

Argentinský mýtus

odvahy v díle

Jorge Luis Borgese



- **Studijní obor:** Španělština
- **jméno autora práce:** Eva Kadlečková
- **název práce:**
- Argentinský mýtus odvahy v díle Jorge Luis Borgese
- **jméno vedoucího práce:** doc. Anna Housková
- **druh práce :** diplomová
- **rok podání práce:** 2005

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.“

Eva Kadlecová

Obsah

1. Úvodem.....	str. 1
2. Obecné vymezení pojmů mýtus a archetyp.....	str. 2-4
3. Hledání argentinského individualismu.....	str. 4-6
4. Pampa a předměstí jsou bohové.....	str.7-14
5. Příběh tanga.....	str.15-18
6. Borges aneb osud jako volba.....	str. 19-45
6.1. Muž z růžového nároží.....	str. 19-27
6.2. Příběh Rosenda Juáreze.....	str. 28-29
6.3. Jih.....	str.30- 39
6.4.1. Životopis Tadea Isidora Cruze (1829-1874).....	str.40-43
6.4.2. Konec.....	str.43-44
6.4.3. Martín Fierro.....	str.45-46
7. Nůž jako hlavní postava.....	str.47-52
7.1. Utkání.....	str.47-49
7.2. Juan Muraña.....	str. 50-52
7.3. Nůž.....	str. 53
8. Hledání českého hrdiny.....	str.54-58
8.1.Obecně o problematice.....	str. 54
8.2. Hloupý Honza.....	str. 55-56
8.3. O Švejkovi a švejkování.....	str.56- 58
8.4. Srovnání dvou heroických tradic.....	str.59
9. Závěrem.....	str. 60- 61

Úvodem

Osou této diplomové práce bude Borgesovo pojetí argentinského mýtu odvahy.

Od tohoto ústředního tématu budeme odvíjet jednotlivé aspekty argentinské svébytnosti v jeho díle.

Vzhledem k rozsáhlosti Borgesových textů všech žánrů, které s tématem souvisejí, se soustředíme pouze na vybrané texty. Bude se jednat především o rozbor povídek, pozornost však budeme věnovat také tvorbě esejistické a ojediněle i básnické.

V první kapitole vymežíme pojmy mýtus a archetyp, tak jak se s nimi ve vyrovnává Mírcea Eliade v knize *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*.

Po obecném výkladu se zaměříme na Borgesovo vnímání svébytnosti národní povahy, jak je formuloval v eseji „Náš ubohý individualismus“.

Borges soustřeďuje argentinské téma do dvou mytických prostorů, pampy a předměstí. Reflektuje je s důrazem na postavu gauča, která byla v argentinské literární tradici již mnohokrát zmytizována. Zároveň s těmito aspekty se budeme zabývat postavou, která má pro Borgese nemenší význam a která je předměstskou variantou gauča: postavou compadrita. Zvláštní pozornost budeme věnovat novátorskému významu Borgesových děl při tvorbě předměstského mýtu.

S mýtem předměstí souvisí další osobitý projev národního cítění - tanec tango.

Borgesovou reflexi tanga budeme sledovat v jeho eseji „Dějiny tanga“.

V dalších dvou kapitolách přistoupíme k zevrubné analýze vybraných povídek.

První takto orientovaná kapitola bude věnována rozličným polohám argentinského mýtu odvahy. Jako osa bude užito téma volby osudu, ať už se jedná o volbu smrti při souboji na nože, volbu argentinského osudu či volbu civilizace. Zaměříme se přitom na jednotlivé emblematické postavy argentinské literární tradice a budeme se zde zabírat také Borgesovým pojetím času, který napomáhá k vytváření archetypů.

Vlastní kapitolu si zaslouží motiv nože, který v Borgesově díle žije vlastním životem.

Téma odvahy a heroická tradice argentinské literatury budou postaveny do kontrastu s českým prostředím a jeho diametrálně odlišnou tradicí. Budeme se věnovat především dvěma emblematickým postavám – Hloupému Honzovi a Švejkovi.

Vymezení pojmů mýtus a archetyp

Mýtus je chápán jako příběh kulturního významu, vyprávění, které utváří celkový obraz světa a napomáhá orientaci v něm.

(...)V tradičních společnostech mýtus doprovází a vykládá rituály (bohoslužbu), zdůvodňuje instituce, předpisy a zákazy, dovoluje návrat ke zdroji, napodobení zakladatelského jednání a tím i pravidelné rušení času.(...) Počínaje Carlem Gustavem Jungem, hrají mýty velkou roli i v psychologii.¹

Archetypem rozumíme základní vzor, který se v dané kultuře a jejích mýtech neustále vrací a dotýká se každého příslušníka společenství.

Je to původní a dokonalý vzor jednání, prototyp, který člověk svým jednáním napodobuje. Mytický člověk se snaží zastavit úpadek světa, stárnutí, chátrání, tím, že se stále vrací k dokonalým počátkům- k předobrazům archetypu, jež mu mýtus staví před oči.²

Abychom význam těchto pojmů ještě o něco rozšířili a prohloubili, obrátíme se k pojetí mýtu a archetypu u Mircey Eliada, jak ho předestírá ve svém eseji *Mýtus o věčném návratu*.

Zvláště výhodné, také vzhledem k Borgesovi, pro nás bude, že Eliade oba pojmy chápe v rámci celého myšlenkového systému archaických národů, především pak v rámci jejich metafyziky. Eliade vychází z předpokladu, že ačkoli archaické národy nepěstovaly vědy v dnešním slova smyslu, lze z toho, co se nám po nich dochovalo, vyvodit, že jejich náhled na svět a jejich jednání se řídilo jistým souborem poznatků, které bychom dnes označili za metafyzické a etické.

Je jisté, že metafyzické pojmy archaického světa nebyly vždy formulovány ve výrazech teoretických; avšak symboly, mýty a rituál vyjadřují v různých rovinách a prostředky

¹Sokol, Jan. *Slovník filozofických pojmů*. Praha: Vyšehrad, 2004, str. 328/329.

²Eliade, Mircea, cit. podle Sokol, Jan, cit.d.,str. 273.

sobě vlastními komplexní systém souvislých výroků o nejhlubší skutečnosti věcí, systém v němž je možno spatřovat metafyzickou osnovu.³

Obrátme nyní naši pozornost na to, jakou roli hrály v tomto komplexním systému archetypy a mýty.

Archetyp byl pro archaického člověka základní kategorií, podobně jako je pro člověka moderního základní kategorií prostor a čas.

Byl to následek toho, že pro archaického člověka bylo skutečné jen to, co opakovalo již dávno vykonané činy bohů, héroů nebo předků.

Ani předměty vnějšího světa, ani lidské úkony samy o sobě nemají žádnou autonomní vnitřní hodnotu. Předměty nebo úkony nabývají hodnoty, a tím se stávají reálnými, jestliže se tím či oním způsobem podílejí na realitě, která je přesahuje.⁴

Archetypy obsažené v kosmogoniích a mýtech tak byly pro archaického člověka nezbytnými vzory jednání. Kdyby je nenapodoboval, nic by nevykonával.

Eliade se také pečlivě zabývá konkrétními archetypy známých archaických kultur.

Jako zvlášť výjimečnou z nich vyčleňuje skupinu archetypů, které jsou spojeny se zakládacími akty: se zakládáním měst a chrámů, s obsazením nových území.

Výjimečné je na nich především to, že opakují samotné stvoření světa, tedy chvíli, kdy bůh oddělil řád od chaosu.

Takový zakládací akt se také pokaždé odehrává v samém středu světa, tedy v místě, kterým je lidský svět spojen se světem bohů a nadpřirozených sil.

Jak vyplývá z již napsaného, měl mýtus tu nezbytnou funkci, že sděloval, co je třeba opakovat a napodobovat. Jeho význam se však neomezoval jen na ni.

Mýtus v životě archaické společnosti zastával ještě další důležitou funkci, která byla spojena s tím, jak archaický člověk vnímal dějiny.

Otázku po tom, jak archaický člověk vnímal dějiny, lze možná nejlépe zodpovědět paradoxem: nevnímal, nebo nechtěl vnímat. I přesto se musel s dějinami, které před něj stavěly nové a neznámé skutečnosti, nějak vyrovnat.

³ Eliade, Mircea. *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. Praha: Oikúmené, 1993. str. 9.

⁴ Ibid., str. 9.

A právě zde mu pomáhaly staré mýty se svou pokladnicí postav a činů, se kterými archaický člověk mohl nové osoby a nové události ztotožnit, jinak řečeno: které takto mohl zmytizovat.

Je zajímavé, že mytizace se týká v největší míře právě osob a činů, tedy kategorií, které jsou nejvíce spojeny s individualitou, originalitou a růzností.

Je-li v některých epických básních zachována takzvaná „historická pravda“, netýká se tato „pravda“ téměř nikdy určité postavy nebo události, ale institucí, zvyků nebo krajin.⁵

Nastínili jsme zde, jakou roli v archaické společnosti hrály mýty a archetypy, a nyní se můžeme vrátit k Borgesovu dílu a začít zjišťovat, jak s nimi nakládá on.

Hledání argentinského individualismu

Borges hledá argentinské archetypy prostřednictvím svých postav a prostorů.

Z prostorů se soustřeďuje především na dvě odlišná místa. Jedním z nich je předměstí, v jehož mytizaci je průkopníkem. Toto místo je spojené s postavou *compadrita*.

Druhým ústředním tématem je pampa, která je úzce propojená s postavou *gauča*.

Pampa byla v argentinské literární tradici zmytizována již mnohokrát.

Zmíňme na tomto místě alespoň tři nejvýraznější klasická argentinská díla zabývající se tématem pampy, gauča a barbarství. Jsou jimi Sarmientův *Facundo*, Hernándezův *Martín Fierro* a Güiraldesův *Don Segundo Sombra*.

V naší práci se zaměříme především na prvek, který Borges při hledání argentinského mýtu považuje za esenciální: statečnost.

V eseji „Náš ubohý individualismus“ (*Nuestro pobre individualismo*) z *Otras inquietaciones* (OC II)⁶, vnímá Borges Argentince jako individualisty, kteří se nikdy neztotožňují se státem, který pro ně ztělesňuje naprosto abstraktní pojem.

Tuto okolnost vysvětluje Borges tvrzením, že „vlády jsou obvykle příšerné a stát je nepochopitelně vzdálen.“

Toto „vzdálení“ dokládá například postojem Argentinců v momentě ztotožnění sebe sama s hrdiny filmových pláten. Hollywoodské zápletky, v nichž se hlavní hrdina

⁵ Ibid., str. 35.

⁶ *Obras Completas II*, Všechny uvedené citace (s výjimkou Borgesova díla *El tamaño de mi esperanza*) budou pocházet z *Obras Completas* svazky I- IV, Barcelona: Emecé editores, S.A., 1989. Pro zkrácení budeme používat vždy zkratku OC I- IV.

(zpravidla novinář) spřátelí se zločincem, aby ho posléze udal policii, se argentinskému způsobu uvažování jeví jako cosi zcela nepochopitelného.

Tímto typem „hrdiny“ hluboce pohrdají, neboť zrada přátelství je pro ně něco naprosto nepřijatelného.

...el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que este „héroe“ es un incomprendible canalla. (OC II, str 36)

Argentinec, pro něhož je přátelství vášeň a policie *mafíí*, vnímá tohoto hrdinu jako neuvěřitelného ničemu.⁷ (EK)

Stejnou myšlenku zmiňuje Borges i v eseji „La historia del tango“, kterému se podrobněji budeme věnovat později.

(...) el argentino a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de el Estado es una inconcebible abstracción. (OC I, str. 163)

Argentinec se na rozdíl od Severoameričanů a téměř všech Evropanů neidentifikuje se státem. To lze přičíst obecnému faktu, že stát je neuchopitelná abstrakce.⁸ (str. 141)
(MH)

K tomuto tvrzení Borges dodává:

El Estado es impersonal, el argentino sólo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen. Compruebo un hecho, no lo justifico o disculpo. (OC I, str. 163)

Stát je neosobní, Argentinec chápe jen osobní vztahy. Proto pro něj krádež státních peněz není zločin. Tento fakt konstatuji, neospravedlňuji ho ani neomlouvám. (str. 141)
(MH)

⁷ Citáty z Borgesových děl, která nebyla dosud přeložena do češtiny, uvádím ve vlastním překladu a označuji zkratkou EK.

⁸ Borges, Jorge Luis. „Dějiny tanga“. přeložila Mariana Housková (MH). In *Druhý břeh západu*. Praha: Mladá fronta, 2004.

Podle Borgese zosobňuje pro Argentince zločinec hrdinu, který je ctěn více než policista. Stejně tak je obdivován i boj osamělého jedince proti většině.

Podle těchto schémat jsou většinou zpodobněni i argentinští knižní hrdinové.

Za zásadní moment argentinské literatury považuje Borges scénu z *Martína Fierra*, se kterou se ostatně setkáme i v níže rozebírané povídce „Životopis Tadea Isidora Cruze (1829-1874)“ (jakož i s tématem *Martína Fierra* obecně).

Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito que se matara un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro.(OC II, str.36)

Hluboce to potvrzuje jedna noc argentinské literatury: ona beznadějná noc, kdy policejní seržant vykřikl, že nepřipustí, aby byl zločinně zabit statečný muž, a pustil se do boje s četníky bok po boku s dezertérem Martínem Fierrem. (str.255) (KU)

Autorův zájem se zde soustřeďuje pouze na jeden okamžik, okolnosti jsou zde vyprávěny pouze za účelem pochopení klíčové situace, jinak nejsou podle Borgese hodny zájmu.

Postavou *Martína Fierra* už svým způsobem předznamenáváme téma kapitoly následující. Nazvěme ji podle Borgesova eseje „Pampa a předměstí jsou Bohové“, pocházejícího z knihy *Rozměr mé naděje* (*El tamaño de mi esperanza*).

Zde bude rozebrán mýtus pampy a předměstí spolu s jejich ústředními postavami *gauča* a *compadrita*.

Pampa a předměstí jsou Bohové

Borges považuje předměstí a pampu za dvě přítomnosti Boha. Jejich význam je v Borgesově pojetí archetypální, nejsou podřízeny běhu času.

Ambos ya tienen su leyenda y quisiera escribirlos con dos mayúsculas para señalar mejor su carácter de cosas arquetípicas, de cosas no sujetas a las contingencias del tiempo⁹.(str 21)

Tato dvě archetypální místa mají svou legendu a já bych je chtěl psát s velkými písmeny pro lepší vyjádření jejich archetypální povahy. Jsou to místa, která nejsou podřízena nebezpečství času.(EK)

Věnujme nyní pozornost dvěma charakteristikám, které Borges v jednotlivých povídkách¹⁰ přisuzuje pampě.

Hay una hora en la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... (OC I, str. 521)

V určitou podvečerní hodinu chce snad pampa promluvit. Nikdy však nic neřekne, nebo neustále cosi říká, jenže my to neslyšíme. Nebo to slyšíme, ale není možné to převést do slov, stejně jako hudbu.¹¹ (str. 205)

No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desafortado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil... (OC I, str. 527- 528)

Prapůvodní krajinu nerušily ani osady, ani jiné známky lidské přítomnosti. Všechno bylo nesmírné, ale zároveň taky důvěrné a jaksi skryté. Na ohromné pláni stál někdy jen jeden býk. Byla to dokonalá, možná nepřátelská samota... (str. 212)

⁹ Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

¹⁰ Budeme se jimi zabývat podrobněji v následující kapitole.

¹¹ Každý další existující český překlad bude z výboru Borgesových děl –*Nesmrtelnost*. Praha: Hynek, 1999. Překlad bude opatřen zkratkami překladatelů: Josef Forbelský (JF), Kamil Uhlíř (KU), Vít Urban (VU), František Vrhel (FV).

Slovu pampa dává Borges stejný rozměr jako místu, kterému pampa dává jeho jméno. Toto slovo je nekonečné a je zároveň zvukem i svou vlastní ozvěnou. Pampa promlouvá svou vlastní řečí, která se podobá hudbě, slovy nevyjádřitelné. Pampa je bezbřehá, ale přesto v její nesmírnosti dlí i jistá důvěrnost. Důvěrnost toho, že toto místo je, jak říká Borges, pro Argentinec svatostánkem.

Somos unos dejados de la mano de Dios, nuestro corazón no confirma ninguna fe, pero en cuatro cosas sí creemos: en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevolos, en la dulzura generosa del arrabal.¹²
(str. 25)

Jsme ztracené boží ovečky, naše srdce nevyznává žádnou víru, ale ve čtyři skutečnosti přece jen věříme. Věříme v to, že pampa je svatostánek, že prvotní krajan je pravý muž a věříme i prudkosti ničemů stejně tak jako štědré sladkosti předměstí.(EK)

Pampa je prostor těsně spjatý s postavou gauča. Postavě gauča, stejně tak jako postavě compadrita se budeme napříč naší studií věnovat opakovaně v rozboru jednotlivých povídek či esejů. V této kapitole uvedeme poněkud obecnější předznamenání.

K ilustraci gaučova historického a sociálního kontextu jsme použili fragment z publikace Jiřího Chalupy *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*.

Jejími představiteli byli nezkrotní a nezkrocení gaučové. Samotní gaučové byli výslednicí intenzivního míšení ras, a i když se o jejich původu dodnes vedou diskuze, v jejich žilách kolovala krev všech tří rasových skupin: bělochů, Indiánů i černochů.(...) Samotné slovo gaucho pochází zřejmě z kečujského *huachu*, což znamená sirotek či tulák. Skuteční gaučové neměli žádný nemovitý majetek a žili kočovným způsobem života, na jehož svobodu, i když často hladovou a bídnou, byli velice hrdí. Pampa pro ně znamenala volnost, svobodu, dobrodružství, zatímco město monotónnost, vazalství a nudu. Gaučové si vytvářejí vlastní specifický jazyk, jehož základem je archaická španělština 16. století a který obohacovali o portugalská, africká či indiánská slova. Jejich vyjadřování bylo nadmíru obrazné a gaučové byli chodícími sbírkami přísloví a lidových rčení.

¹² Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

Mnozí z gaučů se kvůli své široké koncepci svobody dostávali do konfliktu se státem a zákonem, takovým jednotlivcům se říkalo *gaucho malo* (špatný gaučo). Gaučové se nestarali o stát ani instituce, nebrali na vědomí ani církve a neměli ambice získat půdu a usadit se na ní. Jejich životním stylem byl lov, hazardní hry a rvačky. Byli mistry v krocení divokých koní, v házení lasem a *bolasem*, ve vrhání nožů. (...) Gaučové většinou nestáli o stálou práci, při prvním konfliktu se zaměstnavatelem dali výpověď, nevytvořil se u nich tudíž žádný vztah k domovu ani rodině. Manželství bylo výjimkou a svobodná matka mnoha dětí byla po generace ústřední postavou vesnického života. V pampě nebyli úředníci ani soudci, spravedlnosti bylo obvykle učiněno zadost vlastními silami. I když gaučové měli vcelku přátelské vystupování, konflikty mezi nimi byly poměrně časté- po pár skleničkách kořalky obvykle docházelo ke krvavým bitkám. Gaučo měl romantickou duši a každý druhý hrál na kytaru a zpíval (*payador*). Mnozí, obdařeni tvůrčím talentem, skládali vlastní písně a živili se s kytarou v ruce, „prodávající umění“ od *estancie* k *estancii*, jako novodobí trubadúři (...) ¹³

Porovnáme-li tento věcně shrnující Chalupův komentář s Borgesovou literární definicí gauča, zjistíme, že fakta se texty prakticky neliší.

