro Latinskou Ameriku od jejího objevení se dostává do vysokých uměleckých a literárních kruhů. A je dalším barokním paradoxem, který evropskému baroku chybí a kterým se americké odlišuje.

Podle literárního historika Josého Miguela Ovieda²⁵ se rysy amerického hispánského manýrismu a baroka odlišují od smyslovosti baroka evropského svou intelektuálností, jistým studeným odstupem, který se více opírá o zkušenost kulturní než životní. Důraz se klade spíše na intelektuální hru, nikoli na význam náboženský. Skrze oblíbený žánr kroniky proniká do literatury realita a příroda hispanoamerického světa. Realismus tudíž představuje zásadní rys amerického baroka, ovšem to i v případě Evropy. Americké baroko se rovněž vyznačuje velkou zdobností, Alejo Carpentier²⁶ píše o naprosté zaplněnosti prostoru a strachu z prázdnoty, právě horror vacui dle něj primárně charakterizuje americké baroko. José Lezama Lima také mluví o „americké koncepci zaplněnosti prostoru“.²⁷ Victor L. Tapié při popisu amerického baroka zdůrazňuje právě dekorativní detail, který „představuje hlavní originalitu koloniálního baroka – ve španělské říši stejně jako v Brazílii.“²⁸ A právě v dekorativním umění vystupuje do popředí synkretický ráz koloniální tvorby. Ovšem Victor L. Tapié upozorňuje taktéž na hrozivý realismus

²³ Fuentes, Carlos, Op. cit., s. 150.

²⁴ Lezama Lima, José. „Barokní zvědavost“. Op. cit., s. 201. „[...] pues en las loas introductorias intenta relacionar los mitos católicos con los mitos precortesinos [...]“ Lezama Lima, José. „La curiosidad barroca“. Op. cit., s. 240.

²⁵ Cf. Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 1. De los orígenes a la Emancipación*. Op. cit.

²⁶ Cf. Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. Op. cit.

²⁷ Lezama Lima, José. „Barokní zvědavost“. Op. cit., s. 202. „La manera americana del lleno como composición.“ Lezama Lima, José. „La curiosidad barroca“. Op. cit., s. 241.

²⁸ Tapié, Victor L. *Barroco y clasicismo*. Přel. S. Jakfalvi. Madrid: Cátedra, 1986., s. 358. „constituye la principal originalidad del Barroco colonial, tanto en el Imperio español como en Brasil.“

jakožto další rys koloniálního baroka. Například jde o postavu na mexické katedrále – figuru světce se skloněnou hlavou, který s otevřenou pusou vříská bolestí mezi utrpením a extází.²⁹ Jiným případem je peruánská socha – hlava Jana Křtitele v louži sražené krve. Podle V. L. Tapiého nás tyto tragické obrazy nutí položit si otázku, zdali americké baroko také nepřevzalo něco z krutosti předindiánské kultury, z její tradice lidských obětí.

Americké baroko se odehrává za jiných okolností než evropské, i když evropské události v Americe také rezonovaly. Amerika sice nebyla dějištěm náboženských válek mezi protestanty a katolíky, ale i zde se vytvářela propast a napětí mezi ideálem (utopickou, renesanční vizí) a skutečností, která přinášela násilí, otroctví, vnucování víry atd. „Americký ráj se brzy proměnil v peklo. Evropané přinesli do Ameriky sny o svých vlastních zhroucených utopiích a ty se měnily v noční můru [...] Mezi ideálem a skutečností se stejně jako v Evropě objevilo baroko Nového světa a rychle zaplnilo uprázdněné místo.“³⁰ Podle Carlose Fuentesese to bylo právě baroko, které vytvořilo umělecký prostor i pro dobyté národy, dovolilo obyvatelům tohoto kontinentu vyjádřit jejich pochybnosti, dvojznačnosti, jejich měnící se identitu. Tak bylo baroko svými dekorativními prvky, zaplněností prostoru uměním hojnosti, které se topilo ve vlastní plodnosti. José Lezama Lima³¹ píše, že americké baroko na rozdíl od evropského charakterizuje napětí. Ale jak jsme již ukázali výše, napětí považujeme i za základní rys baroka evropského. Můžeme nanejvýš mluvit o vyhocenějším napětí v americkém baroku, které zakládá střet mezi kulturami, jeho vnitřní synkretismus. Lezama Lima dále poukazuje na to, že baroko není úpadkovým stylem, ale stylem plnosti: Přineslo ojedinelé obohacení jazyka, životního stylu a zvědavosti ve Španělsku i v Latinské Americe – jde o styl, který s sebou přináší mysticismus, nové formy, nové chuti a požitky. V koloniální Americe baroko na dlouho dobu triumfovalo. Kromě tohoto „většího“ napětí (do jaké míry většího či menšího je asi sporné), které vznikalo střetem dvou a více kultur, a to především na úrovni náboženské, ale bylo americké baroko značně podobné baroku evropskému v zobrazovaných tématech a motivech.

²⁹ Tapié, Víctor L. Op. cit., s. 359.

³⁰ Fuentes, Carlos. Op. cit., s. 150.

³¹ Cf. Lezama Lima, José. Barokní zvědavost. Op. cit., s. 196.

1.3. Návrat baroka a termín neobaroko

„V metaforickém smyslu se může mnoho věcí, které nejsou ‚barokní‘, barokními jevit – od mayských stél až po přetížený a opulentní jazyk Carpentiera nebo Lezamy Limy v našem století.“³² V této poznámce José Miguel Oviedo ve svých dějinách hispanoamerické literatury poukázal na spor či dvojí náhled na baroko, který ve 20. století vykrytalizoval – můžeme nějaké prvky, postupy či i nějaká celá díla označit adjektivem barokní, i když pocházejí z doby mimo baroko historické? Odpovědi na tuto otázku v literární vědě 20. století vlastně oscilují mezi dvěma póly, které zde pouze naznačíme, a budeme se snažit najít střední cestu mezi nimi.

Jedna z prvních publikací zabývající se barokem se objevuje až na sklonku 19. století, Heinrich Wöllflin ve svém díle *Renaissance und Barock* z roku 1888 ukázal baroko jako samostatný sloh a definoval ho jako těžkopádný, dekorativně hypertrofovaný styl.³³ Nazírání na baroko se později mění na počátku 20. století a v jeho průběhu. Václav Černý píše o prvním období barokistických studií v Evropě, které byly přímo vyvolané H. Wöllflinem, a trvaly do první světové války, toto bádání se orientovalo skoro výhradně kunsthistoricky.³⁴ Do tohoto prvního období řadí Aloise Riegla, Maxe Dvořáka, Karla Borinského a Fritze Stricha. „Druhou pak vlnu barokistických studií zaznamenávají léta mezi první a druhou světovou válkou.“³⁵ Ve Španělsku se meziválečný zájem o baroko točí hlavně okolo básníka Luise de Góngory, jehož poezii rehabilituje generace 27. A zájem o baroko v Evropě nemizí ani po druhé světové válce.

Pierrette Malcuzynski zdůrazňuje, že již na počátku 20. století se objevují dvě tendence v používání termínu baroko: „První slouží k označení opakujícího se fenoménu v historii, jde tedy o literární typologii, zatímco druhá odkazuje na periodizaci, označuje specifický jev, který působí v konkrétním momentě historického procesu, jde tedy o typologii historickou.“³⁶ Irlemar Chiampi³⁷ také vyděluje tyto dvě skupiny – první přístup nazývá estetickým či formalistickým, druhý historickým.

³² Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 1. De los orígenes a la Emancipación*. Op. cit., s. 228 „En ese sentido metafórico, muchas cosas que no son ‚barrocas‘ pueden resultar barrocas, desde las estelas mayas hasta el lenguaje supercargado y opulento de Carpentier o Lezama Lima, en nuestro siglo.“

³³ Cf. Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 13.

³⁴ Cf. Černý, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (3). Baroko a klasicismus*. Op. cit., s. 111.

³⁵ Tamtéž, s. 16.

³⁶ Malcuzynski, Pierrette. „El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)“. *Criterios*. 1994, núm. 32, [on-line] [cit. 10-6-2013] Dostupné z: <http://www.criterios.es/pdf/malcuzynskicampo.pdf>, s. 24. „En la primera, sirve para designar un

U meziválečných kritiků již najdeme snahu vidět baroko jako fenomén, který se navrácí. Tedy velmi rychle po uznání baroka jako období historického se přechází k hledání jeho principů mimo jeho historickou dobu. Asi nejradikálnějším představitelem univerzality baroka je Eugenio d'Ors,³⁸ jenž charakterizoval baroko jako atemporální estetiku, která se v historii umění opakuje. Jeho koncepce baroka „předpokládá barokní univerzalitu jak zeměpisnou, tak časovou.“³⁹ Baroko jako styl nevymezuje historicky jedno dané období, ale jeho duch a principy jsou lidstvu vlastní a najdeme je i v jiných oblastech a obdobích. Na tuto koncepci baroka jako uměleckého principu, který se navrácí, navazuje také Alejo Carpentier⁴⁰ ve své koncepci barokní Ameriky.

Tento náhled na baroko jako na obecný a navracející se fenomén kulturních dějin se jeví v mnoha ohledech jako extrémní, ale izolovat projevy baroka jen do vymezeného historického období je také neudržitelné. Literární kritikové se s navracejícími estetickými principy baroka v literatuře pozdější, zvláště ve 20. století, vypořádávají různě. Václav Černý ve své knize studií o baroku *Až do předsíně nebes*⁴¹ poukazuje na tento terminologický chaos. Přestože dnes se používá adjektivum barokní nejčastěji ve významu „mající prvky baroka“, původně slovo „barroco“ znamenalo nepravidelný, zakřivený, podivínský, extravagantní, excentrický a používalo se i mimo umění. Nejčastěji se barokní odvozuje od spojení „nepravidelná perla“, původem z portugalštiny ze slova „barrueco“. ⁴² K terminologickému použití ale Václav Černý navrhuje, i přes tento původní význam přídavného jména barokní, aby adjektivum barokní označovalo pouze texty z historické doby baroka. Ostatní texty mohou být pouze barokistními či barokistickými, baroko imitují, tvoří tedy z obnovené barokní inspirace anebo jsou niterně a ideově s barokem spřízněny. Všechny projevy barokního charakteru mimo baroko samotné bychom měli podle Václava Černého označovat jako barokismus.

fenómeno de recurrencia en la historia, o sea, una tipología de la literatura, mientras que en la segunda remita a una periodización, designando un fenómeno específico que opera en un momento determinado en el proceso histórico, o sea, una historia tipologizante.“

³⁷ Cf. Chiampi, Irlemar. „La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno“. *Criterios*. 1994, núm. 32, s. 171–183.

³⁸ Cf. D'Ors, Eugenio, *Lo Barroco*, Madrid: Tecnos, 1993.

³⁹ Shin, Jeong-Hwan. Op. cit., s. 1670. „[...] presupone la universalidad del barroco, tanto geográfica como cronológica.“

⁴⁰ Cf. Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. Op. cit.

⁴¹ Cf. Černý, Václav. *Až do předsíně nebes : čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Praha: Mladá fronta, 1996.

⁴² Přehled významů a etymologie slova baroko viz Malcuzyński, Pierrette. Op. cit.

Jiné terminologické pojetí naznačují autoři, kteří ukazují nejen vliv baroka na moderní literaturu, ale rovněž proměnu původních barokních motivů. Značně se rozšířil pojem neobaroko, který použil například Omar Calabrese ve své knize *L'età neobarocca*.⁴³ Calabrese pokládá dnešní dobu za neobarokní a přisuzuje jí tyto charakteristiky: rytmus a opakování, limit a přemíru, detail a fragment, nestabilitu a metamorfózu, nepořádek a chaos, uzel a labyrint, komplexnost a rozptýlení, překroucení a perverzi. Tyto rysy nachází v celé současné kultuře, především v populární, do svých analýz zahrnuje například i telenovely.

Pojem neobaroko byl ovšem rovněž aplikován přímo na hispanoamerickou literaturu. Podle Jeonga-Hwan Shina⁴⁴ se estetická debata okolo neobaroka rozdělila na dva proudy – jedni nachází barokní principy v současném hispanoamerickém narativu, druzí zdůrazňují univerzálnost baroka, a navazují tak na perspektivu Eugenia d'Orse. Samozřejmě měly pro chápání barokních tendencí v Americe velký vliv eseje Josého Lezamy Limy a Aleja Carpentiera. Myšlení o baroku svou knihou *Obečné eseje o baroku (Ensayos generales sobre el barroco)* také formoval Severo Sarduy, který se snažil definovat neobaroko, a samotné jeho romány se za neobarokní považují.⁴⁵ Svou neobarokní teorii zakládá na filosofických a kosmologických konceptech, ukazuje uměleckou umělost barokního i neobarokního jazyka skrze čtyři základní principy (substituce, proliferace, kondenzace a permutace) a zdůrazňuje parodičnost a intertextualitu textů. Baroko podle Severa Sarduye⁴⁶ zprostředkovávalo obrazy v pohybu, vychýlené ze svého centra, šlo ovšem o obrazy, které hledaly harmonii, nacházela se v nich jistá homogenita, která byla dána z vnějšku, Bohem. Neobaroko tohoto Boha ztratilo a vytváří se v něm vnitřní přerušování – reflektuje pouze nesoulad, narušuje se homogenita a tento nedostatek zakládá dle Sarduye samotnou povahu neobaroka a jeho nerovnováhu – jde o opakovaný odraz touhy, která nemůže dosáhnout svého objektu. Neobarokní text usiluje o zakončení, které mu neustále uniká. Čtyři základní principy umělosti barokního i neobarokního jazyka jsou figurami, které zastírají náhradou či hromaděním slov objekt v realitě a činí skutečnějším sám jazyk. Předmět textu se stává iluzí. Tato technika dle Sarduye paroduje sama sebe, a tak ukazuje neúspěch a zklamání z uměleckého jazyka. Význam neobarokního textu se nachází neustále v pohybu, je parodický,

⁴³ Cf. Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Přel. A. Giordano. Madrid: Cátedra, 1999.

⁴⁴ Cf. Shin, Jeong-Hwan. Op. cit.

⁴⁵ Cf. Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de cultura económica, 2000.

⁴⁶ Cf. Malczynski, Pierrette. Op. cit.

autoparodický, metajazykový, oslavuje svou vlastní formu, ale stejně tak se jí vysmívá.

Pierrette Maluczynski ve své studii „Konceptuální pole (neo)baroka“ („El campo conceptual del (neo)barroco“) navrhuje, abychom rozlišovali mezi barokem a neobarokem, protože historické baroko se odehrálo ve své době a jeho návraty už nemohou být stejného charakteru. „Proto definice termínů ‚baroko‘ a ‚neobaroko‘ nemůžeme jednoduše položit vedle sebe, ani ve svých předmětech ani ve svých funkcích.“⁴⁷ Přestože se Maluczynski snaží baroko a neobaroko od sebe odlišit, spíše říká, čím vším neobaroko není, a pro jeho definici používá předně přeměnu dvou základních barokních principů – napětí a uvolnění (tensión y distensión), které se proměňují v neobarokní zkreslení a zkroucení (distorsión y contorsión).

Irleamar Chiampi⁴⁸ zdůrazňuje návaznost neobaroka na baroko, zkušenosti a principy původního baroka zůstávají, neobaroko je pouze renovuje, intenzifikuje. Umělecké možnosti baroka tedy neobaroko využívá širěji. I. Chiampi pro neobaroko vyčleňuje dvě základní kategorie, které na sobě závisí a v moderním textu se objevují posunuté, pozměněné. Jedná se o časovost a subjekt. Neobarokní dílo nesleduje uspořádanou časovou linii, ale naopak vstupuje do chaosu, nabízí seskupení fragmentů. Dílo podává obraz chaosu, zmatku, dezorientace, ale také nerozhodnosti. V případě subjektu píše Chiampi o jeho smrti či zmizení, které jsou ale dané rozpadlou časovou linií, jež se zobrazuje skrze obraz prostoru. Neobarokní estetika zdůrazňuje předně prostory, figury a těla. Nejčastější postavou neobarokních románů je dle Chiampiho tyran, v případě Latinské Ameriky diktátor nebo mučedník. Těmito postupy (ztrátou subjektu a lineárního času, který někde spěje) si neobaroko hraje s barokní pesimistickou vizí historie. Neobaroko tak Chiampi označí za estetiku kontramoderní, tak jako bylo někdy baroko prohlašováno za estetiku protireformační.

Přestože jsou výše naznačené teorie neobaroka zajímavé a leccos o moderní literatuře odhalují, jejich definice velmi zužují možnost interpretování barokních principů v moderních textech. Protože se jedná o neobarokní teorie, které se musí nějakým způsobem vymezit vůči baroku, často se omezují na několik základních

⁴⁷ Cf. Maluczynski, Pierrette. Op. cit., s. 41. „Así, los términos de ‘barroco’ y ‘neobarroco’ no pueden ser simplemente yuxtapuestos en sus definiciones, ni en sus objetos, ni en sus funciones.“

⁴⁸ Cf. Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. Op. cit.

principů, které se ale zdají tak obecné, že bychom snad mohli označit celou novodobou literaturu za neobarokní (k čemuž také někdy dochází). Z těchto teorií budeme v dílčích případech vycházet, ale v celku této práce se pokusíme hledat barokní témata a principy v moderní literatuře stejným způsobem, jakým postupuje Josef Vojvodík ve své publikaci *Povrch, skrytost, ambivalence* v případě české a světové avantgardy.

Interpretační přístup Josefa Vojvodíka se nám jeví nejvhodnější, protože nezobecňuje barokní či manýristické rysy do několika principů, ale přímo na primární literatuře (na motivické a formální úrovni) odkrývá v avantgardních textech barokní mechanismy. Nepostuluje neobaroko a jeho odlišnosti od baroka původního, ale interpretací konkrétních literárních textů i výtvarných děl ukazuje hlubokou vnitřní spřízněnost barokního a avantgardního umění. Naznačuje, že tyto směry nespojuje pouze vědomí vlastní modernosti a novátorství, ale další principy – ty nejdůležitější z nich se objevují v názvu knihy: povrch, skrytost a ambivalence. Barokní, manýristická i avantgardní tvorba má na recipienta předně působit svou emocionální intenzitou, kterou často podtrhuje sebereferenčnost textu, obrazu. Klade se důraz na materii, materiálovost, tedy na smyslovou kvalitu povrchu. Citové pohnutí zprostředkované uměním nám ukazuje možnost nového, *jiného* vidění. Na tyto principy navazuje estetika nesmírnosti a překračování hranic. Zásadní je pro Josefa Vojvodíka dvojlomnost barokního světa. Za okolním světem prosvítá svět jiný, neuchopitelný, transcendentní. Vzniká tak matoucí ambivalence povrchu a hloubky, která činí svět na jednu stranu odskutečněným, iluzivním, na druhé straně uskutečňuje svět jiný prostřednictvím umění. Baroko i avantgardu totiž charakterizuje posedlost skrytou skutečností a také fenomén estetického světa. Tato dvojlomnost bude zásadním východiskem i v naší interpretaci. Je zajímavé, že ostatní neobarokní teoretikové o ní ve spojení s hispanoamerickou literaturou nehovoří.

Tato diplomová práce se pokusí obdobným přístupem načrtnout vztah baroka (manýrismu) a tří hispanoamerických románů 20. století, a to nikoli skrze zobecnění barokních principů, ale hlubší interpretací konkrétních textů, založené právě na pojmech, se kterými pracuje Josef Vojvodík. První dva romány (*Ztracené kroky* a *Pan president*) dokonce vznikají pod velkým vlivem avantgardního umění (surrealismu). U nich tedy budeme pokračovat v linii navržené profesorem Vojvodíkem. Alejo Carpentier, jak ukážeme v následující kapitole, rovněž sledoval debatu vedenou okolo neobaroka, četl Eugenia d'Orse a sám přispěl k teorii návratu barokního ve 20. století.

Hledání barokního v těchto textech proto není náhodné, ale má hlubší kořeny. V románu Augusta Roy Bastose k této návaznosti nedochází, ale o to zajímavější se nám jeví hojnost barokních prvků v paraguayském románu tohoto autora.

Teoretický zájem o baroko v literární vědě se odrazil ve větší čtenářské oblibě baroka a též v novém používání barokních principů a motivů v románu samotném. Je patrné, že nemůžeme tvrdit, že jde o pouhé opakování barokních principů – o cyklický návrat baroka tak, jak existovalo v 17. století. Barokní motivy v dnešní literatuře ani nemohou být týmiž, ale pokusme se poukázat na společné body, na podobnosti, spíše než na rozdíly. Zdeněk Rotrekl ve své eseji „Barokní fenomén v současnosti“⁴⁹ sice píše o baroku českém či středoevropském, ale jeho přístup se dá metodologicky vztáhnout i na oblast americkou. Baroko se v Čechách díky své lidové vrstvě uchovalo velmi dlouho. Ve španělských koloniích sahá baroko také hluboko do 18. století – a vliv jednoho jako druhého přetrvává i nadále. Podobně jako Zdeněk Rotrekl ukazuje vliv baroka na preromantismus, mluví se rovněž o vlivu barokního umění na americký modernismus konce 19. století. Barokní vnímání světa i navzdory osvícenství, racionalismu a pozitivismu přežívá tím, že ovlivňuje spisovatele v době pozdější – ať si toho jsou, či nejsou vědomi.⁵⁰ Zdeněk Rotrekl jde ve stopách barokního fenoménu, který se dle něj adaptoval nejen v Evropě, ale i mimo ni a taktéž v kterémkoli věku po dnešek. „Nikoli ‚nový návrat baroka‘, nikoli baroko první až čtvrté, ale emanaci barokního, po meči spřízněného životního pocitu a jeho forem po přeslici, jeho slovesného a uměleckého tvaru, spřízněného, ne totožného s dneškem, nazývám barokním fenoménem v současnosti.“⁵¹ Tento barokní pocit se dle Zdeňka Rotrekla váže přímo na formu jeho vyjádření. Baroko je jako dějinný útvar neopakovatelné, ale současnost se v něm může inspirovat, může s ním nalézat příbuznost. Samozřejmě se mnoho významů od doby barokní změnilo, přesunulo, také se přeměňuje religiózní a univerzální složka baroka. „V současnosti je barokní fenomén pojmem estetickým a duchovním, který religiózní či metafyzický základ mít může, ale nemusí.“⁵²

V následujících kapitolách nevyužijeme pouze jednu dílčí interpretaci tohoto stylu. Pokusíme se ukázat barokní a manýristické principy tak, jak jsme je

⁴⁹ Cf. Rotrekl, Zdeněk. Op. cit.

⁵⁰ Tamtéž, s. 134. „Barokní fenomén, rozprostřený jaksi neviditelně v diskontinuitním textu naší kultury, zasahuje i ty spisovatele a tvůrčí duchy, kteří o jeho existenci ani nevědí.“

⁵¹ Tamtéž, s. 130.

⁵² Tamtéž, s. 133.

charakterizovali na začátku této práce, avšak v moderní literatuře. Budeme se pouze snažit hledat onu emanaci barokních principů, témat a nahlížení světa v hispanoamerickém románu 20. století.

2. Zázračné reálno jako jiné, barokní vidění světa

Alejo Carpentier zformuloval americké „zázračné reálno“ v Předmluvě⁵³ ke svému románu *Království z tohoto světa* v roce 1949. V konfrontaci s Evropou a se surrealismem ukázal Ameriku jako svět, ve kterém se „na každém kroku setkával se zázračným reálnem.“⁵⁴ V této kapitole se chceme zabývat nejen tím, jak zázračné reálno Carpentier charakterizuje, jak postuluje toto nové vidění Ameriky, ale jak se jeho zázračné reálno propojuje s barokem, s *jiným* viděním. Budeme rovněž vycházet z další Carpentierovy eseje „To barokní a zázračné reálné“ („Lo barroco y lo real maravilloso“)⁵⁵, jejímž tématem je baroknost hispanoamerické kultury, již Carpentier považoval za estetický princip procházející Amerikou napříč věky – od mayského umění až po současnost. A pokusíme se ukázat, že nejen Carpentierovo zázračné reálno je barokní, jak on sám tvrdí, ale že i jeho samotný postoj ke světu, který sice navazuje na odmítaný surrealismus, můžeme označit za barokní dle výkladu Josefa Vojvodíka v díle *Povrch, skrytost a ambivalence* a charakteristiky *jiného*, barokního nahlížení na svět.

2.1. Amerika jako kontinent veskrze barokní

Alejo Carpentier charakterizuje baroko nikoli jako styl patřící jedné dané historické epoše, ale jako barokního ducha, univerzální výraz, který nalézá mimo 17. a 18. století jako princip procházející epochami. Podle Eugenia d'Orse je „baroko nadčasovou estetikou a konstantou, která se opakuje v celé historii umění.“⁵⁶ A stejně tak vidí baroko i Carpentier – jako tvořivou, dynamickou pulzaci, která se cyklicky vrací v historii. Ovšem toto d'Orsovo nadsazení posouvá dále, Latinská Amerika se mu zdá jako prostor veskrze barokní. Nejen proto, že literatura Nového světa, dle jeho mylného názoru,⁵⁷ začala jako barokní – baroko bylo do Ameriky vloženo jako instrument kolonizace, ale Američané ho přeměnili v prostředek, jak vyjavit svou

⁵³ Tuto předmluvu Carpentier později rozšířil a vydal v eseji *De lo real maravillo americano*. Odkazovat budeme na tuto esej. Cf. Carpentier, Alejo. „Americké ‚zázračné reálno‘“. In *Druhý břeh Západu: výběr iberoamerických esejů*. Housková, Anna, ed. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 179–187. Španělsky: Carpentier, Alejo. „De lo real maravilloso americano“. In *Tientos y diferencias*. La Habana: Contemporáneos, 1966, s. 85–99.

⁵⁴ Carpentier, Alejo. „Americké ‚zázračné reálno‘“. Op.cit., s. 186. „A cada paso hallaba lo *real maravilloso*.“ Carpentier, Alejo. „De lo real maravilloso americano“. Op. cit., s. 98.

⁵⁵ Cf. Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. Op. cit., s. 51–73.

⁵⁶ Shin, Jeong-Hwan. Op. cit., s. 1669. „[...] el barroco es una estética intemporal y constante que se repite en toda la historia del arte.“

⁵⁷ V předešlé kapitole jsme vysvětlili, že první styl, který se v Latinské Americe po kolonizaci usídlil, byla renesance.

vlastní kulturní identitu. Jak poznamenává José Lezama Lima: „naše baroko bylo uměním *kontrakonquisty*. Znamenalo vítězství města a nového Američana, který se zde usadil se svými požitkářskými rozmary i s všednodenností života a smrti.“⁵⁸ Barokní literatura tak v Latinské Americe velmi pevně zakořenila a jako tvořivý princip se dle Carpentiera navrácí.

Alejo Carpentier popisuje tři základní rysy amerického baroka: předkolumbovské umění, bujnost a nesmírnost americké přírody a míšení ras, kultur a jazyků (americký synkretismus). A můžeme ještě dodat pocit ostranosti, marginálnosti vůči Evropě. Jednotlivým principem baroka je podle Aleja Carpentiera strach z prázdna, horror vacui, hrůza z obnaženého povrchu, z lineárně-geometrické harmonie. Za barokní označíme to umění, které se pohybuje, vychází ze svého středu, jež rychle opouští, směřuje ven a narušuje své vlastní ohraničení. Jde o explozi formy, která vycházejíc ze svého centra jako by se snažila zlomit rám, který ji ohraničuje. Baroko narušuje proporcionalitu klasického umění svým bujením, svými dekorativními prvky, které zaplňují prostor, jenž se sám zdá být v pohybu. S touto charakteristikou můžeme souhlasit, ovšem dle Carpentiera je ale barokní vlastně kde co. Indická literatura, Shakespeare, Proust, surrealismus, Rabelais, romantismus a další. A samozřejmě celá „Amerika, kontinent symbiózy, mutací, vibrací, míšení ras, byla barokní odjakživa.“⁵⁹ V tomto případě Carpentier značně nadsazuje. Souhlasíme s jeho charakteristikou barokního a s důrazem na dlouhé trvání baroka amerického, jež ovlivnilo literaturu následující, ale zobecňovat barokovost a nacházet ji všude znamená překrucovat, dosazovat naši interpretaci do míst, kde není obhajitelná.

Carpentier označí dokonce i předkolumbovské umění za barokní. Klade velký důraz na to, že baroko existovalo na americkém kontinentu ještě před příchodem Evropanů. Amerika prošla v jeho teorii přímo od domorodého baroka k baroku španělskému, které realizovali právě domorodí řemeslníci a umělci a přidávali španělskému baroku zabarvení, imaginaci a bujnost formy vlastní umění předšpanělskému. Přestože umění předcházející Kolumbovi za barokní označíme asi

⁵⁸ Lezama Lima, José. „Barokní zvědavost“. In *Druhý břeh Západu: výběr iberoamerických esejů*. Housková, Anna, ed. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 196. „[...] nuestro barroco fue un arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte.“ Lezama Lima, José. „La curiosidad barroca“. In *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988, s. 230.