Inútil definirlo étnicamente; hijo casual de olvidados conquistadores y pobladores, fue mestizo de indio, a veces de negro, o fue blanco. Ser gaucho fue un destino. Aprendió el arte del desierto y de sus rigores; sus enemigos fueron el malón que acechaba tras el horizonte azaroso, la sed, las fieras, la sequía, los campos incediados. (OC IV, str. 61)

Zbytečné jsou snahy ho etnicky zařadit, náhodný syn zapomenutých dobyvatelů a osidlovatelů, mestic indiána či černocho, ale mohl to být i běloch. Jeho gaučovství bylo jeho osudem. Naučil se umění pustiny a jejích zákonů. Jeho nepřáteli byla nečekaná přepadení, která číhala za každým obzorem, žízeň, šelmy, sucho, země v plamenech.
(EK)

Povšimneme-li si básně „El gaucho“ ze sbírky *El oro de los tigres* (Zlato jaguárů), narazíme v této poetické formě na vše, co Borges kdy o gaučovi napsal.

Gaučo je mužem, kterého nezajímají obecné principy boje za vlast a neslouží žádnému ideálu, ale je schopen pobít se se soupeřem při hře v karty.

¹³ Chalupa Jiří. *Dějiny Argentiny Uruguaye Chile*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, str. 145.

Nevyznává ani žádnou zvláštní víru. Snad jedinou jeho vírou je statečnost, pro tu je připraven zabít a zemřít. Gaučo nestojí o jiný osud než o svůj vlastní. Dnes, již ztracený v běhu času, se stal pevnou součástí argentinské literatury.

El gaucho

Hijo de algún confin de la llanura
Abierta, elemental, casi secreta,
Tiraba el firme lazo que sujeta
Al firme toro de cerviz oscura.

Se batió con el indio y con el godo,
Murió en reyertas de baraja y taba;
Dio su vida a la patria, que ignoraba,
Y así perdiendo, fue perdiendo todo.

Hoy es polvo de tiempo y de planeta;
Nombres no quedan, pero el nombre dura.
Fue tantos otros y hoy es una quieta
Pieza que mueve la literatura.

Fue el matrero, el sargento y la partida.
Fue el que cruzó la heroica cordillera.
Fue soldado de Urquiza o de Rivera,
Lo mismo da. Fue el que mató a Laprida.

Dios le quedaba lejos. Profesaron
La antigua fe del hierro y del coraje,
Que no consiente súplicas ni gaje.
Por esa fe murieron y mataron.

En los azares de la montonera
Murió por el color de una divisa;
Fue el que no pidió nada, ni siquiera
La gloria, que es estrépito y ceniza.

Fue el hombre gris que, oscuro en la pausa
Penumbra del galpón, sueña y matea,
Mientras en el Oriente ya clarea
La luz de la desierta madrugada.

Nunca dijo: Soy gaucho. Fue su suerte
No imaginar la suerte de los otros.
No menos ignorante que nosotros,
No menos solitario, entró en la muerte. (OC II, str. 489)

Gaučo

Syn z kraje rovin
Nezkrocených, prapůvodních, téměř tajemných,
Házíval silným lasem, které silného býka
Strhává za tmavou šíji.

Bojoval s indiány i Španěly,
Umíral v šarvátkách při hře v karty a kostky;
Dal život za vlast, která ho nezajímala,
A tak prohrával, až prohrál vše.

Nyní je pouhým prachem času;
Jména umírají, ale jméno trvá.
Bylo jich tolik a dnes jsou tichou
Součástí toho, co hýbe literaturou.

Byl bandita, seržant i četa.
Byl tím, kdo překročil hrdé pohoří.
Byl vojákem Urquize a Rivery,
Je to vlastně jedno. Byl tím, kdo zabil Lapridu.

Bůh mu byl vzdálen. Vyznávali
Dávnou víru meče a odvahy,
Jež nepřijímá prosby ani úplaty.
Pro tuto víru zabíjeli a umírali.

V náhodách povstaleckých bojů
Umíral za barvy divize;
Byl tím, kdo se o nic neprosil,
Ani o slávu, která je okázalost a popel.

Byl šedým mužem,
Který skrytý v těžkém
Polostínu odrážejícího se z boudy,
Sní a pije maté,
Zatímco na východě se již rozednívá
Světlo opuštěného jitra

Nikdy neřekl: Jsem gaučo. Bylo jeho osudem
Nepředstavovat si osud jiných.
Nebyl méně nevědomý než my,
ani méně osamělý, když umíral. (EK)

Statečnost je v jisté rovině vnímána jako nezměrné bohatství, které daleko předčí
hmotné statky. Borgesem je často vnímána jako imperativ, kterému je gaučo podřízen.

La vida dura impuso a los gauchos la obligación de ser valientes. (OC IV, str. 63)

Tvrký život si na gaučích vynutil povinnost být statečný. (EK)

Na gaučovy vlastnosti upozorňuje Borges i v další tvorbě, například v básni „Los gauchos“ (ukázka první) či eseji „El gaucho“ (ukázka druhá):

No eran devotos, fuera de alguna oscura superstición, pero la vida dura les enseñó el culto del coraje. (OC III, str. 379)

Nebyli pobožní, kromě nějaké temné pověry, tvrdý život je však naučil kultu statečnosti.(EK)

(...) Su pobreza tuvo un lujo: el coraje. Creó y heredó – de esas cosas ya sabía César- una esgrima de arma corta; el brazo izquierdo envuelto en el poncho a manera de escudo, listo el cuchillo para la estocada hacia arriba, peleaba en duelo singular con el hombre o, si era peón tigrero en alguna estancia del Norte, con el jaguar. (OC IV, str. 62)

Jeho chudoba měla jeden přepych: statečnost. Vytvořil nebo zdědil- tyto věci už znal César- šerm s krátkou zbraní. Levou paži zabalenou do ponča jako štít, nůž připravený k výpadu směrem vzhůru, bil se v šarvátce s mužem nebo, pokud byl nádeníkem na nějaké *estancia* na severu, s jaguárem.(EK)

Autorův vztah ke gaučovské literatuře je rovněž zajímavý. Oproti Chalupovu konstatování považuje Borges slova *gaucho* či *pampa* za uměle vytvořené termíny, které mají na svědomí literáti žijící ve městě. Ti také vymysleli gaučův dialekt spolu s poezií plnou „venkovských metafor.“ O tom najdeme i zmínku v dopisu uveřejněném v mexickém časopisu *la Jornada*, a který budeme níže také citovat.

Nyní přejdeme od tématu pampy a gauča k mýtu předměstí a jeho ústřední postavě- compadritovi.

V eseji „Palermo de Buenos Aires“, z knihy *Evaristo Carriego* (OC I) Borges připomíná Palermo na konci 19. století a v začátcích 20. století.

Borges vždy tvrdil, že v legendární čtvrti Palermo vyrůstal, ale v četných rozhovorech a nakonec i v samotném díle přiznává, že pravé Palermo s jeho „souboji nožů a kytar“ jako dítě vlastně nepoznal, neboť dětství strávil mezi knihami a nedostal se dále než za hranice zahrady rodinného domu.¹⁴

Materiál pro své příběhy tedy čerpal především ze vzpomínek pamětníků.

(...) hledal jsem pamětníky, kteří mi vyprávěli příběhy z oněch let, příběhy o tangu atd. Avšak, a to je dost zvláštní, já na tyto věci osobní vzpomínky nemám.¹⁵

Když píše o Palermu oněch dávných let, vzpomíná na všudypřítomnou chudobu, růžová nároží starých domů, nedlážděné ulice, pouliční prodavače, rytmus táhlého tanga, které tančivali předměstští zabijáci (*compadritos*) a mnoho jiných atributů...

Postavě *compadrita*¹⁶ (nebo *compadre*) budeme v naší práci věnovat zvláštní pozornost. Termín *compadrito* je velmi obtížné přeložit (a i jiné následující termíny, užitě v práci) tak, aby neztratil nic ze svého původního smyslu. Proto se ho pokusíme zpočátku slovně opsat, během celé práce však dáme přednost užívat daný výraz v originále.

Obdobně budeme zacházet i s jinými obtížně přeložitelnými termíny.

Tento typ literární postavy se dá definovat jako „předměstský frajer“, neboť s prostorem předměstí je těsně spjat.

Compadrito je předměstská varianta postavy gauča, ze které si uchovává umění zacházení s nožem, imperativ odvahy a punc společenské nebezpečnosti.

Ke compadritovi však již nepatří nesmírná a svobodná pampa a nesedí na koňském hřbetu. –(...) neboť jezdec a město jsou dva neslučitelné světy, dvě různé kultury¹⁷:

„Od rolníka pochází slovo *kultura*, od měst slovo *civilizace*, ale jezdec je bouře, která se ztrácí.“¹⁸

Compadrito je zpravidla nebezpečný zabiják a díky tomu vzbuzuje ve svém okolí bojácný a obdivný respekt. V jeho životní filozofii stojí na předním místě imperativ odvahy a osobní cti. Jako velmi vzdálené přiblížení k české realitě můžeme compadrehu přirovnat k typu našeho „žizkováka“ z počátků 20. století, i když společenská nebezpečnost našeho „fajera“ je bezpochyby menší než u Borgesova compadrity.

Borges je compadrem fascinován, ale, jak později uvidíme, jeho postoj je do značné míry ambivalentní. Na jednu stranu ho jeho odvážně bojovné postoje fascinují, na straně druhé Borges sám je literátem, ne bojovníkem.

¹⁴ Viz níže rozebíraná povídka Juan Muraña

¹⁵ Borges Jorge, Luis, cit. podle Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: una biografía literaria*. México: FCE, 1985, str. 49.

(...) busqué a personas ancianas, que me contaron una cantidad de historias de aquellos días, historias que tenían que ver con el tango, etc. Sin embargo, y esto es bastante raro, no tengo recuerdos personales de esas cosas.

¹⁶ Dubský, Josef. *Španělsko- český slovník*. Státní Pedagogické nakladatelství v Praze, 1992.

překl. *compadrito*: Am. hovor. chlápek, chlapík.

¹⁷ Borges, Jorge, Luis. „příběhy jezdců“. Přel. Mariana Housková. In *Druhý břeh západu*. Praha: Mladá fronta, 2004, str. 138.

¹⁸ Ibid., Borges, Jorge Luis cit. podle Housková, Anna, cit. d., str. 229.

Vždy jsem byl slabý, krátkozraký a nosil jsem brýle. A jelikož většina mé rodiny byli vojáci..., a já věděl že vojákem nikdy nemohu být, cítil jsem se už od útlého věku zahanben tím že jsem knihomolem a ne mužem činu.¹⁹ (EK)

Z tohoto autorova pocitu vyplývá vnitřní konflikt, který v určitém momentě dojde až k odmítnutí imperativu odvahy.

Ezequiel Martínez Estrada, argentinský esejista, básník a prozaik, ve své knize *Rentgen pampy* (Radiografía de la pampa)²⁰, v kapitole *El compadre* rozlišuje tři ústřední typy předměstských postav. Prvním typem je *compadre*, který ovlivňuje společnost „zvenčí“ a kazí ji. Druhým typem je *guapo*, jehož místo je uvnitř společnosti, aniž by ji však bral na vědomí (staral se o ni). Třetím typem je *guarango*²¹, který je mimo společnost a proti ní. Základním společným rysem těchto typů je násilí. *Compadre* a *guarango* pocházejí z nuzných poměrů:

(...)jejich přirozeným prostředím je chudoba, hladem však nestrádají (...)

Compadre je chování charakteristické pro nižší společenské vrstvy.

(...)Compadre není psychologickým typem, ale je typem společenským, jeho duše je duší zástupu. (EK)²²

Na závěr této kapitoly se zmíníme o vztahu Argentinců k postavám gauča a compadrita, tak jak ho zpodobňuje Borges v eseji „Dějiny tanga“.

Nuestro pasado militar es copioso, pero indiscutible es que el argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él (pese a la preferencia que en las escuelas se da al estudio de la historia) sino con las vastas figuras genéricas de Gaucho y Compadre. Si no me engaño, este rasgo instintivo y paradójico tiene su explicación; el argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquél por las tradiciones orales no está a servicio de una causa y es puro. El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes (...) (OC I, str. 162)

¹⁹ Borges cit. podle Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: una biografía literaria*. México: FCE, 1985

²⁰ Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Ed. Leo Pollman. Madrid: Colección Archivos, 1991.

²¹ možný překlad: hrubián, špatně vychovaný

²² Martínez Estrada, Ezequiel. cit. d., str. 121 (...)su ámbito natural es la pobreza donde no falta pan...(...)Compadre fue un tratamiento que se daban las personas de la clase baja.

(...)El compadre no es tipo psicológico sino social; y su alma, la de multitud.

Naše vojenská historie je slavná, ale je nesporné, že Argentinec, který se cítí odvážně, se neidentifikuje s ní (přes důraz, který se ve školách klade na výuku dějepisu), ale s velkolepými obecnými postavami gauča a compadre. Pokud se nemýlím, má tento instinktivní a paradoxní jev své vysvětlení. Argentinec nalézá svůj symbol v gaučovi a ne ve vojákově, protože statečnost vložená ústní tradicí do postavy gauča neslouží žádné cti a je čistá. Gaučo a compadre jsou viděni jako rebelové. (str. 141) (MH)

Nyní plynule přejdeme od postavy gauča a compadrita k dalšímu předměstskému fenoménu- tanci *tango*.

Borgesově reflexi tanga věnujeme zvláštní kapitolu, kterou nazveme „Příběh tanga“:

Příběh tanga

Historii tanga rozebírá Borges zejména ve eseji „Dějiny tanga“ (La historia del tango) z knihy *Evaristo Carriego*.

Jelikož okolnosti vzniku tohoto typického projevu národního cítění Argentinců jsou nejasné, Borges zde odkazuje na rozhovory, které vedl s jeho nejznámějšími skladateli. Podle jisté „sentimentální verze“ je tango produktem předměstí Buenos Aires a jako jeho kolébka se označuje čtvrť Boca de Riachuelo:

(...)generalmente por las virtudes fotográficas de esta zona. (OC I, str. 159)

(...) neboť tato oblast je dosti fotogenická (str. 138) (MH)

Názory jednotlivých skladatelů na původní místo vzniku se však různí.

Ti, kteří stáli u zrodu tanga, ho umísťují právě do míst, ulic a nároží, z nichž sami vzešli.

Ať už je původní místo výskytu kdekoli, v jednom se však shodují.

Tango bezpochyby vznikalo mezi osmdesátými a devadesátými lety 19.století v předměstských nevěstincích Buenos Aires či Montevidea.

Původní složení nástrojů bylo piano, flétna, později se přidal i dnes již charakteristický akordeon. Na počátku bylo tango pouze hudbou, texty přišly až později.

V těch se zpívalo o nenávisti, posměchu, zášti, vzpomínkách, ale také o bezútěšné mizérii života na předměstí, lásce, vášních a intrikách.

Ve svých počátcích bylo tango statečné a veselé, později se však texty posouvají až k sentimentálnímu dojetí nad vlastními strastmi či dokonce škodolibé radosti z neštěstí druhých. Tento posun se Borgesovi nelíbí, považuje ho za negativní odklon od původního „hádavého tanga“ (o které se záhy zmíníme).

Tanec jako takový se vyznačoval táhlými, nemravnými pohyby a zpočátku spolu na dvojsmyslné texty tancovali pouze muži, neboť ženy nechtěly mít s touto obscénní podívanou nic společného.²³

Tento moment je zachycen i v Kacířských mších (*Misas herejes*) Evarista Carriega.

En la calle, la buena gente derrocha
sus guarangos decires más lisonjeros,
porque al compás de un tango (...)
lucen ágiles cortes dos orilleros. (OC I, str. 160)

Na ulici dobří lidé hýří
nevybíranými poklonami,
protože tu v rytmu tanga víří
okázale dáv místní frajeři. (str. 139) (MH)

Aby bylo tango „vzato na milost“, muselo nejdřív projít Paříží, kde nabralo kultivovanější formu, a odtud se se vši slávou navrátilo zpět do své vlasti a stalo se módní záležitostí.

Borges ve svých textech upozorňuje na to, že tango mělo svůj základ v rivalitě compadritů, kteří se tak utkávali ve hře moci, násilí a umění zabíjet.

Fakt, že tango vznikalo v nevěstincích, sloužil k zdůraznění jeho heterosexuálních souvislostí. Ale do nevěstinců nechodí muži jen za ženami, ale také proto, aby mezi sebou soutěžili.²⁴ (EK)

Emir Rodríguez Monegal, v námi již zmiňovaném díle *(Borges: Una biografía literaria)*, popisuje malého Georgieho, který zpoza plotu obklopujícího zahradu jeho rodičů pozoroval, jak po ulici výstředně tančí compadritos, a dávají tak na odiv svou fyzickou sílu.

²³Viz Rodríguez Monegal, Emir, cit. d., str. 53. Solamente los compadritos se atrevían a bailarlo en la calle, y en ese caso la pareja se componía de dos hombres.

²⁴Ibid., str. 53. Borges subraya en sus textos que el tango se originó en la rivalidad entre compadritos, que se confrontaban en un juego de poder, de violencia y de habilidades mortales. El hecho de que el tango se haya iniciado en los burdeles ha servido para realzar sus connotaciones heterosexuales. Pero los hombres no van a los burdeles sólo a encontrarse con mujeres, también van para encontrarse y competir entre sí.

Jako dítě si plně neuvědomoval přesný podtext jejich chování, ale podle reakcí okolí si domýšlel, že jejich počínání nebude asi úplně schvalováno. Nikdy totiž například neviděl, že by se k mužům přidaly ženy.

V době, kdy malý Georgie vyrůstal v legendární čtvrti Palermo, tango totiž ještě neprošlo Evropou, a mezi vysokými kruhy argentinské společnosti nebylo v módě. Všechny společenské vrstvy navíc zavrhovaly implicitní prvek fyzického násilí, který byl v tangu obsažen. Tango mělo tedy dvojí polohu, buď sexuální, nebo sloužilo jako prostředek k měření sil mezi muži.

Borges oproti častěji zmiňovanému sexuálnímu charakteru tanga, vyzdvihuje právě provokaci mužů mezi sebou. Tou vzniká tzv. „bojovné tango“ (tango pendenciero) neboli tanec vyvolávající spor. Od vyvolání sporu není daleko k výzvě na souboj, kdy smysl pro čest a odvahu stojí výše než lidský život.

Tématu souboje, jako stále se opakujícího prvku v Borgesově díle, se budeme zevrubněji věnovat ve vybraných kapitolách.

Jelikož je naším ústředním tématem statečnost, není nezajímavé Borgesovo upozornění na jazykový původ slova muž.

V tomto slově se totiž setkávají dva významy- sexuální a válečnický.