⁵⁹ Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. Op. cit., s. 61. „América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre [...]“

stěží, s jeho vlivem na americké baroko souhlasíme a již jsme ho popsali v předchozí kapitole. „Triumfem amerického baroka, dodnes nepřekonaným, je bezpochyby dílo kečujského Indiána Kondoriho. Uprostřed svéhlové kamenné hmoty jezuitských staveb, uprostřed barokních kompendií a slavné tradice, která baroko završovala, se Kondori snažil vnést do architektury incké symboly slunce a měsíce, abstraktní tvary, incké sirény, anděly, jejichž tváře odrážely bídu indiánských horníků.“⁶⁰ Barokní jsou dle Carpentiera americké kosmogonie, *Popol Vuh*, aztécké sochařství, výzdoba chrámů, která „používá stejnou měrou vše geometrické, tak jako zakřivené v jistém druhu strachu z prázdného povrchu. Téměř nikdy nenajdeme ani metr prázdné plochy v aztéckém chrámu.“⁶¹ Do barokního výčtu řadí i aztéckou poezii pro svou mnohobarevnost a obraznost, pro bohatost svého jazyka.

Carpentier rovněž zdůrazňuje americkou přírodu: nezkrotitelnou, grandiózní a velmi silnou, která se nachází v neustálém pohybu a vyznačuje se především nesmírností ve všech svých projevech i ve svém vzezření. Tato příroda probouzí v pozorovateli údiv a úžas. Americká příroda je tedy také veskrze barokní, pro svou přehnanost, bujnost, dynamičnost a neuměřenost. Nemůžeme ovšem označit krajinu za barokní, pouze její vidění, popis – například v románu *Ztracené kroky*, ale i u jiných autorů v jiných dílech; právě nesmírnost, neuměřenost, přebujelost a klamavost jsou prvky, jež této krajině autoři přisuzují. Krajina získává charakter transcendentního prostoru a její popis, klamavé, nesmírné obrazy s ní spojené pak můžeme označit za barokní, nikoli ji samotnou.

V americkém prostoru se mísí rasy, jazyky – jde o prostor, který je do hloubky zasažen procesem, v němž se mnohé kultury ovlivňovaly navzájem. Toto míšení rozšířilo dimenze senzitivity amerického člověka, stejně tak jako položilo vedle sebe v opozici neslučitelné protiklady. Podle Carpentiera „každá symbióza, každé míšení plodí barokismus.“⁶² Proto považuje kreolského ducha za ducha barokního – obyvatelé získají pocit, že jsou jiným, novým člověkem vytvořeným právě skrze tuto

⁶⁰ Lezama Lima, José. „Barokní zvidavost“. Op. cit., s. 204. „La gran hazaña del barroco americano, en verdad que aún ni siquiera igualada en nuestros días, es la del quechua Kondori, llamado el indio Kondori. En la voluntariosa masa pétreo de las edificaciones de la Compañía, en el flujo numeroso de las súmulas barrocas, en la gran tradición que venía a rematar el barroco, le indio Kondori logra insertar los símbolos incaicos del sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera.“ Lezama Lima, José. „La curiosidad barroca.“ Op. cit., s. 243.

⁶¹ Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. Op. cit., s. 62 „[...] usando igualmente de lo geométrico como de lo curvo, en una especie de temor a la superficie vacía. Casi nunca hay un metro de superficie vacía en un templo azteca.“

⁶² Tamtéž, s. 64. „[...] toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo.“

symbiózu.⁶³ Míšení jazyků vidí Carpentier jako jeden z nejdůležitějších rysů – vytváří plodnou tradici různorodosti amerických literatur, které se ve své heterogenosti stávají dalším faktorem literárního baroka. Synkretismus v umění, prolínání neslučitelných paradoxů a rozšířená senzitivita doopravdy pomáhají barokní prvky v literatuře dotvářet, ale považovat kreolského ducha za barokního pokládáme již za další Carpentierovu nadsázku.

A toto míšení vytváří poslední rys, který k těm předešlým přidává Carmen Bustillo⁶⁴ – pocit marginálnosti vůči Evropě, jakési ostrčenosti od západního světa. Jde o zážitek ztráty středu, který zakládá pocit nejen barokního člověka, ale vlastně pocit Američana. „Barokní umění [...] na rozdíl od umění klasického postrádá centrální osu a vyjadřuje tak ‚strach z prázdnoty‘.“⁶⁵

S těmito vyznačenými rysy amerického baroka, jak ho popsal Carpentier a Carmen Bustillo, souhlasíme. Nepovažujeme je ovšem za platné všude tam, kde je Carpentier nachází. Nefungují ani bez výjimek, ale dají se přiřadit (vždy s velmi kritickou interpretací) k rysům amerického baroka, jež jsme načrtli v kapitole předešlé.

2.2. Víra v jiný, zázračný svět

V eseji „To barokní a to zázračně reálné“ jako by se zdálo, že vše barokní v Americe můžeme současně označit také za zázračně reálné nebo že jde minimálně o principy ve velmi úzkém vztahu. Všechny výše charakterizované rysy baroka dohromady, každý nabízející svůj vlastní barokismus, se přímo napojují na zázračné reálné.⁶⁶ Zázračné reálné je stejně jako barokismus v Carpentierově pojetí imanentním rysem Ameriky. Celá koncepce zázračného reálna stojí na dvou pilířích:⁶⁷ na zázračnosti americké reality, která má výjimečné atributy, kterými se odlišuje od skutečnosti evropské. V těchto přehnaných formulacích o Americe a její barokovosti či zázračné reálnosti tak Carpentier „pokračuje v linii utopického vidění Ameriky jako privilegovaného regionu, který je plně dědicem západní kultury a zároveň je bohatší

⁶³ Cf. Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. Op. cit., s. 64.

⁶⁴ Cf. Shin, Jeong-Hwan. Op. cit., s. 1674.

⁶⁵ Tamtéž, s. 1674 „El arte barroco [...], a diferencia del clásico, prescindido del eje central y expresa ‚el horror al vacío‘.“

⁶⁶ Cf. Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. Op. cit., s. 65.

⁶⁷ Cf. Lukavská, Eva. „Zázračné reálné“ a magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez. Brno: Host, 2003, s. 24.

o vlastní americké tradice.“⁶⁸ Druhý pilíř koncepce zakládá víra. Abychom mohli americké zázračné reálno spatřit, zažít, musíme věřit v jeho existenci. Věřit znamená vidět.

Za zázračné považuje Carpentier vše, co udivuje svou neobvyklostí – ať už je to odporné, či krásné. Ono ošklivé, deformované, hrůzné může být také zázračné. Ve své eseji „Americké ‚zázračné reálno‘“, tedy v rozšířené verzi Předmluvy z roku 1949, vymezuje Carpentier americké zázračné reálno vůči zázračnu, které nalézáme v evropské literatuře od konce 18. století. Poukazuje na artificialnost, na prefabrikované mystérium, na to, že evropské zázračno se stalo již pouhým sledem opakujících se klišé, prázdnou rétorikou. „Podle Carpentiera se ‚zázračné‘ zjevuje jedině tehdy, když dojde k neočekávanému narušení skutečnosti nebo když nezvyklé osvětlení upozorní na její dosud skrytá bohatství.“⁶⁹ Srovnává tak v eseji nedostatek obraznosti Evropanů s americkou skutečností, která ještě stále nabízí zázračné, mystické a mytické. V zázračnost stačí věřit – sama se pak vyjeví. Eva Lukavská⁷⁰ výstižně poukázala na neporovnatelnost těchto dvou kategorií – Carpentier srovnává zázračnost jako atribut americké skutečnosti s evropským zázračnem, které je estetickou kategorií. „Vysmívá se literatuře (zázračné), protože mu připadá vyčichlá a neautentická ve srovnání s americkou skutečností.“⁷¹

Mimo jiné se také v této eseji Carpentier odvrací od surrealismu a jeho zázračnosti, která se mu jeví již jen literární lstí, pouhou estetickou pózou, nikoli vírou v něco zázračného. Na zázračné v Americe narážíme na každém kroku, jde o údiv Evropana nad světem nesmírným, nad světem stvořeným míšením kultur a ras, nad světem dle Carpentiera vlastně barokním.

Carpentier konstatuje, že spisovatel z Latinské Ameriky by měl odkrýt tento svět zázračného reálna, skrytého bohatství, měl by interpretovat a prezentovat zázračné věci své Ameriky. A popis Ameriky jako „barokního světa musí být také nutně barokní, jinak řečeno, v tomto případě se před barokní realitou obsah a způsob

⁶⁸ *Druhý břeh Západu: výbor iberoamerických esejů*. Housková, Anna, ed. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 178.

⁶⁹ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 16.

⁷⁰ Cf. Lukavská, Eva. Op. cit., s. 23.

⁷¹ Tamtéž, s. 23.

slučují.⁷² Barokní svět vyžaduje barokní formu zachycení. Navíc nezvyklosti tohoto světa, mnoho údivů, se kterými se Evropani setkávali již od dobývání, se domáhají nového úhlu pohledu, nového hlediska. Již dobyvatelé si dle Carpentiera všimli nesmírnosti Ameriky a její neobvyklosti, její zázračnosti. Ovšem na druhou stranu si uvědomovali nedostatečnost svého jazyka, který neměl prostředky právě onu zázračnost a nesmírnost amerického kontinentu zachytit. Proto píše Carpentier ve své eseji *To barokní a to zázračně reálné*, že „abychom pochopili, interpretovali tento nový svět, byl člověku zapotřebí nový slovník, ale také – protože bez jednoho neexistuje to druhé – nová optika.“⁷³ Čili nový úhel pohledu, jiný, nový náhled na svět. Právě na tento motiv navážeme při interpretaci Carpentierova vidění zázračného.

Výchozím aspektem knihy Josefa Vojvodíka *Povrch, skrytost, ambivalence* je duplicitní struktura barokního i avantgardního světa. Jedná se o svět o dvou poschodích, svět, ve kterém transparentně prosvítá svět skrytý, druhý a jiný (neuchopitelný a transcendentní). V baroku se stává povrch a hloubka ambivalentními, na povrchu se zrcadlí hloubka světa jiného. Celý tento jiný svět se ale musí nalézt, odhalit a spatřit – a k tomu je právě potřeba ono jiné vidění, které jiný svět zprostředkovává. Jedná se o vědomí, že za viditelným světem existuje ještě jiný, smysly nepostižitelný svět. Nacházíme se tedy v manýristickém světě, který obsahuje dva a více stupňů reality. Zázračné reálno Ameriky, jež nacházíme na každém kroku, tvoří rovněž jiný stupeň reality, který nám umožní spatřit jen již výše zmiňované jiné hledisko pohledu, nový náhled. Zázračné reálno vyžaduje schopnost vnímat jeho skutečnost jako skrytou realitu, schovanou pod běžně zjevnou (prázdnou a nezázračnou) realitou. „[...] zázračnost začíná nepochybně tam, kde vyvěrá z nějakého nečekaného porušení skutečnosti (zázraku), z privilegovaného zjevení reality, z nezvyklého nebo neobyčejně příhodného osvětlení dosud nepostřehnutého bohatství skutečnosti, z rozšíření škál a kategorií jsoucna, vnímaných s neobyčejnou intenzitou díky exaltaci ducha dovedené do jakéhosi ‚konečného stavu‘. Pocit zázračna především předpokládá víru.“⁷⁴ Jinak řečeno – zázračné se zjevuje jen vyvoleným, jen

⁷² Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. Op. cit., s. 71. „[...] de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca.“

⁷³ Tamtéž, s. 69. „[...] para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo al hombre, pero además –porque sin el uno no existe el otro – una óptica nueva.“

⁷⁴ Carpentier, Alejo. „Americké ‚zázračné reálno‘“. Op. cit., s. 185. „[...] que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad,

těm, kteří mají schopnost svět nahlédnout, těm, co vidí *jinak* do reality, do jejího druhého stupně. Jako kdyby toto odkrytí zázračnějšího světa spojeného s vírou odkrývalo transcendentální svět, svět smyslu (estetického smyslu) a estetické hodnoty. Jde o hledání ztracené formy literárního zázračna v jiném nahlížení skutečnosti, můžeme mluvit o dvojznačném kolísání mezi ztrátou formy, evropskou prázdnou formou zázračna, a dosažením formy jiným nahlížením okolního amerického světa. Kolísá se mezi procesem a výslednou estetickou hodnotou. Proto srovnává Carpentier ono nesrovnatelné – výsledek procesu nahlížení, který skutečnost vlastně neodkrývá, tedy evropskou vyprázdňenou estetickou kategorií zázračna, se skutečností Americkou, ale nikoli nezávislou na pozorovateli, nýbrž naopak – srostlou s procesem nazírání zázračného, a proto zázračnou. A tak vlastně „vyčítá evropským spisovatelům nedostatek představivosti, ale sám při zobrazování amerického ‚zázračna‘ vlastně žádnou představivost nepotřebuje, protože americká skutečnost všechnu představivost překonává. Stačí mu víra, aby ‚zázračno‘, které spatřil ponejprv na Haiti, prohlásil za dědictví celého kontinentu.“⁷⁵ Carpentier ve snaze interpretovat kulturní identitu Ameriky, ukázat ji a pochopit učiní malý skok od estetického hodnocení (Amerika je zázračně reálná či barokní) k přisouzení této hodnoty jako imanentní danému prostoru, tak Ameriku idealizuje v evropském utopickém duchu. Ale nejen to. V tomto bodě místo aby kontinent interpretoval, pochopil, jeho realitu deformuje a sám ji vytváří. Čili ty hodnoty, které kontinentu přisoudil, jsou pouhým jeho výtvořem, estetickým náhledem Ameriky. A ve své argumentaci vše otáčí – nevidí Ameriku barokní, a proto ji takovou popisuje, ale protože je Amerika barokní sama o sobě, tak ji barokně musí popsat. „V Carpentierově víře v zázračné reálno se zdá, že znovu ožívá ‚invence Ameriky‘, která od Kolumba neustala.“⁷⁶ A tak si při pozorném čtení uvědomíme, že toto zázračno nemůžeme považovat za imanentní vlastnost kontinentu, je doopravdy jen onou vírou, jiným náhledem, který generuje *jiný*, zázračný svět, svět autonomní a nevyprázdňené estetické hodnoty. Vlastně se zde blížíme skrze ono nahlédnutí ducha v extrémním stavu k tomu, že nejde o Ameriku skutečnou, objektivní, ale o Ameriku, jakou ji v tomto extrémním stavu

percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‚estado límite‘. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.“ Carpentier, Alejo. „De lo real maravilloso americano“. Op. cit., s. 96n.

⁷⁵ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 23.

⁷⁶ Bravo, Víctor. *Magias y maravillas en el continente literario*. Caracas: La casa de bello, 1995, s.

44n. „En la fe carpenteriana de lo real maravilloso parece, una vez más, revitalizarse una ‚invención de América‘ que, desde Colón, no cesa.“

ducha nahlíží Carpentier sám, popřípadě jeho generace spisovatelů, umělců. Jeho náhled a předně víra v takto zázračnou Ameriku ji takovou vytváří a přisuzuje jí estetické charakteristiky (jako barokovost či zázračnou realnost), které jsou ale vlastní nikoli skutečnosti samotné, ale umělecké realitě, kterou Carpentier tvaruje.

Tato tvorba jiného světa odpovídá charakteristice avantgardy a baroka u Josefa Vojvodíka: „Jako by umělecké dílo vyvolávalo irealitu našeho psychického ‚naladění‘, v níž se však manifestuje ‚skutečnější‘ realita, než je realita světa.“⁷⁷ Umělecký náhled zde vlastně tvoří Ameriku barokní a zázračnou – jde o autonomní estetický prostor. „Vidět svět (a ztvárňovat jej), tak jak vidět není, právě to je příznačným rysem manýristického, antinormativního, čistě subjektivního a „nepřirozeného“ nazírání světa,“⁷⁸ dodává profesor Vojvodík. A proto vidět Ameriku jako svět estetický, zázračný, již jako svět, který se dá porovnat s literárně-estetickou entitou evropského zázračna, znamená učinit ji nepřirozenou a uskutečnit ji podobně jako v barokním či avantgardním vidění *jinou* skrze umění. Shodně označil Roberto González Echevarría magický realismus (který ve své koncepci ztotožnil se zázračným reálnem) za kritický termín pro typ próz, které jsou nezávislé na přírodních a fyzikálních zákonech a na přirozené lidské percepci.⁷⁹

Právě onen radiální zlom s přirozeným postojem ke skutečnosti světa a „obrácením pozornosti k fenoménu autonomního estetického světa, k fenoménu ‚odskutečnění‘ světa empirické zkušenosti a uskutečnění *jiného* světa prostřednictvím umění,“⁸⁰ považuje Josef Vojvodík za spojnicu mezi manýrismem, barokem a avantgardou. A tímto estetickým principem, radikálním zlomem s přirozeným postojem Carpentier navazuje, jak i sám přiznal, na avantgardu, konkrétně na surrealismus. Jeho utváření americké reality jako dvojlomné, v níž nacházíme estetický svět smyslu, znamená manýristicky, barokně tento prostor deformovat, přetvářet.

Z eseje „Americké ‚zázračné reálno‘“ je jasně patrný Carpentierův odmítavý postoj k surrealismu, ovšem spisovatel zaútočil nejen na něj, ale i na jeho nejdůležitější představitele a vzory. Z vyznění textu, ale také přímo z komentáře, který k Předmluvě Carpentier v 60. letech doplnil, vyplývá, že se tento text sice zrodil

⁷⁷ Vojvodík, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008, s. 229.

⁷⁸ Tamtéž, s. 246.

⁷⁹ Cf. Lukavská, Eva. Op. cit., s. 18.

⁸⁰ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 19.

z polemiky se surrealismem, ale že „bylo třeba využít schopnosti porozumět převzaté ze surrealismu k pozorování struktur, skutečností, kontrastů, procesů našeho amerického světa.“⁸¹ Carpentier neodmítá surrealistické, avantgardní techniky, které mu dovolily vidět ony skryté, předtím nespátřené aspekty americké zkušenosti. Surrealismus mu umožnil si uvědomit, že v realitě se skrývá více stupňů reality, ke kterým se dostaneme pouze skrze nenormativní nahlížení světa. Právě avantgarda mu poskytla nahlédnutí do světa dvojlohného. Karel Teige se v návaznosti na surrealismus zabýval tzv. „vnitřním modelem“, vztahem reality a nadreality, nikoli ale tak, že by vnitřní imaginace nahradila realitu, ale spíše ve smyslu rozšíření pojmu reality a poznání skutečnosti skrze nové vnímání, skrze imaginaci.⁸² Podobně se princip zázračného reálna pro Carpentiera stává metodou, jak poznat americký kontinent a jak ho (skrze barokní formu, se zázračným reálnem úzce svázanou) popsat a ztvárnit v literatuře.

Ale každé odskutečnění reality vyžaduje, aby ten, kdo ji takto popisuje, od ní poodstoupil a – aby ji nahlédl *jinak*, z odstupu. Zřeknutí se pozemského světa je v baroku podmínkou dosažení světa *jiného*. A zde odstup umožňuje údiv ze všeho nezvyklého, co se v Americe nachází. Zřeknutí se běžného náhledu dovolí dosáhnout světa jiného, světa smyslu – zde estetického. Proto tento odstup vytvářející nový přístup je sám o sobě barokní. Carpentier se na Ameriku dívá očima cizince, nikoli domorodce – diví se její nesmírnosti, která ho ale překvapuje právě ve srovnání s Evropou. Proto také pátá část jeho rozšířené eseje začíná takto: „Potom se Latinoameričan vrátí do své domoviny a začne chápat mnoho věcí. (...) První pocity zázračného reálna mi přišly na mysl, když jsem na konci roku 1943 měl to štěstí a navštívil jsem království Henriho Christoha.“⁸³ Teprve po návratu získává Carpentier schopnost nahlédnout svůj kontinent jinak, jinou optikou – až při srovnání, při němž se pozorovatel zřekne klasického nahlížení reality, vyjeví americká skutečnost svou nesmírností, rozdílností, svou zázračností. Eva Lukavská ve své práci o zázračném reálnu a magickém realismu poznamenává: „Zde je nutno položit si další otázku: není hledání zázračného spíš obsesí Evropanů než atributem kontinentu? Není cesta do El Dorada výrazem touhy po lepším světě? Nehledali Španělé El Dorado

⁸¹ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 27.

⁸² Cf. Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 49.

⁸³ Carpentier, Alejo. „Americké ‚zázračné reálno‘“. Op. cit., s. 183. „Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. [...] Por ello diré que una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe [...]“. Carpentier, Alejo. „De lo real maravilloso americano“. Op. cit., s. 93n.

v Americe spíš proto, že nepřestali věřit v jeho existenci?⁸⁴ Namítáme pouze, že nemusí jít nutně o Evropana, ale jakákoli projekce zázračného do amerického kontinentu závisí na *jiné* optice, založené na víře v tuto zázračnost, ať jde o Evropana, či o Američana, který se na nějakou dobu svému kontinentu vzdálil. Je ale zajímavé, že přestože považuje Carpentier zázračno za již prázdnou estetickou kategorii pro Evropu, ukazuje mimo jiné i na Evropanech, že víra v zázračné ještě nevymizela – právě ona víra, která nalezení zázračného předpokládá.

Věřit v americký prostor jako zázračný znamená ho idealizovat, učinit z Ameriky utopii, prostor ráje, projektovat do ní vše, po čem Evropa touží, čeho není schopná, co nemá, co by chtěla. Již od objevení Nového světa se tento kontinent stal pro Evropany prostorem utopie a ve stejné linii pokračuje i Carpentier. „Podle mexického historika Edmunda O’Gormana nebyla Amerika objevena, nýbrž vynalezena. Byla vymyšlena Evropou, protože evropská představivost a touha ji potřebovaly.“⁸⁵ A stejně tak vymýšlí a vynalézá americké zázračné reálno Carpentier, a potvrzuje tím znovu možnost utopizace Ameriky, její idealizované zázračnosti, díky které stojí nad Evropou a předčí ji.

Zázračné reálno pokračuje v linii literatury evropského úžasu před Novým světem, zatímco surrealismus se snaží dodat mystérium, tajemství evropskému světu za každou cenu, přestože jde o svět již odmytizovaný. Carpentier na rozdíl od evropského surrealismu, evropské avantgardy navrhuje, abychom onen jiný, skrytý, druhý svět za realitou hledali nikoli umělým způsobem (samozřejmě umělým dle něj, tedy skrze sen, automatické psaní), ale skrze víru v zázračné, které je v Americe ještě stále přítomné – umí-li se ale spisovatel jako ten vidoucí věřící dívat. Jde vlastně o snahu vidět svět *jiným* způsobem, nově, z nové osvobozené perspektivy a nikoli skrze schémata a vžitě normy, které vytvářejí jen prázdná klišé, prázdnou rétorickou pózu, zázračnost „uboze navozovanou řemeslem, [...] spojováním věcí, které by se nikdy neměly potkat: stará podvodná historka o náhodném setkání deštníku a šicího stroje na pitevním stole, [...] všechno to harampádí surrealistických výstav.“⁸⁶ Roberto González Echevarría dokonce ukazuje surrealismus jako první objevení se magického

⁸⁴ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 37.

⁸⁵ Fuentes, Carlos. *Pohřbené zrcadlo*. Přel. A. Tkáčová. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 92.

⁸⁶ Carpentier, Alejo. „Americké ‚zázračné reálno‘“. Op. cit., s. 184. „[...] pobrememente sugerido por oficios, [...] reuniendo objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, [...] de las exposiciones surrealistas.“ Carpentier, Alejo. „De lo real maravilloso americano“. Op. cit., s. 95.

realismu v literatuře.⁸⁷ Přestože se Carpentier snažil oddělit zázračné reálno od zázračna surrealistického, pouze tím poukázal na jejich příbuzenství.⁸⁸

Mohli bychom říci, že zázračné reálno je svým hledáním skrytých vrstev reality a vírou v ně velmi blízké avantgardnímu umění, ale také baroku a manýrismu. I v avantgardě najdeme tuto tendenci a snahu skrze mytické vidění světa, skrze primitivní umění, rituály a magii oživit literaturu, osvobodit ji od tradic evropského písemnictví a jeho kánonu – dát jí novou perspektivu. Přesně tento cíl sleduje Carpentier, když vytváří román inspirovaný americkými mýty, jejich viděním světa, cyklickým časem nebo když vůbec zázračné reálno jako takové postuluje. Staví zde do protikladu k empirickému světu mytické, neracionální vidění světa, které otvírá novou duchovnost, je to ono antinormativní vidění světa, osvobozené vidění *jiného*. Tímto způsobem vytváří Carpentier jinou realitu, mytickou v chaosu okolního světa, vlastně duchovní prostor založený na víře.

V tomto ohledu můžeme zázračné reálno (ale také v určitém ohledu magický realismus, protože mnoho teoretiků mezi nimi nečiní rozdílů a pokud ano, oba proudy mají hodně společných bodů)⁸⁹ považovat za barokní pronikání do hlubších vrstev skutečnosti, která tak vyjeví svůj zázrak. Vědomí existence zázračného činí z okolní reality svět neskutečný, neautentický, svět objektivní ustupuje do pozadí a je zdůrazněno magickorealistické vidění světa. Nebudeme zde odbočovat do historie termínu magického realismu od Franze Roha až po současnost, pouze se pokusíme ukázat, že v mnoha případech bývá magický realismus (propojený se zázračným reálnem) charakterizován jako postoj ke skutečnosti. Luis Leal⁹⁰ charakterizoval magický realismus jako postoj ke skutečnosti, který vede spisovatele k hlubšímu poznání světa a dovoluje mu odkrýt tajemství, která v sobě skutečnost skrývá.⁹¹ Stejně tak postupuje i Carpentier – skrze víru odkrývá svým *jiným* náhledem tajemství a mystéria americké skutečnosti. Jde o náhled, který nám ukazuje, že věci nejsou tak,

⁸⁷ Cf. Lukavská, Eva. Op. cit., s. 18 „Podle Gonzáleze Echevarrii se magický realismus objevil ve dvacátém století celkem třikrát: 1. v období evropské avantgardy (González Echevarría má na mysli především surrealismus, z jeho textu však nevyplývá, zda magický realismus se surrealismem ztotožňuje, či nikoli); 2. ve čtyřicátých letech (Uslar Pietri přijímá definici F. Roha, Carpentier formuluje své „zázračné reálno“); 3. v šedesátých letech, kdy vrcholí tzv. „boom“ hispanoamerické narativní prózy.“

⁸⁸ Cf. Bravo, Víctor. Op. cit., s. 34.

⁸⁹ Cf. Lukavská, Eva. Op. cit.

⁹⁰ Cf. Leal, Luis, „El realismo mágico en la literatura hispanoamericana“. In *Cuadernos Americanos*. México 1967, sv. CLIII, č. 4, 1967, s. 230–235.

⁹¹ Cf. Lukavská, Eva. Op. cit., s. 14.

jak se zdají, ale že jsou i něčím jiným, tedy že setrvávají skrze náš náhled v nekonečné přeměně, skutečnost je vlastně magická. A magický je podle Octavia Paze takový kosmos, který se chová jako živý organismus a jehož základní vlastností je věčná proměna.⁹² A právě barokní prostor bývá charakterizován jako živý, oživlý či jako „dění prostoru“, který je sám o sobě živým organismem.“⁹³

Americké zázračné reálno je nejen atributem americké skutečnosti a jejího zachycení, ale úzce navazuje na barokovost jakožto na jinou perspektivu, jiný náhled na svět. Amerika vystupuje u Carpentiera jako prostor pro svou nesmírnost barokní, proto vyžaduje i barokní popis a náhled. Ale nejen tento výsledek jeho náhledu na americký kontinent označíme za barokní, ale i jeho postup. Snažili jsme se v této kapitole ukázat, že v návaznosti na avantgardní, surrealistické porozumění a vidění světa, můžeme považovat hledání zázračného reálna za přístup sám o sobě avantgardní a současně barokní s odkazem na práci Josefa Vojvodíka, který jasně ukázal, jak jsou si tyto principy podobné. Hledání mytického, magického a zázračného je jen dalším stupněm *jiného*, osvobozeného nahlížení na svět. Je to také hledání duchovního prostoru, prostoru smyslu. Carpentier vlastně učinil Ameriku světem dvojlomným tím, že věřil v onu transcendentní zázračnou skutečnost. Podobně jako v baroku vyžaduje nalezení zázračného prostoru víru v tento zázrak a oproštění se od běžného vidění reality.

⁹² Lukavská, Eva. Op. cit., s. 11.

⁹³ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 96.

3. Barokní motivy ve *Ztracených krocích Aleja Carpentiera*

„Evropský člověk [...] stanul, možno říci, tváří v tvář nekonečnosti: neuzavřenému, bezmeznému prostoru, a pocit, který tato konfrontace u něj vyvolává, proniká jej až do posledních záhybů jeho života s intenzitou – aspoň pokolením předchozím – jistě nezvyklou a cizí. Zámořské cesty, jejich atmosféra vyvolává cosi, co můžeme právem nazvat základním zážitkem baroka: pocit přiblížení se Bohu skrze tento svět.“⁹⁴ Nový svět, nejdůležitější objev zámořských cest, je právě prostorem neuzavřeným a bezmezným a do něj Alejo Carpentier zasadil svého nejmenovaného hrdinu z románu *Ztracené kroky*. V tomto světě bezbřehé fantazie, započaté velkými zámořskými objevy, posílá svého hrdinu objevovat další nové, jiné světy. Josef Vojvodík ve své publikaci *Povrch, skrytost a ambivalence* ukazuje, že právě ono jiné vidění světa charakterizuje baroko. Nové, jiné vidění světa, které zprostředkovává jiné a nové světy. Objevování nových světů a hledání Boha skrze tento svět baroko nejčastěji vyjadřuje putováním a postavou poutníka. Stejně tak učinil Alejo Carpentier ve svém románu. Hlavní postava beze jména zde putuje z vnějšího, klamného světa do světa nového, jiného, snad lepšího – do srdce pralesa. Jde o cestu alegorickou, podobně jako u jiných barokních poutníků i zde nás postava vypravěče vede světem, který se ukazuje ve své mnohosti a nestálosti, okolní svět komentuje a hodnotí. Jako jiné barokní poutě má tato cesta vést ke transcendenci světa, k nalezení vlastní identity, k překonání vnitřní prázdnoty a splnutí s nadpřirozenou silou – v baroku s Bohem, zde spíše se smyslem světa, který zprostředkuje, tak jako nalezený Bůh, jediní smysl života a pevnou oporu v neustále se pohybujícím a měnícím světě.