(...) la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de vir, que es varón.
(OC I, str 160)

(...) slovo *virtus*, které v latině značí odvahu, pochází ze slova *vir*, což je muž. (str. 140)
(MH)

V mýtickém vyprávění *Illiadě* se můžeme dočíst o bitvách, které jsou sladší než návrat domů, a ve staré eposeji *Beowulf* se píše o bitvě jako o „hře mečů“.

Quevedo zas zas připodobňuje bitvu k „tanci mečů“. Borges v této souvislosti zmiňuje i Schopenhauera a jeho práci *Svět jako vůle i představa*, kde hudba je vášní a vůlí a je vnímána jako cosi nezávislého na světě, neboť na rozdíl od literatury nepotřebuje jazyk ani vzpomínky. Tango starých časů podle Borgese vyjadřuje bojovnou radost, kterou však už současní skladatelé zdaleka nejsou schopni vyjádřit, neboť jen nostalgicky vzpomínají na dávno zašlé časy.

S tím dává do souvislosti jeden rozhovor se spisovatelem Oscarem Wildem, který říká, že hudba v nás vyvolává skryté vzpomínky, které jsme si až do té doby nevybavovali.

Tyto vzpomínky pak nutí dojímat se nad neštěstími, která se nám nestala, a vinami, které jsme nespáchali.

Podle Borgese je v expresi tanga právě to, co se vždy odpradávná snažili zprostředkovat svými verši básníci. To „něco“ je přesvědčení, že boj může být slavností.

Aby své tvrzení dokázal, tak na tomto místě vyjmenovává spolu zdánlivě nesouvisející příklady ze světových literatur.

Hablar de tango pendenciero no basta; yo diría que el tango y que las milongas, expresan directamente algo que los poetas muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta. (OC I, str. 161)

Nestačí mluvit o bojovném tangu; řekl bych, že tango a milongy vyjadřují přímo to, co básníci chtěli častokráte říci slovy: přesvědčení, že zápas může být slavností. (str. 140). (MH)

Navíc Borges sám přiznává, že když slyší třeba *El Marne* či *Dona Juana*, vybavuje si temný souboj na nože, který vyprovokoval, a bil se tak, až nakonec padl...

Jinde zas píše, že: „... v tangu je možno spatřit zrcadlo naší reality...“

Poslání tanga je tak podle Borgese zcela jasné. Tango má v Argentincích vyprovokovat smysl pro statečnost a čest, které v sobě nosí odjakživa, neboť v každém Argentinci dříme individualista, statečný hrdina.

V následující kapitole se zaměříme na povídky, za jejichž spojnicí považujeme téma volby. Přesněji řečeno volby osudu. Ať už jedná o volbu vlastního argentinského osudu, rozhodování mezi civilizací a barbarstvím či přijetí výzvy k utkání.

Borges aneb osud jako volba.

První povídka, kterou se budeme zabývat, nese název „Muž z růžového nároží“ (El hombre de la esquina rosada) a patří mezi Borgesovy rané práce. Je spjata s tématem „argentinského kreolství“.²⁵ „Muž z růžového nároží“ velmi úzce souvisí s další povídkou – „Příběh Rosenda Juáreze“ (Rosendo Juárez), kterou se v této kapitole budeme rovněž zabývat. V obou příbězích jde o vyprávění stejné události různými osobami.

V první povídce mluví jeden z účastníků situace a tak nabízí čtenáři své vnímání.

V druhé povídce – „Příběh Rosenda Juáreze“ – je nám nabítnut jiný vhled do situace.

Rosendo Juárez, ústřední postava předchozí povídky, vysvětluje čtenáři své pohnutky a doplňuje některá tvrzení. Borges zde mistrně rozehrává dramatický příběh jednotlivců a jejich vnímání situace.

Následně se budeme věnovat povídce „Jih“ (El sur), v níž je volba osudu spjatá s volbou romantické smrti po vzoru rodinných hrdinů.

Dále bude se budeme věnovat povídce „Životopis Tadea Isidora Cruze (1829-1874)“, v níž hlavní hrdina je postavou Fernándezova archetypálního díla - *Martín Fierro*.

K variaci na téma *Martína Fierra* uvedeme i povídky „Konec“ (El fin) a „Martín Fierro“.

„Muž z růžového nároží“ (El hombre de la esquina rosada)

V dopisech publikovaných v mexickém časopise *La Jornada* Borges mluví o inspiraci, která ho vedla k napsání povídky „Muž z růžového nároží“. Dopis uvádíme jen v minimálně zkrácené verzi, neboť se domníváme, že kromě toho, že zde Borges uvádí prameny své inspirace, dostáváme se tak i k některým osobním názorům a pocitům pro naši práci širěji využitelných:

Quando Paredes murió yo sentía la nostalgia de que Paredes había muerto, de que con él, como diría en una milonga mucho tiempo después, había desaparecido "Aquel Palermo perdido del baldío y del cuchillo". Y entonces pensé que un modo de hacer que muriera menos sería escribir un cuento tejiendo, entretejiendo las diversas anécdotas que él me había contado, y otras que me había contado un tío mío, que conoció ese tipo de vida, que había muerto también, entonces, en el Hotel Doré (ustedes ven que vuelvo siempre a ciertos lugares y a ciertos temas). Me senté a escribir un cuento que obtuvo una fama

²⁵ Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Borges*. Madrid: Editorial Gredos, 1983. Každá další citace Jaime Alazrakiho bude uvedena z této publikace.

inmerecida y que se tituló al principio "Hombre de las orillas". Orillas quiere decir los arrabales, no necesariamente del mar sino también las orillas de la llanura, las orillas de la pampa, como dicen los literatos, ya que en el campo nadie conoce la palabra "pampa". Yo no he oído a ningún gaucho usar la palabra "pampa", eso pertenece a la mitología urbana, tejida por hombres de letras de la ciudad.

Pues bien, yo inventé el argumento; me inspiraron los cuentos de Chesterton, los filmes de Joseph von Sternberg, el recuerdo de Stevenson y, sobre todo, la voz de Paredes, porque quizá la voz de un hombre sea más importante que lo que dice esa voz. Admiraba el uso que de ella hacía Paredes, esa mezcla de sorna y de cortesía, esa humildad exagerada, sobre todo cuando estaba a punto de provocar a alguien a un duelo. Yo quise escribir todo eso, y escribí un cuento que se llamaría después "Hombre de la esquina rosada". Me refería a las esquinas rosadas de los almacenes, a las esquinas rosadas o celestes de las tabernas, de los arrabales de entonces. (...)Escribí ese cuento y traté de que no fuera real, quise hacer un cuento que fuera como los filmes de Joseph von Sternberg, como los cuentos de Chesterton, como algunos cuentos de Stevenson, quise hacer un cuento en el cual todo fuera escénico y todo fuera visual, en el cual todo sucediera de un modo vivo, es decir, una suerte de ballet más que de cuento. Cuando había escrito una frase, la releía y la releía con la voz de Paredes, y si notaba que alguna frase se parecía demasiado a mí, la borraba y la reemplazaba por otra, pero aun así el cuento quedó lleno de resaca literaria. Ése fue mi primer cuento: "Hombre de la esquina rosada"...²⁶

Když Paredes zemřel, cítil jsem jistou nostalgii, že s ním, jak jsem pak řekl o mnoho let později v jedné milonze, zmizela: „Ta stará čtvrť Palermo ztracených pláček a nožů.”

Tehdy mě napadlo, že existuje jediný způsob, jak z něj něco uchovat.

Napsat povídku, spřádat a proplétat různé příběhy, které mi on vyprávěl, a spojovat je s jinými příběhy, které mi zas vyprávěl jeden můj strýc, který ho znal, když ještě žil, a který také zemřel v Hotelu Doré (jak vidíte, stále znovu se vracím na jistá místa a k jistým tématům). Napsal jsem povídku, která získala nezaslouženou slávu.

Na počátku se jmenovala „Muž z břehů“. Břeh tu znamená předměstí, okraj, ne nutně musí znamenat břeh moře, ale může to být také břeh planiny, okraj pampy, jak říkají literáti, protože na venku nikdo nezná slovo „pampa“. Nikdy jsem neslyšel žádného gauča, že by použil slovo „pampa“. Pampa je slovo, které náleží k městské mytologii, kterou vytvořil učený městský člověk.

²⁶ Cartas de Borges. *La Jornada*, México, 16.6. 1996.

Vymyslel jsem si tedy téma; inspirovaly mě Chestertonovy povídky, filmy Josepha von Sternberga, vzpomínka na Stevensona, ale především Paredesův hlas.

Protože lidský hlas sám o sobě je možná důležitější než to, co říká.

Obdivoval jsem, jak ho Paredes používal, tu směsici potměšilosti a zdvořilosti, tu přehnanou pokoru, především v okamžicích, kdy chtěl někoho vyprovokovat na souboj.

Chtěl jsem to všechno zachytit a napsal jsem povídku, kterou jsem poté nazval

„Muž z růžového nároží“. Myslel jsem tím růžová nároží skladů, ale také růžová či bledě modrá nároží krčem tehdejších předměstí...

Napsal jsem tuto povídku a snažil jsem se, aby nebyla skutečná. Chtěl jsem stvořit povídku, která by byla jako Sternbergovy filmy, Chestertonovy povídky a některé povídky od Stevensona. Chtěl jsem napsat povídku, kde by vše bylo scénické a vizuální, kde by se vše dělo živým způsobem, aby to vyšlo spíš jako balet než jako povídka.

Když jsem napsal větu, znovu jsem si ji přečetl a pak ještě jednou, jak by ji asi řekl Paredes. Když jsem měl pocit, že nějaká věta se mi příliš podobá, tak jsem ji smazal a nahradil jinou, ale i tak zůstala v povídce spousta spisovatelského bahna. To byla má první povídka: „Muž z růžového nároží“. (EK)

Věnujme se nyní poněkud zevrubnější analýze.

„Muž z růžového nároží“ je psán v ich formě, vyprávění je retrospektivní, na konci oslovuje vypravěč spisovatele, což vyvolává dojem přesně převyprávěné události (a zdůrazněme zde slovo převyprávěné), tak jak se stala. Jazyk této povídky je velmi obtížné přeložit, právě díky záměru spisovatele- vyvolat dojem jazyka muže předměstí. Tématu jazyka se ve své studii „Poetika předměstí“ věnuje Anna Housková. Srovnává zde Arltovo a Borgesovo pojetí mýtu předměstí.

U Arlta stejně jako u Borgese nejde o to rekonstruovat reálné hlasy a napodobit jejich hovorovou výslovnost. Mluvenou řeč oba pojmají jako určitý způsob bytí, tedy jako kulturu. Dá se říct jako spodní vrstvu, primárnější než psané texty.²⁷

U Borgese má řeč má podvojnou existenci- poetickou a společenskou. Jazyk znamená příslušnost ke komunitě, od jazyka rodinného (ese dialecto de alusiones/ que toda agrupación humana va urdiendo) po národní. Při hledání argentinské kulturní identity mu zejména v raných textech, v nichž zpočátku foneticky transkriboval způsob výslovnosti, šlo o to zdůraznit odlišnost od španělské španělštiny²⁸ a

²⁷ Housková, Anna. „Poetika předměstí. Buenos Aires v próze Roberta Arlta a J.L. Borgese“. In *Kultura a místo. Studie z komparatistiky*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2001, str. 236.

²⁸ Ibid., str. 235

„ zachytit existenci jistého argentinského tónu hlasu, určité formy národní identity, kterou opovrhli ti, kdo si přáli, aby země byla byla pokroková a moderní“ .²⁹

Mluvíme-li o jazykových prostředcích, není bez zajímavosti zmínit některé odlišnosti od originálu vyskytující se v českém překladu. Mezi ně patří například to, že překladatel zvolil na konci povídky, kdy vypravěč oslovuje samotného spisovatele, vykání, ač v originále je tykání. Kontinuita textu se tímto překladem mírně narušuje.

Na druhé straně, v české realitě oslovení příjmením bez užití přídomku „pane“ či „paní“ má poněkud pejorativní příděch.

Vraťme se však opět k rozboru povídky. Jméno vypravěče není uvedeno, zmíněna jsou pouze jména hlavních představitelů zápletky příběhu. Časový úsek, v němž se povídka odehrává, trvá pouhých několik hodin, přesto však výrazně ovlivní životní osudy zúčastněných.

Muž nejprve mluví o tom, co pro něj a pro všechny ostatní znamenala postava Rosenda Juáreze. Rosendo Juárez byl typickým představitelem tzv. compadrita , jehož postavu jsme již vymezili v kapitole „Pampa a předměstí jsou bohové“ .

Rosendo Juárez el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita. Mozo acreditao para el cuchillo, era uno de los hombres de don Nicolás Paredes, que era uno de los hombres de Morel. Sabía llegar de lo más paquete al quilombo, en un oscuro, con las prendas de plata; los hombres y los perros lo respetaban y las chinas también; nadie inoraba que estaba debiendo dos muertes; usaba un chambergo alto, de ala finita, sobre la melena grasiénta; la suerte lo mimaba, como quien dice. Los mozos de la Villa le copiábamos hasta el modo de escupir.(OC I, str. 321)

Rosendo Juárez řečený Ranař si uměl ve Villa Santa Ritě dupnout jako nikdo jinej. S kudlama si tykal jako málokdo, patřil k chlápům dona Nicoláse Paredese, který to zase táhnul s Morelem. Do hampejzů chodil celej vyfešákovanej, v černým obleku a se všelijakejma stříbrnejma serepetičkama, chlapi a psi ho náramně respektovali, holky taky, všichni věděli, že má na svědomí dva životy, nosil jemnej plšák, ze kterýho mu vyčuhovaly dlouhý mastný vlasy, prostě jak se říká, dítě Štěstěny. My z Villy jsme se po něm opičili dokonce i v tom, jak plival. (str. 55) (VU)

²⁹ Ibid., Rodríguez Monegal, Emir, cit. podle Housková, Anna, cit. d., str 235.

Jednoho dne však jedna hospodská provokace zcela změní pohled na tohoto všemi obdivovaného muže. Do městečka přijedou cizinci a mezi nimi muž nazývaný „Honák“.

...y un emponchado iba silencioso en medio, y éste era el Corralero de tantas mentas, y el hombre iba a peliar y a matar. (OC I, str. 329)

... uprostřed zamklle trůnil jakejsi chlap v ponču, což byl proslulej Honák; a tehle chlap se šel prát a zabíjet. (str. 55-56)

Zdánlivě bezvýznamné spojení „šel se prát a zabíjet“ je jedním z klíčových momentů životní filozofie compadrita. Jedná se zde o pravé vyjádření muže připraveného *zabít a zemřít* v kterémkoli okamžiku svého života.

Domovským místem tohoto literárního typu je již zmíněné předměstí (el suburbio) se svými lokály, muzikanty, tangem, dobrou pálenkou a vyhlášenými nevěstinci.

Být obávaným mužem činu a drsným chlapem znamená i být milován a obdivován všemi ženami. Předcházející popis Rosenda Juáreze- muže Štěstěnyx tento postoj okolí cele vystihuje. A dokládá ho i tato ukázka.

La caña, la milonga, el hembraje, una condesciente mala palabra de boca de Rosendo, una palmada suya en el montón que yo trataba de sentir como una amistad: la cosa es que yo estaba lo más feliz... (OC I, str. 330)

Pálenka, milonga, ženský, tu a tam nějaký to Rosendovo řízný slovo, herda do zad, kterou jsem chápal jako projev přátelskýho uznání – fakt, tenkrát jsem byl nejšťastnější...(str. 56)

Vypravěč se nechává unášet detailními vzpomínkami z večera. Tančí s příjemnou společnicí procítěné tango, partnerka se přibližuje, oddaluje, vnímá kadenci muziky a prvky cizích kytar, na něž právě příchozí cizinci vybrnkávají svou melodii. Situaci přeruší hlasitě provokativní vstup vůdce tlupy- Honáka.

Me golpeó la hoja de la puerta al abrirse. De puro atolondrado me juí encima y le encajé la zurda facha, mientras con la derecha sacaba el cuchillo filoso que cargaba en la sisa del chaleco, junto al sobaco izquierdo. Poco iba a durarme la atropellada.(OC I, str. 330)

Jak se rozlítly dveře, jedno křídlo mě uhodilo. Celej zpitomělej jsem po něm skočil, vzal ho levačkou po tý jeho papule a pravačkou se chystal vytáhnout ostrou kudlu, kterou jsem nosil zastrčenou ve švu vesty pod levým podpaždím. Byl jsem prostě moc zbrklej. (str. 56- 57)

Rozpoutá se rvačka podobná bouřkové přeháňce. Místní velmi brzy zpozorují, že Honák na jejich výpady a zesměšňování nereaguje. Místo toho přistoupí k Rosendu Juárezovi a prohlásí:

Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzarán la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero y de malo y le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí que soy naides, lo que es un hombre se coraje y de vista. (OC I, str. 331)

Jsem Francisco Real, ze Severu, Francisco Real řečený Honák. Těmhle ubožáčkům jsem dovolil na mě vztáhnout ruku, protože mně jde o někoho jinýho, o jednoho chlapa. Pár tlučhubů tady vytrubuje, že prý v tomhle zapadákově žije nějakej hrdlořez a mizera co si nechává říkat Ranař. Rád bych ho poznal, abych se jako neznámej zelenáč přesvědčil, jak vypadá odvážnej chlap s kuráží. (str. 57)

Situace odpovídá charakteristice Martíneze Estrady:

Agrese či provokace jsou používány možná jako poslední prostředek přesvědčování, jako přesvědčivé naléhání, když chybí slova schopná uspokojit omluvou danou či přijatou.³⁰ (EK)

Realova slova jsou míněna jako jasná provokace, výzva k utkání. Výzva k tomu, aby protivník ukázal a potvrdil svou pověst a prokázal očekávanou statečnost a připravenost k boji. Všichni se napjatě zastaví na místě, odhodláni ztrestat jakoukoli známku nečisté hry. V tomto okamžiku Rosendo všechny překvapí tím, že nepokračuje v započatém scénáři. Okolí je silně zaskočeno. Jeho přítelkyně, nejkrásnější ze všech nevěstek, Lujanera, se rozhodne jednat. Přistoupí k Rosendovi a podá mu nůž s tím, že teď ho rozhodně bude potřebovat. Rosendo její výzvu odmítne.

³⁰ Martínez Estrada, Ezequiel, cit.d., str. 123.

La agresión y la provocación acaso sean el acto usado como último término de convencimiento, como instancia convincente, cuando falta un lenguaje capaz de satisfacer con la excusa dada o recibida

Pro ostatní se tímto činem pasuje na zbabělce. Krásná Lujanera ho okamžitě opustí s Franciscem Realem a ztrácí se s ním ve víru tanga do tmavé noci.

Vypravěč je zahanben. Cítí potupu svého ještě před chvílí obdivovaného vzoru a sám je ponížen. Život pro něj náhle dostává hořkou pachut'.