Základní hybnou silou románu na všech úrovních je pohyb. Pohyb prostorem, časem, v případě našeho textu tyto dvě entity tvoří doopravdy nedělitelnou jednotu, časoprostor. Pohyb jako dynamický proces, jenž přináší nejen neustálou změnu, ale skrze který se zobrazuje svět v přeměně, transformaci, rozpadu a znovuzrozdování. Carpentier ztvárnil svět jako chaos, labyrint, kde nic není stálé a jisté.

Tento dynamický rys románu začíná již na formální úrovni. Neustálé vršení obrazů, metafor a enumerace věcí v dlouhých větách navozují pocit naprosté zaplněnosti prostoru, který se nachází v nezastavitelném procesu proměny, zrodu

⁹⁴ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 95.

a zániku. Také tato obraznost odkazuje na nepřetržitý a rychlý pohyb vypravěčova myšlení a jeho zvláštní vidění skutečnosti.

Krásný nápad Palladiův, geniální načechranost Borrominiho ztratily veškerý smysl na průčelích vytvořených ze zlomků kultur předchozích a okolní beton je beztak co nejdříve udusí. Z tohoto betonu vycházejí vyčerpaní muži a ženy, kteří prodali zase jeden den svého času podniku, který je živí. Prožili další den bez žití a teď budou nabývat sil, aby zítra mohli prožít nový den také bez žití, pokud se neutečou – jako jsem to v tuhle hodinu dříve dělal já – do hluku tanců a otupení z alkoholu, aby se pak při příštím východu slunce probudili ještě bezmocnější, ještě smutnější a znavenější. [...] Jdu za těmi, kdo se chtějí pobavit, a sestupuji do suterénu, na jehož stěnách jsou vymalovány vyprahlé pláně, jakoby bez vzduchu, poseté kostrami, zřícenými oblouky, velocipédy bez cyklistů a berlami podpírajícími jakési kamenné faly; jakoby vyčerpaní zoufalstvím zvedají se v popředí starci s kůží napůl sedřenou, kteří, jak se zdá, nevědí o přítomnosti mrtvé Gorgony s dírou mezi žebry nad břichem vyžraným zelenými mravenci.⁹⁵

Nacházíme zde obrazy, které se ve svém nadměrném řazení jakoby snaží uniknout prázdnotě, zaplnit ji citovou expresivitou, enumerací a detailní deskripcí, přehnanou metaforikou, která se pokouší dát věcem význam, nějaký přesah. Již v této ukázce nacházíme barokní odkazy, které do textu Carpentier včlenil záměrně, jde například o aluzi na Borrominiho či barokní motivy – život jako žití bez žití, tematizace tance, kostry, ruiny. Za barokní považujeme apokalyptický ráz úryvku, vypravěčův sestup do podsvětí. V barokním duchu rovněž působí obraz mrtvé Gorgony, nejspíše Medusy, jde o typicky barokní mytický zobrazení, jež znázorňuje paradoxní přitažlivost a ošklivost zároveň, sílu pohledu a smrti. Akcentuje nejen motiv pohledu Medusy, ale i její vlastní smrt, kterou Carpentier v této pasáži popisuje znovu velmi barokním, naturalistickým způsobem. Ale za touto tíhou obrazů, za nemírou jejich skládání se i přesto otvírá svět prázdnoty a klamu, protože každá věc může být jak sama sebou, tak něčím jiným.

Nehybní kajmani, číhající s připraveným chřtánem v mělčinách zaplaveného pralesa, se podobali ztrouchnivělému dřevu s přichycenými lasturami; liány se podobaly plazům a hadi se podobali liánám, pokud neměli na kůži žilky jako u

⁹⁵ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Přel. E. Hodoušek. Praha: Odeon, 1979, s. 214. „Una hermosa ocurrencia del Palladio, un genial encrespamiento del Borromini, han perdido todo significado en fachadas hechas a retazos de culturas anteriores, que el cemento circundante acabará de ahogar muy pronto. De los caminos de ese cemento salen, extenuados, hombres y mujeres que vendieron un día más de su tiempo a las empresas nutricias. Vivieron un día más sin vivirlo, y repondrán fuerzas, ahora, para vivir mañana un día que tampoco será vivido, a menos de que se fuguen — como lo hacía yo antes, a esta hora — hacia el estrépito de las danzas y el aturdimiento del licor, para hallarse más desamparados aún, más tristes, más fatigados, en el próximo sol. [...] Sigo a los que quieren divertirse, y bajo al sótano, en cuyas paredes han pintado escenografías de llanuras áridas, como sin aire, jalonadas de osamentas, arcos en ruinas, bicicletas sin ciclistas, muletas que sostienen como falos pétreos, en cuyos primeros planos se yerguen, como agobiados de desesperanza, unos ancianos medio desollados que parecen ignorar la presencia de una Gorgona exangüe, de costillar abierto sobre un vientre comido por hormigas verdes.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. La Habana: UNEAC, 1969, s. 269.

vzácných dřev, oka jako můry na křídlech, ananasové šupiny nebo korálové prstence; vodní rostliny byly sevřeny v hustý koberec, skrývající vodu, která pod nimi proudila, a vzbuzovaly dojem porostu na velmi pevné zemi.⁹⁶

Carpentier v této ukázce, ale i jinde v románu popisuje divočinu, živelný svět – tedy stejně jako baroko vidí svět jako dění, oživlý organismus. Realita se stala nejistou, klamnou; neustále se přeměňující a unikající pohyb z tohoto prostoru do světa smyslu se odráží i na lexiku a syntaxi románu. Ale za touto tíhou se skrývá pouze prázdnota. Tak jako v jiných dílech ovlivněných barokem, používá se toto „neuvěřitelné hromadění slov“ jako „sugestivní prostředek, jak přiblížit čtenáři svět, bytí, tak, jak je vidí barok – svět bytí jako nevyčerpatelnou mnohost, jako rozmanitost, pestrost, rozličnost jako ‚univerzálnost‘.“⁹⁷ Popsaný svět románu skrze až extrémní mnohost obrazů vytváří pocit naprostého přeplnění. Tomu se v románu nevyhneme, neboť formálně najdeme v díle minimum dialogů, dokonce minimum děje. Za děj považujeme pouhé posunování se v prostoru, který se bez ustání popisuje. Deskripce je základním modem textu. Doplňují ji pouze pasáže esejistického charakteru. Dlouhé, pestré popisy navozují pocit až obrovské tíže slov, kterou podtrhuje velká provázanost – jak uvnitř textu, tak i skrze odkazy ven z díla k jiným textům. Klade se důraz na expresivitu popisů, které v sobě syntetizují vnímání všech smyslů, často jsou založeny na antitetickém kladení obrazů vedle sebe. Každý obraz jako kdyby se pokoušel přinést nějaký smysl, nějaký přesah skrze metaforu, ale odkrývá jen prázdnotu a nesmyslnost. Před čtenářem se otvírá prostor chaosu, který je založen na paradoxní a kontrastivní výstavbě obrazů, jež stojí v opozici nebo v naprosté antitezi. Svět okolo pak ztrácí smysl – stává se vším a ničím zároveň, je klamem, který se může obrátit ve svůj opak. Tak jako v popisu pralesa. Ale nejen prales považujeme za prostor klamu, také moderní velkoměsto vystupuje jako divadelní prostor prázdných lidí a iluze života. Jde o svět veskrze smyslový, vedle zraku, který vše popisuje a sleduje očima diváka divadla tohoto světa, nejvíce se zde objevují metafory čichové či sluchové. Ukazují tento svět v jeho působení na smysly, a poukazují tak na smyslovost světa a tělesnost člověka.

⁹⁶ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 141. „Los caimanes que acechaban en los bajos fondos de la selva anegada, inmóviles, con las fauces en espera, parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas, cuando sus pieles no tenían nervaduras de maderas preciosas, ojos de ala de falena, escamas de ananá o anillas de coral; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida, escondiendo el agua que les corría debajo, fingiéndose vegetación de tierra muy firme [...]” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 177n.

⁹⁷ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 140.

Obrátil jsem do sebe velkou sklenici šery, rozhodnut ohlušit to, co uvnitř mé lebky příliš uvažovalo, a když jsem tímto dnešním vínem probudil žár alkoholu včerejšího, vyhlédl jsem z okna Ruthina pokoje, kde začínaly její vůně ustupovat vytrvalému pachu acetonu. Za šerosvitem, který jsem spatřil při probuzení, přišlo léto v doprovodu lodních sirén, jež na sebe volaly přes mrakodrapy z jedné řeky na druhou. [...] Z asfaltu na ulicích stoupalo modravé benzínové dusno, promíšené chemickými výpary, a drželo se na dvorech, páchnoucích kuchyňskými odpadky, kde se těžce oddechující pes rozvaloval jako stažený králík, aby našel na teplém dláždění nějakou tu chladnou žilku.⁹⁸

V této pasáži se prolíná svět chuťový, žár pálenky, s čichem – s vůní manželky a acetonu, tedy dvou protikladných vůní, vůně specifické a vůně čištění, odcizené lidskému tělu. Skrze tyto smysly se zdůrazňuje smyslovost pozorování světa, jeho tělesné vnímání. Dále se nemá nic utišit nikoli v mysli, v hlavě, ale v lebce – která jednoznačně vnáší do textu tělo pomíjivé, tělo, které je vlastně chodící mrtvolou. Popis doplňuje zvuk sirén. Ke všemu se přidávají chemické výpary, dusno, páchnoucí odpadky, pes, který uniká před tímto teplem hledaje jeho opak – chladnou žilku. Chladnou žílu prostoru, jako kdyby šlo o prostor oživlý. Tento pes se dále rozvaluje jako stažený králík, živého psa tak Carpentier srovnává s mrtvolou, nicméně ne psa, nýbrž králíka. Vše se přetváří a mění, je samo sebou a svým opakem zároveň – životem i smrtí, lebkou i myslí. Podobně se v této pasáži připodobňuje pohřební ústav k porodnici, smrt ke zrození: „Důkladný a mlčenlivý pohřební ústav s nekonečnými chodbami [...] vypadal jako šedá dubleta ohromné porodnice, jejíž úplně holé průčelí mělo řadu naprosto stejných oken.“⁹⁹

Zobrazená realita se rozpadá, tak jako se boží ucelenost textu, jeho pojmovost. Tu nahrazuje nezastavitelná škála obrazů, která na sebe váže další a další odbočky, proto se nejen pohybujeme v tomto prostoru, který se sám hýbe, ale odchylujeme se v časoprostoru do jiných oblastí a období. Rovněž se odbočuje do jiných textů, na něž vypravěč odkazuje a které se svým vlastním příběhem konfrontuje. Protože tuto stylovou kvalitu textu, kterou jsme v této pasáži popsali, najdeme na všech úrovních

⁹⁸ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 11. „Apuré un gran vaso de jerez, resuelto a aturdir al que demasiado reflexionaba dentro de mi cráneo, y habiendo despertado los calores del alcohol de la víspera con el vino presente, me asomé a la ventana del cuarto de Ruth, cuyos perfumes comenzaban a retroceder ante un persistente olor de acetona. Tras de las grisallas entrevistadas al despertar, había llegado el verano, escoltado por sirenas de barco que se respondían de río a río por encima de los edificios. [...] Del asfalto de las calles se alzaba un bochorno azuloso de gasolina, atravesado por vahos químicos, que demoraba en patios olientes a desperdicios, donde algún perro jadeante remedaba estiramientos de conejo desollado para hallar vetas de frescor en la tibieza del piso.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 14n.

⁹⁹ Tamtéž, s. 11. „Maciza y silenciosa, la funeraria de infinitos corredores parecía una réplica en gris [...] del inmenso hospital de maternidad, cuya fachada, huérfana de todo ornamento, tenía una hilera de ventanas todas iguales.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 15.

románu, přesuneme se k dalším, ve kterých ale bude vždy dále prosvítat tato barokní těžkopádnost popisů.

3.1. Forma deníku

Kompozičně dílo Carpentier vystavěl jako deník, navazuje tak na tradici hispanoamerické kroniky, jež stojí u zrodu této literatury. Poukázal tímto odkazem na ambivalentnost americké formy kroniky, která od začátku kolísala mezi autentickým popisem toho, co se reálně stalo, a fiktivním zachycením, tedy mezi skutečným a zázračným, a která v Latinské Americe dlouho suplovala roli románu, jenž se rodí až mnohem později.

V rovině kompozice textu románu, v jeho strukturovanosti deníkové, najdeme další pohyb, který jako kdyby také klamal tělem – podobně jako celý zobrazený svět ve *Ztracených krocích*. Zaprvé klame čas vyprávění: „Forma cestovního deníku určuje lineární chronologii vyprávění, pohyb času je však retrográdní.“¹⁰⁰ Na prvních stranách deníku vykresluje Carpentier obraz vypravěče, který je zároveň postavou, a ukazuje nám jeho limitovanost – vidíme jen to, co on sám, putujeme světem s ním. „Ale jak příběh pokračuje, vypravěč se stává více a více vševědoucím.“¹⁰¹ Emil Volek¹⁰² ve své studii o *Ztracených krocích* poukazuje na polaritu vypravěče, který je jako postava subjektivně v příběhu zainteresován, na straně druhé se staví do pozice vypravěče vševědoucího – tento pohyb mezi vyprávěním ryze subjektivním a objektivním motivuje snaha ukázat příběh jako reálný a fiktivní zároveň. Vypravěč vypráví svůj příběh až poté, co pouť dokončil, nachází se tedy v odstupu od světa, který v deníku zobrazuje, stojí nad příběhem v jeho celku, a může mu tak přisoudit celkový smysl na každém kroku. Vypravěč si pohrává s vševědoucností a limitovaností svého vyprávění a využívá všechny tyto způsoby. „Cestovní deník [...] je fikcí uvnitř fikce.“¹⁰³ Nejedná se o autentický deník, ale o rekonstrukci, čas se rozdvouje – čas promluvy se liší od času putování. A my jako čtenáři se pohybujeme mezi těmito dvěma časy, které na sebe neustále naráží. Přestože jde tedy o fikční svět, kterému se dostává celkového významu až ve svém celku a posteriori (tedy po oné

¹⁰⁰ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 75.

¹⁰¹ Volek, Emil. „*Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier: La aventura textual entre la alegoría y la subversión narrativa“. In *Cuatro claves para la modernidad. Análisis semiótico de textos hispánicos*. Madrid: Gredos, 1984, s. 132. „Sin embargo, a medida que el relato avanza, el narrador se hace más y más ‚omnisciente‘.“

¹⁰² Cf. Volek, Emil. Op. cit.

¹⁰³ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 80.

cestě), Carpentier se snaží, aby byl deník vnímán věrohodně. K tomu využívá data na počátcích kapitol, která ale tvoří pouze zdání uchopitelného, přesného času. „Přitom se dopouští ‚úskoků‘, jako je například posun v dataci jednotlivých dní, který při běžném čtení, orientovaném spíše na pochopení protagonistových úvah než na sledování vyprávěcí chronologie, čtenáři zcela jistě unikne. Zato mu neunikne, že neděle má (jako v *Království z tohoto světa*) mezi ostatními dny v týdnu zvláštní postavení.“¹⁰⁴ Snaha o zastření rozdílu mezi fikcí a skutečností se také odráží v připisované dataci díla na konci románu, která čtenáři sugeruje, že deník cestovatel dopsal současně s vydáním díla a že autor deníku je autorem románu. Ale jde jen o hru, hru na skutečnost ve fikci, hru se zdáním fikce a jejím klamem. Nejen vynechaný den, ale i hra v textu upozorňuje na to, že jde o fikční svět, konstruovaný se záměrem autora, nikoli o pravdivý cestovní deník, a to nejen ve dvojím posunu dní v dataci deníku, jak na ně upozorňuje Emil Volek.¹⁰⁵ První kapitola například anticipuje všechny významné události, které se v příběhu dále odehrají.¹⁰⁶ Text sám nejenže odkazuje sám na sebe a zrcadlí sám sebe, ale úzce se proplétá také s dalšími texty, jak jsme zmínili výše – v odbočkách a v konfrontaci textu s jinými uměleckými texty. Carpentier odkazuje na díla, která doplňují, implikují či jiným způsobem odrážejí vyprávěčův příběh (*Odpoutaný Prométheus*, *Odysea* – především se jedná o Odysseův sestup do podsvětí, *Bible*, *Don Quijote* a mnoho dalších). Další vrstvu tvoří hudební odkazy (gregoriánské zpěvy, *Devátá symfonie*, *Žalozpěv*, který protagonista skládá, a mnohé další). Najdeme zde odkazy na vlastní Carpentierovo dílo – nejzřejmější je odkaz na *Království z tohoto světa*.¹⁰⁷ Takto se příběh nepojmenovaného jedince odráží v jiných textech, vytváří se systém zrcadel, skrze které můžeme na text nahlížet, a sám text se zrcadlí v sobě, anticipuje události, nastavuje si zrcadlo a hodnotí sám sebe. „Ztracené kroky jsou labyrintem zrcadel, ve kterém má čtenář stejné pocity jako vyprávěč při vstupu do pralesa.“¹⁰⁸ Každý prvek stojí sám za sebe a současně se přetváří ve svůj opak, vše odkazuje na realnost a

¹⁰⁴ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 80.

¹⁰⁵ Cf. Volek, Emil. Op. cit., s. 145–9.

¹⁰⁶ „Uveďme alespoň ty nejvýznamnější. V knize o životě svatých, kterou vyprávěč otevře v 1. kapitole, aby se podíval, jaký svatý připadá na onu neděli, najde stránky o svaté Rose Linské, patronce Latinské Ameriky (ZK, 12; anticipace setkání s Rosario a symbolizace této ženské postavy). Výtisk Odysey, kterou vyprávěč zahlédne ve výloze Brentanova knihkupectví, signalizuje dlouhou cestu (ZK, 13). Prohlídka univerzitního muzea předjímá cestu proti proudu času [...].“ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 82.

¹⁰⁷ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 227. Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 284. Více viz Lukavská, Eva. Op. cit., s. 83.

¹⁰⁸ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 83.

zároveň zázračnost, fikčnost textu. Tyto paradoxy vyprávění, podtrhované neustále systémem anticipací, odkazů, narážek, citací a motivů autor doplňuje velmi rétorickým, vysoce kultivovaným stylem. Tento styl textu a jeho zrcadlení můžeme ve svém celku označit za barokní.

Neustálý pohyb na úrovni obrazů a metafor, vět, ale i větších celků a i na úrovni vyznění románu (pohyb mezi věrohodností a fikčností textu) vytváří nepřetržité napětí. Důležitou roli ale přese všechnu hru s textem hraje vypravěčova první osoba – vyprávění získává odstín individuální, osobní zkušenosti. „Na druhou stranu některé prvky odstupu – rétorická ‚svěvedoucnost‘, alegorické pojmenování, cesta jako základní struktura a vypravěč jako pozorovatel – přibližují ve svém celku vypravěče *Ztracených kroků* směrem k osobnímu vypravěči barokních alegorií, k pozorovateli, který vede čtenáře ‚světem‘ a který mu ukazuje cestu, doplněnou svými rozvleklými komentáři a posuzováním směrem k jistému morálnímu cíli.“¹⁰⁹ Emil Volek v tomto duchu srovnává *Ztracené kroky* s Komenského *Labyrintem světa a rájem srdce*.

3.2. Putování

Pohyb v prostoru a pohyb v čase tvoří základní linii příběhu. Deník zachycuje cestu protagonisty, jeho putování do pralesa. Barokní literatura si rovněž libuje v motivu putování a v samotné postavě poutníka, který tak jako celé baroko stojí na hranici dvou světů. Pohybuje se od jednoho (pozemského) k druhému (nadpozemskému), cesta nabývá často významu iniciačního. Carpetierův poutník rovněž stojí na hranici dvou identit, což je dáno již jeho postojem mezi dvěma světy. Ale onen pravý, snad utopický kraj již neleží mimo svět, poutníkova cesta vede skrze tento svět – za transcendentní přesahující mocí, silou, tedy v baroku za Bohem. Tento základní příběh zůstává i v neobarokním vyprávění – konkrétně právě v románu *Ztracené kroky*. Postava poutníka a jeho hledání smyslu života tvoří alegorický syžet putování, tedy hledání identity či znovuzrození. Cesta vede ze světa chaosu, ireality, z divadla současného světa do světa smyslu, do ráje na zemi, do utopické země v srdci pralesa. Hlavní hrdina v románu uskuteční cesty dvě – jednu proti času, do utopické

¹⁰⁹ Volek, Emil. Op. cit., s. 135. „Por otro lado, algunos elementos de la distancia –la ‚omnisciencia‘ retórica, la denominación alegórica, el viaje como elemento estructurante y el narrador como observador– aproximan en su conjunto al narrador de *LLP* hacia el narrador personal de las alegorías barrocas, un observador que guía al lector por el ‚mundo‘ y que lo encamina, con sus prolijos comentarios y enjuiciamientos, hacia cierta metea moral.“

vesnice v srdci pralesa, a druhou, ve které se snaží jít ve svých šlépějích, ale již ztrácí možnost návratu, svou cestu nezopakuje. Pohyb poutníka motivuje snaha najít hudební nástroje, které by vědě umožnily nahlédnout vznik hudby u primitivních kmenů, je to snaha o klasifikaci, systematičnost, snaha přetvořit předměty živé v objekty pozorování, v muzejní předměty, které vytržené ze svého kontextu ztrácejí svou původní funkci i smysl. Jedná se o čin typický pro moderní racionalitu. Nejen zde, ale i v jiných motivech románu se setkáváme s kontrastem dvou světů – světem civilizace, světem apokalypsy a světem geneze, pralesa. Hlavní hrdina se pohybuje v prostorech naprosto extrémních a paradoxně přítomných v jednom jediném světě – jen nedaleko od sebe. „Svět moderní civilizace (profánní), betonová džungle obývaná lidmi ‚bez osudů‘, ‚ochromenými strachem‘, kteří nemilují a netvoří a jejichž smyslu zbavený život se odvíjí v čase trvání, v chaosu zrelativizovaných hodnot, je protipólem světa Geneze a ‚prvního města‘, které má všechny charakteristické znaky posvátného (sakrálního) prostoru.“¹¹⁰

Román vedle sebe staví dva světy, pohyb mezi nimi vytváří paradoxní napětí – společně s poutníkem se pohybujeme ze světa chaosu do světa řádu, přecházíme ze světa profánního, chaotického do světa sakrálního, „cesta do pralesa (povrchová struktura románu) může být tedy interpretována jako iniciační regresus ad uterum.“¹¹¹ Dichotomie dvou světů se pak rozehrává skoro ve všech motivech románu – svět chaotický vystupuje jako svět klamu, šalby, nejistoty, je to svět prázdnoty. Ta především motivuje cestu hlavního hrdiny – před ní uniká při svém putování. Tato prázdnota prostupuje moderní svět téměř ve všech aspektech. Slovo se v moderním světě vyprázdnilo, teprve v tichu pralesa se stává autentickým. Podobně poukazuje na tuto dichotomii velmi jasně pojetí smrti: „Zároveň jsem si uvědomoval, jak ubožáckou a všední věcí se stala smrt pro lidi z mého Břehu – mé spoluobčany – s jejich velkými chladnými podniky, samý bronz, pompa a modlitby.“¹¹² Naopak obřady spojené se smrtí v oblasti pralesa nevyznívají prázdně, mají veškerý magický význam, vypravěč je popisuje jako „téměř zaklínací protest proti přítomnosti Smrti v domě. [...] jako by tohle všechno vzbuzovalo ve mně temné připomínky pohřebních

¹¹⁰ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 71

¹¹¹ Tamtéž, s. 74.

¹¹² Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 112. „Recordaba, a la vez, cuán mezquina y mediocre cosa se había vuelto la muerte para los hombres de mi Orilla —mi gente—, con sus grandes negocios fríos, de bronces, pompas y oraciones [...]” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 141.

obřadů, jaké dodržovali lidé, kteří pobývali v království tohoto světa přede mnou.“¹¹³ Jazyk umírajících se v tomto světě ještě nevyprázdnil – prázdnota smrti, její naprostá bezvýznamnost kontrastuje se smrtí-obětí, která má smysl, je to smrt v boji (například se takto vykládá smrt fray Pedra). Ale nejen smrt, i víra se vyprázdnila – v moderním světě se víra vyjadřuje latinou, mrtvým slovem. „Teď když byla ze škol odstraněna latina jako neúčinná, je to, co zde vidím, pouhé představení, divadlo stále méně srozumitelné. Mezi oltářem a věřícími se rok od roku prohlubuje příkop zaplněný mrtvými slovy.“¹¹⁴ Takto bychom mohli pokračovat dále, svět prázdnoty, apokalypsy ztělesňuje svět neporozumění, svět prázdných slov, mrtvých knih, svět prázdných rituálů, svět prázdného času, který požívá lidskou existenci, svět prázdné lásky, nenaplnitelné sexuality. Na straně opačné leží svět utopický, autentický a od života neodtržený.

„Ale ve *Ztracených krocích* se nepodává jednoduchý kontrast bílého a černého, řekněme tedy idealizované Ameriky a podvodů západní civilizace.“¹¹⁵ Ač je pohyb románu ve značné míře vystavěn na opozici těchto dvou světů, jejich srovnání nevyznívá naprosto černobíle – každý prostor se zdá ambivalentním, plným paradoxů, každý je zdáním, protože ve světě barokním se nachází jen to nejisté, vše podléhá rozpadu a destrukci času. Prostor moderní civilizace, její apokalypsa, ztvárňuje chaos, divadlo, neskutečný svět, ale na druhou stranu jde o prostor, který přináší autentický estetický pocit, nezávislý na realitě. Ve světě sakrálním se propojuje estetické s religiozitou, tyto pojmy se ještě nerozdělily. Ač se mohou ve světě Geneze zdát tím plnější, člověk z 20. století (tedy hrdina) se v chápání okolního světa vrátit v čase nemůže, přestože mu to časoprostor dovoluje. Proto neprojde třetí iniciační zkouškou, překoná hrůzy noci v pralese, překoná bouři, ale nedokáže se odpoutat od všeho ve světě „tam dole“, ve světě moderním. Jeho iniciační cesta, jeho mytický návrat je nemožný, mystického spojení s matkou zemí, s oním počátkem, již nelze dosáhnout. Neboť každé mystické spojení vyžaduje odpoutání se od všeho světského, subjektivního, profánního – ale tento poslední krok není protagonista s to

¹¹³ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 112. „[...] protesta desesperada, conminatoria, casi mágica, ante la presencia de la Muerte en la casa. [...] como si todo ello despertara en mí oscuras remembranzas de ritos funerarios que hubieran observado los hombres que me precedieron en el reino de ese mundo.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 140n.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 213. „Ahora que el latín ha sido arrojado de las escuelas por inútil, esto que aquí veo es la representación, el teatro, de un creciente malentendido. Entre el altar y sus fieles se ensancha, de año en año, un foso repleto de palabras muertas.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 267.

¹¹⁵ Volek, Emil. Op. cit., s. 136. „En *LLP* no se da un simple contraste de blanco y negro, digamos, entre una América idealizada y las ‚falacias de la civilización Occidental‘.“

učinit. A naopak – sám prales nemůžeme označit za prostor bez kazu. I on podléhá plynutí času, rozpadá se, stává se prostorem klamu a šalby.

Není pochyby, že příroda, která nás zde obklopuje, je i přes svou krásu neúprosná, hrozná. Avšak ti, kdo v ní žijí, považují ji za méně zlou, snesitelnější než hrůzy a úděsy, chladné ukrutnosti a stále obnovované hrozby světa tam dole. Zde jsou útrapy, všemožné nemoci a přírodní nebezpečí předem přijímány: tvoří součást řádu, který má své drsnosti. Tvoření není žádná zábava a všichni to instinktivně připouštějí, přijímajíce úlohu, která byla každému z nich v té velké tragédii stvořeného světa přidělena. Avšak je to tragédie s jednotou času, děje a místa, kde sama smrt zasahuje prostřednictvím svých známých pomocníků.¹¹⁶

Prales neztělesňuje prostor smyslu, transcendence, iniciace, přestože se dá opuštění tohoto prostoru vykládat jako selhání hlavního hrdiny. Smysl jeho existence, jeho osud se nenacházel, jak zjišťujeme na konci, v tomto prostoru. Jde doopravdy o prostor utopie, tedy ne-místa, ve kterém není možné žít. A teprve tímto zjištěním se protagonista znovuzrodí, prožije svou opravdovou iniciační smrt (když si uvědomí, že cesta zpět do pralesa už pro něj neexistuje) a najde svou vlastní cestu v nejistotě soudobého světa. Jediný pevný bod nachází ve svém nitru, v němž si nese umění – které tvoří součást jeho samotného, protože svět vnější (jak svět apokalypsy, tak geneze) je vždy zdáním, iluzí. Paralela s Komenského *Labyrintem* se jeví více než jasná – teprve ve svém nitru nacházíme smysl tohoto světa, který v klamu vnějšího nalézt nemůžeme, i když jsme si to (klamně) mysleli. Kontrastuje tak spolu makro a mikroprostor, první ztrácí význam, a to i v případě pralesa, druhý se stává pro hlavního hrdinu zásadním, stává se zdrojem smyslu života, jediným pevným bodem.

Vše autentické se v románu překlápí ve zdání a může se velmi rychle změnit ve svůj opak, celý svět se nachází v pohybu, v přeměně, která vytváří iluzi skutečnosti. Dva světy – svět sakrální, transcendentní, a svět profánní, svět moderní civilizace – nahrazují ve většině textu dvoulomnost barokního světa, jeho pozemskosti a transcendence zároveň. Až nakonec text poukáže na to, že svět transcendentní existuje jako pouhá zkušenost jedince a teprve svět tvorby nabývá významu transcendence, světa se smyslem. Čili oblast pralesa (oblast sakrální) byla také klamná. Hrdina si musí projít celým světem do srdce pralesa, aby to zjistil (tak

¹¹⁶ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 165. „Es indudable que la naturaleza que aquí nos circunda es implacable, terrible, a pesar de su belleza. Pero los que en medio de ella viven la consideran menos mala, más tratable, que los espantos y sobresaltos, las crueldades frías, las amenazas siempre renovadas, del mundo de *allá*. Aquí, las plagas, los padecimientos posibles, los peligros naturales, son aceptados de antemano: forman parte de un Orden que tiene sus rigores. La Creación no es algo divertido, y todos lo admiten por instinto, aceptando el papel asignado a cada cual en la vasta tragedia de lo creado. Pero es tragedia con unidades de tiempo, de acción y de lugar, donde la misma muerte opera por acción de mandatarios conocidos, [...]” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 208.

jako v *Labyrintu světa*). Tak se na konci románu odhaluje základní opozice světů jako světa vnitřního a vnějšího. „Baroko jako ‚dům o dvou poschodích‘ existuje v protikladech, které se však neustále prostupují, opakují, v procesu trvalého množujícího ‚řasení‘.“¹¹⁷ Tyto dva světy – svět vnitřní a svět vnější – se prolínají, nemůžeme je od sebe oddělit, tak jako hlavní postavu neoznačíme za pouhého pozorovatele světa, ale ani za herce na jeho jevišti, je obojím najednou. Barokní svět určují dle Josefa Vojvodíka dva vektory: klesání do hloubky a tíhnutí nahoru. Pohyb do hloubky svého nitra, do hloubky světa, ale i Boha a tíhnutí nahoru k němu – pohyb ve *Ztracených krocích* je stejný. Hrdina proniká do hloubky pralesa, do hloubky svého nitra (protože hranice mezi vnějším a vnitřním je stále prostupná, považujeme vesnici v pralese za exteriorizaci nalezené identity hlavní postavy, za jeho iniciační zkušenost, ale současně ji nahlédneme později v románu jako svět i tak vnější, proto klamný). Na tento pohyb navazuje cesta nahoru – nejenže prostor v pralese autor pojmenovává jako „ten nahoře“ (oproti „těm dole“ ze světa moderního), jde také o pohyb od tíhy prázdnoty k výškám hudební inspirace, iniciační cesta vede skrze poznání těla k inspiraci duše. Toto putování proto vede do hloubky a současně nahoru, ostatně jako většina iniciačních příběhů, to smysluplné se nachází skryté v hloubce a současně ve vertikálním náboženském chápání (nejen křesťanském) nahoře, v blízkosti Boha či jiného základního principu.

Svět má v baroku, ale i ve *Ztracených krocích* duplicitní strukturu, tyto světy jsou navzájem propustné a transparentní – skrze jeden prosvítá ten druhý, jiný, neuchopitelný transcendentní svět, jehož zkušenost nemůžeme vyjádřit slovy (i přes obrovskou snahu ho zachytit skrze přebujelou obraznost a expresivitu baroka). Dynamika, onen pohyb, který nacházíme ve všech úrovních románu, se nejvíce ukazuje právě na dynamičnosti prostoru, na jeho nekonečnosti, na jeho neustálé a nestálé přeměně. „Prostor se v baroku stává nekonečným prostorem, živým prostorem [...]. Prostor barokní stavby, zejména sakrální, ‚generuje‘ sám sebou, svou dynamikou, v sobě další prostory, další světy. Co Kalista vnímá a charakterizuje jako ‚živý‘ nebo ‚oživlý prostor‘, popisuje Heinrich Rombach jako ‚dění prostoru‘, který je sám o sobě živým organismem.“¹¹⁸ Propojení s časem činí prostor ve *Ztracených krocích* pohyblivým a oživlým, čas a prostor se prostupují, nelze je oddělit. Cesta prostorem implikuje cestu časem, dokonce cestu proti času. Čas se stal ve 20. století

¹¹⁷ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 76.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 95n.

relativním a nejen prostor se považuje za výlučně zdánlivý a iluzivní. Již i sám čas, měřitelná jednotka, na které stojí moderní civilizace, se zpochybnil. Josef Vojvodík ve své knize uvádí, že „moderní architektura jako ‚autonomní organismus‘ usiluje o prolnutí vnějšího a vnitřního prostoru, času a prostoru, o syntézu hmotného a duchovního.“¹¹⁹ Přesně v těchto souřadnicích se pohybuje hlavní hrdina *Ztracených kroků* – prostor světa se nepřestává hýbat, protože čas plyne a neustále ho mění, ničí, svět existuje jen jako pomíjivý stín. I čas se stal relativním a cesta oživlým prostorem znamená cestu oživlým časem. Oživlost prostoru, jeho dění přisoudíme v románu jak prostoru moderní civilizace, tak i prostoru džungle. Čas se natahuje, ubíhá rychleji či pomaleji, jak se mu zachce i ve světě moderním. V prostoru pralesa už nefungují hodiny a čas se stal naprosto relativním. Časem se dá cestovat v prostoru, dále ve vzpomínkách, v muzeu procházením různých archaických prostorů, zdá se, jako kdyby posun v čase nastal poprvé již ve II. části 1. kapitoly v domě kurátora. Prostor ožívá:

Nicméně bylo ve vzduchu cosi jako zhoubný pyl – pyl skřítek, nehmateľný červotoč, létající plíseň –, co znenadání začínalo s tajemnými záměry působit a otvíralo, co bylo zavřené, zavíralo, co bylo otevřené, mátló propočty, měnilo váhu předmětů, kazilo i to, co bylo spolehlivě zjištěno.¹²⁰

Za pohybem latinskoamerické metropole (při pobytu hlavního hrdiny v hotelu) stojí jakýsi blíže neidentifikovatelný Červ, démon, kterým lidé vysvětlují proměnlivost věcí okolo sebe. To on stojí v pozadí neuvěřitelného hemžení hnilobných červů, hmyzu v hotelu v době revoluce. Jako kdyby proměnlivost a oživlost prostoru, která je na jiném místě spojována s troskami města, „beton je beztak co nejdříve udusí“¹²¹, udával právě čas, jenž je neúprosný ke všemu, a tak mu podléhá i prostor, který se stává podobným živoucímu organismu, podléhá neustálé dynamické přeměně, transformaci a rozpadu. Nejčastější metafory spojené s oživlostí prostoru, kterou implikuje jeho časovost, se proto zakládají na obrazech spojených s rozkladem, kvašením, hnilobným pachem, mouchami a jinými obrazy smrti a konce.

Nejživěji v tomhle ohledu působí oblast pralesa – prostor neustálé přeměny, mimikry, iluzí, jež jsou světem smrti i zrození zároveň. Jedná se taktéž o místo

¹¹⁹ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 102.

¹²⁰ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 34. „Sin embargo, había algo como un polen maligno en el aire —polen duende, carcoma impalpable, moho volante— que se ponía a actuar, de pronto, con misteriosos designios, para abrir lo cerrado y cerrar lo abierto, embrollar los cálculos, trastocar el peso de los objetos, malear lo garantizado.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 43.

¹²¹ Tamtéž, s. 214. „[...]que el cemento circundante acabará de ahogar muy pronto.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 269.

přeplněné, bez volného prostoru, bez prázdnoty – o prostor „barokní přebujelosti“.¹²² Na smysly útočí metafory velmi expresivní, objevují se obrazy „hniloby, [...] věčného bahna, zelenavého kvašení, [...] mršiny, [...] dezorientace, [...] chaosu, [...] sledu malých preludů.“¹²³ Vše se v neustálé dynamicky přeměňuje – vše umírá a rodí se zároveň, plody jsou zároveň hnijícími nádory smrti. Nacházíme se „v té věčné změti falešného zdání a přetvářky.“¹²⁴

Světy se objevují pojmenované alegoricky podle svého postavení v čase anebo dle stupně rozvoje daných oblastí – Země koně, Země psa, Země ptáků, moderní civilizace, romantismus, renesance, středověk, rok nula, paleolit – až se dostaneme do čtvrtého dne stvoření. Toto putování vyznívá jako zázračné, ale na druhou stranu i reálné. Dosud se dá totiž žít mimo naši dobu. „Věk kamenný stejně jako středověk se nám nabízejí ještě i dnes. Dosud jsou otevřeny stinné zámky romantismu se svými nešťastnými láskami.“¹²⁵ Tak se zdá, že hrdina nenavštívil žádné mytické místo, ale prostor, který patří k našemu světu, je reálným (a současně nereálným jako celý svět). „Přesně tato dvojnásobnost a podstatná reálnost zázračného jsou distinktivními rysy ‚zázračného reálna‘, hlásaného Carpentierem.“¹²⁶ A můžeme doplnit, že tato dvojnásobnost utopického místa z něj dělá další barokní prostor, ono „jeviště pralesa“.¹²⁷

Prostor románu vytváří labyrint, v němž poutník nachází v chaotickém rytmu jen ono kolotání a bloudění lidí beze směru. Ale nejedná se jen o labyrint vodních toků, labyrint pralesa, ale také o „chronologii labyrintu, která mohla být chronologií

¹²² Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 142. „barroca proliferación“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 179.

¹²³ Tamtéž, s. 137. „podredumbres [...] del lodo eterno, de la glauca fermentación, [...] carroña, [...] desorientación, [...] trastorno, [...] esa sucesión de pequeños espejismos.“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 172n.

¹²⁴ Tamtéž, s. 142. „en el eterno barajarse de las apariencias y los simulacros [...]“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 179.

¹²⁵ Tamtéž, s. 142. s. 235. „La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo, con sus amores difíciles.“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 296.

¹²⁶ Volek, Emil. Op. cit., s. 139. „Precisamente esta ambigüedad y la realidad fundamental de lo maravilloso son los rasgos distintivos de lo ‚real maravilloso‘ pregonado por Carpentier.“

¹²⁷ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 238. „el gran teatro de la selva.“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 298.

mého života s jeho věčnou posedlostí časem, ve stálém spěchu, který sloužil jen k tomu, abych se každé ráno vrátil zase tam, odkud jsem vyšel den předtím.“¹²⁸

3.3. Tance smrti

„[...] je-li lineární čas světa (i verbální promluvy) relativní a pochybný [...], může být nahrazen simultánností na sebe se kupících obrazů, rozbíjejících konvenční syntaxi a ‚brutálně‘ útočících na vizuální představivost. Také v tomto aspektu, v představě, že svět je uspořádán jako fascinující tanec metafor, se stýká manýristická a barokní poetika s avantgardním novátorstvím,“¹²⁹ uvádí Josef Vojvodík a my dodáváme, že se stýká i se zázračným reálnem Aleja Carpentiera. Ovšem motiv tance nenajdeme jen v dynamickém vršení metafor a obrazů, je také jedním ze základních témat románu *Ztracené kroky*. Přesouváme se k další rovině výše zmiňovaného pohybu v románu – k rovině motivické, konkrétně jde o opakující se motiv tance se smrtí.

Když nadešla noc, zavřeli jsme se Muška a já v našem pokoji a pustili jsme se do nehorázného pití, abychom příliš nemysleli na to, co nás obklopuje; nakonec, když jsme dosáhli dostatečné lehkovážnosti, věnovali jsme se hře těl, nacházejíce ve svém oběti zvláštní ostrou rozkoš, zatímco se jiní kolem nás oddávali hrám smrti. Jakási zběsilost, která podněcuje milence z tanců smrti, byla i v našem úsilí sevřít se co nejvíce – proniknout se až do nemožné hloubky –, když kulky hvízdaly hned za žaluziemi nebo rozbíjely štukování na kupoli hotelu a zařezávaly se do jejího zdiva.¹³⁰

Jako kdyby znamenal tanec smrti, tato oslava spojení dvou těl, které se hledají v době, kdy okolí vládne smrt, čímž jejich požitěk i narůstá, předzvěst smrti, jež při tanci doopravdy nastane – a to hned v následující kapitole: „Ve zvýšeném přízemí za železnými žaluziemi se tančilo. Celá budova byla ve svátečním. Stiskl jsem kupci ruku a chystal se vyběhnout, když tu se ozval výstřel – jediný – a kulka zasvištěla několik metrů ode mne ve výši asi tak mých prsou.“¹³¹ Při tanci si kulky vybírají,

¹²⁸ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 51. „[...] laberinto, que podía ser la de mi existencia, con su perenne obsesión de la hora, dentro de una prisa que sólo servía para devolverme cada mañana, al punto de partida de la víspera.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 64.

¹²⁹ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 144.

¹³⁰ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 46. „Cuando cayó la noche, Mouche y yo nos dimos a beber desaforadamente, encerrados en nuestra habitación, por no pensar demasiado en lo que nos envolvía; al fin, hallada la despreocupación suficiente para hacerlo, nos dimos al juego de los cuerpos, hallando una voluptuosidad aguda y rara en abrazarnos, mientras otros, en torno nuestro, se entregaban a juegos de muerte. Había algo del frenesí que anima a los amantes de danzas macabras en el afán de estrecharnos más —de llevar mi absorción a un grado de hondura imposible— cuando las balas zumbaban ahí mismo, detrás de las persianas o se incrustaban, con roturas del estuco, en el domo que coronaba el edificio.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 58.

¹³¹ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 54. „En el entresuelo, detrás de las persianas de hierro, se bailaba. Todo el edificio estaba de fiesta. Estreché la mano al almacenista y me dispuse a correr,

koho zabijí. Nakonec si smrt vybere kapellmeistera a okolí vypadá takto: „tváře neholené, špinavé, odulé opilostí, kterou jim zatrhla smrt. Potrubím dále přicházel hmyz a těla páchla kyselým potem. Po celé budově se šířil puch ze záchodů. [...] tanečnice vypadaly jako přízraky. [...] Mouchy byly teď všude. [...] Venku sílil pach mršiny.“¹³²

V rámci popisu druhé světové války se také objevuje motiv umrlčího tance. Popis války jako by se blížil k náboženským válkám 16. a 17. století anebo k apokalypse: „Věřící se chvěli pod kazatelnami [...]. Rabíni schovávali tóru [...]. Večer pálili na veřejných prostranstvích posluchači staroslavných fakult knihy ve velkých hranicích. [...] fotografie dětí zahynulých při bombardování [...] o nevysvětlitelných únosech, o štvanicích a defenestracích.“¹³³ Místo racionality a humanity „narážel jsem na autodafé, tribunál nějaké inkvizice nebo politický proces, který byl pouze ‚božím soudem‘ nového typu.“¹³⁴ Před odjezdem zpět do Ameriky si vypravěč prohlíží „umrlčí tanec, který rozvíjel své motivy na trámech kostnice svatého Symforiána v Blois. [...] na jeho sloupech se znovu probíralo to nevyčerpatelné téma marnosti všeho přepychu, kostry odhalované pod bujným masem, zpuchřelých žeber pod ornátem prelátovým, bubínku, do něhož se tluče dvěma holeněmi při xylofonovém koncertu kostí.“¹³⁵

Carpentier tak sám v předešlé nebo i v této ukázce vysvětluje paradoxnost tance smrti – tance, který svou dynamikou symbolizuje život sám (v první ukázce je tímto tancem sexuální spojení, tedy akt naznačující možné nové zrození). Ukazuje se dynamičnost tance, jeho živelnost. Ale tento život sám symbolizuje tanec se smrtí.

cuando sonó un tiro —uno solo —y una bala zumbó a pocos metros, a una altura que pudo ser la de mi pecho.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 67n.

¹³² Tamtéž, s. 56. „caras sin rasurar, sucias, estiradas por una borrachera que había pasmado la muerte. Los insectos seguían entrando por los caños y los cuerpos oían a sudor agrio. En el edificio entero reinaba un hedor de letrinas. [...] bailarinas parecían espectros. [...] Las moscas, ahora, estaban en todas partes [...] Afuera, la carroña crecía.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 70.

¹³³ Tamtéž, s. 77. „Los creyentes temblaban, bajo los pulpitos[...] Los rabinos escondían la thorah [...] De noche, en las plazas públicas, los alumnos de insignes Facultades quemaban libros en grandes hogueras [...] fotografías de niños muertos en bombardeos [...], de secuestros inexplicados, de acosos y defenestraciones.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 98.

¹³⁴ Tamtéž, s. 78. „[...] me topaba con el auto de fe, el tribunal de algún Santo Oficio, el proceso político que no era sino ordalía de nuevo género.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 98.

¹³⁵ Tamtéž, s. 78. „[...] danza macabra que desarrollaba sus motivos sobre las vigas del osario de San Sinforiano, en Blois. [...] encima de cuyos pilares se conjugaba, una vez más, el inagotable tema de la vanidad de las pompas, del esqueleto hallado bajo la carne lujurante, del costillar podrido bajo la casulla del prelado, del tambor atronado con dos tibias en medio de un xilofonante concierto de huesos.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 99.

„[...] a to, co nazýváte žitím, je umírání zaživa,“¹³⁶ cituje Carpentier barokního španělského básníka Francisca de Queveda. V tanci dochází ke spojení tanečnicka s ostatními, propojení zintenzivňuje prožitek vlastního těla – v erotickém naladění prvního tance smrti autor ukazuje toto spojení jako doslovné, úplné. Pozvání smrti k tanci „vždy provází pobavený úsměv a mrazivé erotické napětí – každý tanec v sobě obsahuje erotické vzrušení a v tomto případě erotická vášeň (byť se jí většinou oddává Smrtka) skutečně vrcholí smrtí.“¹³⁷ Smrt se rituálně propojuje s tancem i v dalších pasážích – při smrti Rosariina otce mají ženy vlasy „svázané do kytic stuhami, které ještě včera zdobily taneční účesy.“¹³⁸ Carpentier si je vědom tohoto spojení života a tance jako rituálu, který ztělesňuje život skrze rytmus, spojuje tanečnicka se zemí, se sebou samým, otvírá mu dveře metafyzického zážitku, vytržení. Vytržení a smrt se samozřejmě doplňují – proto se také často při pohřebních rituálech tančilo.

Důležitou roli v díle hraje nejen rytmus, ale hudba, která prostupuje román v jeho celku. V pasáži o zrození hudby se rituál vyhánějící smrt spojuje nejen s hudbou, ale i s primitivním tancem: šaman vytváří zárodky melodie, aby se pokusil zahnat vyslance Smrti. „Zařikávač se tedy staví proti ní, povykuje a dupe patami v nejvyšším vytržení zažehnavací zběsilosti, která je už základní pravdou každé tragédie – prapůvodní pokus o boj proti mocnostem zániku, jež se stavějí do cesty záměrům člověka.“¹³⁹ Tanec se smrtí znázorňuje také boj proti ní, snahu neopustit své pomíjivé tělo. Tento moment se později stává inspirací *Žalozpěvu* hlavního hrdiny, v němž zhudebňuje sestup Odyssea do podsvětí – příběh do jisté míry analogický s protagonistovým (skrze střet se smrtí si hrdina uvědomí svou pomíjivost, odhalí svůj osud, jde tedy iniciační zkušenost smrti). Analogicky můžeme vidět sestup do pralesa jako sestup do podsvětí.¹⁴⁰ Tanec moderního světa se zdá vyprázdněný, ale také proto

¹³⁶ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 203. „[...] y lo que llamáis vivir es morir viviendo.“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 255.

¹³⁷ Činátlová, Blanka. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009, s. 126.

¹³⁸ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 110. „[...] apretados en ramos, con cintas que ayer adornaban peinados de bailar.“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 139.

¹³⁹ Tamtéž, s. 156. „Ahora, el Hechicero se le encara, vocifera, golpea con los talones en el suelo, en lo más desgarrado de un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia —intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre—.“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 198.

¹⁴⁰ Dochází zde k prolínání evropských a amerických mýtů, mýtů křesťanských a domorodých – nejen v sestupu do podsvětí, ale také v příběhu o potopě světa, který znají jak domorodci ve své verzi, tak křesťané. Tak vlastně Carpentier propojuje mýty světa evropského, křesťanského a jejich příběhy s indiánskými. Ukazuje čtenáři americký synkretismus, který je podle něj principem barokním. Už Sor Juana ve svých textech propojovala mýty předkolumbovských civilizací s katolickými (například

asociuje pouze tanec mrtvých, prázdných těl: „Na tanečním parketě se pohybuje změřtěl [...] dodává nový smutek tomuto kolektivnímu pohybu, který připomíná jakýsi podzemní obřad, tanec k udupání půdy – ačkoliv tu žádná půda na udupání není.“¹⁴¹

Zdá se, jako kdyby se vše v románu pokoušelo zvítězit nad smrtí, najít ten správný tanec, rituál či žalozpěv, který by zastavil nekonečný pohyb času, rozpadání se věcí, umírání. Ale přestože nám může připadat, že v pralese čas neplyne (vytváří se iluze, že tam snad hlavní hrdina strávil několik let, při tom jde jen o pár týdnů), smrt je zde přítomná – vzpomeňme například postavu malomocného Nicasia, chodící mrtvolou, kterou kvůli jejímu hříchu zastřelí. A přestože zde protagonista nachází inspiraci k napsání velkého díla, svého *Žalozpěvu*, vrací se do moderního světa bez něho – dílo, které by zastavilo smrt, nelze napsat, zkušenost světa a boj proti němu a smrti zůstávají nevyslovitelné. Stejně jako je nevyslovitelný pocit barokního člověka, který uniká do přemíry gest a metafor, jež ale ukazují jen neuchopitelnost jeho zkušenosti. „V žádné jiné epoše evropských kulturních dějin nebylo mlčení, nevyslovitelnost, nesdělitelnost a různé paradoxní formy (narušeného, nesouvislého) mluvení tematizováno a reflektováno s takovou intenzitou jako v epoše rétorické opulence a exuberance v baroku.“¹⁴² Mlčení a nesdělitelnost se stávají předně problémem prezentace. Přesto se na konci románu hlavní postava zavazuje k tomu, že se uspořádáním not bude pokoušet „zvítězit nad smrtí,“¹⁴³ právě skrze hudbu, která má k onomu nevyslovitelnému snad nejbližší.

3.4. Rozpad, smrt, hniloba

Dynamika života symbolizována tancem se smrtí poukazuje na žité umírání, na lehkost rozpadu, na blízkost smrti. V motivické struktuře textu se proto na tanec smrti váží dynamické obrazy rozpadu těl, zvířat, rostlin, motivy tlení, neustálý pohyb hmyzu hniloby, roje much. Tyto obrazy doplňují popisy smradu a puchu.

v *Božském Narcisovi*), čili synkretismus je nejen vlastní Americe, ale také baroku, „[...] je pro umění manýrismu a baroka charakteristický naopak stylový a žánrový synkretismus, montážní a kombinatorní postupování a míšení různých literárních forem a žánrů, ale také stylistických a rétorických figur.“ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 66.

¹⁴¹ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 215. „En la pista de baile es un intríngulis de cuerpos metidos los unos en los otros[...] comunica una nueva tristeza a ese movimiento colectivo que tiene algo de ritual subterráneo, de danza para apisonar la tierra —sin tierra que apisonar—.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 270.

¹⁴² Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 16.

¹⁴³ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 235. „[...] su victoria sobre la muerte.“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 295.

Trubkami bez vody, v nichž ti vzdáleně škytalo, přilézaly zvláštní hnidy v podobě šedých chodících oplátek, červci se skvrnitými krovkami a nepříliš dlouhé stonožky [...]. Skříně se naplnily téměř nepostřehnutelným šramotem hryzaného papíru nebo škrábaného dřeva, a kdo by byl znenadání otevřel dveře, byl by vyvolal útek hmyzu [...]. V tomto městě stačilo několik hodin nepořádku, nepozornosti člověka k tomu, co si vybudoval, aby tvorové hniloby, využívající vyschnutí trubek, zaplavili obležené místo.¹⁴⁴

Když jsme se vrátili ze hřbitova, kam jsem šel jako člen výboru hostí, stále ještě ležely lístky umrlčích květin – příliš vonících v této zemi – na podlaze haly. Metaři už přikročili k odstranění mršiny, jejíž puch byl tak odporně cítit, dokud jsme ještě byli uzavřeni v hotelu, a protože se nohy toho koně, oklované od supů, nevešly do vozu, usekli je mačetou, až kopyta i s kostmi a podkovami odlétla v roji zelených much, vířících asfaltem.¹⁴⁵

Hmyz je všudypřítomný, nejčastěji jde přímo o červy či jiný hmyz spojený s hnilobou. Také se všude objevují mouchy. Těmito malými živočichy se prostor stává oživlým, vše se neustále pohybuje – ale pohyb rovněž asociuje proces rozpadu a tlení. I sám člověk získává podobu larvy, zvířete spojeného se smrtí, s hnilobou a rozkladem, ale také s přeměnou – s obrazem těla, které se mění a skoro se až rozpadá před očima. Nad těmito postavami-larvami uvažuje hlavní postava takto: „a při pomýšlení, že tyto lidské larvy, z jejichž slabin visí úd, schopný ztopoření stejně jako můj, [...] se perou o mršiny se supy a že v nocích říje vyjí pohlavním vzrušením jako zvířata. Mezi těmito bytostmi a mnou není nic společného. Nic.“¹⁴⁶ Ale právě naopak možná vše. Již jsme ukázali výše, jak vše sestává ze sebe sama a současně ze svého opaku, tyto lidské trosky považujeme za další formu zrcadla, které se hlavnímu hrdinovi nastavuje, aby si uvědomil, kým doopravdy je. Svět se tváří jako hrob, lidé jako chodící mrtvolky – vše jen poukazuje a říká: memento mori! Okolo smrti a plynutí času se pohybují všechny motivy a prvky v románu. A stejný důraz na smrt

¹⁴⁴ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 48. „Por las cañerías sin agua, llenas de hipos remotos, llegaban raras liendres, obleas grises que andaban, cochinitas de caparachos moteados, y, como engolosinados por el jabón unos ciempiés de poco largo, [...] Los armarios se llenaban de ruidos casi imperceptibles, papel roído, madera rascada, y quien hubiera abierto una puerta, de súbito, habría promovido fugas de insectos [...] Unas horas de desorden, dedesatención del hombre por lo edificado, habían bastado, en esta ciudad, para que las criaturas del humus, aprovechando la sequía de los caños interiores, invadieran la plaza sitiada.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 60n.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 60. „Al regreso del cementerio, adonde había ido con una comisión de huéspedes, todavía quedaban pétalos de flores mortuorias —demasiado olorosas en este país— en el piso del hall. Los barrenderos de calles procedían a llevarse la carroña cuyo hedor se hiciera sentir tan abominablemente durante nuestro encierro, y como las patas del caballo, descarnadas por los buitres, no cabían en el carro, las cortaban a machetazos, haciendo volar los cascotes, con huesos y herraduras, en los enjambres de moscas verdes que revoloteaban sobre el asfalto.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 75.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 156. „[...] al pensar que esas larvas humanas, de cuyas ingles cuelga un sexo eréctil como el mío, [...] que disputen carroñas a los buitres, que aullen su celo, en las noches del celo, con aullidos de bestia. Nada común hay entre estos entes y yo. Nada.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 196.

a pomíjivost klade baroko – Josef Vojvodík cituje R. Alewyna a jeho charakteristiku baroka: „Svět je mršina, výmět, puch! Všechn život prohnije, smysly jsou bránami pokušení. Všude číhá zloduch, všude nastražil svoje pasti. Jediným útočištěm je klášter, jedinou nadějí hrob, jediné, co je hodno pozornosti, je smrt. Je to tato erupce pesimismu, nepřátelského světa a smyslům, která rozděluje baroko a renesanci.“¹⁴⁷

3.5. Divadlo světa a zrcadlení

Ve světě *Ztracených kroků* vše nestálé, co se hýbe, je připravené proměnit se ve svůj opak – rozpadnout se. Takto vede obraznost románového světa k vykreslení neautentičnosti, iluzi všeho okolního. Nic není samo sebou, stálé ve své podstatě. Hlavní postava, tedy vypravěč a současně divák, vypráví s odstupem, ale současně jde o hrdinu, jenž zažívá svůj příběh na vlastní kůži. Všimněme si divadelní terminologie: divák, herec a vypravěč se prostupují. Tuto nestálost a klamnost okolního světa, kterou jsme zde již popsali v souvislosti s moderním světem, s pralesem atd., doplňují častá přirovnání světa k divadlu, postav k hercům. Svět-divadlo, svět-jeviště, které zároveň ztělesňuje hlediště, vytváří prostor podvojnosti, je „zdánlivě skutečným a přece iluzivním prostorem, zpochybňujícím skutečnost reálného světa.“¹⁴⁸ Nevíme přesně, kde končí skutečnost a kde začíná klam, realita se stává velkým otazníkem, převrací se v irealitu. Svět se mění v neautentický, pozemský prostor v neskutečný – ztrácí hodnotu. Ale na druhou stranu činí tato iluzivnost svět přes svou hrůzu alespoň snesitelný. Motiv divadla jako klamu a iluze se v románu objevuje hned v první kapitole. Pro manželku hlavního hrdiny, divadelní herečku, se divadlo stalo „Dábelskými ostrovy“,¹⁴⁹ pro něj „žalářem“.¹⁵⁰ Její role ztělesňují pouhé iluze, které vstoupily mezi manžely a zničily jejich vztah – proměnily ho v klam. Jde o „hloupé, stále něco předstírající“¹⁵¹ zaměstnání. Ale povolání Ruth, její životní role (hrát jiné role) se staví později v textu do opozice s autentičností Rosarie, která protagonistovi nijak neuniká, neklame ho. Postupně se k divadlu přirovnává celý život – vždy jen přijímáme role (a to jak v moderní civilizaci, tak i v pralese): „to vše mi dokládalo přítomnost lidské bytosti, která dosáhla mistrovství ve všech úkonech vyžadovaných

¹⁴⁷ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 73.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 137.