Debí ponerme colorao de vergüenza. Dí unas vueltitas con alguna mujer y la planté de golpe. Inventé que era por el calor y por la apretura y jui orillando la paré hasta salir. Linda la noche, ¿para quién? (OC I, str. 332)

Určitě jsem musel bejt rudej hanbou. Párkrát jsem se votočil s nějakou ženskou, ale hnedka jsem toho nechal. Vymluvil jsem se na vedro a na tlačenci a podle zdi jsem se vymotal ven na vzduch. Nádherná noc, ale jak pro koho! (str. 58- 59)

Ve svém trudnomyslném přemítání o smyslu života a své vlastní existence narazí na Rosenda, jak odchází, a je to také naposled/ co ho v životě spatří.

Me quedé mirando esas cosas de toda la vida cielo hasta decir basta, el arroyo que se emperraba solo ahí abajo, un caballo dormido, el callejón de tierra, los hornos y pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre las flores de sapo y las osamentas. ¿Qué iba a salir de esa basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada no más? Sentí después que no, que el barrio cuanto más aporriao, más obligación de ser guapo. (OC I, str. 332)

Jak jsem tam tak stál a rozhlížel se kolem sebe po místech, který byly celým mým životem – nekonečným nebi, řece, co se tam dole tak opuštěně naparovala, dřímajícím koni, blátivejch uličkách a pecích-, napadlo mě, že já jsem taky takovej plevel na břehu co roste mezi žabincema a vybělenejma kostrama. Co s tohodle svinstva může vzejít? Akorát my. Křiklouni, ale když vo něco jde, jenom nanicovatá hlušina, žvanit a dělat jalový kravál, na to nás užije! Ale pak mě napadlo, že to tak není a že čím víc jsou lidi životem utahaný, tím spíš se maj snažit bejt sekáči. (str. 59)

Ve svém rozjímání si jasně uvědomuje prostředí, z kterého pochází. Jeho smutek je ve své podstatě způsoben chudobou, nemožností jiné seberealizace než v hospodských rvačkách, životu s děvčkami a nezřízeným pitím. Nicméně si je také zcela jasně vědom, že nad to všechno může být povznesena právě čest, odvaha „opravdového chlapa“, který

se nebojí otevřené výzvy a neulpívá na životě. K té je třeba se hlásit jako k tomu nejvyššímu zákonu. Je jedno, že urážka není určena přímo jemu. Ztracenou čest je třeba chránit.

Estrada vnímá compadritovu agresi jako jistý způsob řešení problémů a vlastní obrany. Jeho vnímání compadrita je méně idealistické.

Compadrada (možno přeložit jako chvastounství) je také postojem. Jde o řešení problému neslučitelného s prostředím tím, že problém zjednodušíme na konflikty, potyčky a rány zde dávají řešení. Tento klíč je však falešný, neboť tímto způsobem již předem řeší jakýkoli problém³¹. (EK)

Amado Alonso ve svém díle *Materia y forma en poesía* poznamenává k charakteristice předměstských postav:

Jsou to lidé, kteří stojí na pokraji společnosti. Neřestnost a kriminalita. Žijí v rozporu se zákonem a naše policie je sleduje. Pro naši morální a tělesnou hygienu je tento zvláštní způsob žití zneklidňující a děsí nás. Absurdita, podlost a špatnost. Ale tyto tři zápory určujeme my, z našeho úhlu pohledu. Onen způsob života je také způsob, jak se dá žít, a proto je třeba vnímat i jeho řád... Místo soudů zvenčí je třeba dívat se do jejich nitř. Tam překvapivě spatříme životní ideály, normy a zákony.³² (EK)

Do hospody znovu prudce někdo vejde, potácející se Francisco Real a plačící Lujanera. Francisco Real je pobodán, umírá. Než vydechne naposled, poprosí, aby mu zakryli obličej.

Sólo le quedaba el orgullo y no iba a consentir que le curiosearan los visajes de la agonía. Para morir no se precisa más que estar vivo dijo una del montón, y otra, pensativa también: Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que pa juntar moscas.
(OC I, str. 333- 334)

Už mu zbejvala akorát hrdost, aby se nemusel koukat, jak všichni čuměj na jeho umírání....„Kdo chce žít, musí taky umřít“, utrousila jedna ženská a druhá zamyšleně dodala: „Takovej hrdej mužskej a teďka už potěší leda mouchy.“ (str. 61)

³¹Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. España: Archivos, CSIC, 1991, str. 122.

La compadrada resulta, también, una fórmula de resolver problemas incompatibles con el ámbito, rebajándolos a conflictos y reyertas donde los puños dan la solución: una clave falsa porque tiene de antemano la solución para cualquier problema

³²Amado Alonso, cit. podle Jaime Alazraki, cit. d., str. 125-126. He aquí unos hombres y mujeres que forman la resaca de la sociedad. Vicio y delincuencia. Viven al margen de la ley y nuestra policía los vigila. A nuestra higiene moral y corporal ese extraño modo de vivir le inquieta y azora. Absurdo, abyección y maldad. Pero éstas son tres negaciones formuladas desde nuestro modo reglado de vida. También aquél es un modo de vivir y, por lo tanto, debe tener su regulación... No hay más que mirarlos desde dentro, en vez de juzgarlos desde fuera. Entonces se les sorprende unos ideales de vida, unas normas y unas leyes.

Znenadání kdosi z jeho smrti obviní Lujaneru. Náš vypravěč se proti tomu prudce ohradí. Ostatní se zbaví mrtvého, ale předtím ho ještě důkladně okradou. Ve zmatku Lujanera zmizí. Vypravěč odchází za ní.

Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. Te juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre.(OC I, str. 334)

Pomalu jsem zamířil ke svému baráku... V okně zářilo světýlko, který hnedka zhaslo. To bylo pro mě samozřejmě znamení, abych přidal do kroku. A pak jsem, pane Borges, znova vytáhnul z vesty krátkej a ostrej nůž, kterej jsem nosíval tady nalevo v podpaždí, a ještě jednou jsem si ho pomalu prohlídnul; byl jako novej, hotový neviňátko bez jediný kapky krve.(str. 62)

Zaměříme-li se krátce na postavu Lujanery, zjistíme v rámci hispánského prostředí neobvyklou skutečnost. Tou je fakt, že v předměstském prostředí žena neslouží jako záminka k vyprovokování souboje, není obhajována její čest ani se nebojuje o její přízeň. Muž chrání svou vlastní čest, provokuje, soutěží. Žena je mu pouhou sladkou odměnou, která náleží tomu nejstatečnějšímu. Proto tedy Lujanera, nejkrásnější ze všech nevěstek, za noc vymění tři milence, a nakonec skončí u toho, který je podle ní „největší sekáč“.

Jaime Alazraki se ve svém komentáři zaměřuje na imperativ odvahy jako životní kodex compadrita:

V „Muži z růžového nároží“ dává Borges literární podobu slepé víře „rváče“ : odvaze. Postava rváče³³ tak představuje zjitřený projev dovedený až k posedlosti statečností. Hlavní postava-vypravěč „Muže z Růžového nároží“ nemůže unést urážku, kterou Francisco Real způsobil jemu a jeho souputníkům. Honáka pod rouškou tmavé noci zabije, podnícen jeho nesnesitelnou odvahou a Rosendovou zbabělostí.

³³ Stejně tak jako je složité nalézt odpovídající výraz pro výraz *compadre*, je komplikované přeložit výstižně termín *cuchillero*. Ve slovnících je uveden překlad „rváč“, čímž však ztrácí velmi podstatný rozměr- jeho sepětí s nožem. *Cuchillero* je člověk, který se „rve s nožem v ruce“.

Borges nám představuje compadrita, který jedná podle svých životních zásad, podle logiky, která ho určuje a ospravedlňuje v jeho společenském prostředí.³⁴ (EK)

V této povídce Borges představuje statečnost jako pravé náboženství compadreho a zbabělost jako nejodpornější ze všech hříchů...³⁵ (EK)

„Příběh Rosenda Juáreze“ (Historia de Rosendo Juárez)

„Příběh Rosenda Juáreze“ je stejně jako předchozí povídka podán v ich formě. Styl vypravěčova mluvního projevu je však kultivovanější, klidnější, emocionální náboj je tlumený. Vypravěči je dána možnost podat svoji verzi událostí oné dávné noci. Má šanci vysvětlit přemítajícímu čtenáři svůj postoj.

Rosendova role drsného „Ranaře“ měla své opodstatnění v minulosti. Díky hříchu z mládí, vraždě hospodského provokatéra Garmendia, je zavázán policii spoluprací.

La muerte de Garmedia, que al principio me había resultado un disgusto, ahora me abría un camino. Claro que la autoridad me tenía en un puño. Si no le servía de partido, me mandaban adentro, pero yo estaba envalentado y me tenía fe. (OC II, str. 414)

Garmendiova smrt, která mi na začátku přinesla nepříjemnosti, mi nyní otevřela cestu. Je samozřejmé, že mě úřady držely v hrsti. Kdybych nesloužil straně, poslali by mě zas nazpět, ale já měl kuráž a sebedůvěru. (str.349) (JF)

Podnětem k prvnímu důležitému životnímu přerodu je pro Rosenda smrt. Jeho velmi dobrý přítel umírá v čestném souboji na nože se svým sokem.

Před svou smrtí žádá Rosenda o radu jak se zachovat. Ten mu radí nechat záležitost být: V/

No sé, pero mi vida no es precisamente un ejemplo. Soy un muchacho que, para escurrirle el bulto a la cárcel, se ha hecho un matón de comité. (OC II, str.415)

³⁴ Alazraki, Jaime, cit. d., str. 125. En „Hombre de la esquina rosada“ Borges da forma literaria a la ciega religión del cuchillero: el coraje. El cuchillero representaría, así, una expresión exacerbada hasta la morbosidad del coraje. El protagonista- narrador de „Hombre de la esquina rosada“ no puede sufrir la afrenta que Francisco Real, el Corralero, ha causado a él y a los suyos. Espoleado por la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del Corralero, lo mata en la oscuridad de la noche. Borges representa al compadrito actuando dentro de su modo de vivir y según la lógica que lo determina y lo justifica en su medio social.

³⁵ Irby, James cit. podle Jaime Alazraki, cit.d., str. 125. ...Aquí, Borges representa el coraje como el más aborrecible de los pecados...

Nevím, můj život stěží poslouží za příklad. Jsem člověk, který uhnul kriminálu a stal se z něj zabiják výboru. (str. 350)

Ale čest je pro jeho přítele silnější než chladná rozvaha.

Yo no voy a hacer el matón a ningún comité, voy a cobrar una deuda.(OC II, str. 415)

Nebudu dělat zabijáka žádnému výboru, jenom si vyrovnám účet. (str. 350)

Ve svém vyprávění se Rosendo dostává k již jednou popsané noci. Do krčmy přichází Francisco Real, který se provokacemi snaží vyvolat rvačku.

V okamžiku výzvy k utkání se Rosendo ~~se~~ zadívá do zrcadla. Tam spatří odraz své vlastní tváře a najednou se cítí zahanben. Náhle si je zcela jasně vědom, že není tím, za koho ho okolí považuje. Neuposlechne impertativ odvahy, nechce se mu zemřít právě teď a tady. Přes všechny výzvy se rozhodne nenaplnit všeobecné očekávání.

Je mu lhostejné/bude-li považován za zbabělce.

Lo solté y salí sin apuro.La gente me abrió cancha.Qué podía importarme lo que pensarán.(OC II, str. 416)

Pustil jsem ho [núž] z ruky a klidně se zvedl. Lidé mě s údivem nechávali projít.
Pranic mi nezáleželo na tom, co si myslí. (str.352)

Rosendo navždy odejde z města. Aby se zbavil svého dosavadního způsobu života, uteče daleko za hranice a pracuje jako povozník. Po návratu se usazuje ve „slušnější čtvrti“ a snaží se tak uniknout „chpadlům předměstí“.

Borges sám k těmto dvěma povídkám dodává:

Když jsem napsal „Muže z růžového nároží“, byl jsem si, jak jsem již dříve zmínil, plně vědom nereálnosti jeho scény. V průběhu let, díky zahanbující popularitě této povídky, jsem si přál, aby čtenáři porozuměli, že já nejsem ten obdivovaný pošetilec. Znovu jsem si přečetl Browninga a z *The Ring and the Book* jsem věděl, že povídka se může vyprávět z různých úhlů pohledu. Rosendu Juárezovi, domnělému zbabělci z povídky první, by se mělo dovolit, aby se ke všemu vyjádřil. Tak místo chvastouna z „Muže

z růžového nároží“ stojí před námi postava podobná Shawovým hrdinům. Postava, která začíná chápat romantickou pošetilost a dětskou marnivost soubojů na nože a konečně dosáhne zralosti a rozvahy.³⁶ (EK)

Povídky „Muž z růžového nároží“ a „Příběh Rosenda Juáreze“ nejenže spolu úzce dějově souvisejí, ale také je zde patrný posun právě v tématu odvahy.

Změna vypravěče znamená jiné chápání situace, změnu životních priorit. Zatímco vypravěč „Muže z růžového nároží“ říká: „...že čím víc jsou lidi životem utahaný, tím spíš se maj snažit bejt sekáči.“, tak Rosendo Juárez oduší: „...Pranic mi nezáleželo na tom, co si myslí.“

Dochází tak u něj k odmítnutí imperativu odvahy, změna jeho postoje ho vzdaluje předměstskému kodexu, odklání se od zavedených pravidel. Borges dává svému hrdinovi možnost svobodné volby, která není podřízena imperativu odvahy.

Distancuje se tím od povinnosti „být statečný“ a zároveň se vzdaluje od zbožné fascinace bojováním compadritem a tím pádem i od svého archetypu.

„Jih“ (El sur)

Hlavní postavou vyprávění, tentokrát ve 3. osobě, je muž z města, Juan Dahlmann, který po vážném úraze a pobytu v sanatoriu jede na zotavenou do vzdálené estancie kdesi na jihu. Ve vesnické krčmě je vyprovokován místními mladíky na souboj. Výzvu přijme... Věnujme se nyní podrobnějšímu rozboru povídky.

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la Iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel: en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. (OC I, str. 525)

³⁶ Borges, cit. podle Alazraki, Jaime, cit. d., str 137. “Cuando escribí *Hombre de la esquina rosada* yo tenía – como lo señalé entonces- plena conciencia de su escénica irrealidad.

Con el correr de los años, sin embargo, y la embarazosa popularización de ese cuento, quise que la gente comprendiera que yo no era el tonto que tanto se admiraba. Yo releía entonces mi *Browning* y sabía por *The Ring and the Book* que un cuento puede contarse desde diferentes puntos de vista. A Rosendo Juárez, el supuesto cobarde de la primera versión, podría permitírsele decir lo suyo. De esta manera, en lugar de bravucón de „Hombre de la esquina rosada“, conseguimos un personaje, semejante a los de Shaw, que empieza a comprender la romántica necedad y la vanidad infantil de las peleas a cuchillo y finalmente alcanza madurez y cordura.“

Muž, který roku 1871 vystoupil v Buenos Aires z lodi, se jmenoval Johannes Dahlmann a byl evangelickým pastorem. Jeden z jeho vnuků, Juan Dahlmann, byl roku 1938 tajemníkem městské knihovny v Cordóbské ulici a pokládal se bez výhrad za Argentinec. Jeho dědečkem z matčiny strany byl onen Francisco Flores od druhého pěšího pluku, kterého usmrtila na hranici buenosaireské provincie kopí bojovníků indiánského pohlavára Catriel. V rozepři svého dvojího původu se Juan Dahlmann postavil (možná z podnětu germánské krve) na stranu romantického předka neboli na stranu romantické smrti. (str. 209) (KU)

Dvojí původ hlavní postavy vyprávění vyžaduje nutnost rozhodnutí, ke kterému odkazu se bude hlásit. Juan Dahlmann se kloní k romantické smrti svého předka, činí však tak možná právě „z podnětu germánské krve“. Je zde tak naznačena poměrně silná vazba Argentiny na její původní evropské dědictví a odkaz k výraznému vlivu evropského romantismu.

Paradox Borgesových postav ztělesňujících „nejkreolštější kreoly“ tkví v tom, že jsou téměř vždy napůl cizinci. Proto je jejich „argentinský osud“ určen jejich vlastní volbou. Borges sám byl: „(...) pokreolštěný Evropan, muž s rodokmenem, a zároveň světoobčan i občan země striktně omezené na Buenos Aires.“³⁷

Juan Dahlmann je obklopen předměty, které v sobě nesou kus argentinské historie. V krátkém popisu jeho prostředí můžeme vypátrat Borgesovo dětství v domě, jehož místnosti byly plné starých šavlí, daguerrotypů a vzpomínek na zašlou slávu bojovníků.

Jeho rodný dům byl do jisté míry rodinným muzeem, duch dědečka Aceveda, který bojoval v občanské válce proti diktátoru Rosasovi, byl všudypřítomný. Čestné místo zaujímaly meče, které osvobodily Jižní Ameriku v bitvách u Junínu a Cepedy, uniformy byly pečlivě chráněny před náletem molů, v černém sametu zarámované daguerrotypy připomínaly minulost zasmušilých tmavých kavalírů a zdrženlivých dam, z nichž mnohé předčasně ovdověly. Georgie byl těmito posvátnými předměty rodinné historie obklopen, stejně tak jako stále opakovanými hrdinskými činy

³⁷ Crisafio, Raúl. cit. podle Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 3a. ed., 1999, str. 44. (...) europeo acriollado, hombre con origen, ciudadano del mundo y al mismo tiempo de una patria que limita estrictamente a Buenos Aires.

svých předků. Tyto příběhy o odvaze v bitvě a tiché důstojnosti v porážce či o chudobě a cti byly podstatnou částí jeho dědictví.³⁸ (EK)

Dahlmann je také městský člověk, ale přesto jeho jistotou je vzdálený dům kdesi na jihu, v pampě.

Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso. Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores: una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí. Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura. (OC I, str. 525)

V jeho poněkud svévolné, ale nikdy okázalé náklonnosti k argentinským věcem a způsobu života ho podporovalo pouzdro s daguerrotypem nevýrazného, vousatého muže, stará šavle, štěstí a odvaha v určitých melodiích, návyk na strofy Martína Fierri, léta, znechucení a samota. Stálo ho to jisté odříkání, aby si mohl schovat podkovu z estancia, ležící na jihu provincie a patřící Floresům. Jedním z návyků jeho paměti byly balzamické eukalypty a dlouhý růžový dům, jenž kdysi měl karmínovou barvu. Kvůli úředním povinnostem a možná i netečnosti zůstával Dahlmann ve městě. Léto co léto se spokojoval s abstraktním pocitem vlastnictví a s jistotou, že ho na určitém místě v pampě očekává jeho dům. (str. 209)

Zvláštní spojení „štěstí a odvaha v určitých melodiích“ a „návyk na strofy Martína Fierri“ zde působí jako cosi bezděčného. Nicméně právě toto bezděčné povědomí uložené v mysli Argentince je to, co nám určuje příslušnost k jeho národní identitě. Povídka „Jih“ v sobě nese zcela jasně rozpoznatelné autobiografické rysy.

³⁸ Rodríguez Monegal, Emir, cit.d., str. 12. Georgie nació y fue criado en casa que era hasta cierto punto un museo familiar, presidido por la presencia casi fantasmal del abuelo Acevedo. El sitio de honor estaba reservado a las espadas que en Junín y en Cepeda liberaron a América del Sur, los uniformes estaban cuidadosamente resguardados del ataque de polillas, los daguerrotipos enmarcados en terciopelo negro recordaban un pasado de caballeros oscuros y tristes y de damas reservadas, muchas de las cuales quedaron prematuramente viudas. Georgie estuvo rodeado por los objetos sagrados de la historia familiar y por repetición ritual de las hazañas de sus heroicos antepasados. Estas historias sobre el valor en la batalla y la dignidad silenciosa en la derrota, sobre la pobreza y el orgullo, fueron parte esencial de su herencia.

Žádné jiné povídky nepřisoudil Borges tolik autobiografických rysů jako v Dahlmannově případě. Sám Borges řekl: „„Jih“ je dost autobiografická povídka, kromě prvních stránek. Dahlmannův dědeček byl Němec, můj dědeček byl Angličan. Jeho kreolští předkové byli z jihu, moji ze severu. Jeho dědeček z matčiny strany bojoval s indiány a zemřel na hranici Buenos Aires, můj dědeček také bojoval s indiány, ale zemřel při revoluci roku 1874.“³⁹ (EK)

Borges několik let pracoval za nuzný plat v Městské knihovně Miguela Caného, až do doby kdy byl z místa za Perónovy diktatury propuštěn. A stejně tak jako Dahlmann, měl Borges vážnou otravou krve.⁴⁰ (EK)

Tolik o autobiografických momentech povídky.

Vraťme se k ději. Jednoho dne Dahlmann získá neúplný překlad *Tisíce a jedné noci* a následně se zraní. Tento titul není zvolen náhodou, opět se zde jedná o autobiografický moment, neboť Borgesovo zranění mělo víceméně stejný průběh jako u jeho hrdiny Dahlmanna. Dahlmann totiž v radosti ze svého objevu roztržitě spěchá po schodech nahoru a zraní se o čerstvě natřené dveře (v Borgesově případě šlo o okno). Od okamžiku získání *Tisíce a jedné noci* a následné roztržitosti, která vede k zranění, se odvíjí příběh, který končí zvolením vlastního osudu. Snad proto Borges píše:

Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones.
(OC I, str.525)

Osud, slepý k otázce viny, může být nemilosrdný k sebemenší roztržitosti.(str. 209)

Dahlmann upadne do silných horeček a dostává halucinace, v kterých se mu zjevují ilustrace z *Tisíce a jedné noci*.

Co se týče těchto ilustrací, dovolíme si zde jednu docela zajímavou odbočku týkající se Borgesova života. *Tisíc a jednu noc* pořídil v anglickém Burtonově překladu do své rozsáhlé knihovny Borgesův otec.

³⁹ Irby, James E., cit. podle Alazraki, Jaime, cit. d., str. 129. “En ningún otro cuento Borges ha conferido a un personaje tantos rasgos autobiográficos como en el caso de Dahlmann. El propio Borges ha dicho: “Por lo demás. “El Sur” es un cuento bastante autobiográfico, al menos en sus primeras páginas. El abuelo de Dahlmann era alemán, mi abuelo era inglés. Los antepasados criollos de Dahlmann eran del sur y los míos del norte. El abuelo materno de Dahlmann peleó contra los indios y murió en la frontera de Buenos Aires, el mío paterno hizo lo mismo, pero murió en la revolución de 1874.”

⁴⁰ Phillips, Allen W., cit. podle Alazraki, Jaime, cit.d., str. 129 “Por varios años Borges trabajó con sueldos míseros en una biblioteca municipal, la de Miguel Cané, hasta ser destruido de su cargo durante la dictadura peronista. Como Dahlmann, precisamente en el año de 1939, Borges se enfermó de septicemia.”

Kniha obsahuje sugestivní ilustrace a popisně detailní poznámky týkající se sexuálních zvyků Arabů... Borgesova selektivní paměť vynechává zmínku o těchto ilustracích, které by podtrhovaly erotický význam knihy. Ilustrace vyvedené v naivním akademickém stylu by se dnes jevily jako velmi mírné, nicméně i takové, jaké byly, otevíraly před dítětem znepokojující naděje... Není proto divné, že se otec snažil Burtonův překlad před Georgiem schovat. Což ovšem nezabránilo tomu, aby si dítě nenašlo nějaký okamžik a místo, kde by se v soukromí mohlo těšit z magicky erotických pohádek.⁴¹ (EK)

Čtení *Tisíce a jedné noci*, se tak stává jedním z prvních setkání autora se záhadným světem erotična. Z různých náznaků je patrné, že pro Borgese je svět erotiky svým způsobem traumatizující záležitostí (viz např. povídka „Emma Zunzová“).

Skrze ranou vzpomínku na četbu *Tisíce a jedné noci*, kde se setkal s věcmi, které tolik zneklidňují dětskou duši (a ostatně nejen ji), se tak mohl rozhodnout promítnout tyto ilustrace do halucinogenních stavů hlavní postavy povídky.

Ostatně motiv různých překladů *Tisíce a jedné noci*, jakož i občasné zmínění této knihy, není omezeno pouze na tuto povídku, v Borgesově díle se s touto knihou setkáváme opakovaně.

Vraťme se však opět k Dahlmannovi. Po úraze mu přijde neuvěřitelné, že nikdo okolo něj nevidí, že se nachází v pekle. Čas najednou přestává mít reálný rozměr:

Ocho días pasaron, como ocho siglos.(OC I, str. 526)

Uplynulo osm dní, dlouhých jak osm století. (str. 21)

V sanatoriu, kam je odvezen taxíkem, se podrobí bolestivé a ponižující léčbě.

Dostává se do blízkosti smrti, aniž by vůbec byl schopen pochopit „něco tak abstraktního jako smrt“. Následující dny, ztracené v nekonečnosti času, jsou horší než peklo. Až jednou přijde den, kdy mu oznámí neuvěřitelnou zprávu – bude moci odjet a zotavit se na estancii. Po propuštění ze sanatoria se na plánovanou zotavenou vydává.

Cestou na nádraží pozoruje ranní Buenos Aires.

V Dahlmannově vnímání se velkoměsto jakoby zmenšuje a nabývá důvěrnosti starého domu. Jeho struktura je detailně uložena v Dahlmannově paměti, je to návrat z pekla ke známým místům.

⁴¹ Rodríguez Monegal, Emir, cit. d., str. 69.

La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios.

Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires.(OC I, str. 526)

Město mělo v sedm hodin ráno pořád ještě noční vzhled starého domu. Ulice se podobaly dlouhým chodbám, náměstí dvorkům. S pocitem štěstí a náznakem závratí Dahlmann rozpoznával město. Vždy několik vteřin předtím, než spatřil nároží, stěny polepené plakáty a skromné odlišnosti Buenos Aires, vybavoval si je v paměti. V žlutém světle nového dne se k němu všechny ty věci vracely. (str. 210- 211)

Než se vydá na cestu na jih, zastaví se v kavárně v Brazílské ulici. To, co ho v kavárně vždy nejvíce zaujalo, byl ohromný kocour, který se od lidí nechával blahosklonně hladit „jako nějaké pohrdavé božstvo“.

Dahlmann si objedná kávu a zatímco ji vychutnává, hladí kocoura po jeho lesklé černé srsti. Během tohoto rozvláčeného pohybu ho napadá, že zvíře je od něj jakoby odděleno skleněnou stěnou a že dotyk se tak stává čímsi neskutečným, protože člověk a kocour nežijí ve stejném rozměru světa. Čas se tak pro ně neodvíjí stejným způsobem.

Čas lidský – Dahlmannův je posloupný. Rozměr kocourova žití je určen přítomností, věčností okamžiku, v němž se vše odehrává, a pojmem „čas“ se ani nedá nazvat, neboť postrádá posloupnost. V tomto úryvku narážíme na Borgesovy složité hry s časem a jeho pojetím. Právě tyto motivy věčnosti okamžiku, v Borgesově díle mnohokrát opakované, dávají vyprávěné situaci mytický rozměr.

Zpět k povídce „Jih“. Dahlmann se vydává znovu na nádraží a nastupuje do poloprázdného vlaku. Otevírá knihu, která stála na počátku všeho – *Tisíc a jednu noc*. Utrvrzuje se tak v přesvědčení, že neštěstí je již za ním, a „radostně a potají vzdoruje neúspěšným silám zla“. Po chvíli ho ale čtení povrchních zázraků přestane bavit a „docela prostě se oddá žití“. Cesta vlakem je pro něj jako cesta do minulosti, dětství mu připomíná například servírování jídla v plechových polokoulích. Cestou do minulosti je však také cesta nekonečně nesmírnou a opuštěnou krajinou – pampou. Vlak unikající městu se pobytem v pampě mění spolu s ubíhající krajinou. Strojvedoucí Dahlmannovi sděluje, že vlak nestaví v obvyklé stanici, ale o stanici dříve.

Dahlmann se vydává pěšky k nepříliš vzdálenému krámu, který je zároveň krčmou. Nespěchá, pozoruje pampu, jak se halí do noci, a v duši se mu rozhostí pocit štěstí. Když dorazí na místo a vejde dovnitř krámu, přijde mu, že majitele odněkud zná. Následně si uvědomí, že ho zmátla podoba s jedním zaměstnancem sanatoria. U pultu ho zaujme starý gaučo.

En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. (OC I, str. 528)

Na zemi, opřen zády o výčepní pult, se krčil jakýsi velmi starý člověk. Seděl bez hnutí jako by byl pouhá věc, a ta spousta let ho omlela jako voda kámen nebo lidské generace myšlenku. Byl tmavý, drobný, seschlý, jakoby mimo čas, v jakési věčnosti. (str. 213)

Opět si zde můžeme povšimnout zvláštní zmínky týkající se věčnosti. Gaučo je tak starý, že se léty ztrácí ve věčnosti času, která ho omílá jako nějaký kámen. Věčnost bytí gauča vyčleňuje z historické posloupnosti času a tím se opět dostáváme k potvrzení archetypálního charakteru této typické argentinské postavy.

Dahlmann se posadí ke stolu a objedná si jídlo. Mimo něj jsou v krčmě další tři osoby. Náhle ucítí, že ho cosi lehce udeří do tváře, a na stůl spadne kulička uhnětená z chlebové střídy. Rozhodne se nevěnovat tomu pozornost, protože lidé od vedlejšího stolu si ho také zdánlivě nevšímají.

[Dahlmann, perplejo,] decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de *Las Mil y Una Noches*; como para tapar la realidad. (OC I, str. 529)

Rozhodl se, že bude dělat jakoby nic, a otevřel svazek *Tisíce a jedné noci*, chtěje tak zakrýt skutečnost. (str. 214)

Vše se opakuje. Dahlmann se nechce nechat vyprovokovat. Chce se vyhnout konfliktu.

Zde si opět dovolíme krátkou odbočku.

V jednom rozhovoru kdysi Borges poznamenal: „Kdybych byl na ulici zesměšněn nějakou neznámou osobou, předstíral bych, že jsem ji neslyšel, a pokračoval bych

v chůzi, protože poté už bych pro ni stejně přestal existovat. Takže, proč by měl existovat on pro mě?⁴² (EK)

Borgesova postava se hodlá zachovat stejně jako Borges. Vstane a chystá se opustit místnost, ale v tom okamžiku k němu příběhne poplašený majitel krámu:

-Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.

(OC I, str. 529)

-Nevšímejte si těch mládenců, pane Dahlmann. Mají trochu v hlavě.(str. 214)

Po vyslovení jeho jména najednou nejde pouze o anonymní provokaci, nyní jde o jeho jméno, jeho čest a obojí je třeba bránit.⁴³

Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos.(OC I, str.529)

Ještě před chvílí nádeníci provokovali náhodnou tvář, vlastně nikoho. Ale teď už šlo přímo o něj, o jeho jméno, a sousedé by se to dozvěděli.(str. 214)

Jaime Alazraki komentuje moment výzvy k utkání následujícím způsobem:

V okamžiku, kdy je ohrožena jeho čest, se Dahlmann cítí nucen postavit se provokatérovi: compadritovi s indiánskými rysy. (...)

Starý gaučo, posazený na zemi „jakoby mimo čas, v jakési věčnosti“, mu hodí dýku, aby se mohl bránit. Gaučo je pro Argentince symbolem či emblémem ctností, které obdivuje: odvahy, cti, rebelie. Z rukou tohoto gaučovského archetypu, „téměř vymazaného z času a jenž je symbolem jihu“ přichází k Dahlmannovi zbraň, která „ospravedlní jeho smrt“, ale zachrání jeho čest. Dahlmann, potomek Němců a Argentinců se cítí být Argentincem.

Zatímco vychází do pampy přemýšlí:

Když překračoval práh místnosti, měl pocit, že zemřít v souboji na nože pod širým nebem a při výpadu na soupeře by pro něj té první noci v sanatoriu, kdy

⁴² Borges cit. podle Rodríguez Monegal, Emir, cit. d., str. 93. “Si yo fuera insultado en la calle por un desconocido, fingiría no haberle escuchado y seguiría adelante porque, después de todo, yo no existo para él, así que ¿por qué él debería existir para mí? “

⁴³ Podíváme-li se na problematiku vyslovení jména z hlediska náboženského zjistíme zde zajímavou souvislost. Jako pozůstatek pohanských dob zůstává v starozákonní víře bázeň před vyslovením Hospodinova jména, neboť v okamžiku vyslovení se může Hospodin zjevit.

mu vbodli do paže jehlu, bylo štěstím a svátečním dnem. Měl pocit, že kdyby si byl tenkrát mohl zvolit smrt nebo o ní snít, byl by si zvolil nebo by snil o téhle smrti.

„To je smrt, kterou by si vybral... první noc v sanatoriu“..., když zkrúšený otravou krve nenáviděl sám sebe a svou identitu a když nemoc vyrvala z jeho života všechno to, co dělá život důstojným. V zastrčeném krámku kdesi na Jihu Borges proti sobě staví dvě protikladné postavy argentinské společnosti. Dahlmann je lehce zastřeným obrazem samotného Borgese včetně biografických detailů. Compadrito je vykonavatelem toho zákona, kvůli kterému mu nevádí zabít nebo zemřít: zákonu odvahy s nožem. Juan Dahlmann si v rozepři svého argentinsko-evropského původu vybral smrt toho předka, který byl usmrčen indiánským kopím na hranici buenosaireské provincie. Podlehá tak zákonům svých jižanských předků z nelítostné pampy: brání tak svou čest, která ospravedlňuje vše, včetně povinnosti zabít či být zabit...⁴⁴

Juan Dahlmann je vzdělaný městský člověk, který se zbraní neumí zacházet.

Dostává se do prostředí, které mu sice není naprosto cizí, ale neumí se v něm s jistotou pohybovat. Neumí jednat s „bojovníky“, neboť není ve svém přirozeném prostředí.

Emir Rodríguez Monegal vnímá Borgesův konflikt mezi „literáty“ a „bojovníky“ jako jistý stále se opakující moment, který je pro jeho dílo příznačný. Motiv opakování stejných témat nás zde opět zavádí ke koncepci mýtu věčného návratu.

⁴⁴ Alazraki, Jaime, cit. d., str 128, 129-130. Arriesgado su honor, Dahlmann se siente forzado a enfrentar al provocador: un compadrito de cara achinada. (...).. un gaucho sentado en el suelo “como si fuera del tiempo, en una eternidad“, le tira la daga para que pueda defenderse. Para el argentino, el gaucho es el símbolo o emblema de esas virtudes que admira: coraje, honor, rebeldía. De ese arquetipo del gaucho “casi borrado del tiempo y que es una cifra del Sur“, le llega a Dahlmann el arma que “justificaría que lo mataran“, pero que salva su honor. Dahlmann, nieto de alemanes y argentinos, se siente tan argentino como el que más y mientras sale a la llanura, cuchillo en mano, reflexiona: Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. “Esta es la muerte que hubiera elegido... la primera noche del sanatorio“, cuando postrado por la septicemia se odiaba y odiaba su identidad, cuando la enfermedad le había arrebatado a su vida todo aquello que la hace humanamente digna. En un perdido almacén del Sur, Borges enfrenta dos tipos opuestos de la sociedad argentina: Dahlmann y el compadrito son dos modos diferentes de sentir la vida. Dahlmann en una imagen, ligeramente velada, del propio Borges hasta algunas minucias biográficas; el compadrito es el ejecutor de esa ley por la cual no le importa matar o morir. Juan Dahlmann, en las discordias de sus dos linajes – el europeo y el argentino-, eligió el de su antepasado que murió lanceado por los indios en la frontera de Buenos Aires; sucumbirá, pues, según las leyes de ese linaje, en el Sur, en “el llano brutal“, defendiendo un honor que todo lo justifica, hasta el acto de matar o ser muerto...

...je to skoro obsese týkající se určitého střetu mezi mocnými a primitivními muži a muži slabými a vzdělanými.⁴⁵

Přesto, že je to pro něj nevýhodné a čeká ho téměř jistá smrt, rozhodne se bojovat.

Kdyby totiž neuposlechl „volání cti a nože“, znevážil by se sám před sebou, před svým „argentinstvím“.

Během detailního studia se nám může otevřít i další dimenze povídky.

Tou je sen. Dahlmann po zranění upadá do mráкотného stavu plného představ a halucinací. Od tohoto okamžiku je možné chápat vše další jako jeho sen.

V tomto úhlu pohledu nás může utvrdit několik náznaků, které Borges vsune do povídky.

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución.
(str. 526)

Skutečnost si libuje v lehkých anachronismech. Do sanatoria odvezlí Dahlmanna taxíkem a teď ho taxík vezl na nádraží Konstituce.(str. 212)

Či:

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres.(str. 527)

Zítřa se už probudím na estancii, napadlo ho a bylo mu, jako by byl zároveň dvěma bytostmi: jedna se pohybovala za podzimního dne rodnou krajinou a druhá byla uvězněna v sanatoriu, kde ji podrobovali metodickému zotročování.(str. 212)

Z citovaných úryvků můžeme usoudit, že Dahlmann se ve svých mráкотných stavech pohybuje v krajině snu, kde se náznakově projeví přítomnost sanatoria.

Borges k povídce „Jih“ dodává:

Vše co se stane poté, co Dahlmann vyjde ze sanatoria, je možno vykládat jako jeho halucinaci způsobenou otravou krve v momentu jeho smrti. Je to jeho fantastická vize toho, jak by býval rád zemřel. Proto existují lehké souvislosti mezi první a druhou částí povídky: svazek *Tisíce a jedné noci*, který má své místo v obou částech. Taxi, které ho nejprve odváží do sanatoria a posléze na stanici. Podoba majitele krámku s jedním

⁴⁵ Rodríguez Monegal, Emir, cit. d., str. 79. ...casi una obsesión por cierto tipo de enfrentamiento: entre

zaměstnancem sanatoria. Úder, který Dahlmann cítí, když se uhodí o čerstvě natřené dveře, a lehký úder chlebové kuličky, kterou po něm hodí provokující compadrito.⁴⁶

Borgesovo dílo lze obvykle chápat několika způsoby. A proto i tento jeho komentář může být chápán jako jistý druh hry, jejímž prostřednictvím nám autor umožňuje nalézt v povídce další dimenze. Je jen na nás, kterou verzi si vybereme.⁴⁷

Nyní budeme studovat tři povídky, které můžeme taktéž zařadit pod námi uměle vytyčenou osu volby osudu, neboť toto téma je zde také rozvinuto. Kromě ústředního tématu kapitoly se zde zaměříme také na Borgesovo zpracování mytické postavy *Martína Fierra*, k níž se Borges ve své tvorbě opakovaně vrací..