¹⁴⁹ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 6. „La Isla del Diablo“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 9.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 7. „una cárcel“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 11.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 8. „el estúpido oficio de fingimiento“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 11.

na jevišti jejího života.¹⁵² Dokonce i sakrální prostor džungle je přirovnán k „jevišti pralesa“. Tedy celý okolní svět vytváří iluzi, klam a šalbu. Jediný rozdíl, který vyděluje prostor sakrální, prostor vesnice Adelantada, z naprostého klamu celého světa je jednota jeho divadla: „Tvoření není žádná zábava a všichni to instinktivně připouštějí, přijímajíce úlohu, která byla každému z nich v té velké tragédii stvořeného světa přidělena. Avšak je to tragédie s jednotou času, děje a místa.“¹⁵³ I svět města v pralesi označíme za iluzi, liší se jen jediným rozdílem – pevnou ukotveností v čase a místě. K tragédii se také přirovnává posmrtný rituál Rosarie a jejích sester při smrti otce. Připodobňují se k Euripidovým *Trojánkám*. Smrt znamená pouhý pád opony, co se nachází za ní, je nejisté. I konec pobytu hrdiny v pralesním městě se přirovnává k padání opon – vše se mu stává cizí, odcizené – jako kdyby prales přestal být žitým prostorem a stal se prostorem pozorovaným, nazíraným s odstupem, hrou na divadle.

Na tyto obrazy navazuje motiv velmi častý i v baroku, motiv masky – jako druhé, klamně role, druhé, falešné identity. Objevuje se rovněž obraz masky posmrtné. Masky a různé role si nasazuje Ruth při svém povolání, ale činí tak i ke konci románu, když se hlavní hrdina vrátí do Severní Ameriky – přebírá roli/masku spořádané manželky. Její obličej se tak mění nejen v tragickou masku, ale dokonce ustrne v „křečovitém úšklebku“.¹⁵⁴ Jde o masku, která deformuje obličej. V masce se rovněž odráží motiv nestálosti, identity, tvář člověka nic neukazuje, neustále se mění. Člověk a svět za maskou se odcizují, zdají se podivní, cizorodí, až démoničtí, směšní a zároveň děsiví. „Autentické bytí se proměňuje v určitou roli, která si nasazuje masku, za níž se však neskrývá nic jiného než prázdnota.“¹⁵⁵ Tato maska má atributy ošklivého, odporného – propojuje se tak s jinými motivy, které ukazují odpornost těla, jeho pomíjivost, jak vyplývá z těchto ukázek z románu: „Na ploše známého zrcadla v těžkém rokokovém rámu s erbem Esterházyů nahoře vidím sám sebe jako

¹⁵² Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., „[...] me revelaban la presencia de un ser humano ilegado a maestro en la totalidad de oficios propiciados por el teatro de su existencia.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 186.

¹⁵³ Tamtéž, s. 165. „La Creación no es algo divertido, y todos lo admiten por instinto, aceptando el papel asignado a cada cual en la vasta tragedia de lo creado. Pero es tragedia con unidades de tiempo, de acción y de lugar [...]” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 208.

¹⁵⁴ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 209. „en una mueca sardónica“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 263.

¹⁵⁵ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 261n.

nemotorné děcko přivedené na návštěvu.¹⁵⁶ „Zrcadlo mi ukazuje žalostnou tvář falešného hráče přistiženého s poznamenanými kartami v rukávech, což je v této vteřině tvář moje. Připadám si tak ošklivý.“¹⁵⁷ Maska zkresluje nejen okolní postavy, ale také ukazuje nepoznatelnost a nestálost vlastní identity – právě když se pozorujeme v zrcadle, tak jako hrdina.

Motiv zrcadla se v románu opakuje asi tak stejně často jako smrt a hniloba. Zrcadlení podtrhuje iluzivnost světa, jeho klamný odraz, obraz jeviště, které se zrcadlí v hledišti a naopak. „Na jedné straně je toto zrcadlení spojené s reflexí světa a sebe sama, na straně druhé s barokním prožitkem problematické skutečnosti, neskutečné skutečnosti vnějšího světa, a zároveň s prožitkem ztráty vlastní identity.“¹⁵⁸ Svět se odráží a deformuje v zrcadlech, knihy nastavují zrcadlo světu, muzeum se považuje za zrcadlo času apod. Zrcadlo taktéž symbolizuje v románu smrt, připomíná se starý zvyk, při němž se zakrývají zrcadla v domě nebožtíka. Nebožtíkova tvář se promění naposledy, on ji znovu neuvidí a na posmrtné cestě nemá být rozptylován. Rovněž hlavní hrdina na konci románu vlastně zažije svou vlastní smrt. Zahlédne totiž sám sebe v černém zrcadle, v zrcadle určeném pro mrtvé.

Když zase chytím ztracený dech, dívám se na sebe v zrcadle, které visí na zadní stěně místnosti a je celé zčernalé mušinci, a vidím tam tělo sedící za stolem a jakoby prázdné. Nejsm si jist, že by se pohnulo a začalo chodit, kdybych mu to přikázal. Avšak ta rozdrásaná, zdrcená, solí pokrytá bytost, která ve mně sténá, nakonec mi jako živé maso vystoupí až do hrdla a pokouší se o zajikavý protest.¹⁵⁹

Tento motiv smrti dokresluje okolnost zčernalého zrcadla mušinci – znovu zde vstupují do popisu mouchy, které se v textu vždy točí kolem smrti, odkazují na rozpad a tlení. V tomto okamžiku se postava jakoby probudí, může jít o poslední iniciační zkoušku – zjistí, že svět pralesa byl pouze vypůjčený, že mezi jeho obyvatele doopravdy nepatřil. Vytvářet umění a žít ve světě geneze se neslučuje. A tak postava přijme svůj úděl, existencialisticky vyobrazený sisyfovskou prací a bude se snažit

¹⁵⁶ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 16. „Me veo con la tiesura de un niño llevado a visitas en la luna del conocido espejo que encuadra un espejo marco rococó, cerrado por el escudo de los Estherhazy.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 21.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 20. „El espejo me muestra la cara lamentable, de tramposo agarrado con naipes marcados en las mangas, que es mi cara en este segundo. Tan feo me encuentro [...]” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 25.

¹⁵⁸ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 136.

¹⁵⁹ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 234. „Cuando recupero el aliento perdido me miro en el espejo ennegrecido por horrras de mosca que está en el fondo de la sala y veo un cuerpo ahí, sentado junto a la mesa, que está como vacío No estoy seguro de que se movería y echaría a andar si yo se lo ordenara. Pero el ser que gime en mí, lacerado, desollado, cubierto de sal, acaba por subirse a mi gaznate en carne viva, e intenta una protesta balbuciente.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 295.

skrže hudbu zvítězit nad smrtí. Nakolik je tento konec ztroskotáním hlavního hrdiny či naopak přijetím jeho vlastního údělu/osudu, jeho znovuzrozením, se můžeme dohadovat. Jedná se o závěr minimálně ambivalentní a neúspěch poutníka tkví v nemožnosti návratu do svého utopického města v pralese.

3.6. Sen a spánek

Posledním barokním motivem, který se zde pokusíme načrtnout, bude sen, snění a spánek. Ten se pojí jak s divadelností světa, s jeho maskami, iluzivností, tak s iniciačním příběhem putování. Hlavní hrdina sestupuje do pralesa jakožto vnitřního prostoru. Jeho cesta směřuje do hloubky země, kterou džungle (džungle-matka, nikoli prales, protože španělské slovo *la selva* je rodu ženského) představuje. Sestupuje se do její dělohy, kterou symbolizuje jak spojení s Rosario (která má mnohem častěji rysy matky spíše než milenky), tak sestupem do odvěké tmy lidského života, ze které jsme se zrodili: „dál už nic není“ a že už stojím na počátku odvěké tmy – a teď jsme vstoupili do prostředí, které posunovalo hranici lidského života až do nejtemnější vrstvy této tmy.“¹⁶⁰ Iniciační prostor pralesa značí prostor jiného světa, prostor fantastický, dá se v něm putovat v čase nazpět, může se stát prostorem plným smyslu, kde lidé nežijí jako otroci kalendářů a hodin. Zde příroda hlavního hrdinu podrobí trojici iniciačních zkoušek, ale adept zdolá jen první dvě – zkoušku z hrůz noci a bouří. Třetí zkoušku, odolat pokušení odjet, nesloží. Iniciační prostor pomíjí stejně jako svět sám, proto je rovněž jevištěm. A návrat zpět se adeptovi odepře. O dočasnosti a pomíjivosti takového vnitřního prostoru v iniciačním příběhu píše Daniela Hodrová: „Do zámku se v tu chvíli nelze vrátit, nelze zatím znovu užít grál, adept se probouzí z iniciačního snu, kohout kokrhá. Pokud tento prostor nemizí, pak ztrácí iniciační vzezření, pozbývá svého emblematického charakteru, ruší se kouzlo tajemné komnaty.“¹⁶¹ Voda opadne a do pralesa se navrátit lze, ono místo se ve své zázračnosti otevřelo adeptovi pouze jednou a navrácení neumožní. Adept si uvědomil, že do tohoto světa nepatří. „Prostor zasvěcení je pouze pomyslný – existuje ve vzpomínce, snu, vidění, představě, tedy v čase neskutečném nebo spíš jinak skutečném.“¹⁶² Pralesní město se nachází v čase neskutečném, na začátku stvoření a pro hlavního hrdinu tvoří již jen pouhou vzpomínku a inspiraci pro tvorbu.

¹⁶⁰ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 155. „[...] ‘no va más’ que me situaba al comienzo de la noche de las edades—, para entrar en un ámbito que hacía retroceder los confines de la vida humana a lo más tenebroso de la noche de las edades.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 194n.

¹⁶¹ Hodrová, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H, 1993, s. 196.

¹⁶² Tamtéž, s. 196.

Je zajímavé, že právě sen ohraničuje vstup i výstup z pralesního prostoru. Při vstupu adept usíná v nejméně nevhodnou chvíli – vlastně zaspí, jak bylo nalezeno místo vjezdu do pralesa, místo hranice. Hranici přechodu symbolizuje řeka, která značí v iniciačních příbězích často přechodový prostor, protože symbolizuje místo plynutí času, přechod na jiný břeh, do jiného času, časoprostoru. Rovněž znamená symbol očisty adepta pro vstup do vnitřního prostoru, často propojuje svět se zásvětím atd. „Z toho čekání a pohupování lodě přichází na mě ospalost a zavírám víčka. Najednou mě vzbudí Adelantadovo zvolání: ‚Támhle je vjezd!‘“¹⁶³ Tento vjezd má označení, průchod vjezdem je ztížen, tak jako to u hranice bývá – jedná se o nízku a úzkou chodbičku, do které skoro není možné vjet. Již vchod do vnitřního prostoru zkouší adepta. Tyto zkoušky pak nadále pokračují.

Avšak nejen vchod do vnitřního prostoru adept zaspí, stejně tak odchod: „Upozorněn, že dlouho poletíme bez viditelnosti, uléhám na podlahu letadla a usínám, poněkud omámen alkoholem a značnou výškou, které jsme už dosáhli.“¹⁶⁴ Snové záramování celé pralesní příhody z ní dělá žití, které existovalo jen jako pouhý sen, hlavnímu hrdinovi se zdálo. Pokud také sen v iniciaci symbolizuje smrt a probuzení z něj iniciaci, znovuzrození, můžeme snovost pralesa vykládat jako iniciaci ve svém celku (tedy nikoli jako postupnou nezdařenou iniciaci a konečné nezačlenění adepta do života města v pralesě). Po tomto snovém vstupu do pralesa se adept sice vrací do svého původního světa, ale je změněn. Rozchází se s manželkou a snaží se do prostoru pralesa vrátit. Nakonec přijme svou novou roli ve svém světě, jinou, než zastával před iniciačním sestupem. Našel nový způsob, jak nahlížet věci okolo sebe, jak se ve světě orientovat, stal se novým člověkem. Zjistil, že ráj v pralesě tvořil také pouhé jeviště, nereálný svět, do kterého nepatří. Autentičnost tohoto světa se snovostí zpochybnila. Vlastní zkušenost hlavního hrdiny spíše vede k tomu, že přese všechny klady pralesního prostoru jde stejně o svět iluze, klamu a nestálosti. Nakonec svůj jiný svět, svět transcendentální, nenachází ve vnějším světě, ale sám v sobě ve svém nitru. Tak jako v Komenského *Labyrintu* je ráj interiorizován do srdce poutníka – s jediným rozdílem, že ve *Ztracených krocích* nenachází hlavní hrdina Boha, který i v moderní

¹⁶³ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 136. „Adormecido por la espera y el balanceo de la barca, cierro los párpados. De pronto, me despierta un grito del Adelantado: ‘¡Ahí está la puerta!’.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 171.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 202. „Avisado de que volaremos durante largo tiempo sin visibilidad, me acuesto en el piso del avión y me duermo, algo aturdido por el licor y la mucha altitud que vamos alcanzando.” Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 253.

době značí nestálost a má ve světě mnoho podob, ale uchyluje se do umění, do hudby, kterou se pokusí nestálosti a smrti vzdorovat.

Za jeden ze základních rysů amerického baroka považujeme zaplněnost prostoru.¹⁶⁵ „Barokní umění, především architektura, na rozdíl od klasického postrádá centrální osu a vyjadřuje ‚strach z prázdnoty‘.“¹⁶⁶ Jeong-Hwan Shin upozorňuje na to, že tento rys baroka se stal v Americe zásadním, protože nejen celé baroko ztrácí své centrum, svou ústřední osu a jasnou perspektivu, ale tento pocit se v Americe ještě umocnil jejím komplexem z naprosté ztráty jakéhokoliv středu, zapříčiněným její izolovaností od Evropy, zničením původních kultur a jejím připojením ke kultuře západní, jejíž střed a identita jsou Americe vždy nějakým způsobem vzdáleny. Alejo Carpentier ve své teorii baroka a zázračného reálna, jak jsme již napsali v úvodních kapitolách, vyzdvihuje právě „horror vacui“ a určuje ho za základní rys amerického baroka.

Strach z prázdnoty, nahrazovaný dekorativními prvky, přebujelostí metafor a obrazů, najdeme i ve *Ztracených krocích*. Všechno napětí, všechen pohyb románu – od jeho formální úrovně až po obsahovou – motivuje onen strach z prázdnoty. Prázdné děsí právě absencí smyslu. Hlavní hrdina uniká do pralesa před prázdnotou své existence, před pohybem svého života, který řídí kalendář a je naplněn jen zdánlivě, před svým prázdňým manželstvím, před svou vyprázdněnou identitou.

Právě prázdno ho nutí nejen cestovat, uniknout sám sobě a nalézt se v jiném prostoru, ale také tvořit. „Musím psát a budu psát, ať je to jak chce: třeba jen proto, abych si dokázal, že nejsem prázdňý, úplně prázdňý – jak jsem o tom chtěl jednoho letošního dne přesvědčit kurátora.“¹⁶⁷ Jedině umění umožňuje únik z prázdnoty světa, z jeho přebujelosti, která jen odkazuje na jeho vyprázdněnost, pouze cesta skrze tvorbu vede ke smyslu. I prostor pralesa se jeví vlastně bezobsažným – i přes přeplněnost oblasti, přes plnost bující vegetace, přestože jde o oblast duchovního a živoucího prostoru. Jen vnitřní svět přináší naplnění, vykoupení z prázdnoty. Veškerá skutečnost klame, jediné reálné je umění – tak jako v baroku a manýrismu,

¹⁶⁵ Cf. Lezama Lima, José. „Barokní zvidavost“. In *Druhý břeh Západu: výběr iberoamerických esejů*. Housková, Anna, ed. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 202.

¹⁶⁶ Shin, Jeong-Hwan. Op. cit., s. 1674.

¹⁶⁷ Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Op. cit., s. 191. „Debo escribirlo y lo escribiré, sea como sea; aunque fuera para demostrarme que no estaba vacío, totalmente vacío —como quise hacérselo creer, un día de este año, al Curador.“ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Op. cit., s. 240.

jak píše Josef Vojvodík: „Skutečnost je pocitována jako vrcholně krizová a děsivě prázdná, ovládaná technickými a přírodovědnými výpočty [...]. Měřítkem ‚podstatné zkušenosti‘, která by byla protikladem k pouze vnější skutečnosti, měla být intenzita pocitů, intenzita lidské senzibility jako základ a podstata nového uměleckého prožívání skutečnosti a subjektivity.“¹⁶⁸

Veškerý pohyb a napětí prázdného a přeplněného, které baroko a i Carpentier ukazují, transcenduje na konci románu plnost rytmu, pohyb hudby, která snad dokáže vykoupit člověka z bytí beze smyslu, z jeho kolotání. Právě hudba symbolizuje činnost, která možná zvládne zvítězit nad smrtí, přestože *Žalozpěv* zůstal u Rosarie v pralese. A tak po všech labyrintech znaků a symbolice textu nenajde poutník žádný metafyzický transcendentální princip, který by naplnil jeho prázdnotu. Všechny tyto principy se jeví prázdné a klamné jako svět sám. Jediné naplnění, které se tak nabízí, je proto, jak píše Emil Volek, „prázdnou transcendencí. Ale jde o prázdnotu přetvořenou v apoteózu tvořivé svobody. A v této prázdnotě, této svobodě, je opravdový střed – barokně odhalený a skrytý – symbolického labyrintu díla.“¹⁶⁹ Hledaný ztracený ráj se nenachází v pralese, tento ráj už není obyvatelný pro člověka 20. století, jeho eden se odkrývá již jen ve svobodě umělecké tvorby. Iluzi světa, jeho neautentičnost nahrazuje autenticita hudební tvorby, která odkazuje na celek románu – jako na svobodný akt tvorby autentičtějšího světa na rozdíl od toho reálného, který nás obklopuje.

Carpentier dochází k témuž jako baroko a manýrismus: „S těmito aspekty souvisí také další, velmi podstatná konvergence mezi manýrismem, barokem a avantgardou: radikální zlom s ‚přirozeným postojem‘ ke skutečnosti světa a obrácením pozornosti k fenoménu autonomního estetického světa, k fenoménu ‚odskutečnění‘ světa empirické zkušenosti a uskutečnění *jiného* světa prostřednictvím umění.“¹⁷⁰ Tak se obraz, hudba, umění stává nikoli prostředkem mimetického zpodobování vnějšího světa a jeho věcí, ale médiem, ve kterém se skutečnost sama ztvárňuje jiným způsobem. Transcendentní svět, onen jiný prostor, ztělesňuje autonomní prostor tvorby. V něm nachází poutník svůj niterný ráj, nikoli v pralese,

¹⁶⁸ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 72.

¹⁶⁹ Volek, Emil. Op. cit., s. 151. „[...] una transcendencia vacua. Pero es una vacuidad convertida en apoteosis de la libertad creadora. Y esta vacuidad, esta libertad, es el verdadero centro –barocamente revelado y encubierto– del laberinto simbólico de la obra.“

¹⁷⁰ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 19.

tedy v době, kdy se umění ještě nestalo autonomním prostředkem výkladu světa, kdy bylo „pouze“ součástí rituálu, víry a nevytvářelo samostatné světy.

4. Barokní motivy v *Panu presidentovi* Miguela Ángela Asturiase

Nejznámější a asi nejkomentovanější román Miguela Ángela Asturiase *Pan president* (*El señor presidente*, 1946) nebývá často označován za barokní a není zvykem ho řadit mezi nejznámější tak zvaná (neo)barokní díla Latinské Ameriky. U Aleja Carpentiera se (neo)barokní interpretace sama nabízí tím, že sám autor o barokovosti Ameriky i svých děl mluvil, návrat barokního reflektoval (třebaže po svém) a vědomě navázal na příklad na Eugenia d'Orse.

Interpretace *Pana presidenta* Miguela Ángela Asturiase se spíše pohybuje v okruhu románu o diktátorovi, popřípadě šířeji uchopeném sociálním románu, jehož hlavním cílem je odsouzení diktátorského režimu a pozice diktátora, poukázání na problémy zemí Latinské Ameriky, na bídu, zaostalost atd. Literární vědci také často popisují magickorealistickej charakter románu, jeho návaznost na surrealismus, jenž nepochybně Asturiase ovlivnil, nebo se snaží zachytit vztah mezi románem a původními mayskými mýty, legendami a kosmogonií. Barokovosti románu se hlouběji nevěnují.

Sporé zmínky o barokním vzhledem k *Panu presidentovi* se věnují jen jedinému aspektu – a to jazyku. Charakterizují styl této knihy v podobném duchu, jako jsme výše popsali jazyk Carpentierův, všímají si enumerací, tíhy jazyka a jeho obrazů, jejich přebujelosti, senzitivity a intenzity. Například Lourdes Royano Gutiérrez říká: „V Asturiasovi má metafora organickou funkci. Její jazyk, který si všímá barev, je často zraňující, ohromující a barokní.“¹⁷¹ Dále Gutiérrez pokračuje s nikoli přesnější charakteristikou: „výbuch tropického barokismu, [...] spojení surrealismu s indigenismem, nové vytvoření reality, její přeměna ve slova, v mocný verbální proud. [...] Toto je základem veškeré expresivní techniky Asturiase, jeho překypující a barokní prózy.“¹⁷² V podobném duchu se nese charakteristika Francisca Albizúrese Palmy z jeho knihy *K pochopení „Pana presidenta“* (*Para comprender “El señor presidente”*),¹⁷³ v níž mluví o verbální bohatosti Asturiasova románu

¹⁷¹ Gutiérrez, Lourdes Royano. *Las novelas de Miguel Ángel Asturias desde la teoría de recepción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993, s. 112. „En Asturias la metáfora desempeña una función orgánica. Su lenguaje, atento a color, muchas veces es hiriente, deslumbrador y barroco.“

¹⁷² Tamtéž, s. 113n. „la explosión del barroquismo tropical, [...] la unión del surrealismo con el indigenismo, la recreación de la realidad, la transmutación en palabras, en un torrente verbal poderoso. [...] Ese es el fundamento de toda la técnica expresiva de Asturias, de su prosa desbordada y barroca.“

¹⁷³ Cf. Albizúres Palma, Francisco. *Para comprender “El señor presidente”*. Guatemala: Editorial Cultura, 1998.

(o aliteracích, kontrastech, enumeracích), jež vytváří bohatý, bující a velmi expresivní styl. „Styl, který se zkrátka přiřazuje k barokní linii, k linii pohybu, slovnímu bohatství a přemíře obrazů.“¹⁷⁴

Ovšem tato jazyková charakteristika nám mnohé neřekne. Dokonce ani přebujelost barokního jazyka nevystupuje v *Panu prezidentovi* tak do popředí, jako tomu je na příklad u Aleja Carpentiera. Je zde patrná, vytváří charakter díla, ale není přítomná v téměř každém odstavci jako ve *Ztracených krocích*. Carpentier, který postuloval barokovost Ameriky a její zázračnou realitu, považoval za základní rys amerického baroka strach z prázdnoty a cíleně přebujelost obrazů ve svém díle vytvářel. Přemíra obrazů, jejich bujení, enumerace, ale i časté barokní motivy jako by do textu vkládal záměrně. V Asturiasově románu nenajdeme ku příkladu tak četný výskyt výčtů, ani barokních motivů, Asturias žádnou barokovost založenou na přebujelosti nehlásal, ale o to zajímavější se nám zdá, že se barokní motivy a obrazy v románu objevují. Nalezneme zde také mnohé dlouhé enumerace, obrovské hromadění slov, výčty, díky kterým nabývá próza na tempu. Na některé poukážeme níže v interpretaci barokních motivů. Přestože by tyto výčty odkazovaly na košatost slohu, román je hutný a těžkopádný, tedy velmi promyšleně zkonstruovaný (Asturias na něm také velmi dlouho pracoval). V tomto se blíží více než květnatému stylu barokního kulteranismu stylu hutnějšímu, ve španělském prostředí označovanému jako konceptismus, za jehož představitele se považuje Francisco de Quevedo. Na příslušnost spíše k této linii poukazují konceptuální hrátky se slovy, s jejich významy, zvukovou stránkou, kterými se román jenom hemží. Za zmínku stojí často komentovaný první odstavec románu se všemi aliteracemi a hrou s významy slov.¹⁷⁵ Obdobně si Asturias hraje v kapitole XXXVIII. s rytmem jízdy vlaku a rytmem prózy (obrazů, které Andělská tvář pozoruje). Podobným typem jsou také hry se slovy, která znějí podobně, jako záměna Inri a idiot v kapitole III.¹⁷⁶ V této jazykové hře se prolíná utrpení Ježíše s utrpením idiotů, žebráka jménem Paňáca.

Od jazykové úrovně se spíše přesuneme k té motivické a pokusíme se charakterizovat, co je na ní barokní. Znovu navážeme na již citované dílo Josefa Vojvodíka *Povrch, skrytost, ambivalence*.

¹⁷⁴ Albizúres Palma, Francisco. Op. cit., s. 22. „Un estilo, en fin, que se adscribe a la línea barroca, la línea del movimiento, de la riqueza verbal, del recargo de imágenes [...]“

¹⁷⁵ Cf. Langowski, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982, s. 63.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 64n.

Pan president předně zachycuje diktaturu, ta je hlavním tématem díla, ona a strach, který vytváří, obavy, které jsou téměř hmatatelné. Za základní modalitu celého románu lze považovat strach. Osoba pana prezidenta se nachází až ve druhém plánu, ztělesňuje původ strachu, jakéhosi boha/satana, jenž hýbe ostatními právě skrze jejich obavy. Tento obraz Guatemaly, předně tedy jejího hlavního města, se stává metaforou pro jakýkoli život v totalitním státě, dokonce i pro život jako takový. Život všech formuje strach ze smrti, z nějaké vyšší moci, která nás může kdykoli sprovodit ze světa. Diktátorský režim v Guatemale se stává analogií nejisté existence člověka, vyhroceným obrazem, který ukazuje nevýznamnost a iluzivnost našeho života v intenzifikované podobě diktatury. S tím rozdílem, že v Asturiasově románu nalezneme smrt ztělesněnou v postavě pana prezidenta, před jehož mocí není úniku.

Asturias ve snaze zobrazit diktaturu Manuela Estrady Cabrery (jehož jméno se ale v románu neobjeví, pan prezident je zobecněním postavy diktátora) vytvořil svět obrovského strachu, nejistoty, kde vše hlásá: Memento mori!, protože smrt si může přijít kdykoli pro kohokoli (od nejbližších z okruhu pana prezidenta, generálů, Andělské tváře až po žebráky). Neustálá přítomnost smrti činí okolní svět nereálný. Všudypřítomný strach přetváří realitu v neuchopitelnou. Život se stává pouhým čekáním na smrt, iluzí. Tato neautentičnost a neskutečnost života se blíží baroknímu náhledu.

4.1. Iluzivnost světa

Mezi nejzásadnější barokní motivy v *Panu prezidentovi* patří právě ty, které vytvářejí iluzivnost zobrazovaného světa. Jde předně o všudypřítomnost smrti (v podobě umírajících, nemocných, mršin, mrtvol, kostlivců, červů, much apod.), jež s sebou přináší strach. Svět se stává hrobem, kde umíráme zažíva v pouhém očekávání konce. S motivem smrti se úzce váže sen a snovost. Právě smrt společně se snovostí vytvářejí iluzi skutečnosti. Sen je zásadním prvkem Asturiasova románu a poukazuje na úzkou hranici mezi reálným a nereálným, onirické motivy se opakují a snící často mezi realitou a snem nerozlišují. Motiv snu a reality (a oscilace mezi nimi) také navazuje na známé barokní Calderónovo dílo *Život je sen*, které se na této neschopnosti rozlišení přímo zakládá. Iluzivnost světa dotvářejí motivy zrcadel, zrcadlení a odrazů, v nichž se původní, autentický obraz ztrácí. Iluzivnost nadále podtrhuje metaforika spojená s divadlem, maskami, loutkami. A celý tento barokní trs

motivů rámuje prázdnota, strach z ní (podobný strachu ze smrti), který vše přetváří v přelud. Motiv světa jako hrobu, žití jako umírání podtrhuje obraz vězení, kobky. Ve vězení se nacházejí nejen různé postavy románu, ale vlastně celé město, celá Guatemala. Žít znamená být vězněn. Odtud nereálnost celého vyobrazeného světa.

Josef Vojvodík při charakteristice expresionismu a jeho návaznosti na baroko říká o odskutečnění světa toto: „Svět, v expresionismu také stát, je pocíťován jako téměř ďábelský systém slepé brutální moci a násilí, trvale ohrožován anarchií a ztrátou všeho smyslu, smrtí a zánikem. Metafora života jako pouhého divadla (Calderónovo drama *El gran teatro del mundo* z roku 1645), ale také jako vězení, ‚trestanecké kolonie‘, ‚mučírny‘, ‚slepé kobky‘, apod., jehož skutečnost je interpretována jako stav trvalého násilí na druhých i na sobě samotném, jak ukazují časté motivy trýznění, poprav, sebevraždy. V baroku rozšířená představa neautentičnosti a neskutečnosti života vezdejší svět radikálně znehodnocuje.“¹⁷⁷ Přesně k tomuto v *Panu prezidentovi* dochází, svět brutální diktatury znehodnocuje okolní svět a činí ho neautentickým. Tuto neskutečnost vystihují výše zmíněné prvky, které si v románu postupně ukážeme.

Děsivost okolní reality, jež nutí postavy bát se o sebe a o své blízké, tvoří základ iluzivnosti fikčního světa. Jednou z možných variací na strach ze smrti je strach z prázdna, který se v románu pojí s motivem propasti, jež také odkazuje na hrob, kobku, vězení apod. „Když se toho nejméně nadála, dveře kobky se otevřely. Při zaskřípění zámků ucukla Fedina nohama, jako by se jí znenadání zmocnil pocit, že je na okraji propasti.“¹⁷⁸ Zde použité španělské slovo *el precipicio* také znamená pád, záhubu, zničení; propast proto můžeme vykládat jako metaforu smrti. Podobný obraz se zdá Paňácovi: „*Paňácův* pohled bloudil pod klenbou velmi vysokého stanu. Provazolezci ho totiž nechali úplně samotného v té budově, která se zvedala nad bezednou, jasně zelenou propastí.“¹⁷⁹ Andělské tváře se také dotkne strach v podobě prázdnoty ve chvíli, kdy Kamila onemocní a umírá: „... Hra snů... kaluže kafrového oleje... táhlý rozhovor hvězd... očima nezachytitelný, slavný, přímý dotyk

¹⁷⁷ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 73.

¹⁷⁸ Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Přel. Z. Šmíd. Praha: Svoboda, 1971, s. 117. „Cuando menos lo esperaba se abrió la puerta del calabozo. El ruido de los cerrojos la hizo recoger los pies, como si de pronto se hubiera sentido a la orilla de un precipicio.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Madrid: Unidad, 1999, s. 101.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 24. „Su mirada vagaba por el espacio de una bóveda muy alta. Los volatines le dejaron perdido en un edificio levantado sobre un abismo sin fondo de color verdegay.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 25.

prázdnoty...¹⁸⁰ Strach z prázdna, z jeho přimosti je v této části románu zahalen do víru obrazů, které v českém překladu pokračují na dalších dvaceti řádcích. Kapitola se nejspíše proto nazývá Smršť (XXVI., Torbellino). Jako kdyby se tíha vyjmenovávaných obrazů, snažila přehlušit onen dotyk prázdnoty a smrti, který Andělská tvář pociťuje. Tuto pasáž bychom mohli v Carpentierově duchu považovat za americký barokní ve snaze zaplnit prostor z důvodu „horror vacui“.

Ale smrt nefiguruje v textu pouze v obrazech prázdnoty či propasti, je často tematizována přímo, ve své nahotě, a na její zobrazení se vážou další typické barokní prvky. Již v předešlé kapitole jsme poukázali na tělesnost barokních obrazů smrti (za vše mluví známý Rembrandtův obraz *Vyvrženého dobytčete*). Baroko zdůrazňuje tělesnost, kterou mu renesance ukázala. Ale tuto tělesnost exaltuje ve snaze ji překonat. Tíhu hmoty se snaží přesáhnout, ale je si jí neustále vědomé. Již v prvním odstavci *Pana presidenta* se objevuje motiv mršiny. Začátek románu bývá často připomínáný kvůli důkladně promyšlené hře slov, aliterací a zvukové stránce projevu. Hraje si také s motivem světla, plamenu a ohně, které přichází nikoli od boha, ale od satana. Světlo zde nefunguje jako zdroj rozumu a racionality, ale přetváří se a začátek otevírá ponurou, pekelnou atmosférou. „Zasvit, zřídlo ohně plné, Lucifere, drahokame, nad mršinou vydej plamen!“¹⁸¹ Mršina (v originále spíše hniloba, ale také prohnílost) ukazují na základní aspekt celého románu; v něm se totiž vše nachází ve stavu hnití, umírání, kažení se, ničení. Sny, které navazují na tento úvodní odstavec, tematiku smrti, masa a mršin dále rozvádějí: „kdy jim před očima kolotali vyhladovělí vepři, vychrtlé ženy, psi s přeraženou páteří, vířila kola kočárů a pohřebním průvodem vcházeli do katedrály mniši [...] zdálo se jí, že visí na háku obsypána mouchami, jako kus masa v řeznických krámech.“¹⁸² Tento poslední motiv, který jako by popisoval Rembrandtův obraz, se pro zdůraznění vrací na téže straně znovu. Motivů smrti, odkazů na pohřby, hrobky, hnilobu atd. je v románě bezpočet.

Se smrtí se pojí nejen hniloba, ale také zvířata s ní spojená (jako u Carpentiera). Jde například o supy v obraze, v němž leží polomrtvý Paňáca na dně

¹⁸⁰ Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Op. cit., s. 186. „... Juego de sueño..., charcas de aceite alcanforado..., astros de diálogo lento..., invisible, salobre y desnudo contacto del vacío...“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 157.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 7. „¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre!“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 11.

¹⁸² Tamtéž, s. 8. „veían desfilar cerca de sus ojos cerdos con hambre, mujeres flacas, perros quebrados, ruedas de carruajes y fantasmas de Padres que entraban a la Catedral en orden de sepultura [...] soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo, como la carne de carnicerías.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 12.

strže (znovu motiv propasti) a celý svět se zdá hrobem: „Ve velké dálce bylo vidět oblohu, sytě modré nebe, ozdobené jako převysoká hrobka čelenkami supů urubů, kteří kroužili dřímavě kolem dokola.“¹⁸³ Ve španělském textu nad mršinou nekrouží supi, ale kondori, ptáci, kteří se rovněž živí mršinami. Dokonce tito ptáci tančí okolo Paňáci pochmurný tanec, jakýsi tanec smrti, při němž ho v kroužku obkličí a pomalu se k němu v tanci přibližují. Přestože je Paňaca ještě živý, vrhají se na něj jako na již mrtvého, cítí, že umírá – ostatně jako každá jiná postava románu *Pan president*. „[...] snesli se na zem, neboť jim neušlo, že se nehýbá, a již kolem něho pohopsávali skok sem skok tam v pochmurném tanci vzdušných dravců.“¹⁸⁴ Ve španělském originálu se přímo uvádí „danza macabra“, tedy tanec pohřební, tanec smrti. Další zvířata, která se pojí se smrtí, jsou červi a mouchy. Fedina kolébající své mrtvé dítě se stává „živým hrobem svého miláčka, jeho poslední pozemskou kolébkou“, ¹⁸⁵ člověk je nejen chodící mrtvolou, ale také hrobem, jež kolébá mrtvé s něhou, „aby tamti pokojně a nehybně snášeli rozjitřující dotyky červů, vlínavou palčivost rozkladu.“¹⁸⁶ Motiv much se v románu navrácí, nejpatrnější se zdá v pasáži o nemocné Kamile, kde jsou mouchy spojovány přímo se smrtí: „Hodiny a mouchy doprovázejí Kamilu, již již umírající. [...] Mouchy běhají po stěnách, strásají ze svých křidélek chlad smrti.“¹⁸⁷ Podobné motivy se opakují v průběhu díla. V V. kapitole je přirovnávána tvář člověka k bifteku, obleky visí jako oběšenci, prezident vystupuje jako dravec (analogicky k supům). Lidé umírají zaživa. „Myslela na červy, které vytáhli ze žaludku malé Enriquetě, té z Hospody u divadla, na tu změť mšic, co ji našli v nemocnici jednomu Indiánovi v hlavě místo mozku.“¹⁸⁸ Několikrát se vrací motiv supů, kteří se perou o mrtvou kočku.

¹⁸³ Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Op. cit., s. 25. „El cielo se veía muy lejos, muy azul, adornado como una tumba altísima por coronas de zopilotes que volaban en círculos dormidos.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 26.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 19. „[...] echaron pie a tierra al verle inerte y lo rodearon a saltistos, brico va y brinco viene, en danza macabra de ave de rapiña.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 21.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 154. „ella era la tumba viva, la cuna de tierra última“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 132.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 155. „que los obligan a soportar quietos, inmóviles, las cosquillas de gusanos, los ardores de la descomposición.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 132.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 186. „El reloj y las moscas acompañaban a Camila casi moribunda. [...] Las moscas corrían por las paredes limpiándose las alitas del frío de la muerte.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 157.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 60. „Pensaba en los gusanos que le sacaron del estómago a la Niña Enriqueta, la del Mesón del Teatro; en la paxte que en lugar de sesos le encontraron a un indio en el hospital [...].“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 155.

Dalším motivem, který se pojí se smrtí, jsou kosti a kostlivci. „[...] tetičky se v stinném koutě zatetelily kostlivou siluetou. Byl to skutečný skelet ženy.“¹⁸⁹ Příkladů bychom našli mnohem více. Tuto tělesnou smrt také doprovází fyzické prožívání strachu, který je v románu téměř hmatatelný. „Drvoštěp neodložil svoje břemeno – tíživěji na něm totiž ležel strach.“¹⁹⁰ O kousek dále: „strach silnější než bolest umlčel Paňácu.“¹⁹¹ A poryv nevysvětlitelné hrůzy cítí Fedina až „do morku kostí“.¹⁹² Podobné obrazy fyzického strachu, který ochromuje, se v románu opakují. Je důležité si uvědomit, že všudypřítomný strach prožívají postavy fyzicky. Není zde – tak jako v baroku – nic, co by neprocházelo skrze tělo.

Z mnoha ukázek jsme vybrali jen pár, abychom ilustrovali děsivost fikčního světa románu *Pan president*. Vše se nachází ve stavu přeměny, tedy v rozpadu, umírání zaživa, vše se obává o svou existenci. Nad tímto „peklem“ se tyčí pouze postava pana prezidenta, která není blíže specifikována ani pojmenována. Pan prezident chodí pouze v černém, má bezzubé dásně, zplihlé tváře a zřasená víčka (viz kapitola VI.), připomíná smrt samu. Z vyprávění jeho tehdejší milenkyně (kapitola XXIV.) vysvítá, že se panicky bojí smrti. Tato dívka bydlela u hřbitova a neustálá přítomnost smrti prezidenta děsila. To je paradoxní, neboť později přímo on ztělesňuje ve státě smrt. A protože se prezident pohřbů bál, opustil ji, ovšem jeho ucho „mu někdy zavánělo umrlčinou,“¹⁹³ vzpomíná jeho milenkyně. Blíže popis pana prezidenta najdeme v kapitole XXXII., v níž pan prezident již připomíná hniující mrtvolu. Jeho podoba se již rozkládá, sám podléhá své smrtící síle, jeho hniující tělo už vábí mouchy: „pronásledoval neustále mouchu, která poletovala sem a tam; spodek košile měl přitom venku, poklopec otevřený, střevice nezašněrované, ústa potřísněná slinami a oči výměšky připomínajícími barvou žloutek.“¹⁹⁴

Všechny tyto prvky hlásají: Memento mori! Protože člověk nikdy neví, kdy smrt přijde, ale ta je přítomna na každém kroku, ve všem živém. Tento princip (nevíš

¹⁸⁹ Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Op. cit., s. s. 59 „[...] marcaron sobre la sombra de un rincón el esqueleto. Era un esqueleto de mujer, [...]“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 53.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 25. „Sin dejar la carga –más le pesaba el miedo [...]“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 26.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 28. „y el miedo, más fuerte que el dolor,“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 28.

¹⁹² Tamtéž, s. 113. „hasta los huesos“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 98.

¹⁹³ Tamtéž, s. 177. „aunque a veces le sabía a difunto.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 149.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 235. „continuó persiguiendo la mosca que iba y venía de un punto a otro, la falda de camisa al aire, la bragueta abierta, los zapatos sin abrochar, la boca untada de babas y los ojos de excrecencias color de yema de huevo.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 199.

dne ani hodiny) podtrhuje variace na motiv tance smrti, hra, která ve světě románu Miguela Ángela Asturiase určuje, kdo bude další na řadě – loterie. V kapitole XV. si generál Canales uvědomí, že nehraje žádnou roli, že se ničím neprovinil, že to v loterii byl vylosován a určen ke zničení. „Už v tom také uvízl, už v tom také uvízl. Loterie, milý brachu, loterie! [...] Tohle je věta zahrnující život jejich země, jak vždycky hlásá kmotr Fulgencio, ten dobrý muž, který prodává na ulici losy, zbožný katolík a přitom duše obchodnická...“¹⁹⁵ Tento kmotr připomínající kostlivce, ale i smrtáka hlásá bezzubými ústy, že „hediký hákon v této dzemi je loterie: loterie bás přibede do běžení, loterie z bás udělá poslance, diplomata, pchesidenta hepubliky, generála, ministcha.“¹⁹⁶ Jde o jakousi loterii smrti, lístek nahrazující klasický tanec se smrtí, který ale vede k témuž – zdůrazní, že na tomto světě nezmůžeme nic a všichni skončí stejně, poukazuje tedy na rovnost všech před smrtí a nad její blízkostí.

Časté snové výjevy v románu *Pan president* vykládají literární vědci v návaznosti na surrealismus, a to předně po obsahové a formální stránce (ve způsobu vršení obrazů, které označují za automatické psaní).¹⁹⁷ Nás ovšem nezajímá řazení obrazů, ale jejich role ve významu románu. Sny totiž rovněž vytváří a podtrhují iluzivnost a neuchopitelnost reality v textu. Strach ze smrti a obavy z okolního světa se dostávají do snů a postavám se často zdají noční můry. Strach reálný se prolíná se strachem snovým a snící těžko rozeznává hranici mezi realitou a snem.

V první části se objevují snové aspekty reality právě v momentech, kdy velký strach přetvoří realitu v iluzi. To, co se děje, přestává postavám připadat jako reálné. První ukázka je z útěku žebráka: „Byla to pro něho zpola skutečnost, zpola sen, když *Pañaca* běžel pronásledován psy a jehlami drobného deště.“¹⁹⁸ Na toto pochybování o realitě navazují sny se supy, ze kterých jsme již citovali. Z obdobných důvodů se přestává zdát realita skutečnou i Kamile: „Kamila to zpočátku vnímala jen jako

¹⁹⁵ Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Op. cit., s. 107. „Ya estaba complicado, ya estaba complicado. ¡La lotería, amigo, la lotería! [...] Ésta era la frase-síntesis de aquel pías, como lo pregonaba *Tío Fulgencio*, un buen señor que vendía billetes de lotería por las calles, católico fervoroso y cobrador de ajuste.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 93.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 107. „¡la única ley en egta tierra eg la lotería: pog lotería cae ugté en la cágccl, pog lotería lo fugilan, pog lotería lo hagen diputado, diplomático, pregidente de la Gepública, general, minigtrol!“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 93.

¹⁹⁷ Cf. Langowski, Gerald J. Op. cit., s. 78. „La escritura automática desempeña un papel importante en la descripción de secuencias oníricas, especialmente si son pesadillas.“

¹⁹⁸ Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Op. cit., s. 18. „Medio en la realidad, medio en el sueño, corría el *Pelele* perseguido por los perros y por los clavos de una lluvia fina.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 20.

nějakou hru či snad přízračný sen. Ach, tohle přece nemůže být pravda!¹⁹⁹ Nadále je tato hranice již narušena a snové prvky se objevují častěji a znemožňují rozpoznávání reality postavám ještě více. Ve druhé části lamentuje Kamila nad tím, co se stalo: „Ach, vždyť tohle všechno není sen!“²⁰⁰ Postavy již téměř nerozlišují mezi realitou a snem, klamem. Tuto iluzivnost podtrhuje neuchopitelnost časová, Kamila se ve XII. kapitole (první kapitole druhé části) ptá, jestli uplynula jen jedna hodina, nebo již řada let. Neuchopitelnost času je také přítomná v názvu třetí části, kde se přesná datace už naprosto rozpadá a podtitul hlásá: Týdny, měsíce, léta...

Nejenže snovost podtrhuje společně se strachem ze smrti prázdnotu světa, jeho neuchopitelnost, ale také se se smrtí propojuje. Ve snu Andělské tváře z kapitoly XXI. je to jasně patrné. Usnout znamená přestat existovat, zapomenout, zbavit se tíhy života. Ze snahy spát a uniknout tak okolnímu světu přechází Andělská tvář do úvah nad sebevraždou jako analogickým způsobem zapomnění. Snové motivy vrcholí snem, který se zdá Andělské tváři v kapitole XXI. Jde o sen o bárce zamilovaných, Andělská tvář patří do skupiny lidí, kteří se spokojí s tím, že je milují druzí, Kamila se ocitá v bárce, v níž milenky nikdy nebudou šťastné. Sen zde vystupuje jako postava, jako vládce spánku. Je zajímavé, že sen pokračuje i poté, co se Andělská tvář probouzí – do téhož snu se dostává Kamila a možná ho sní dál. Nebo jde jen o snovou skutečnost, kterou předkládá vypravěč pouze čtenáři? Tak jako tak tím ale boří hranici mezi snem a skutečností. Proto je v románu rozdíl „mezi skutečností a snem zcela bezděčný. Spí zde nyní... anebo snad bdí? Připadalo mu, že se země v pološeru pohybuje.“²⁰¹ Odkaz na Calderónův *Život je sen* se zdá naprosto jasný. Na tuto barokní hru navazuje román také v jiném aspektu, v obrazech vězení, kobek a cel, které se stávají metaforou života v diktatuře, ale i života jako takového. Poukazují na omezenost našeho poznání.

Posledním zásadním aspektem iluzivnosti fikčního světa Asturiasova románu je divadlo světa a motivy s ním spojené – loutky, masky, přetvářka. K těmto motivům řadíme i zrcadlo a zrcadlení, protože vytváří ambivalentní prostor skutečnosti a zdání obdobně jako divadlo, jak píše Josef Vojvodík: „Svět jako divadlo a ještě přesněji

¹⁹⁹ Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Op. cit., s. 74. „Para Camila todo aquello era un juego o una pesadilla; verdad, no, verdad no podía ser[...]“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 66.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 86. „No estaba soñando.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 76.

²⁰¹ Tamtéž, s. 186. „Entre la realidad y el sueño la diferencia es puramente mecánica. Dormido, despierto, ¿cómo estaba allí? En la penumbra sentía que la tierra iba caminando...“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 157.

jeviště, které je zároveň hledištěm, prostorem podvojnosti, zdánlivě skutečným a přece iluzivním prostorem, zpochybňujícím skutečnost reálného světa.²⁰² Tato problematika zrcadlení se pojí s prožitkem problematické skutečnosti, neskutečné skutečnosti vnějšího světa, a zároveň s prožitkem ztráty vlastní identity, kterou prožívá například i Andělská tvář.

Celé město je přirovnáváno k divadlu: „Předměstská čtvrť vyčnívala do polí, elektrická světla se zažehovala jako zápalky rozškrtávané v divadle, kde lampy jsou zhašeny.“²⁰³ Město tak získává dojem jeviště, v popisu se zde objevuje jen pár míst, která se opakují (jako například portál páně) a připomínají kulisy. Ale toto divadlo města je spíše jevištěm smrti, popravištěm. „Na hlavním náměstí se vždycky večer objevilo známé promítací plátno – improvizované kino připomínalo popraviště.“²⁰⁴

Obyvatelé města se přirovnávají k hercům: „On, hlavní herec, díval se na všechny z houpačky smrti,²⁰⁵ nebo k pouhým loutkám: „Pohybujíc se tím loutky připomínajícím způsobem lidí, kteří v chaosu svého poničeného života začínají ztrácet zdravý rozum.“²⁰⁶ Nebo na jiném místě: „přistrčil ke zdi majora, tu žalostnou a ničemu již nevzdorující loutku.“²⁰⁷ a dále se motiv loutek dokonce spojuje s obrazem uzeného lidského masa, tedy se smrtí: „při srovnání s těmito vykonavateli cizí vůle [...], do zlatova vyuzenými loutkami.“²⁰⁸ V románu se také objevuje postava loutkáře, jemuž se věnuje jedna celá kapitola (VIII.) – Loutkář od Portálu Páně. Paradoxní se nám na této postavě jeví to, že sám loutkář je pouhou loutkou v rukou své ženy. Můžeme tak všechny považovat za loutky²⁰⁹ (i pana prezidenta) a současně za pouhé herce, jež mají místo tváří a identit masky. „Nyní se viděl ve velkém dvoře,

²⁰² Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 137.

²⁰³ Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Op. cit., s. 28. „Al campo asomaba el arrabal con luces eléctricas encendidas como fósforos en un teatro a oscuras.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 28n.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 115. „En la Plaza Central se alzaba por las noches la clásica manta de las vistas a manera de patíbulo [...].“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 99.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 217. „Él era el principal actor y los miraba a todos desde el columpio de la muerte [...].“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 184.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 153. „Con ese modo de moverse, un poco de fantoche, de los que en el caos de su vida deshecha se van desantando la cordura [...].“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 131.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 183. „pegó al mayor contra la pared, pobre muñeco manejable [...]“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 154.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 218. „junto a los simples ejecutores, [...] muñecos de oro y de cecina [...]“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 185.

²⁰⁹ K témuž dochází Gutiérrez, Lourdes Royano. Op. cit., s. 146. „La reducción de seres humanos a simples marionetas en manos del dictador, sin dignidad, sin elección, producen el efecto de una incomprendible pesadilla, algo difícil de admitir en el siglo XX.“

kolem něho jsou samé masky, vlastně přece tváře pozorně sledující kohoutí zápas.²¹⁰ Lidé se zde nezdaří reální, mají masky, ale současně jsou i diváky zápasu, jeviště se doopravdy zrcadlí v hledišti, herci jsou současně diváky své vlastní tragédie. Masky poukazují nejen na přetvářku a divadelnost světa, ale znamenají také ztrátu identity. Místo osobností jsou lidé pouhými loutkami, namísto tváří a identity nosí masky. Masky a divadlo tak ukazují prázdnotu fikčního světa a podtrhují jeho iluzivnost.

Posledním prvkem vytvářejícím neskutečnou skutečnost románového světa, kterým se budeme zabývat, je zrcadlo a zrcadlení. Díky odrazům se svět rozpadá, stává se neautentickým. Pozorovatel, divák (ale současně i herec, jak jsme ukázali výše) neví, co je odrazem a co realitou: „jakoby působením kouzel dostalo náhle všechno tvářnost skutečnosti v nepohnutých zrcadlech, zatímco přeludně vypadaly siluety v salónech.“²¹¹ Motivy zrcadel se pojí se smrtí a snem, ve svém útěku nenaruší Paňáca svým křikem ani spánek obyvatel, „lidí navzájem si rovných v zrcadle smrti.“²¹² Propojení zrcadel a snů se zdůrazňuje i jiným způsobem, skrze zrcadla vstupují přeludy do snů. A protože se zrcadla nacházejí téměř doslova na každém kroku fikčního světa románu, kontury mezi snem a realitou se rozostřují, jak jsme již naznačili výše. Andělská tvář chce spát spánkem nepřerušovaným, posilujícím, „bez návštěv, které vstupují do snů skrze zrcadla a mizejí otvorem tvých chřípí.“²¹³ Na základě těchto ukázek víme, že když Kamila hledá manžela v kapitole XL. v zrcadlech, víme, že hledá marně, Andělská tvář je již v jiném světě, snovém, nebo spíše na prahu smrti, protože mezi snem a smrtí existuje jen tenká hranice.

4.2. Ostatní barokní motivy

Výše zmiňovaná neuchopitelnost a nereálnost fikčního světa se odráží v čase románu. Atmosféra *Pana presidenta* se zdá nehybná, přestože máme v prvních dvou částech jasná data. Chybí datace roku a zdá se, jako by se situace a výjevy opakovaly, jako by se čas zastavil. Tento pocit je umocňován fragmentárností vyprávění; krátké kapitoly, spíše výjevy z různých míst, vyprávěné z pohledů různých postav, se v sobě zrcadlí, různě se opakují. Tak jako nejsou schopny uchopit realitu okolo sebe postavy,

²¹⁰ Asturias, Miguel Ángel. *Pan presidente*. Op. cit., s. 22. „Ahora se veía en un patio grande rodeado de máscaras, que luego se fijó que eran caras atentas a la pelea de dos gallos.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 24.

²¹¹ Tamtéž, s. 260. „como por encanto, parecía real en los espejos sosegados y ficticio en los salones“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 218.

²¹² Tamtéž, s. 17. „iguales en el espejo de la muerte“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 20.

²¹³ Tamtéž, s. 147. „sin visitas que entran por los espejos y se van por las ventanas de la nariz.“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 126.

ani čtenář se nevyzná ve složité románové kompozici, která těká od místa k místu, od postavy k postavě. Tuto neuchopitelnost světa tak odráží fragment, na jehož základě je román vybudován. Ve třetí části se čas stává naprosto nejasným již podle podtitulu. Z barokního pohledu se svět stal nepostižitelným, nelze ho nahlédnout, je to chaos tvořený právě fragmentem, který jako jediný zachycuje rozpad tohoto světa. Kombinování a vybírání těchto fragmentů je velice promyšleným uměleckým aktem, jejich zdvojování a zrcadlení zdůrazňuje roztříštěnost a neuchopitelnost světa, na druhé straně poukazuje samo na sebe a na svou uměleckost, na dílo samotné. Stejný postup využíval manýrismus: „chybí jakákoli perspektiva, která by umožňovala pohled na skutečnost světa. Ona samotná se pro manýristického tvůrce rozpadá na fragmenty a izolované části, spojované na manýristických obrazech do kvazi koláží heterogenních částí.“²¹⁴ Každé vytvoření celku z těchto fragmentů ukazuje na neexistenci jednotící perspektivy, tedy na absenci celkového smyslu a na vykonstruovanost textu, který se nám předkládá. Dochází proto k odcizení od uměleckého díla jako konstruktů, vytvořené masky, přetvářky, jež ukazuje prázdnotu světa. Takto vytváří na úrovni formální Miguel Ángel Asturias to, co se motivicky ukazuje v příběhu.

Na základě výše uvedených barokních motivů lze říci, že *Pan president* je (neo)barokní nejen na jazykové, ale rovněž na motivické úrovni. Celkový pesimismus díla, iluzivnost a neuchopitelnost fikčního světa má barokní kořeny. Blízkost konce a memento mori spojené s intenzivním prožitkem těla vyznívá barokně. Můžeme ale dílo považovat za barokní i v celkovém vyznění?

Barokní prostor totiž charakterizuje svět dvojlomný, okolní svět sice akcentuje s jeho veškerým hříchem a hmotou, ale transcenduje ho do prostoru smyslu, do duchovního principu. Nalézáme v Asturiasově pekelném prostředí možnou transcendenci tohoto děsivého světa?

Jediná postava, která se pokusí vymanit z koloběhu naplněného pouhou smrtí, násilím a brutalitou, je Andělská tvář – a to skrze lásku. Tento duchovní princip hlavního hrdinu přeměňuje a zdá se, že bůh (či nějaký jiný vyšší princip) se nad ním slitoval. Díky jeho proměně Kamila neumírá. „Když major odešel, dotkl se *Andělská*

²¹⁴ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 66n.

tvář vlastního těla, aby se přesvědčil, zda je to ještě opravdu on, který napomohl tolika lidem k smrti.²¹⁵ Jako kdyby se jeho duchovní přeměna dotkla i jeho těla, ukázala se i na přeměně těla. Láska a svatba se dá považovat za jediný princip, který Asturias staví proti hrůze okolního světa. Svatba, která se odehrává na prahu zásvěetí v kapitole XXX. (Svatba in articulo mortis), doopravdy Kamilu osvobodí a ona se uzdraví. Ale další osudy Andělské tváře žádnou naději nenabízí, Andělská tvář umírá v hrůzných podmínkách, uzavřený v kobce přežívá jen díky jediné naději, že znovu uvidí svou ženu. A když i tuto naději ztratí, umírá. Pekelný mechanismus fikčního světa si ho stejně našel, smrt a beznaděj platí pro všechny. Andělská tvář neprohlédne přetvářku spoluvězně a přestane věřit v Kamilinu lásku, jeho iniciace je zmařena. Víra Andělské tváře nebyla dost silná. Jedinou naději, kterou román nabízí, lze spatřovat v narození malého Miguela, dítěte počatého z lásky, které vyrůstá na venkově, nikoli ve zkaženém městě, ale tento prvek Asturias nijak nerozvádí.