Nyní se budeme věnovat povídce z knihy *Aleph-*

„Životopis Tadea Isidora Cruze (1829- 1874)“ (Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829- 1874))

S postavou Isidora Cruze jsme se již v naší práci setkali, když jsme se zmínili o noci, kterou Borges považuje za klíčovou pro argentinskou literaturu. Tou je noc, kdy se Tadeo Isidoro Cruz postaví bok po boku dezertéra *Martína Fierra*.

„Životopis Tadea Isidora Cruze (1829- 1874)“ je jedním ze zpracování mýtu *Martína Fierra*, důraz však není kladen na samotného *Martína Fierra*, ale na postavu sekundární, seržanta Cruze.

Emir Rodríguez Monegal ve své srovnávací studii, pojednávající o zpracování *Martína Fierra* u Borgese a *Martíneze Estrady*, poznamenává:

Na první pohled tato povídka nemá nic společného s postavou básně [*Martín Fierro*].

Pouze v posledních řádcích Borges ztotožní svého Cruze s *Hernándezovým*.

„Biografie“ je pečlivou rekonstrukcí, která zahrnuje celý *Hernándezův* text, ale přitom klade důraz na jiné části a tak čtenáře mate .

Začíná to jménem Tadeo Isidoro, které odvádí pozornost od příjmení. Upřesnění jména, míst a dat tak zabraňuje postavu rozenat. (*Hernández* ho nazývá pouze *Cruzem*.)⁴⁸

hombres poderosos y primitivos y hombres débiles, educados...

⁴⁶ Borges, cit. podle Alazraki, Jaime, cit.d., str.127. “Todo lo que sucede después de que sale Dahlmann del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de la septicemia, como una visión fantástica de cómo él hubiera querido morir. Por eso hay leves correspondencias entre las dos mitades del cuento: el tomo de las *Mil y una noches*, que figura en ambas partes; el coche de plaza, que primero lo lleva al sanatorio y luego a la estación; el parecido entre el patrón del almacén y un empleado del sanatorio; el roce que siente Dahlmann al hacerse la herida en la frente y el roce de la bolita de miga que le tira compadrito para provocarlo.”

⁴⁷ Viz též: Phillips, Allen W. in Alazraki, Jaime, cit. d., str 127.

Vyprávění zmíní Cruzovu matku, jejíž manžel, Cruzův otec, byl povstaleckým rebellem. Touto letnou zmínkou naznačí Borges rebelskou tradici Argentiny, která přechází z otce na syna. Tyto životní okolnosti však pro Borgese zdaleka nejsou důležité.

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura construye en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones. (OC I, str 561)

Nehodlám zde opakovat jeho životní osudy od začátku do konce. Ze všech dní a nocí, z nichž se ty osudy skládají, mě zajímá jediná noc. Ostatního si všimnu jen potud, pokud je to nezbytné, aby bylo možno onu noc pochopit. Příběh je zaznamenán v bezvýznamné knize, jejíž látka může být všechněm všecko (I. epíst. ke Korint. 9. 22), neboť připouští téměř neomezené opakování, přepracování a překrucování.(str. 252) (KU)

Borges popisuje Tadea Isidora Cruze jako ryzího gauča, odchovaného v „monotónně barbarském“ světě pampy. Umírá roku 1874, aniž by se dotkl jakýmkoli způsobem civilizace či spatřil město. Pouze jednou se dostává do jeho blízkosti, není však schopen do něj vstoupit a spíše vycítí než pozná, že ve městě není schopen existovat.

Jeden z peonů se mu proto začne posmívat. Když své narážky zopakuje vícekrát, Tadeo Isidoro, aniž hne brvou, ho nožem sráží k zemi. Od této chvíle se dostává do rozporu se zákonem. Na útěku je dostižen četníky a ti ho trestně naverbují na vojnu.

Statečný Cruz je v bitvě s indiány raněn kopím. V jeho příběhu existuje mnoho dní, o kterých není nic známo (a ani nejsou postatné).

Ožení se, zplodí syna, je jmenován četnickým seržantem, ale v hloubi duše není šťasten. Neví, že ho očekává noc, kdy bude opět moci vyslovit své jméno, noc zásadního významu.

⁴⁸Rodríguez Monegal, Emir. „*Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada“. *Revista Iberoamericana*, 1974, str. 294. A primera vista, el cuento no tiene nada que ver con el personaje del poema. Sólo en las últimas líneas Borges identifica a su Cruz con el de Hernández.

La “biografía” es un minucioso ejercicio de reconstrucción que cubre todo el texto de Hernández pero para poner los énfasisen otro lado, y despistar así al lector. Uno de los recursos que utiliza es la precisión de nombres, lugares y fechas, a empezar con ese Tadeo Isidoro que desplaza la atención del apellido e impide reconocer el personaje.(Hernández sólo lo llama Cruz.)

Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo. Cualquier destino, por lo largo y complicado que sea, consta en la realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. (OC I, str. 562)

Pravý smysl oné noci spočívá v tom, že se do ní soustředuje celý jeho příběh. Či lépe řečeno soustředuje se do jednoho jeho činu z oné noci, neboť činy jsou naším symbolem. Jakýkoli lidský osud, byť sebedelší a sebesložitější, ve skutečnosti se skládá z jediného okamžiku: z okamžiku, v němž se člověk jednou provždy dozví, kdo je. (str. 254)

Moment okamžiku poznání sebe sama. Borges zde zmiňuje Alexandra Makedonského a švédského krále Karla XII, kteří poznali svůj příběh prostřednictvím četby bájných příběhů či legend. Obdobný moment je možno zachytit i v Borgesově kratičké povídce „Spiknutí“ (La trama) (OC II). Zde jde o variaci na zradu přítele. Borges ve své povídce opakuje situaci zrazeného Caesara, který, když mezi nepřáteli objeví tvář svého chráněnce, téměř syna, bolestně vzkřikne: „I ty, můj synu?“. Tuto situaci přenesl do pampy, Caesar se mění v gauča.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leer las). *Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena. (OC II, str. 171)

Osud má rád opakování, variace, souměrnost; o devatenáct století později na jihu provincie Buenos Aires je jeden gaučo přepadem jinými gauči, a když klesá k zemi, poznává svého kmotřence a řekne mu s mírnou výčitkou a s pomalým překvapením (tahle slova je třeba slyšet, ne číst): „Ty vole!“ Zabijí ho a on neví, že umírá proto, aby se zopakovala jedna scéna.⁴⁹ (MH)

V případě „Spiknutí“ jde o archetypální variaci na zradu přítele. Dostáváme se tak tím k Borgesově teorii cyklického opakování.

Vraťme se zpět k „Životopisu Tadea Isidora Cruze (1829- 1874)“.

⁴⁹ Borges, Jorge Luis. „Tvůrce“. Překlad Mariana Housková. Literární Noviny, 1999, č. 34, str. 10.

Vraťme se zpět k „Životopisu Tadea Isidora Cruze (1829- 1874)“.

Dostáváme se k noci, v níž Tadeo Isidoro pozná své pravé já a svou budoucnost.

Jelikož neumí číst, nemůže ji poznat skrze četbu bájných příběhů. (U tohoto návratného motivu je patrná Borgesova záliba v četbě, aktu čtení.) Dostane rozkaz zatknout dezertéra a zločince, který má na svědomí dva lidské životy. Sled událostí má takový spád, že Cruzovi každý moment připomíná něco jím už dávno prožitého.

Jeho tělo se pere v krvavé šarvátce s dezertérem, umírá několik četníků.

V tomto okamžiku si uvědomí své nitro. Uvědomí si, že v osudu má napsáno „být vlkem a ne obyčejným psem“ a že policejní uniforma je mu na obtíž.

Pochopí, že ten, proti komu bojuje, je on sám. V tomto momentě odhodí vojenskou výstroj a zvolá, že nedopustí, aby zabili tak statečného muže. Zvolí svůj osud a postaví se proti vlastním lidem bok po boku Martína Fierra.

Rodríguez Monegal k Borgesovu zpracování dodává:

V Borgesově povídce se Cruz mění v jeden z borgesovských prototypů a přestává být slabou a váhavou osobností, kterou prezentuje Hernández.(...) Stává se z něj bytost, jejíž osud závisí na jednom jediném pravdivém okamžiku, a žije pouze pro toto osvícení.

Borges, jak se dalo předvídat, mění Cruze na opravdovou osobnost.⁴⁹

Další variací na téma Martína Fierra je povídka „Konec“ (El fin) (OC I).

V povídce „Konec“ dojde k setkání gauča s bratrem černocho, kterého před lety zavraždil. Černocho muže již očekává, neboť chce pomstít bratrovu smrt.

Vše se děje před zraky pokreoštělého Baska Recabarrena, který je následkem nemoci ochrnutý. Tím dlouho očekávaným gaučem je Martín Fierro. Fakt, že se jedná o postavu Martína Fierra, není zpočátku explicitně vyjádřen. Čtenáři jsou však již poskytnuty lehké náznaky, ze kterých si může leccos odvodit. Rozhovor obou mužů je stručný a je v něm cítit skryté napětí.

Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:

-Ya sabía, señor, que podía contar con usted. El otro, con la voz áspera, replicó:- Yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.(...)

⁴⁹ Ibid., str. 295. En el cuento, Cruz deja de ser el personaje algo indeciso y débil que presenta Hernández (...) para convertirse en uno de esos prototipos borgianos: un ser cuyo destino consiste en un solo instante verdadero y que vive sólo para esa iluminación. Borges, como era de prever, convierte Cruz en la materia propia.

Al fin el negro respondió: - Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años. El otro explicó sin apuro. - Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como hombre que anda a las puñaladas. (OC I, str 520)

Černoch, aniž zvedl oči od kytary, jako by na ní něco hledal, řekl mírně: „Však jsem věděl, pane, že se na vás můžu spolehnout. Příchozí drsně odpověděl: „ A já věděl, že se nůžu spolehnout na tebe, černocho. Nechal jsem tě hezkých pár dní čekat, ale přišel jsem.“ (...) Černoch nakonec řekl. „Zvykám si na čekání. čekal jsem sedm let.“ Muž zvolna odtušil: Neviděl jsem své syny víc jak sedm let. Onehdy jsem je potkal a nechtěl jsem před nimi vypadat jako chlap, který nedá nůž z ruky. (str. 204) (KU)

Martín Fierro v rozhovoru s černochem vyslovuje domněnku, že to, že zabil člověka, byla vůle osudu, který mu teď, po letech, opět vkládá do rukou zbraň. Oba vycházejí ven a utkají se v souboji na nože. Černoch v souboji Fierra zabije, oře krvavý nůž o trávu a zvolna odchází.

Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era le otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre. (OC I, str. 521)

Otřel krvavý nůž o trávu, a aniž se ohlédl, zamířil zvolna k obydlím. Teď, když splnil svůj úkol a zjednal spravedlnost, nebyl už nikým. Lépe řečeno stal se tím druhým: také zabil člověka a neměl se kam obrátit. (str. 205)

Humberto M. Rassi ve své studii nazvané „Borges Frente a la Poesía Gauchesca: Crítica y Creación“ , dodává k poslední pasáži povídky:

V těchto posledních skoupých slovech autora je víc než jen hra s představou zaměnitelné identity. Borges říká, že černoch se stal „tím druhým“, protože nyní je vrahem, poznamenaným mužem, v nekonečném sledu vražd a pomst.⁵⁰

⁵⁰Rassi, Humberto, M. „Borges Frente a la Poesía Gauchesca: Crítica y Creación“. *Revista Iberoamericana*, 1974, n. 87-88.

Hay en estas sobrias palabras finales de autormás que un juego con el concepto de la identidad intercambiable. Borges dice que el morenoes „el otro“ porque ahora él es el victimario, el hombre marcado, en una cadena interminable de homicidios y venganzas. str. 336

Emir Rodríguez Monegal komentuje „El Fin“ ve své srovnávací studii

(...) Souboj je rituálním opakováním souboje Martina Fierra s bratrem černocho, který se udál před sedmi lety. Existují zde minimální detaily, které je spojují: stejně tak jak to udělal hlavní hrdina poté co zabil jeho bratra, očistí černocho nůž o trávu.

Do tohoto rituálního opakování však vklouzl nesporně borgesovský prvek, který dokládají poslední řádky povídky.

Otřel krvavý nůž o trávu, a aniž se ohlédl, zamířil zvolna k obydlím. Teď, když splnil svůj úkol a zjednal spravedlnost, nebyl už nikým. Lépe řečeno stal se tím druhým: také zabil člověka a neměl se kam obrátit. (str. 205)

Naplnil svůj osud: nebyl už nikým. Kolikrát se tato slova (nebo tyto koncepty) objevují v Borgesových textech? Hernándezova postava je limitovaná a rozeznatelná osobnost. Borgesova postava je nezařaditelný prototyp. Hernándezova vize je i přes všechnu svou melancholii a občas až plačtivý tón vizí, která se zabrzdí o tuto část reality. Borgesova vize se dostává za realitu a hledá smysl dále: v osudu zhuštěném do jednoho okamžiku, v potlačení individuality, v magii textu, který se vše rozruší.⁵¹

Motiv cyklického opakování nalezneme rovněž v krátké povídce „**Martín Fierro**“ (OC II). Borges zde jmenuje události, které jsou jako by ztraceny z kolektivního povědomí Argentiny: glorifikovaná armáda, bitvy u Ituzaingó či Ayacucho nebo dva tyranské režimy.

Estas cosas ahora como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea . Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto

⁵¹ Rodríguez Monegal, Emir. „*Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada“ In *Revista Iberoamericana*, 1974, str 295- 296. (...) El duelo es repetición ritual del duelo de Martín Fierro con el hermano del negro, siete siete años antes. Hay mínimos detalles que los unen: después de matar a Fierro, el negro limpia el cuchillo en el pasto, como había hecho el protagonista después de matar a su hermano. Pero en repetición ritual se ha deslizado un elemento indiscutiblemente borgiano que las últimas líneas del cuento ilustran. (originál viz výše: cit. na str. 31, (OC I, str. 521)) Había cumplido su destino: ya no era nadie. ¿Cuántas veces estas palabras (estos conceptos) aparecen en los textos de Borges? El personaje de Hernández es un personaje limitado pero reconocible; el de Borges, es un prototipo, intercambiable. La visión de Hernández es, a pesar de toda su melancolía y su tonoa veces lacrimógeno, una visión que se detiene de este lado de la realidad; la de Borges atraviesa la realidad y busca su sentido más allá: en el destino condensado en un solo instante; en la aniquilación de la individualidad; en la magia del texto que desrealiza todo.

que fue una vez vuelve a ser infinitivamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos. (OC II, str. 175)

Tyto věci jako by teď nikdy nebyly, ale v místnosti jednoho hotelu, kolem roku tisíc osmset šedesát něco, se jednomu muži zdálo o souboji.

Gaučo napadne nožem černocho, srazí ho jako pytel kostí, vidí jeho agónii a smrt.

Skloní se, aby očistil ostří, odváže koně a odjíždí pomalu, aby to nevypadalo, že utíká.

To co jednou bylo, se nekonečně vrací. Armády odešly a zbyl pouze ubohý souboj na nože, sen, který je součástí paměti všech.(EK)

Borges tak dochází tak k „redukci“ dějin Argentiny na „ubohý souboj na nože“.

Mimo jiné se zde opět setkáváme s motivy nekonečnosti a opakování, které jak jsme již mnohokrát konstatovali, prostupují celou jeho tvorbou. Situace muže, který zabíjí černocho, je analogická situaci z *Martína Fierra*, kdy jmenovaný zavraždí černocho. Spáchá tak zločin a od tohoto okamžiku se vydává na cestu dezertéra stojícího mimo zákon.

Borges do těchto tří povídek promítá postavu *Martína Fierra*.

V různých obměnách podává stále stejné téma, vždy se však věnuje jinému detailu.

Tím slavné dílo geniálním způsobem přetváří a opakováním stejného tématu potvrzuje své archetypální chápání postavy.

V předposlední kapitole naší studie se budeme zabývat tématem nože, který se v následujících dvou povídkách a eseji se stává hlavní postavou díla.

Nůž jako hlavní postava

„Utkání“ (El encuentro)

Povídka „Utkání“ je zachycena jako vzpomínka z dětství. Malý chlapec se na odpoledním rožnění připlete do neobvyklého souboje na nože. Po dlouhá léta zachovává mlčení o tom, co tehdy spatřil. Když jednoho dne svůj příběh svěří, zjišťuje, že příběh má i zvláštní, do té doby neodhalenou dimezi.

Mi primo Lafinur me llevó esa tarde a un asado en la quinta de Los Laureles. No puedo precisar su topografía; pensemos en uno de esos pueblos del Norte, sombreados y apacibles, que van declinando hacia el río y que no tienen que ver con larga ciudad y su llanura. El viaje en tren duró lo bastante para que me pareciera tendioso, pero el tiempo de los niños, como se sabe, corre con lentitud. (OC II, str. 417)

Můj bratranec Lafinur mě tehdy vzal na opékání masa na statek Los Laureles. Nejsm s to říci, kde to přesně bylo, představme si však jednu z těch stinných a klidných severských osad, jež se sklánějí k řece a jež nemají nic společného s rozlehlým městem a jeho rovinou. Cesta vlakem byla natolik dlouhá, že mi připadala únavná, ovšem čas mládí, jak známo, plyne pozvolna. (str. 353) (JF)

Chlapec se ve společnosti mladých, ale již dospělých lidí, cítí nesměle a nikdo si ho nevšímá. Společnost se baví o mužských záležitostech (víno, ženy, zpěv).

Následující úryvek jako by zvolenými písněmi už nenápadně naznačoval budoucí události.

Había una guitarra; mi primo, creo recordar, entonó *La tapera* y *El gaucho* de Elías Regules y unas décimas en lunfardo, en el menesterozo lunfardo de aquellos años, sobre un duelo a cuchillo en una casa de la calle Junín. (OC II, str.417)

Můj bratranec, vzpomínám-li si dobře, zanotoval Vísku a Gauča od Elíase Regulese a několik strof v místní hantýrce, v nuzné hantýrce těch let, o souboji na nůž v jednom domě v ulici Junín. (str. 354)

Chlapec znuděn zábavou, která mu mnoho neříká (hra v karty), začne prozkoumávat dům. V jeho postavě můžeme opět vidět náznaky Borgesova dětství, které o prázdninách trávil v nekonečných hrách s mladší sestrou Norah na severu země u příbuzných.⁵²

Me escurrí sin que nadie lo notara. Un caserón desconocido y oscuro (sólo en el comedor había luz) significa más para un niño que un país ignorado para el viajero.(OC II, str 418)

Vytratil jsem se proto a nikdo si toho nevšiml. Neznámé temné stavení (světlo bylo jenom v jídelně) znamená pro dítě víc než neznámá pevnina pro cestovatele. (str. 354)

Ve jméně majitele domu, na kterého chlapec narazí, zaregistrujeme rovněž odkaz na Borgesova dědečka (Acevedo) (i toto jméno se v Borgesově díle vyskytuje opakovaně). Ten zavede dítě ke skříňce, v níž uchovává svou sbírku zbraní. Každý z nožů si s sebou nese svou historii, která je vždy „víceméně stejná“, mění se pouze místa a data. Chlapec se zeptá, jestli je mezi dýkami i nějaká, která by patřila Moreirovi.