Zdá se, že zde oproti baroku chybí přesahující princip (svět smyslu), k němuž by tíha tohoto prázdného světa směřovala a zdvihala se, naděje a víra v transcendenci. K témuž ale dochází u Aleja Carpentiera, hlavní postavy se snaží prázdnotu okolního světa transcendovat a nedaří se jim to – ani poutníkovi ze *Ztracených kroků* ani Andělské tváři. S tím rozdílem ale, že Carpentier na konci svého románu nabízí jistý přesah – a to umění. Asturias zůstává v pesimistické rovině, čímž děsivost a prázdnotu celého světa podtrhuje. Spása ve světě *Pana presidenta* tedy neexistuje, láska neobstojí a útěchu či smysl života nenaleznou postavy ani v umění. Pouze snad vyobrazení tohoto děsivého světa učiní žití v něm snesitelnější. Jak píše Josef Vojvodík: „V baroku rozšířená představa neautentičnosti a neskutečnosti života vezdejší svět radikálně znehodnocuje, ale na druhé straně dělá jeho negativitu snesitelnou.“²¹⁶

²¹⁵ Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Op. cit. s. 186. „Al marcharse el mayor, Cara de Ángel se tocó para saber si era el mismo que a tantos había empujado hacia la muerte, [...]“ Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Op. cit., s. 156n.

²¹⁶ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 73.

5. Barokní motivy v románu *Já nejvyšší* od Augusta Roy Bastose

Poslední text, kterým se v rámci barokovosti hispanoamerického narativu 20. století budeme zabývat, je román *Já nejvyšší*²¹⁷ (*Yo el Supremo*,²¹⁸ 1974), jež napsal paraguayský spisovatel Augusto Roa Bastos. Jedná se o dílo, které se od předchozích dvou poněkud odlišuje. Pochází z Jižní Ameriky. O (neo)barokovosti se v Latinské Americe často mluví pouze v souvislosti s karibskou (středoamerickou) oblastí, cituje se předně Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Lezama Lima nebo také Gabriel García Márquez apod. Spisovatelé, kteří pochází více „z jihu“, nebývají do této skupiny zařazováni. Dokonce ani Miguel Ángel Asturias se běžně nepovažuje za typického představitele (neo)baroka. Ke skupině ale přiléhá spíše než Augusto Roa Bastos. Asturias je geograficky těmto autorům přece jen blíže. Jeho tvorbu, podobně jako tu Carpentierovu, ovlivnila avantgarda, přesněji surrealismus. Román *Já nejvyšší* žádný z těchto atributů s předešlými nesdílí. Roa Bastos samozřejmě navázal na experimenty ve formě románu, které s sebou přinesli autoři tzv. boomu (tedy nejen oni, ale i jejich předchůdci), a nechává se tak avantgardou ovlivnit pouze vzdáleně, nikoli však přímo.

Roa Bastos píše svůj román později než Carpentier a Asturias a není v přímém styku se surrealisty. Jeho texty se napájejí z jiné inspirace, z okruhu mýtů a kosmogonií lidu guaraní. Ale i přes tyto rozdílnosti nalezneme v jeho románu mnoho barokních prvků. Vkládání barokních motivů do textu nebude vědomé a cílené, jako tomu bylo u Carpentiera, v tomto aspektu se spíše přibližuje Asturiasovi. S jeho románem *Pan president* ale sdílí i další charakteristiku, v obou případech jde o tzv. román o diktátorovi. V *Já nejvyšším* ztělesňuje ústřední postavu diktátor Paraguaye. Podobně jako u Asturiase není v textu ani jednou pojmenován. Jedná se o Josého Gaspara Rodrigueze de Francia y Velasco, který se roku 1816 prohlásil doživotním diktátorem Paraguaye a tuto funkci zastával až do své smrti roku 1840.

Přívlastek (neo)barokní se v souvislosti s tímto románem objevuje velmi sporadicky. Zmínky o jeho barokovosti se podobně jako u Miguela Ángela Asturiase věnují spíše jazyku. José Miguel Oviedo o jazyku v Bastosově románu píše toto: „přispívá k dojmu přemíry, protože je to jazyk velice intenzivního barokismu, téměř

²¹⁷ Cf. Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Přel. J. Forbelský. Praha: Odeon, 1982.

²¹⁸ Cf. Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Ed. Ezquerro, Milagros. Madrid: Cátedra, 2003.

konceptismu, který si hraje s dvojitými významy slov, parodiemi a slovními zrcadleními, které románu dovolují vést dialog se sebou samým.²¹⁹ Jiní autoři se přívlastku barokní u tohoto textu vyhýbají. V hledání barokního se spíše než na jazykovou vrstvu románu zaměříme na motivickou, podobně jako v předchozích kapitolách.

5.1. Labyrint textů

Román *Já nejvyšší* je velice vrstevnatým dílem, můžeme ho považovat za román, esej, traktát, biografii, deník, zpověď, nebo dokonce za účetní knihu. Jde o text, v němž se objevuje mnoho dalších a dílčích textů. Sám autor v knize figuruje jako pouhý kompilátor, román pak tvoří jakousi sumu textů vztahujících se k paraguayskému diktátorovi, k jeho životu, ale také k dějinám Paraguaye, k jeho předšpanělským, guaraníským kořenům. Josef Forbelský v doslovu k českému překladu upozorňuje na to, že *Já nejvyšší* vede čtenáře dvojím řečištěm: „Širokým řečištěm národních dějin splétaných v novou tradici, téměř v nový mýtus a úzkým řečištěm údělu jedince (ústřední postavy, autora), přičemž první široký tok se neparaguayskému čtenáři může jevit jako historicky a geograficky značně odlehlý, kdežto druhý tok ho strhává intimitou své lidské úvahy a tím vystavuje ostrému, zvratnému pocitu historičnosti individuálního osudu uprostřed dějin.“²²⁰ V duchu interpretace Anny Houskové²²¹ dodáváme, že i texty vztahující se k paraguayským dějinám mají univerzální, až kosmický přesah. To, co platí pro Paraguay, odkazuje šířeji na univerzální principy dějin a postavení člověka v nich.

S románem *Pan president* ale nesdílí *Já nejvyšší* pouze motiv diktatury a postavu diktátora. V obou případech tvoří hlavní barokní prvek iluzivnost okolního světa, jeho neuchopitelnost. V obou románech se setkáváme se skutečností rozpadlou do fragmentů, které rovněž nacházíme na formální úrovni románu. Tuto iluzivnost vytváří v Bastosově románu taktéž smrt. Avšak perspektiva jejího namíření je opačná, smrt nezasahuje skrze postavu diktátora občany. V její blízkosti se ocitá sám diktátor. Jde tedy o střet jedince se smrtí.

²¹⁹ Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, s. 94. „contribuye a ese efecto de congestión, porque es de un barroquismo hipertenso, casi conceptista, que juega con los dobles sentidos, parodias y espejos verbales que le permiten a la novela dialogar consigo misma.“

²²⁰ Forbelský, Josef. „Autor inspirovaný dějinami“. In Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Přel. J. Forbelský. Praha: Odeon, 1982, s. 511.

²²¹ Cf. Housková Anna. „Utopía y quijotismo: Augusto Roa Bastos“. In *Visión de hispanoamérica*. Praha: Karolinum, 2010, s. 178–184.

Celý román rámuje smrt diktátora, která začíná hanopisem na začátku a končí opravdovou smrtí a přesouváním ostatků (jejich hledáním) po diktátorově smrti. Vše, co diktátor píše či diktuje, ovlivňuje smrt. Román se odehrává v jakémsi mezičase mezi smrtí očekávanou a reálnou. Sám diktátor se nachází v její blízkosti, ví, že nastal jeho čas, ocitá se ve smrtelné agónii. Diktátorovy úvahy by se tedy daly považovat za bilanci života individua a za bilanci dosavadní historie Paraguaye a jeho role v ní. Toto bilancování dostává až úřední charakter – svoje soukromé zápisky si diktátor vede v účetní knize a rozděluje je do oddělení „má dáti“ a „dal“. Veřejné (úřední, účetnictví) a soukromé se tak prostupuje.

Vize blízké konečnosti činí diktátorovy úvahy značně reflexivní, umožňuje mu mluvit otevřeně o celku jeho života a vlády, jeho zápisy tak fungují jako zpověď, kterou u kněze odmítá. Nemůžeme ale mluvit o vyjevené pravdě, protože vše v tomto románu se relativizuje množstvím textů a perspektiv. Román ukazuje neuchopitelnost reality skrze slovo, které je ale jediným prostředkem člověka, jak reflektovat svět okolo.²²² Pojem pravdy, reality, historie se tak rozpadá do textů, fragmentů, jež nejsou s to skutečně zachytit ani v jeho celku, ani v částech, ukazují pouze nereálnost slov, textů, jejich artificiálnost. V tomto duchu je dílo značně reflexivní a uvažuje nad možnostmi slova, historie, příběhů, literatury jako takové. „A tímto způsobem pojmy jako autor a autorita, narativní diskurz a diskurz politický, moc slova a svrchovaná moc v díle splývají, a tak mu dávají charakter hluboce autoreflexivní.“²²³ Román tak vědomě zpochybňuje sám sebe, poukazuje na sebe jako na umělecký, nikoli historický výtvar. Činí totéž, co podle Josefa Vojvodíka dělalo baroko, manýrismus i avantgarda: „Estetickému a uměleckému myšlení manýrismu, baroka i avantgardy je vlastní představa uměleckého díla jako výsledku umělcovy ‚ideje‘, princip autoreflexivnosti, myšlenka sebetematizace a sebekonceptualizace umění (umělec je sám o sobě ‚konceptem‘).“²²⁴

Podobně jako v *Panu presidentovi* i zde vytváří blízkost smrti iluzivnost a přízračnost fikčního světa. Liší se ovšem v zobrazení této iluze, v jejím formování.

²²² Nejen biblickou tradici zakládá slovo, v mytologii kmene guaraní mělo podobný význam. I kmen guaraní tvrdí, že na počátku bylo slovo, které sice dalo světu řád, ale na druhou stranu ho roztříštilo v mnohost, kontradikci, až klam. Cf. Tovar, Paco. *Augusto Roa Bastos*. Lleida: Pagès, 1993, s. 132.

²²³ Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Op. cit., s. 92. „Así las nociones de *autor y autoridad, discurso narrativo y discurso político, poder de la palabra y poder Supremo* también se funden en la obra, dándole un carácter profundamente autorreflexivo.“

²²⁴ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 25.

V knize *Já nejvyšší* tuto neuchopitelnost nevytváří sen, i když zde také hraje důležitou roli, ale předně slovo-zrcadlo. Slovo, které by mělo odrážet realitu okolo sebe, toho ale není schopné bez deformace. Díky tomuto zjištění, které je v románu několikrát reflektováno, se slovo stává symbolem zrcadla – odráží realitu klamavě – a jeho šalby, kterou jsme popsali jak u Asturiase, tak u Carpentiera.

Diktátor se v románu Augusta Roy Bastose dívá do zrcadla a rozdvojuje se v něm, nepoznává sám sebe, svůj odraz: „Zhýralá tvář mě utkvěle pozoruje. Napodobuje pohyby mého rdoušení. Zatínám nehty do ohryzku, tisknu hrtan vznášející se v prázdnu. Přízrak s tváří mumie dělá totéž. [...] Představuju si, že tam není. Ne, neodešel. Pozoruje mě. Zničit ho úderem kalamáře. Beru do ruky kalamář. Bere do ruky kalamář. Tím hůř, podaří-li se mi býti první. Starý kostnatec bude zavražděn, bude zmnožen, až bude tančit v úlomcích zrcadla.“²²⁵ Stejně jako v tomto zrcadle se diktátor rozdvojuje i ve svých textech – dělí se na JÁ a ON. Zrcadlo a slovo mají stejnou funkci. Sám diktátor píše: „To znamená, že v Nejvyšším existují přinejmenším dvě bytosti.“²²⁶ Na jiném místě: „A ještě neodpustitelnější je to, že onen *kodosi* se troufale prohrabává mým soukromým sešitem; píše na jeho stránky, opravuje mé poznámky a poznamenává na okraj své neuvážené soudy.“²²⁷ Takto se skrze slova rozděluje diktátorova identita na JÁ a ON.

Podobně slova deformují vše okolo, výpovědi si protiřečí, rozdílné perspektivy se neshodují – jako v případě hledání ostatků prezidenta na konci románu v Příloze nebo v otázce smrti diktátorova otce okolo strany 338 českého vydání. Takových příkladů bychom našli bezpočet. Snaha zachytit diktátorův život a historii země se jeví jako nemožná, vše se zakládá na typu diskurzu, na slovech, která máme od jiných, tedy na nepravdách, na matoucích tvrzeních. Celistvá a pravdivá výpověď proto není možná. Množstvím textů na to román sám upozorňuje, vědomě různé diskurzy reflektuje a poukazuje sám na sebe, na to, že i on deformuje realitu okolo sebe. Taktéž sám diktátor si protiřečí, a dokonce u toho poukazuje na

²²⁵ Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Op. cit., s. 110. „La cara acalaverada me observa fijamente. Remeda los movimientos de mi ahogo. Clavo las uñas en la nuez, aferró la tráquea que bombea el vacío. El espectro de cara de momia hace lo mismo. [...] Me figuro que no está ahí. No; no se ha ido. Me observa. Destruirlo de un tinterazo. Agarro el tintero. Agarra el tintero. Peor si logro adelantarme. El viejo esquelético quedaría clavado, multiplicado, bailoteando en los fragmentos de a luna, del redondel de vidrio empañado de sudor.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 198.

²²⁶ Tamtéž, s. 26. „Lo que significa que en El Supremo por lo menos hay dos.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 111.

²²⁷ Tamtéž, s. 80. „Más imperdonable aún es que ese alguien cometa la temeraria fechoría de manosear mi Cuaderno Privado. Escribir en los folios. Corregir mis apuntes. Anotar al margen juicios desjuiciados.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 167.

možnost/nemožnost výpovědi o druhých: „Jestliže člověk chce za každou cenu o někom hovořit, nejen se musí postavit na jeho místo, ale musí oním dotyčným *být*.“²²⁸ Ale později v románu paradoxně dodává: „Ten, kdo usiluje o vyprávění svého života, ztrácí se v bezprostřednostech. Lze mluvit jedině o druhém. Já se manifestuje pouze prostřednictvím On.“²²⁹ Není tedy vlastně možné vypovědět nic o ničem, ale přesto se celý román hemží výpověďmi a snaží se celek diktátorovy osobnosti i reality, historie Paraguaye zachytit. To je jeden ze základajících paradoxů.

Již jsme řekli, že román se skládá z mnoha textů. Ale nejen román, dokonce i diktátorova vláda. Diktátor totiž vládne tak, že diktuje – doslova diktuje rozkazy. Je tedy tím, kdo utváří historii skrze slovo (nařízení, rozsudky atp.). Avšak samu historii také tvoří slova, proto se historie nikdy pouze nepopisuje, ale slovy se znovu a znovu vytváří – historie nikdy neexistuje ve své ryzí podobě. Na základě této myšlenky, na kterou *Já nejvyšší* poukazuje, docházíme k neuchopitelnosti historie, k nemožnosti jejího popsaní, ale i k nepopsatelnosti skutečnosti, protože díky času jakožto ničiteli všeho se v historii přetváří vše přítomné.

V románu nalezneme více typů textů, které se kříží a vytvářejí ambivalentní prostor historického a biografického vyprávění. Tato slova jako falešná zrcadla reflektují skutečnost okolo sebe, ale vždy jen ve své přízračnosti, deformaci. Sám diktátor přestává rozlišovat mezi slovem a realitou; patrné je to na příběhu vdovy, která za diktátorem přichází s prosbou, zdali by mohla pohřbit svého nebožtíka manžela. Po vyslyšení se diktátor ptá: „Už odešla, Patiño? Kdo, pane? Vdova, ničemo. Excelence, ta zde vůbec nebyla. Vaše Milost zakázala všechny audience. Četl jsem vám pouze její dopis, pane. Jsi hlupák a nevíš, že osoby i věci nejsou skutečné. Probud' se konečně z té své opilosti-začarovanosti, která tě neustále staví mimo dění.“²³⁰ Říká diktátor svému písaři, ale jako by mluvil spíše sám k sobě, to on se má probudit z mámení, v němž neví, co je a co již není reálné. A tuto radu můžeme vztáhnout také na sebe jako na čtenáře, protože my se stejně jako diktátor i jeho písař

²²⁸ Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Op. cit., s. 38. „Si a toda costa se quiere hablar de alguien no sólo tiene uno que ponerse en su lugar: Tiene que ser ese alguien.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 124.

²²⁹ Tamtéž, s. 72. „Quien pretende relatar su vida se pierde en lo inmediato. Únicamente se puede hablar de otro. El Yo sólo se manifiesta a través del Él.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 158n.

²³⁰ Tamtéž, s. „¿Se ha ido, Patiño? ¿Quién, Señor? La viuda, patán. Excelencia, ella no ha estado aquí. Su Merced ha prohibido toda audiencia. He estado leyendo la solicitud de la viuda, nomás, Señor. Por idiota no sabes que las personas, las cosas no son de verdad. Despierte ya de una vez de esa especie de borracheraencantamineto que te hace estar siempre fuera de lo que pasa.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 192.

pohybujeme v této změti textů, jejichž jednota se rozpadá, jejichž zachycení reality pouze poukazuje na svou vlastní nedostatečnost a odtud na přízračnost reálného. Touto hromadou textů se probírají jak postavy v románu, sám diktátor i písař ve svých textech ve snaze zjistit rukopis hanopisu (mají projít přes 20 000 textů v archivech), tak na vyšší úrovni také kompilátor (autor) tohoto díla a nakonec i sám čtenář.

Sám diktátor ukazuje, jak slova deformují to, co by chtěla zobrazit: „Vím, že nepíši to, co chci.“²³¹ Dále: „Když ti diktuji, slova mají jeden smysl; jiný mají, když je píšeš.“ A je to právě tento stav nedorozumění, nemožnosti komunikace s druhým, který nás spojuje – protože se z tohoto pravidla nikdo nevymyká: „Neřkuli v tomhle chronickém stavu nedorozumění, který nás odděluje a zároveň bez viditelné hierarchie spojuje. Nemluvě o tom, že co nevidět skončíme jeden jako druhý na hromadě popela.“²³² A v tomto chronickém stavu neporozumění je to smrt, před kterou si tuto přízračnost světa i neschopnost jeho zachycení uvědomujeme a která nás spojuje.

Obraz smrti, který jsme šířeji popsali jak u Carpentiera, tak u Asturiase, se vyjevuje i zde. Román je psán ve smrtelné agónii, téměř na smrtelném lůžku. Některé obrazy smrti se opakují, nacházeli jsme je již ve *Ztracených krocích* a *Panu prezidentovi*: přítomnost smrti druhých, blízkost vlastního konce, motivy rozkladu, much, supů, červů, lebka – to, co funguje jako „memento mori!“. To vše nalezneme i v Bastosově románu. Oproti předchozím ale přidává Augusto Roa Bastos tematiku smrti jako knihy, slov, která umrtvují. Když diktátor píše, znamená to, že ještě žije, psát se tedy na jednu stranu rovná žít: „Nyní musím diktovat/psát; zaznamenat to někde. Je to můj jediný způsob, jak si stvrzují, že dosud existují. Ačkoli být pohřben v písmenech, což to není ten nejúplnější způsob smrti? Ne? Ano?“²³³ Ale paradoxně to znamená i opak, psát o něčem znamená dotyčné zabíjet (a sám diktátor píše především o sobě): „Já mohu pouze psát; to znamená popírat živé. Ještě více zabíjet to, co je už mrtvé.“²³⁴ V podobném paradoxním postavení se ocitá sám diktátor:

²³¹ Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Op. cit., s. 63. „Sé que no estoy escribiendo lo que quiero.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 148.

²³² Tamtéž, s. 21. „Menos aún en este crónico estado de incomunicación que nos separa al tiempo que nos junta sin jerarquía visible. Más, si hemos de ser pronto compañeros en el cenizario de la plaza de Armas.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 106.

²³³ Tamtéž, s. 58. „Ahora debo dictar/escribir; anotar en alguna parte. Es el único modo que tengo de comprobar que existo aún. Aunque estar enterrado en las letras ¿no es acaso la más completa manera de morir? ¿No? ¿Sí?” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 143.

²³⁴ Tamtéž, s. 114. „Yo sólo puedo escribir; es decir, negar lo vivo. Matar aún más lo que ya está muerto.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 202.

nachází se tak blízko smrti, že je vlastně živý i mrtvý zároveň. „Být mrtev a přitom stát na nohou, to je moje síla.“²³⁵ Jde o další barokní paradox. V přeneseném slova smyslu jsme všichni živí a mrtví zároveň, protože naše žití je umírání. Jiným způsobem tak diktátor říká totéž, co Francisco de Quevedo v době baroka: „Nikdy se nevědělo, zda život je to, co se žije, nebo to, co se umírá. A nikdy se to vědět nebude.“²³⁶

Kniha, slovo a literatura se stávají metaforou smrti: „mrtvý jazyk spisovatelů zavřených v klecích-rakvích svých knih.“²³⁷ Psaní se stává hrobem: „A nejhorším ze všech je písařský hrob za půlreál za arch.“²³⁸ Anebo na jiném místě: „Piš tedy dál. Nemá to stejně žádný význam. [...] Piš tedy. Pohřbi se v písmenech.“²³⁹

Pokud považujeme text za mrtvý prostor a psaní za akt pohřbívání se, zabíjení sebe sama i popisovaného, je celá kniha, v níž diktátor pouze píše (či diktuje), aktem smrtícím. V tomto přízračném aktu se odcizuje celá realita a stává se neuchopitelnou, vzdálenou – jako skrz zrcadlo. Slovo zde totiž funguje jako médium odrazu a odcizení, nevnímáme skrze něj realitu přímo, ale zprostředkovaně. Na základě této interpretace pak pochopíme přirovnání velkého díla diktátorova, tedy celého románu v přeneseném významu, k zrcadlové komoře: „V této dokonalé zrcadlové komoře by se nevědělo, co je skutečný předmět. Neexistovala by tudíž skutečnost, pouze její obraz.“²⁴⁰ V této komoře diktátor nachází dokonale přímý paprsek, který proniká veškerý lom. Jako kdyby mnohost a pluralita, kterou v textu (a tudíž i ve světě) nacházíme, mohla být překročena a spojena právě na základě své mnohosti a variantnosti skrze jediný úhel, jedinou dokonale přímou perspektivu, v níž by byla skutečnost zachycena a viděna nedeformovaně. Na tuto jednotu diktátor i celý román aspiruje, přestože se na první pohled zdá, že se pouze rozpadá v mnohosti, chaosu, fragmentu. Podobně jako barokní svět je svět tohoto románu dvojlomný, každý

²³⁵ Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Op. cit., s. 206. „Estar muerto y seguir de pie es mi fuerte.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 297.

²³⁶ Tamtéž, s. 17. „No se ha sabido nunca si la vida es lo que se vive o lo que se muere. No se sabrá jamás.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 102.

²³⁷ Tamtéž, s. 82. „la lengua muerta de los escritores encerrados en las jaulas-ataúdes de sus libros.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 169.

²³⁸ Tamtéž, s. 442. “El peor de todos, el sepulcro escriturario de a medio real la resma.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 543.

²³⁹ Tamtéž, s. 457. „Continúa escribiendo. Por lo demás no tiene ninguna importancia. En resumidas cuentas lo que en el ser humano hay de prodigioso, de temible, de desconocido, no se ha puesto hasta ahora en palabras o en libros, ni se pondrá jamás. [...] Escribe pues. Sepúltate en las letras.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 559.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 478. „En esta perfecta cámara de espejos no se sabría cuál es el objeto real. Por lo tanto no existiría lo real sino solamente su imagen.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 578.

rozpad, každá mnohost ukazují paradoxně na společnou transcendentní jednotu. K této transcendenci se vrátíme na konci této kapitoly.

Přítomnost smrti se ale vyjevuje i jinými, běžnějšími způsoby (obdobnými jako u Carpentiera a Asturiase). Předně se mluví o konečnosti a umírání mnoha postav okolo, klade se důraz na blízkost smrti diktátora, kterou si sám zvolil: „Méně kruté je být už jednou mrtev, než být v očekávání konce života. Především když já sám jsem si nadiktoval svůj rozsudek, a smrt, kterou jsem si zvolil, je mým vlastním dítkem.“²⁴¹ Být na pokraji smrti připomíná diktátorovi sen. Jako by se mu už jen zdálo, že ještě žije. Ve stínu smrti se život stává přízračným: „JÁ jsem NEJVYŠŠÍ OSOBNOST, která bdí a střeží váš prospaný sen, váš probdělý sen (mezi oběma není rozdíl).“²⁴² Zde se také odhaluje úzká hranice mezi snem a realitou, o které jsme podrobněji mluvili v případě *Pana presidenta*.

Obrazy smrti také akcentuje časté hnití, motivy rozkladu a rozpadu, ruin. Sám diktátor říká zpočátku románu o mouchách: „Vždycky je tu nějaká, která mi zabzučí u ucha.“²⁴³ Jako by mouchy tušily jeho blízký skon, jako by začínal hnit a byl cítit mršinou již zaživa. To také dokládá moucha, která se objevuje ke konci románu, protože vycítila, že smrt diktátora se již nachýlila.²⁴⁴ Tyto obrazy spojené s motivy supů nebo úvah nad tím, jak dlouho hnije člověk, jestli urozený smrdí po smrti déle atp., korunuje pasáž, již bychom mohli považovat až za jakýsi traktát o hnití člověka, na samém konci románu. Pasáž zabírá v českém překladu dvě strany (s. 491 a 492) a věnuje se pouze postupu posmrtného hnití a různým živočichům, kteří rozpadu v jeho různých fázích napomáhají. „Curtonebry přitahuje fascinace smrti. Její blízkost zvěstují těmto malým mouchám jisté emanace. Sotvaže ustal život, stahují se sem další druhy much. [...] Larvy velké masožravky zvyšují dvěstěkrát svou váhu. [...] A zde je již další škadróna mrtvomilných zákopnic: *Diophilae casei* nasazující své červy do sýra. [...] Jejich kukly se podobají strouhance na plátcích šunky anebo fazolové polévce, která mi tak chutnala. Potom rozklad nabírá nový ráz. Další

²⁴¹ Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Op. cit., s. 486. „Menos cruel es estar ya muerto de una buena vez, que hallarse esperando el fin de la vida. Sobre todo, cuando yo mismo he dictado mi sentencia y la muerte escogida por mí es mi propia criatura.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 586.

²⁴² Tamtéž, s. 377. „YO soy el SUPREMO PERSONAJE que vela y protege vuestro sueño dormido, vuestro sueño despierto (no hay diferencia entre ambos).” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 480.

²⁴³ Tamtéž, s. 99. “‘iempre hay alguna que me zumba junto al oído.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 187.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 376. Cf. Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 478.

kvašení, bohatší než to předchozí.²⁴⁵ Na této ukázce lze vidět, proč se blíží tato pasáž traktátu – na první pohled popis připomíná vědecký styl (hlavně použitím latinských termínů, přesným popisem všech hnilobných červů a much a jasnou datací, kdy přicházejí). Při bližším čtení si ale všimneme expresivního jazyka a pasáží, které vtahují jak mluvčího, tak čtenáře do dění, ukazují rozklad věcí nám blízkých (šunka, polévka) a nutí člověka si tento proces skrze přivlastňování zažít na vlastní kůži. Toto prožití vlastní smrti, kterou sám diktátor popisuje ještě před svým skonem, interpretuje Josef Forbelský následovně: „(Diktátor) musí projít barokní scénou rozkladu a zániku, v němž definitivně bere zasvě pyšné diktátorské Já, protože vposledku nedokázalo vystoupit ze sebe sama, ze své sebeskrýše, a transcendovat do projektu důsledné revoluce jakožto totálního sebeodevzdání se do služby druhým.“ Přestože se diktátor snaží překonat vlastní smrtelnost svými činy, svou přítomností v dějinách, rozdvojením své bytosti na ON, i tak jeho JÁ umírá. A tělesný popis tohoto posmrtného rozkladného zážitku je veskrze barokní.

Za poslední, ale velmi důležitý motiv spjatý se smrtí považujeme motiv lebky, který prochází celým románem. Tuto lebku vyhrabává diktátor v první čtvrtině díla a až do konce se s ní nerozloučí. Dokonce se při hledání jeho ostatků vždy nachází dvě lebky (v každé z několika verzí příběhů). Tato lebka sloužila diktátorovi ještě před smrtí k rozmluvám a považoval ji za samotný svět ve světě, za atlas světa, za malou kobku, v níž bylo uvězněno myšlení člověka.²⁴⁶

5.2. Melancholický diktátor

Josef Vojvodík uvádí, že ve věcech zasvěcených zániku, v ruinách či pomnicích, sídlí melancholická pohrouženost. Jde o jakési těkání, „napětí mezi ukončeností a otevřeností, celistvostí a fragmentem, kontinuitou a diskontinuitou, hledáním smyslu a jeho ztrátou, příznačné pro negativní estetiku baroka i avantgardy.“²⁴⁷ Toto napětí se v románu *Já nejvyšší* stává předmětem reflexe.

²⁴⁵ Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Op. cit., s. 491. „Las curtonebras son atraídas por la fascinación de la muerte. Ciertas emanaciones anuncian su inminencia a las pequeñas moscas. Apenas ha cesado la vida, afluyen otras especies de moscas. [...] Todos los días las larvas de la Gran Sarcófaga aumentan doscientas veces su peso. [...] He aquí el siguiente escuadrón de granaderas cadaverófilas: Las piófilas que dan sus gusanos al queso. [...] Forman sus crisálidas como el pan rallado sobre los jamoncitos o la sopa de porotos que a mí tanto me gustaba saborear. Luego la descomposición cambia de naturaleza. Una nueva fermentación, más rica que las anteriores [...]” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 592.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 175. Cf. Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 266.

²⁴⁷ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 186.

Diktátorovo vědomí pomíjivosti světa a jeho prázdnoty, jeho touha po činu, snaha svět transcendovat a neschopnost tohoto činu, hledání smyslu a nenalézání z něj dělají typicky melancholickou postavu, jež v případě jeho rozhovorů s lebkou připomíná přímo osobnost Hamletovu. „Z této neřešitelné rozporuplnosti, podvojnosti každého činu a znaku, vyplývá jeden z konstitutivních rysů manýrismu: myšlenka nezvládnutelného smutku a melancholie.“²⁴⁸ V tomto stavu smutku a melancholie se diktátor nachází. Dokonce se v románu jeho melancholichnost přímo tematizuje: jde o muže „štvaného touhou stát se císařem a fénixem géniů, jemuž melancholie oslabila mozek.“²⁴⁹

Nejen postava diktátora je melancholická. Kabinet textů, v němž se celý román odehrává, nese melancholické atributy. Tento omezený prostor ve vyprávění nabývá dvou významů: v něm se nacházíme v centru všeho dění (tento kabinet se stává obrazem celého státu, diktátorovy moci) a současně v prázdňném prostoru, diktátorově hrobce, v níž jeho rozkazy nemají smysl a končí pouze pohozené na zemi ve stozích textů. Tento kabinet, který se diktátorovi stal hrobkou zaživa a bude jeho hrobem i po smrti, považujeme za prostor, jenž obsahuje vše, ale zároveň je prázdňný.

Tuto plnost dokládají věci, které v kabinetě (kryptě) nalezneme – jedná se o atributy melancholie, na což upozorňuje Anna Housková, která prostor kabinetu přirovnává k obrazu Albrechta Dürera *Melancholie*:²⁵⁰ pes, astronomické nástroje, hodiny, knihy, lebka. Podle Anny Houskové je tento prostor „zároveň uzavřený i nekonečný: pojatý jako Borgesův Alef.“²⁵¹ Dále uvádí, že kabinet vystupuje synekdochicky jako celý stát, ale i vesmír ve vzájemném dialogu se světem, individuem. V textech oficiálních (věčný cirkulář) se odráží stát, v zápiscích soukromého charakteru jsou tyto úvahy o státě přenášeny na úroveň kosmickou, dokumenty přidané kompilátorem tuto škálu rozšiřují o úroveň historickou. V malém prostoru kabinetu se odráží mnoho jiných prostorů, prostorů implikovaných v textech, anebo prostorů, na které odkazují předměty v kabinetu vystavené. Jde například o aerolit, který odkazuje na vesmír a jeho záhady, nebo o lebku, v níž je dle

²⁴⁸ Vojvodík, Josef. Op. cit., s. 256.

²⁴⁹ Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Op. cit., s. 83. „este hombre con pujos de César y de Fénix de los Ingenios, a quien la lipemanía que padece le anemizó el cerebro.” Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 170.

²⁵⁰ Cf. Housková, Anna. Op. cit., s. 180.

²⁵¹ Tamtéž, s. 180. „cerrado es a la vez infinito: es concebidos como el Aleph, de Borges.“

Forbelského „prodloužena hamletovská úvaha nad lebkou-schránkou vesmíru vědomí a místem vědomí vesmíru.“²⁵²

Prostor kabinetu vytváří iluzi labyrintu (předně labyrintu textů), tuto formu má také román *Já nejvyšší* jako takový. Jde o labyrint textů („Sledovat stopu písma v labyrintech...“²⁵³), labyrint světa znázorněný v lebce („odhalit zmizelý labyrint nyní nepřítomné hmoty“²⁵⁴) nebo o reálný labyrint věznic, který diktátor vybudoval, a také o labyrint samoty („a na tomto labyrintu jsi vystavěl další, ještě hlubší a spletitější: labyrint své samoty“²⁵⁵). Ale v tomto bludišti se ocitla i celá země a úkolem diktátora je „vyvést zemi z labyrintu“.²⁵⁶

Barokní prvky se v románu *Já nejvyšší* objevují ve více rovinách. Styl románu je svou těžkopádností a hrou se slovy, významy i texty označován za barokně konceptistický. Ale barokní prvky najdeme i v rovině motivické, jak jsme ukázali v předchozích dvou podkapitolách. Podobně jako ve shrnutí u *Pana presidenta* se i nyní budeme ptát, zdali v *Já nejvyšším* existuje dvojlomnost barokního světa.

Přízračnost a neuchopitelnost okolního světa v románu Roy Bastose doplňuje touha po přesáhnutí nereálné reality, snaha po překročení diktátorovy individuality v podobě dějinného zájmena ON. Za iluzí světa se skrývá ten pravý význam, lidé pouze ztratili možnost nahlédnout ho skrze svou perspektivu, najít ho skrze médium slova. „Vždyť to, co je v lidské bytosti zázračné, strašlivé a neznámé, nebylo dosud a nikdy nebude vloženo do slov anebo do knih,“²⁵⁷ říká diktátor. Jazyk člověka se na rozdíl od jazyka zvířat oddělil od skutečnosti a nezachycuje ji, pouze ji deformuje a my nejsme s to ji poznat. Realita se jako jazyk sám rozpadá do mnohostí, stává se chaosem. Chybí jí řád, protože jediný řád, který chápeme, je řád jazyka, nikoli přírody. Za tímto rozpadlým a iluzivním světem se ale hledá onen druhý, svět smyslu, svět původní jednoty.

²⁵² Forbelský, Josef. Op. cit., s. 514.

²⁵³ Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Op. cit., s. 57. „Seguir el rastro de la letra en los laberintos“ Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 142.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 176. „adivinar el desvanecido laberinto de la materia hoy ausente“ Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 266.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 121. „Pero construiste sobre ese laberinto otro más profundo y complicado aún: el laberinto de tu soledad.“ Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 209.

²⁵⁶ Tamtéž, 121. „Sacar al país de su laberinto.“ Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 208.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 457. „En resumidas cuentas lo que en el ser humano hay de prodigioso, de temible, de desconocido, no se ha puesto hasta ahora en palabras o en libros, ni se pondrá jamás.“ Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 559.

Podle Anny Houskové právě pluralita a kontradiktornost textů v *Já nejvyšším* na původní jednotu odkazuje.²⁵⁸ To také potvrzují motivy knihy-člověka, knihy-přírody, knihy-lidstva. „Odmítnut lidskými bytostmi a dokonce zvířaty, vrhl jsem se na knihy. Ne na knihy z papíru, ale na knihy z kamene, z rostlin, z preparovaného hmyzu.“²⁵⁹ Nebo na jiném místě: „Celé lidstvo pochází od jednoho autora. Je jednou jedinou knihou.“²⁶⁰ Protože neznáme jazyk těchto knih, tak nám připadají chaotické, fragmentární, ale nejspíše v nich existuje jednota, nějaký jednotící smysl, který ale nejsme s to nahlédnout v jejich celku. Podobně jako tvoří celek *Já nejvyšší*, přestože se na první pohled zdá, že jde o chaoticky spojené texty.

I části zaměřené na paraguayské záležitosti a historii získávají univerzální charakter svým přesahem. Například v případě otázky zestátnění půdy ve věčném cirkuláři. Na tento úřední text navazuje privátní text diktátora, v němž se podle Anny Houskové „téma půdy rozšiřuje v hluboké vědomí kosmu. Pevný bod tak získává další význam: zakotvení, toho, že patříme k Zemi.“²⁶¹ S touto úvahou tak vyprávění přesahuje úzké téma paraguayských dějin a táže se po otázce dějin lidstva a člověka na obecné úrovni. Při svém náhledu se Roa Bastos dle profesorky Houskové napájí z vize světa indiánů guaraní, kteří imaginací přetváří skutečnost v mytický svět, jako v případě trestanecké vsi v Tevegó (například viz s. 23 a dále v českém vydání). Román tak zakládá napětí mezi racionalitou, pluralitou života a mytickou jednotou, díky níž se pyšné individuum sklání s pokorou před tím, co ho přesahuje.

Paco Tovar ve své knize nazvané *Augusto Roa Bastos*²⁶² také interpretuje fragmentárnost a pluralitu chaotického fikčního světa jako touhu po původní jednotě, ke které tato mnohost odkazuje. Tuto jednotu založenou právě na protikladných prvcích, na jejich mnohosti můžeme označit za smysl, který přesahuje život diktátorův, dějiny Paraguaye a vlastně i dějiny lidstva. Tato jednota je tudíž tím prostorem smyslu, který je skryt v přízračném a klamném světě. Roa Bastos nám podle Tovara navrhuje, abychom si protikladnost a mnohost světa uvědomili, nahlédli ji a poté přijali, protože teprve komplementární protikladné prvky mohou tvořit

²⁵⁸ Cf. Housková Anna. Op. cit., s. 180.

²⁵⁹ Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Op. cit., 330. „Rechazado por los seres humanos y hasta por los animales me metí en los libros. No en libros de papel; en libros de piedra, de plantas, de insectos disecados.“ Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 431.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 484. „Toda la humanidad pertenece a un solo autor. Es un solo volumen.“ Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Op. cit., s. 585.

²⁶¹ Housková Anna. Op. cit., s. 179. „el tema de la tierra se desborda en una profunda conciencia del cosmos. El lugar fijo adquiere otro significado: el del anclamiento, de pertenecer a la Tierra.“

²⁶² Cf. Tovar, Paco. Op. cit., 1993.

jednotu.²⁶³ „Jednota a mnohost, vnitřní i vnější se nevylučují, nýbrž se doplňují takovým způsobem, že bychom měli považovat kolektivní a individuální paměť za části skutečného procesu.“²⁶⁴ Takto bychom mohli interpretovat vyznění románu tím způsobem, že onen druhý svět, svět smyslu, se v tom našem klamném světě nalézá, jen záleží na úhlu pohledu, z něhož se díváme. Při takovéto perspektivě můžeme označit román *Já nejvyšší* ve své kontradiktornosti a mnohosti za dílo, které dokázalo zachytit vcelku určitou část historie Paraguaye, životopis jejího prvního diktátora.

K této jednotě a smyslu se ale pouze vždy blížíme, nedosáhneme jí. Můžeme ji pouze hledat, proto jako člověk barokní oscilujeme mezi fragmentem a celkem, roztržitostí a jednotou, ztrátou smyslu a smyslem, mezi životem a smrtí, časovou historií a věčností. Tuto cestu nám ostatně ve svém románu Roa Bastos ukazuje: jako čtenáři se při četbě pohybujeme mezi podobnými póly.

²⁶³ Cf. Tovar, Paco. Op. cit., s. 90.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 115. „Singularidad y pluralidad, interioridad y exterioridad, no se excluyen sino que se complementan, de tal manera que cabe considerar la memoria colectiva y la individual como partes de un proceso real [...]“

ZÁVĚR

Diplomová práce „Návrat baroka v hispanoamerickém románu 20. století – Asturias, Carpentier, Roa Bastos“ interpretovala barokní motivy a principy v moderním hispanoamerickém románu 20. století. Cílem práce bylo hledat společné postupy, motivy a nahlížení na svět, které jsou vlastní jak baroku, tak modernímu hispanoamerickému narativu. Ve vybraných románech (*Ztracených krocích* Aleja Carpentiera, *Panu presidentovi* Miguela Ángela Asturiase a *Já nejvyšším* Augusta Roy Bastose) jsme na jazykové, tematické a motivické úrovni interpretovali barokní prvky. Rovněž jsme se snažili vyložit, jak se tyto prvky oproti historickému baroku mění, přetváří, popřípadě jakou jinou funkci získávají.

Na začátku práce jsme charakterizovali americké baroko jako takové, snažili jsme se zachytit jeho odlišnosti od baroka evropského. Základní rozdíl vidíme předně ve vlivu předkolumbovských kultur na americké barokní umění. Americké baroko se odehrává za jiných okolností než evropské, místo náboženských válek se zde vytvářela propast a napětí mezi ideálem (utopickou, renesanční vizí) a skutečností, která přinášela násilí, otroctví, vnučování víry atd. Podle Carlose Fuentesese, Josého Lezamy Limy i Aleja Carpentiera to bylo právě baroko, které vytvořilo umělecký prostor i pro dobyté národy. Tímto se v Americe prohlubuje synkretismus vlastní i baroku evropskému. Také napětí, na němž se zakládá i baroko evropské, je umocněné právě střetem různých kultur, náboženství. Za důležitý prvek rovněž považujeme strach z prázdnoty, horror vacui.

V úvodní kapitole jsme se snažili kriticky nahlédnout různé způsoby reflexe neobaroka v Hispánské Americe. Načrtli jsme hlavní přístupy a došli k tomu, že ve většině případů jde o teorie, jež neobarokní motivy a postupy redukuje na několik základních pouček, nevěnují se primárním textům v jejich hloubce, a neobaroko tak zobecňují na několik principů. Rozhodli jsme se proto při interpretaci barokovosti hispanoamerické prózy 20. století postupovat obdobným způsobem jako Josef Vojvodík ve své publikaci *Povrch, skrytost a ambivalence* v případě vztahu baroka, manýrismu a avantgardy.

V kapitole následující, věnující se esejistice Aleja Carpentiera, jsme pojednali vztah (neo)baroka a zázračného reálna. Pokusili jsme se revidovat Carpentierovy soudy o barokovosti Ameriky, jež jsou v mnoha případech značně zobecňující. Zázračné reálno je stejně jako barokovost dle Carpentiera imanentním rysem

Ameriky, v ní se na každém kroku setkáváme se světem zázračným a současně barokním (bujným, nesmírným, synkretickým). Carpentier mylně přisuzuje kontinentu to, co si do něj svou vlastní optikou dosazuje, aniž by si ale byl vědom, že i samotný tento přístup můžeme označit za barokní. S odstupem a *jinou* optikou nahlíží Ameriku nově, učiní ji světem dvojlomným, tak jako baroko. Zřekne se běžného náhledu, a dosáhne tak světa jiného, světa smyslu – v tomto případě estetického. V návaznosti na avantgardní, surrealistické porozumění a vidění světa můžeme považovat hledání zázračného reálna za přístup sám o sobě avantgardní a současně barokní s odkazem na práci Josefa Vojvodíka, který jasně ukázal, jak jsou si tyto principy podobné. Hledání mytického, magického a zázračného je jen dalším stupněm *jiného*, osvobozeného nahlížení na svět. Je to také hledání duchovního prostoru, prostoru smyslu. Carpentier vlastně učinil Ameriku světem dvojlomným tím, že věřil v onu transcendentní zázračnou skutečnost. A obdobně jako v baroku, i u Carpentiera vyžaduje nalezení zázračného prostoru víru v tento jiný prostor.

V hlavní části diplomové práce jsme postupně odrývali barokní motivy v námi zvolených románech.

Ztracené kroky Aleja Carpentiera charakterizuje napětí, pohyb na všech úrovních románu (od té jazykové až po obsahovou). Toto napětí motivuje strach z prázdnoty, nahrazovaný dekorativními prvky, přebujelostí metafor a obrazů. Zobrazená realita se rozpadá, tak jako se boří ucelenost textu, jeho pojmovost. Tu nahrazuje nezastavitelná škála obrazů, která na sebe váže další a další odbočky. S barokním románem sdílejí *Ztracené kroky* i základní linii příběhu – putování a postavu poutníka. Vedle románu pralesa můžeme Carpentierův text označit rovněž za román iniciační. Svět textu se tak stává dvojlomným jako v baroku, hlavní hrdina uniká do pralesa před prázdnotou své existence, před neskutečností světa, před svou vyprázdněnou identitou. Právě prázdno ho nutí nejen cestovat, uniknout sám sobě a nalézt se v jiném prostoru (prostoru smyslu), ale také tvořit. Vyznění románu je jasné: jedině umění umožňuje únik z prázdnoty světa, z jeho přebujelosti, která jen zdůrazňuje jeho vyprázdněnost, pouze cesta skrze tvorbu vede ke smyslu. Jen vnitřní svět přináší naplnění, vykoupení z prázdnoty.

Mezi hlavní barokní motivy v tomto románu patří neautentičnost okolního světa, jeho odsutečnění. Svět moderní naplňuje přetvářka, jde o divadlo světa. Dokonce i prostor pralesa klame, nachází se v neustálém stavu přeměny. Tento

šalebný a neustále se měnící prostor generuje další světy, cestuje se časem, prostor se stává oživlým, připomíná živý organismus. Tuto proměnlivost, neustálou změnu podtrhuje všudypřítomné Memento mori! Nejčastější metafory spojené s oživlostí prostoru se zakládají na obrazech spojených s rozkladem, kvašením, hnilobou, mouchami (hmyzem obecně), obrazy smrti a konce. Svět okolo se mění v iluzivní labyrint (prostorový i časový). Carpentier dále popisuje život jako tanec se smrtí, žití je pro něj tak jako v baroku umíráním zaživa. Svět se tváří jako hrob, lidé jako chodící mrtvoly. Klamavost světa podtrhuje motiv divadelnosti světa, masek (falešných identit). Vše je iluzí, odrazem, jeviště se zrcadlí v hledišti apod. Posledním veskrze barokním motivem románu, kterému jsme se věnovali, byl spánek a snění. Motiv spánku se propojuje s iniciační linkou příběhu, ale nejasný rozdíl mezi životem a snem (smrtí) rovněž znovu odkazuje na barokní odskutečněný svět.

Prostor smyslu, transcendentní svět, ztělesňuje ve *Ztracených krocích* jen autonomní prostor tvorby. V něm nachází poutník svůj niterný ráj, nikoli v pralese, v době, kdy se umění ještě nestalo autonomním prostředkem výkladu světa, kdy bylo „pouze“ součástí rituálu, víry a nevytvářelo světy samy o sobě.

V případě *Pana presidenta* Miguela Ángela Asturiase jsme ukázali, že román je (neo)barokní nejen na jazykové úrovni (o které jediné se hovoří), ale také na motivické. Celkový pesimismus díla, iluzivnost a neuchopitelnost fikčního světa má barokní kořeny. Blížkost konce a tematizace smrti spojená s intenzivním prožitkem těla vyznívá taktéž barokně. Asturias ve snaze zobrazit diktaturu Manuela Estrady Cabrery vytvořil svět strachu, nejistoty, kde vše hlásá: Memento mori!, protože smrt si může přijít kdykoli pro kohokoli. Neustálá přítomnost smrti činí okolní svět nereálný a iluzivní. Právě iluzivnost tohoto světa považujeme za základní barokní téma románu, na které se váží další motivy.

Svět se stal hrobem, kde se umírá zaživa v pouhém očekávání konce. Zásadní je oscilace mezi snem (smrtí) a realitou, která poukazuje na úzkou hranici mezi reálným a nereálným a svět odskutečňuje. Iluzivnost světa dotvářejí motivy zrcadel, zrcadlení a odrazů, v nichž se původní, autentický obraz ztrácí. Neskutečnost světa rovněž podtrhuje metaforika spojená s divadlem, maskami, loutkami. Nechybí ani obrazy hmyzu (much), mršin a tělesného prožívání smrti, které poukazují na hnilobný rozpad postav již zaživa. Jednou z možných variací na strach ze smrti je strach z prázdna, který se v románu opakuje a pojí se s motivem propasti. Ve strachu

z diktatury a v blízkosti smrti přestávají postavy rozlišovat mezi skutečností, snem, divadlem, hrou.

Zdá se, že zde oproti baroku chybí přesahující princip (svět smyslu), k němuž by tíha tohoto prázdného světa směřovala a zdvihala se, román postrádá naději a víru v transcendenci. Text se na úrovni motivické i formální rozpadá do fragmentu, který odráží neuchopitelnost světa. Právě chaos tvořený fragmentem zachycuje rozpad světa a neexistenci jednotící perspektivy. A současně vnitřním zdvojením a zrcadlením částí románu poukazuje dílo samo na sebe, na svou uměleckost. Asturias zůstává v pesimistické rovině, čímž děsivost a prázdnotu celého světa podtrhuje. Spása ve světě *Pana presidenta* tedy neexistuje, láska neobstojí a útěchu či smysl života nenaleznou postavy ani v umění. Pouze snad vyobrazení tohoto děsivého světa učiní žití v něm snesitelnější.

Poslední román, *Já nejvyšší* Augusta Roy Bastose, bývá svou těžkopádností a hrou se slovy, významy i texty označován za barokně konceptistický. V jiné než jazykové souvislosti se s neborakem běžně nespojuje. Ale jak jsme v páté kapitole ukázali, barokní prvky najdeme i v rovině motivické.

V interpretaci jsme se předně zaměřili na iluzivnost fikčního světa, jeho neuchopitelnost. Tak jako v Asturiasově *Panu presidentovi* se i zde setkáváme se skutečností rozpadlou do fragmentů. Odsutečnění světa v obou románech o diktátorovi rovněž zakládá všudypřítomný motiv smrti. Avšak perspektiva jejího namíření je opačná, smrt nezasahuje skrze postavu diktátora občany, ale v její blízkosti se ocitá sám diktátor. Román se odehrává v jakémsi mezičase mezi smrtí očekávanou a reálnou. Diktátor na svém sklonku hodnotí svůj život a dějiny Paraguaye, ale nemůžeme mluvit o vyjevené pravdě – pojem pravdy, reality, historie se rozpadá do fragmentů, jež nezachytí skutečné ani v celku ani v částech a pouze poukazují na klamavost slov, jejich artifičnost. Román vědomě zpochybňuje sám sebe, je sebereferenční.

Iluzivnost světa vytváří slovo-zrcadlo. Slovo nedokáže realitu zachytit bez deformace, stává se obdobným motivem jako zrcadlo v románech předchozích, klame nás. Skrze slovo a zrcadlo se diktátor rozdvojuje. Slova deformují každou výpověď, vše si protiřečí, rozdílné perspektivy se vylučují, ale přesto se diktátor snaží zachytit dějiny Paraguaye, svůj vlastní život – to je základní paradox, na kterém je román postaven.

V *Já nejvyšším* se rovněž objevují časté obrazy smrti. Zápisky diktátor píše ve smrtelné agónii. Dále zde nalezneme smrt druhých, motivy rozkladu, much, červů, lebky. Oproti předchozím přidává Augusto Roa Bastos tematiku smrti jako knihy, slov, která umrtvují. Psát znamená pro diktátora ještě žít, ale paradoxně jde i o akt umrtvující, hlavní postava se pohřbívá ve slovech. Úvahy o smrti uzavírá pasáž ke konci románu, kterou bychom mohli považovat za jakýsi traktát o hnutí člověka po smrti, jako zažité rozkládání se těla. Dalším barokním motivem, na který jsme ale v předchozích románech nenarazili, je melancholická postava diktátora. Dokonce i kabinet textů, diktátorův vnitřní labyrint, nese melancholické atributy.

Fikční svět *Já nejvyššího* aspiruje na dvojlomnost prostoru barokního. Přízračnost a neuchopitelnost okolního světa v románu Roy Bastose doplňuje touha po přesáhnutí nereálné reality, snaha po překročení diktátorovy individuality v podobě dějinného zájmena ON. Za iluzí světa se skrývá ten pravý význam, lidé pouze ztratili možnost tento význam skrze svou perspektivu nahlédnout, skrze médium slova najít. Avšak právě pluralita a kontradiktornost textů v *Já nejvyšším* na původní jednotu, prostor smyslu, odkazuje. Protože neznáme správný jazyk, připadá nám svět chaotický, fragmentární, ale nejspíše v něm existuje jednotu, nějaký jednotící smysl, který ale nejsme s to nahlédnout v jeho celku. K této jednotě a smyslu se ale pouze vždy blížíme, nedosáhneme jí. Můžeme ji pouze hledat, proto jako člověk barokní oscilujeme mezi fragmentem a celkem, roztržitostí a jednotou, ztrátou smyslu a smyslem, mezi životem a smrtí, časovou historií a věčností. Tuto cestu nám ostatně ve svém románu Roa Bastos ukazuje: jako čtenáři se při četbě pohybujeme mezi podobnými póly.

Cílem předkládané práce bylo ukázat, že vliv baroka na hispanoamerický román 20. století je prokazatelný nejen na úrovni jazykové, na kterou bývá často omezován, ale rovněž na úrovni motivické a v celkovém vyznění románu. Ukázali jsme, že barokní prvky tvoří neoddelitelnou část třech interpretovaných románů a že barokní vliv považujeme za hlubší a komplexnější jev, než aby se dal zobecnit do několika principů, k čemuž často dochází. Interpretace barokních motivů, témat a prvků považujeme za plodnou cestu při snaze o pochopení a výklad hispanoamerické prózy 20. století. V širším náhledu nám totiž ukáže, že mnohé prvky, jež přisuzujeme pouze hispanoamerické literatuře (jako je například magický realismus, zázračné

reálno) mají mnohem starší kořeny a sdílí společné postupy a motivy s jinými literaturami.

Seznam použité literatury

- Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Madrid: Unidad, 1999.
- Asturias, Miguel Ángel. *Pan president*. Přel. Z. Šmíd. Praha: Svoboda, 1971.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. La Habana: UNEAC, 1969.
- Carpentier, Alejo. *Ztracené kroky*. Přel. E. Hodoušek. Praha: Odeon, 1979.
- Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Přel. J. Forbelský. Praha: Odeon, 1982.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Ed. Ezquerro, Milagros. Madrid: Cátedra, 2003.
- Albizúres Palma, Francisco. *Para comprender "El señor presidente"*. Guatemala: Editorial Cultura, 1998.
- Bravo, Víctor. *Magias y maravillas en el continente literario*. Caracas: La casa de bello, 1995.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Přel. A. Giordano. Madrid: Cátedra, 1999.
- Carilla, Emilio. *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Greods, 1983.
- Carpentier, Alejo. „Americké ‚zázračné reálno““. In *Druhý břeh Západu: výběr iberamerických esejů*. Housková, Anna, ed. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 179–187.
- Carpentier, Alejo. „De lo real maravilloso americano“. In *Tientos y diferencias*. Habana: Contemporáneos, 1966, s. 85–99.
- Carpentier, Alejo. „Lo barroco y lo real maravilloso“. In *Razón de ser (Conferencias)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1976, s. 51–73.
- Černý, Václav. *Až do předsíně nebes: Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Praha: Mladá fronta, 1996.
- Černý, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (3). Baroko a klasicismus*. Jinočany: H&H, 2005.
- Činátlová, Blanka. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009.

- D'Ors, Eugenio, *Lo Barroco*, Madrid: Tecnos, 1993.
- Forbelský, Josef. „Autor inspirovaný dějinami“. In Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Přel. J. Forbelský. Praha: Odeon, 1982, s. 507–515.
- Fuentes, Carlos. *Pohřbené zrcadlo*. Přel. A. Tkáčová. Praha: Mladá fronta, 2003.
- González Echevarría, Roberto. „Calderón, Carpentier y la cosmografía barroca“. In *Oye mi son. Ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*. Sevilla: Iluminaciones. Renacimiento, 2008, s. 111–146.
- González Echevarría, Roberto. „Perfil: Alejo Carpentier“. In *Oye mi son. Ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*. Sevilla: Iluminaciones. Renacimiento, 2008, s. 61–84.
- Gutiérrez, Lourdes Royano. *Las novelas de Miguel Ángel Asturias desde la teoría de recepción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.
- Hodrová, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H, 1993.
- Housková Anna. „Utopía y quijotismo: Augusto Roa Bastos“. In *Visión de hispanoamérica*. Praha: Karolinum, 2010, s. 178–184.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de cultura económica, 2000.
- Chiampi, Irleamar. „La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno“. *Criterios*. 1994, núm. 32, s. 171–183.
- Langowski, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982.
- Lezama Lima, José. „Barokní zvědavost“. In *Druhý břeh Západu: výběr iberioamerických esejů*. Housková, Anna, ed. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 195–206.
- Lezama Lima, José. „La curiosidad barroca“. In *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988, s. 229–246.
- Lukavská, Eva. *Zázračné reálno a magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003.

- Malcuzyński, Pierrette. „El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)“. *Criterios*. 1994, núm. 32, s. 131-170. [on-line] [cit. 10-6-2013] Dostupné z: <http://www.criterios.es/pdf/malcuzynskicampo.pdf> , s.1–48.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 1. De los orígenes a la Emancipación*. Madrid: Alianza, 1995.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Roa Bastos, Augusto. *Já nejvyšší*. Přel. J. Forbelský. Praha: Odeon, 1982.
- Rotrekl, Zdeněk. „Barokní fenomén v současnosti“. In *Barokní fenomén v současnosti*. Praha: Torst, 1995, s. 101–158.
- Shin, Jeong-Hwan. „La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica“. In *AISO. Actas VI*, 2002. [on-line] [cit. 10-5-2013] Dostupné z: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_063.pdf
- Tapié, Victor L. *Barroco y clasicismo*. Přel. S. Jakfalvi. Madrid: Cátedra, 1986.
- Tovar, Paco. *Augusto Roa Bastos*. Lleida: Pagès, 1993.
- Vojvodík, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008.
- Volek, Emil. „*Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier: La aventura textual entre la alegoría y la subversión narrativa“. In *Cuatro claves para la modernidad. Análisis semiótico de textos hispánicos*. Madrid: Gredos, 1984, s. 127–153.