... en aquel tiempo arquetipo del gaucho, como después lo fueron Martín Fierro o Don Segundo Sombra. (str.418)

...jenž byl tehdy vzorem pravého gauča, podobně jako později Martín Fierro o Don Segundo Sombra. (str.354)

Z jejich zajímavého rozhovoru je vyruší prudká hádka. Dva opilí hráči karet – Maneco Uriate a Duncan se dostanou do sporu. Maneco Uriate vyprovokuje svými výpady Duncana k tomu, aby ho udeřil. Poté ho vyzve na souboj. Kdosi prohlásí, že zbraní je zde dost. Oba dva si vyberou nože:

⁵² Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: una biografía literaria*. México: FCE, 1985. Solían pasar los veranos en Uruguay, visitando a los familiares de Madre en una villa que quedaba en las afueras de Montevideo, o en una estancia que estaba al norte, remontando el río Uruguay, en las cercanías de Fray Bentos. str. 55.

Maneco Uriate buscó el arma más vistosa y más larga, la del gavilán en forma de U; Duncan casi al desaire, un cuchillo de cabo de madera, con la figura de un arbolito en la hoja.(...) A nadie le asombró que le temblara la mano; a todos que a Duncan le pasara lo mismo. (OC II, str 419)

Maneco Uriate si vyhledal nejdelší a a nejokázalejší zbraň, tu s jílcem ve tvaru U; Duncan téměř ledabylye sáhl po noži, s dřevěnou stěnkou a s vytepaným stromečkem na čepeli.(...)Nikdo se nepozastavil nad tím, že se mu v té chvíli třese ruka; nikdo se nepodivil, že Duncanovi se děje totéž. (str. 355)

Všichni se vydají ven sledovat souboj. Mezi hosty panuje opilé vzrušení, přejí si, aby tekla krev, aby později mohli vzpomínat, že se stali svědky dramatu. Přesto je v jejich očekávajícím postoji cosi nereálného, neboť až do posledního okamžiku berou všichni souboj jako hru. Hru, které nedávají větší rozměr, rozměr možnosti, že jeden druhého zbaví života. Oba muži se pustí do souboje. Jsou to „chlapci z dobré rodiny“, kteří nejsou zvyklí bít se na nože, a proto zpočátku ani neví, jak s nůž správně držet, natož s ním obratně zacházet jako praví *cuchilleros*.

Velmi rychle však překvapí tím, že oba přizpůsobují své chování vlastnostem nože, s nímž se bijí. Délka zápasu je těžko určitelná, neboť jak chlapcovými ústy říká Borges:

No sé cuánto duró; hay hechos que no se sujetan a la común medida del tiempo.
(OC II, str. 419)

Nevím jak dlouho ten zápas trval; jsou události, které nejsou podřízeny obecné míře času. (str. 356)

Opět se tak zde setkáváme s momentem, kdy událost je pohlcena věčností okamžiku, v němž čas neplyne a zůstane jako zastaven v nekonečnosti okamžiku. Maneco Uriate zabije Duncana. Poslední slova umírajícího jsou slova údivu, cítí, jako by vše, co se stalo, byl jen sen. Člověk zabil člověka. Chlapce zachvacuje smutek. To, po čem krvežíznivě a naivně toužil, se stalo. Po dlouhých letech mlčení vypráví svůj zážitek komisaři ve výslužbě, donu Olavidovi. Olavide s profesionálním zájmem naslouchá popisu dávné události a navede vypravěče k zvláštnímu rozměru potyčky. Tyto dva nože totiž před dávnými lety patřily dvěma proslulým rváčům a jejich jména se podobala natolik, že si je lidé mezi sebou pletli.

Začali se nenávidět a jeden druhého hledat, ale bez výsledku. Oba zemřeli, aniž se kdy setkali. Vypravěči začne docházet, že událost, kterou spatřil na vlastní oči, nebyla náhodná. Ve skutečnosti on a další z přítomných nesledovali souboj Maneca Uriata a Duncana. Nezápasili totiž lidé, ale zbraně. Nůž sám se stane nositelem statečnosti a cti muže. Proto se ruce zápasníků zachvěly, neboť v okamžiku kontaktu se muži stali nástrojem nože. Je tak možné, že konec příběhu vlastně není koncem. Pokračování totiž nastává v okamžiku, kdy se nože opět setkají.

Další obdobnou „variací na nůž“ je povídka „**Juan Muraña**“.

Postava Juana Murañy je v Borgesově díle mnohokrát zmiňována. Jedná se o *compadrita*, „guapa“. Je jedním z kumpánů již zmíněného Nicoláse Paredese (Borgesovy inspirace pro povídku „Muž z růžového nároží“).

Zabýval se jím D. Balderston.

Juan Muraña je současníkem Evarista Carriega, *compadre* ze čtvrti Palermo.

Pro Borgese ztělesňuje archetypální postavu *cuchillera*, možná také proto, že sdíleli čtvrť i nějaké ty známé, i když, Borges v jedné básni tvrdí, že Muraña nikdy v životě neviděl... Muraña je v průběhu knihy o Carriegoví zmíněn mnohokrát... některé jeho životní konflikty sloužily jako inspirace pro první Borgesovu povídku- „Muž z růžového nároží“...dále se objevuje v četných Borgesových básních jako „Tango“,

„Kam asi odešli?“, „Milonga Dona Nicanora Paredese“, „Milonga Juana Muraña“... existuje také povídka „Juan Muraña“.⁵³ (EK)

V úvodu povídky „Juan Muraña“ Borges přiznává, že ač vyrostl ve čtvrti Palermo, jejímu dění byl vlastně vzdálen.

Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario; el hecho es que me crié del otro lado de una larga veja de lanzas, en una casa con jardín y con biblioteca de mi padre y de mis abuelos. (OC II, 422)

⁵³ Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Editorial Biblios, 2000. str 31. Juan Muraña, contemporáneo de Carriego y “compadre” de Palermo, es para Borges el cuchillero arquetípico, quizá porque compartieron un barrio y algunos amigos, aunque en un poema dice que nunca vio a Muraña... Muraña es mencionado muchas veces a lo largo del libro sobre Carriego... Algunos incidentes de la vida de Muraña sirvieron de inspiración para el primer cuento de Borges... “Hombre de la esquina rosada”... Muraña aparece en numerosos poemas de Borges: se menciona en “El tango”, “¿Dónde se habrán ido hoy?” y “Milonga de don Nicanor Paredes”... Milonga de Juan Muraña... existe también un relato “Juan Muraña”.

Po léta jsem opakoval, že jsem vyrostl v Palermu. Nyní vím, že to bylo pouhé literární vychloubání. Ve skutečnosti jsem vyrostl za dlouhou zašpičatělou mříží v domě se zahradou a s knihovnou mého otce a dědečka. (str. 359) (JF)

Tato poznámka o Borgesově životě v legendární čtvrti Palermo, kde sice žil, ovšem bez přímé účasti na jejím rytmu života, je vlastně již námi zmíněné konstatování věčného konfliktu literáta (který o hrdinských činech píše, aniž by je sám prožil) s „muži činu“ . V Borgesově díle na tento konflikt narazíme opakovaně, například v již zmíněné povídce „Jih“, kdy vzdělaný člověk z města je vystaven konfliktu na nože. V tomto příběhu se Borges setkává po letech se svým někdejším spolužákem Emiliem Trapánim, který se ho poté, co četl knihu o Evaristu Carriegovi, zeptá:

...decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos? – Me he documentado- le contesté.- (...) Documentado es la palabra. A mí los documentos no me hacen falta; yo conozco a esa gente. (OC II, 422)

Pověz mi, Borgesi, co ty můžeš vědět o zločincích? „Opíral jsem se o dokumenty,“ odpověděl jsem mu.(...) „Dokumenty to je pouhé slovo. Já dokumenty nepotřebuji, znám ty lidi osobně“ (str.359)

Trapáni Borgesovi svěřuje, že proslulý rváč Juan Muraña byl jeho strýc, neboť si vzal sestru jeho matky, tetu Florentinu. Příběh je tak zaznamenán jako „vyprávěný“ . Trapáni popisuje své chudé dětství s matkou a podivínskou tetou, která nikdy nevycházela ven a chodila stále v černém. Lidé kolem říkali, že se po smrti svého manžela pomátla. Dům, ve kterém v té době přebývali, patřil jakémusi panu Luchessimu. Rodina se ocitne ve finanční tísní a nemá na zaplacení nájemného, hrozí jim vypovězení z bytu a živoření na ulici.

Mi madre estaba de lo más afligida; mi tía repetía obstinadamente: Juan no va a consentir que el gringo nos eche. Recordaba el caso- que sabíamos de memoria- de un surero insolente que se había permitido poner en duda el coraje de su marido, lo buscó, lo arregló de una puñalada y lo tiró a Riachuelo. (OC II, 423)

Matka z toho byla velice sklíčená. Teta však neustále opakovala: „Juan nedopustí, aby nás ten cizák vyhodil.“ Znovu a znovu vzpomínala na případ – znali jsme ho z paměti-

jednoho drzého jižana, který si dovilil uvést v pochybnost odvahu jejího manžela. Sotva se to on dozvěděl, přeplavil se na druhou stranu města, vyhledal ho, vyřídil jednou ranou dýky a hodil do řeky. (str. 360- 361)

Chlapec si ve svém věku neuvědomuje závažnost situace a představuje si svůj „dobrodružně- nuzný“ osud budoucího pouličního prodavače broskví. Což pro něj není zas až tak zavrženíhodná vidina, protože by nemusel chodit do školy. Jedné noci má děsivý sen, ve kterém se mu zjeví mrtvý strýc, probudí se s křikem. Ráno jde s matkou za bytným Luchessim, aby ho požádali o odklad placení nájmu. Luchessi je však mrtev a jeho tělo je poseto ranami dýky. Všichni jsou překvapeni, jen teta Florentina opakuje svou pravdu: „Vždyť jsem vám říkala, že Juan nestrpí, aby nás ten cizák zbavil střechy.“ Nikdo jí nevěnuje pozornost. Jednoho dne se chlapec potlouká po domě a dostane se až do podkroví - tetina hájenství. Teta opakuje, že je zachránil Juan, který je právě teď s nimi, v jejím pokoji. Přitom ukazuje na dýku. V tom okamžiku chlapec vše pochopí. Pochopí, že to byla ona, kdo zavraždil Luchessiho. Dýka, to bylo vtělení mrtvého milovaného muže. Borges přebírá nit vyprávění a uzavírá příběh:

En historia de esa mujer que se quedó sola y que confunde a su hombre, a su tigre, con esa cosa cruel que le ha dejado, el arma de sus hechos, creo entrever un símbolo o muchos símbolos. Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares, que supo lo que saben los hombres, que conoció sabor de la muerte y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana del olvido, el común olvido. (OC II, str. 425)

V příběhu té ženy, jež zůstala osamocená a jež si spletla svého muže, svého rváče, s krutým předmětem, který jí po něm zůstal, se zbraní spojenou s jeho činy, spatřuji symbol, ba několik symbolů. Juan Muraña byl muž, který chodil po ulicích mého mládí, který věděl to, co vědí muži, který poznal příchut' smrti a který byl už jen dýkou a nyní již jen vzpomínkou na tuto dýku a zítra bude zapomenut, zapomenut jako všechno. (str 363)

V „Utkání“ i „Juanu Muraňovi“ se setkáváme s obdobným momentem. V noži je identifikován majitel, na nůž přechází jeho síla a především odvaha. Odvaha, jež je

hlavní charakteristikou rváče, a přetrvává i v okamžiku, kdy je majitel mrtev, jako cosi nesmrtelného.

Toto pojetí nalezneme i v krátkém Borgesově eseji nazvaném „Nůž“ (El puñal) z knihy *Evaristo Carriego*:

En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando rige porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres. A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan impasible o inocente soberbia y los años pasan, inútiles. (OC I, str. 156)

V šuplíku psacího stolu, mezi papíry a dopisy, nůž sní svůj nekonečně prostý sen tygra. Ruka si dodá odvahy, když ho svírá, protože ji podněcuje ostří. Ostří, které předvídá v každém kontaktu vraždu, proto bylo lidmi stvořeno. Občas je mi ho líto. Tolik tvrdosti, tolik víry a tolik necitelné a pošetilé pýchy, a roky plynou, v nečinnosti. (EK)

Zde je nůž chápán jako nositel hodnot sám o sobě. K svému probuzení potřebuje nástroj-člověka. Ne nůž v ruce člověka je jeho nástrojem, nýbrž člověk je sluhou, nástrojem nože. Nůž tedy v lidských rukou nabývá svou „tygří sílu“ a jediné jeho pravé a nesmrtelné poslání je zabít.

V poslední kapitole naší práce se budeme zabývat heroickou tradicí, tak jak se s ní vyrovnává české prostředí a literatura. Tyto snahy budeme také konfrontovat s heroickou tradicí v argentinské literatuře, tak jak jsme ji sledovali v Borgesově díle.

V textu se budeme odvolávat zejména na knihu esejů Josefa Jedličky *České typy aneb poptávka po našem hrdinovi*, vydanou nakladatelstvím Franze Kafky v roce 1992.

Hledání českého hrdiny

Jedlička se ve svém unikátním pokusu snaží nalézt kořeny české povahy a kulturního dědictví skrze typické postavy české literatury. Úkol je to nesnadný, neboť vyžaduje přihlídnutí k rozmanitým souvislostem historickým, ale i psychologickým.

Z Jedličkovy publikace jsme vybrali především dvě ústřední postavy české kulturní tradice, Hloupého Honzu a Švejka.

Úvodem do této problematiky se dá obecně říci, že naší kulturní tradici chybí hrdina. Jinými slovy chybí nám vpravdě autentický produkt skutečného národního hrdiny, tzv. *rek*. To ovšem neznamená, že by se český čtenář s rekovnou postavou nikdy nesetkal, prakticky vždy se však jednalo o „import“. V historii českého písemnictví bylo zaznamenáno mnoho pokusů o vytvoření skutečného hrdiny, nicméně tyto snahy dopadaly vždy na neúrodnou půdu a výsledek byl značně strojený.

Naši obrozenci ve snaze zaplnit prázdné místo českého reka, které považovali za nedostatek českého písemnictví, sestrojili postavy národní mytologie, snad v dobré víře, že jim za to bude národ vděčen. Padělané rukopisy *Královédvorský a Zelenohorský* se však naprosto neujaly a falzifikátoři navíc odcházeli s notnou dávkou ostudy.

Se svými neautentickými hrdiny neuspěli ani spisovatelé jako Smetana, Čech či Zeyer. Za jedinou světlou výjimku se dá považovat dílo Jiráskovo, který si při tvorbě svých hrdinských postav uvědomoval jednu zásadní okolnost. Tou je fakt, že český hrdina obvykle inklinuje do oblasti folklorní a realizuje se především jako postava pohádková. Podle Jedličky rovněž není nezajímavá skutečnost, že na historických postavách typu svatý Václav, vojevůdce Žižka nebo mučedník Jan Hus nebyl založen hrdinský mýtus. Tato okolnost ovšem absolutně nepopírá realnost, věrohodnost ani společenskou účinnost hrdinských osobností české historie.

Ostatně Jedlička odůvodňuje svou domněnku následujícím argumentem:

(...) tyto osobnosti jsou ve své historické nespornosti a konkrétnosti vystaveny soudu, chvále či haně, obdivu či odsouzení, je možno je interpretovat – a tedy jen stěží převést na jmenovatele dosti obecného, aby na něm mohla být založena standartní představa hrdinství anebo přijatelný hrdinský mýtus.⁵⁴ (str. 11)

⁵⁴Jedlička, Jan. *České typy aneb poptávka po našem hrdinovi*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1992. Každá další citace bude uvedena z této publikace.

K tomu, aby se hrdinská postava vytvořená v českém prostředí náležitě ujala, je třeba jí vytrhnout z historických okolností a umístit do neutrálního prostoru pohádky.

Rekovným hrdinou se tak stává postava *Hloupého Honzy*.

Hloupý Honza

Jedlička přirovnává Hloupého Honzu k postavě Sancha Panzy, což je přirovnání, pro nás zajímavé vzhledem ke spojení s hispánským prostředím.

Hloupý Honza se však v ději dostává do popředí (je nositelem „rekovného“ syžetu) a zatlačuje původního protagonistu vyprávění, „Dona Quijota“, na místo „figury podružné a pomocné“. Syžet tím nabývá charakteristických změn, kterými se Jedlička ve své studii zabývá.

Pomiňme na tomto místě vnímání postavy Honzy jako chytráka, který se tváří přihloupě, ale ve skutečnosti je všemi mastmi mazaný, stejně tak ponechme stranou snahy, které mu přisuzují roli „uvědomělého Švejka“.

Neboť jak píše Jedlička:

(...) tento Honza nemá nic společného s pohádkovým rekem české tradice. Proto také neodráží hlubinu, ale pouze pragmatický povrch národní mentality. Je kanonizovaným ústupkem trpké zkušenosti. (str. 13)

Hloupý Honza jakožto původní pohádková postava je vnímán jako spíše okrajová postavička známá především z žertovných anekdot, kde se „učí latinsky“ či „jde do světa“. Ve svých životních situacích vyhrává především kvůli tomu, že má „štěstí“, a ne díky svým „rekovným kvalitám“. Jako literární postava není Honza zdaleka původní. Její obdoby se vyskytují i v jiných kulturách, které, jak říká Jedlička, se „nemusely krčit v koutku“. Od literárních verzí jiných národů se však liší Honza svým postavením v souvislostech národní kultury. Není totiž typem postavy Gaskoňce d'Artagnana, který na rezavé herce získá celý svět. Své hořce realistické tvrzení dokládá Jedlička touto ukázkou:

(...) u nás chalupník, když pobavil hraběcí dceru, dostal nanejvýš pár snopů žita nebo metr dřeva. Český hrdina je tedy bytost povytce pohádková, která žije výhradně v čase a

prostoru mýtu. Aby se však vůbec mohla do tohoto prostoru dostat, je třeba, aby navlékla masku, aby zatajila svůj původ. (str. 14)

Jedlička v tomto momentě vyzdvihuje důležitost a specifčnost převleku, který se tak stává jednou z hlavních rekvizit českých pohádek. Aby odhalil svůj pravý původ, odkládá Honza nablýskané brnění a převlek prince. Teprve v okamžiku vítězství se může přiznat k tomu, že pod rytířským pláštěm skrývá selskou halenu. V konečném zamyšlení nad postavou Hloupého Honzy Jedlička dodává:

Bylo by teď právě tak snadné jako falešné vyvodit odtud závěry o českém hochštaplerství, o přepínání, o postatném nedostatku hrdinství v naší povaze. Zůstaňme při prostém zjištění, že Český Honza žije navzdory všem historickým okolnostem patrně proto, aby se jednou dočkal, že rozpor mezi básní a pravdou, pohádkou a skutečností bude překonán. (str. 15)

A nám nezbyvá, než se k tomuto optimistickému Jedličkovu přání, přidat.

Další postava, kterou se budeme na základě Jedličových úvah zabývat, je legendární literární postava - Švejk.

O Švejkovi a švejkování

Hned v úvodu této kapitoly autor upozorňuje, že s postavou Švejka to vůbec není jednoznačné ani jednoduché.

Švejka jako člověka totiž nikdo nemá rád. Švejka si nikdo neváží. Ačkoli Švejka rádi citujeme, neobdivujeme ho. A jeho činy vlastně vůbec nepokládáme za příkladné. Když chceme v záchvatu sebemrškačství říci o sobě něco hodně zlého a krutého, prohlašujeme, že jsme národ švejků. (str. 73)

Švejkův pohled na svět si mnoho z nás přisvojuje, a navíc se v jeho postavě přímo poznáváme, ba se s ním i ztotožňujeme. Podle Jedličky je Švejk ryzím produktem literární a sociální perferie. Ač je toto dílo patrně nejrozšířenější českou knihou vůbec, literárním kritikům trvalo velmi dlouho než vůbec vzali Haškovu knihu na vědomí. Pronášené soudy se však málokdy dostaly k hloubkové podstatě tohoto unikátního díla.

Jedlička se domnívá, že to souvisí s tím, že v díle byla důsledně potlačena jeho „znakovost a iluzivnost“.

Představujeme-li si Cervantesa jako quijotovský typ, Haška si se Švejkem rovnou pleteme. Jako by autor a hrdina byli totožní. Ale nejen to – jako by tato figura vůbec nebyla literární fikce, ale historická osobnost.(str. 75)

Švejk Jedličkovi připomíná svou nesoustavnou strukturou pravé lidové vyprávění se vším co k němu patří. Podobně jako u lidového vyprávění jsou zde možné variace, přidávání, ubírání. Postava Švejka se vymyká morálnímu soudu, jednoduše svědčí, podobně jako protokol, o skutečnosti i o vypravěči.

Jedlička se domnívá, že největší zájem nepatří ani Haškovi jako tvůrci postavy Švejka, ani postavě Švejka samotného, ale švejkovství vnímanému jako duchovní kategorie. Kategorie, v které se navíc odráží velmi specifický rys našeho národního charakteru. Kdo je tedy vlastně Švejk a čím je jeho „švejkovství“ charakteristické?

Na tuto otázku Jedlička odpovídá:

Švejk je především člověk, který chce žít a přežít. Příkladá samé biologické hodnotě života takovou cenu, že nemůže být pochyb o jeho absolutní skepsi vzhledem k nadosobním životním hodnotám. Švejk si ničeho neváží kromě holého života, nejvýš ještě snad toho, co život dělá pohodlnějším, příjemnějším a bezpečnějším. Není mu zatěžko platit za přežití jakoukoli cenu. Neváží si lidského díla ani institucí, pramálo mu záleží i na tom, jak se sám bude ostatním lidem jevit. (str. 76)

Švejk je vpravdě realitická postava, není zbabělý, jednoduše chce přežít za každou cenu. Ví, že nemá na růžích ustláno, že nic není zadarmo a nějaké to riziko že nést musí. Mezi jeho hlavní povahový rys patří, že je za všech okolností absolutně antiheroický a nepatetický. Skutečnost, která nás na postavě Švejka přitahuje, je jeho neustálé zlehčování skutečnosti a všudypřítomná nadsázka. Za velkými slovy rozeznává nízké pohnutky, za ušlechtilostí sobectví, za autoritou její slabiny. Tento jeho strohý realismus mu pomáhá překonávat strach z velkého nebezpečí. V tom všem však Jedlička vidí jednu podstatnou negativní stránku.

(...) v tom je také negativní stránka a všechno nebezpečí švejkovství a švejkárny- že hlava nehlava strhává všechno do bláta, všemu se vysmívá, všechno snižuje, vším pohrdá a všechno lidské snažení pokládá za „nadstavbu“ nad jediným skutečným a pravým životním smyslem, jimž je holá existence sama o sobě a sama pro sebe. (str. 77)

Obliba Švejka roste v okamžicích pro národ zlých. Jedlička se domnívá, že opravdová „švejkárna“ se rozvinula za protektorátu, kdy v období společenské krize národ hledal cestu z nebezpečných situací. Společenská krize vzniká mimo jiné i ve stavech, „ (...) když instituce neodpovídají skutečnosti, když jsou falešné. Nabízejí tedy švejkování dost materiálu. (...)“ (str. 78)

Jako pozoruhodný vidíme Jedličkův náhled v momentě hodnocení vztahu totalitní diktatury vůči „švejkování“. Podle Jedličky komunistickému totalitarismu švejkování ve své podstatě vyhovovalo, neboť jako metoda a technika odporu je produktivní jen v „prvním vnějším plánu“ a ve svých dlouhodobých důsledcích komunistické diktatury vyhovuje. Jak jsme již předeslali, Švejk je totiž člověk, který je ochoten přistoupit na všechno, pokud ho nechají v klidu existovat a žít si svůj život.

Postava Švejka bývá někdy srovnávána s postavou pícara a tradicí pikareskního románu vůbec. Pikareskní hrdina Lazarillo si podobně jako Švejk dokonale osvojí vlastnosti sloužící k přežití, z nichž tou nejdůležitější je mazanost. Tyto dva literární typy vznikaly v kruté době společenské krize a ač je od sebe dělí mnoho století, jejich myšlenkové pochody jsou si velmi podobné. Oba svým chováním demaskují rub života, nahlíží do soukromí a běžnosti, oba zaujímají obranný postoj.

Na konci své neobyčejně lidsky citlivé úvahy Jedlička dochází k tomuto, dá se říci pro Čechy milosrdnému, závěru:

Není naše vina, jestliže jsme opravdu do jisté míry národem švejků. Švejkování také není samo o sobě způsob odporu, který by si zasloužil zásadního odsouzení. Ale byla by naše vina, kdybychom národem švejků chtěli být a zůstat. Ono je přece jenom asi lepší vytvářet své vlastní dějiny, než se cizími prošvejkovat. (str. 79)

Přistoupíme-li závěrem ke srovnání dvou heroických tradic v literatuře české a argentinské, zjistíme, že se nacházejí v absolutním protipólu. Argentinská literární tradice čerpá své hrdiny z vzoru autentických postav nezkrotného a nezkroceného gauča a předměstského frajera compadrita.

Jak jsme již mnohokrát výše předeslali, tyto dva literární typy jsou emblematickými postavami argentinské kultury. Svou připraveností zabít a zemřít v kterémkoli okamžiku svého života v souboji na nože naplňují argentinský mýtus odvahy. Oproti tomu český hrdina, aby mohl být přijat, musí ustoupit do oblasti folkloru a neutrálního prostoru pohádky a nečerpá tak témata ze životně reálných vzorů.

Z Jedličkovy studie navíc vyplývá, že české literární prostředí se s heroickou tradicí vyrovnává skutečně nelehce a vpravdě hrdinské postavy v podstatě postrádá.

Na neheroickou tradici navazuje i nová literatura. Zmíňme na tomto místě aspoň román Josefa Škvoreckého, který nese vskutku přílehlavý název- *Zbabělci*.

Závěrem

V naší studii jsme sledovali různé variace na téma argentinský mýtus odvahy.

K tomuto ústřednímu tématu jsme vztáhli jednotlivé aspekty argentinské svébytnosti, které se v Borgesově díle vyskytují. Borges se argentinskými mýty zabýval zejména po návratu z Evropy, ve 20. a 30. letech minulého století. Přesto, že sám kdysi prohlásil: „přešel jsem od mýtu předměstí k hrám s časem a nekonečnem“⁵⁵, tak tento výrok neodpovídá tak docela skutečnosti. Argentinské motivy z jeho díla již nikdy nezmizí a navíc většina jeho tvorby, jež se dotýká se argentinské tematiky, pochází z pozdnějšího tvůrčího období. Borges argentinské motivy nesoustřeďuje do určitého, vytyčeného žánru, lze je lokalizovat napříč celou jeho tvorbou- v esejích, povídkách, ale i v jeho sbírkách poezie.

Není nezajímavé zmínit, že argentinskými mýty je Borges zaujat také z ryze osobních důvodů. Svůj dvojí původ totiž vnímá jako určitou výzvu, která mu dala možnost volby osudu, jež ve finále padla na „argentinský osud“. Volba argentinství, volba tvorby psané ve španělštině či věnování se argentinskému mýtu jsou tak iniciovány „vlastním rozhodnutím“. Tím vzniká paradox „nejkreolštějšího kreola“, který je ve skutečnosti napůl cizinec. I tento konflikt promítá Borges i do svých hrdinů. Ve svém díle se Borges opakovaně vrací k archetypům a k motivům, z nichž sám archetypy vytváří.

Zaměřuje se na variace gaučovského mýtu, již dříve utvořeného argentinskou literární tradicí a zabývá se rovněž prostorem s gaučem úzce propojeným - pampou.

Borges je novátorským tvůrcem archetypu předměstí a postavy compadrita, které stálým opakováním a heroizací dovádí do mytické roviny. S postavou gauča i compadrita spojuje Borges imperativ odvahy. K tomu má však do jisté míry ambivalentní vztah, neboť přechází od fascinace zabijákem a soubojem na nože až k samému odmítnutí imperativu odvahy. V tomto nejednoznačném postoji se zrcadlí věčný konflikt literáta, který je vystupňovaný až k jisté obsesi po střetu mezi „mocnými a primitivními muži a muži slabými a vzdělanými“. Tento postoj se rovněž promítne do jeho postav.

Během naší studie jsme si povšimli, že v jednotlivých Borgesových textech se mnoho momentů opakuje. Jedním z nich je velmi specifické pojetí času, které se studiem mýtu úzce souvisí.

⁵⁵ Borges, cit. podle Oviedo, Miguel José. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges a presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. str. 24. „pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y el infinito“

Borges ve svém díle jednak čas vyčleňuje z historického plynutí (okamžiky věčnosti trvající v přítomnosti), ale také se prostřednictvím času navrácí k stále se opakujícím motivům. Obojí přispívá k vytváření archetypů.

Borgesovo dílo je možno pojmout velmi komplexně. Téměř v každé povídce, básni či eseji můžeme nalézt četné odkazy vedoucí k autorovi samotnému- k jeho další tvorbě, dětství, životu. Stejně tak je v jeho díle mnoho odkazů na jiné autory nebo na existující či fiktivní díla. Texty jsou rovněž obohaceny velmi rozsáhlým poznámkovým aparátem. Děj povídek je rozpracovaný do subtilních detailů, události se řídí podle složitého řádu, který lze zároveň chápat v několika různých dimenzích. Je třeba číst velmi pozorně, hledat „za textem“.

Je nelehké, ba dá se říci nemožné, zachytit naprosto všechny autorovy záměry a domníváme se, že být vždy cele pochopen, „rozluštěn“, také nikdy nebylo Borgesovým záměrem. Mimo jiné i proto, že málokdy existuje ten jediný správný klíč k interpretaci tvorby tak výjimečného autora, jakým Borges bezesporu byl.

Resumen

Una vez Borges dijo: „...pasé de las mitologías de arrabal a los juegos con el tiempo y el infinito.“

La anterior frase no es tan cierta como podría presumirse, y en el siguiente trabajo lo sacaremos a relucir. Asimismo, trataremos el tema que indaga en toda su obra de principio a fin: la temática argentina, o más concretamente, el mito del coraje.

Los motivos argentinos en Borges, aparecen a la vuelta de su estancia en Europa, y desde entonces se reflejan en sus trabajos posteriores de un modo u otro. El tema argentino se puede encontrar en todos los géneros- ensayos, cuentos, poesía. En cuanto al interés de Borges por el coraje, o la elección del azar, tienen su origen más bien en sus propias inquietudes personales. Borges se considera criollo, aunque no lo sea de origen. Con este íntimo conflicto personal y la necesidad de elegir su origen y destino argentino, crea a los personajes de su obra, a los que también expone a dicha elección. Así crea la paradoja de los criollos de fe y corazón que son, en realidad, medio extranjeros.

Repite en su obra continuamente ciertos arquetipos, tanto existentes como inventados por él mismo: se centra en las variaciones del mito gauchesco, ya creado por la tradición literaria, y estrechamente unido con el espacio de pampa. También crea al compadrito, que no es sino un gaucho urbano cuya pampa se llama arrabal. Personajes éstos, cíclicamente repetidos, heroizados, y llevados así hasta la mitificación.

Pasando al aspecto formal del trabajo, lo dividimos en distintos capítulos, según el tema tratado:

El capítulo primero versa sobre la diferenciación de los términos „arquetipo“ y „mito“, así como los trata en su obra *Mircea Eliade*. Tras este corto capítulo teórico, tratamos el concepto de Borges de la individualidad argentina: cómo se ve el argentino a sí mismo, qué visión tiene del Estado...

En el siguiente capítulo „Pampa y suburbio son dioses“ estudiamos la pampa y el suburbio, dos espacios de carácter e importancia infinitos para Borges, que no se someten a las contingencias del tiempo y los eleva hasta el arquetipo. En la mente del argentino, pampa significa sagrario. El arrabal significa para Borges un espacio íntimo: Es el sitio donde nació y vivió, pero cómodamente escondido detrás de la verja del jardín paternal, observando la calle llena de sus futuros tipos literarios. La intimidad del suburbio es, entonces, más querida que

vivida, y Borges mismo la tacha como „mero alarde literario“. En el mismo capítulo tratamos también a los dos personajes emblemáticos de la cultura argentina: el gaucho y la versión urbana de éste, el compadrito.

A estas figuras, la dureza de la vida, según Borges, les „impuso ser valientes“. Gaucho y compadrito están unidos con el imperativo de coraje como modo de vida, imperativo que manifiesta Borges de un modo ambiguo, en ocasiones: Pasa de la fascinación al rechazo por el duelo del compadre luchador, dándole así al personaje la posibilidad de elegir su destino y alejarse de su prototipo. En esta postura del autor se refleja también el conflicto eterno entre las letras y armas, o el conflicto entre „los hombres fuertes y primitivos“ y „los hombres débiles y cultos“.

El tema del suburbio está estrechamente unido con el baile de tango, que estudiamos a través de su ensayo „La historia del tango“. Borges ve el tango como una muestra típica del sentimiento nacional argentino. Dejando aparte la carga sexual que contiene el baile, Borges se especializa en la expresión del tango pendenciero. Considera que el tango expresa por sí mismo, algo que muchos poetas han intentado decir con palabras. Ese „algo“ es la convicción de que pelear puede ser fiesta. El baile del tango ha de provocar en los argentinos la exteriorización del coraje y el honor que llevan dentro, desde siempre, como héroes.

Después del tango nos dedicamos a una serie de cuentos que tienen en común un rasgo:

La elección. La elección del destino, la aceptación de su propio destino argentino o imperativo de coraje. También tratamos el tema de Martín Fierro, así como el autor lo trabaja en su obra. Con estos textos, nos sale a relucir un aspecto más en la obra de Borges, que es el uso particular del tiempo. El tiempo como una constante, en donde la eternidad aparece casi en cada obra. Con la especial aplicación del tiempo repetitivo, Borges aplica su visión del mito argentino. En la obra de Borges muchas veces el puñal se convierte en el protagonista de la obra, y a ese momento dedicaremos todo un capítulo. Borges afirma: “El metal presente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres.“. El hombre se convierte así en su sirviente, hereda su coraje o su venganza de los tiempos pasados.

El último capítulo está dedicado a la tradición literaria checa, en un ejercicio de comparación con la tradición heroica argentina. Principalmente nos ayuda el libro de ensayos de Josef Jedlička, *Los tipos checos o demanda por nuestro héroe*. En esta comparativa, podremos observar cómo de opuestas se encuentran ambas:

La tradición literaria basa sus héroes en los ideales de personajes auténticos – del libre gaucho montado a caballo en la inmensa pampa, o del valiente compadrito del arrabal, los dos listos matar y morir en cualquier momento de sus vidas.

Sin embargo, en el extremo opuesto está el héroe checo, que para ser aceptado tiene que acercarse al folclore del cuento infantil, en vez de hacerlo a los ideales vivos y reales.

Del estudio de Jedlička llegamos a conclusión de que la tradición literaria realmente no tiene héroes, ni existe una propia tradición heroica. Tampoco quiere decir esto que al lector checo le sean ajenos los héroes; pero normalmente no es un producto auténtico-checo, sino importado.

La obra de Borges se puede caracterizar por la palabra „complejo“. Casi en cada cuento, poema o ensayo, podremos encontrar diferentes pistas que nos llevan al autor mismo, a su obra, a otros autores o a obras existentes o ficticias.

La historia de su obra suele estar trabajada muy detalladamente, muy pensada, y a la vez se puede entender desde distintas posturas. Hay que leer cada historia con mucha atención, buscar „detrás del texto“. No es fácil, y hasta se puede decir que en algunos casos es imposible, entender todo lo que Borges quiere decir. Sin embargo, quizá, siquiera Borges ha querido que le entiendan del todo. En cualquier caso, casi nunca existe una clave única y correcta para interpretar la obra del genio que sin duda alguna Borges fue.

Bibliografie

Primární literatura:

- **Borges, Jorge Luis.** „Příběhy jezdců. Dějiny tanga“. Přeložila: Mariana Housková. In *Druhý břeh západu*. Praha: Mladá fronta, 2004.
- **Borges, Jorge Luis.** „Tvůrce“. Přeložila Mariana Housková. Literární noviny, 1999, č. 34, str. 10- 11.
- **Borges, Jorge Luis.** *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- **Borges, Jorge Luis.** *Nesmrtelnost*. Praha: Hynek, Přeložili: Josef Forbelský, Kamil Uhlíř, Vít Urban, František Vrhel.,1999
- **Borges, Jorge Luis.** *Obras Completas* svazky I- IV. Barcelona: Emecé editores, S.A., 1989

Sekundární literatura:

- **Alazraki, Jaime.** *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*.Madrid: Gredos, 1983 („Lo esencial argentino“)
- **Alonso, Amado.** *Materia y forma en poesía*.Madrid: Gredos, 1960.
- **Balderston, Daniel.** *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Editorial Biblios, 2000.
- **Borges, Jorge Luis.** *Cartas de Borges*. La Jornada, México, 16.6. 1996
- **Casado, Roman.** „Borges a tango“. Literární noviny, 1999, č. 34.
- **Eliade, Mircea.** *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. Praha: Oikúmené, 1993.
- **Housková, Anna.** „Poetika předměstí. Buenos Aires v próze Roberta Arlta a J.L. Borgese“. In *Kultura a místo. Studie z komparatistiky*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2001.
- **Chalupa Jiří.** *Dějiny Argentiny Uruguaye Chile*.Nakladatelství Lidové noviny, 1999
- **Irby, James E.** „Encuentro con Borges“ In *Vida Universitaria de México*, México, 1964.
- **Jedlička, Josef.** *České typy aneb poptávka po našem hrdinovi*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1992.
- **Martínez Estrada, Ezequiel.** *Radiografía de la pampa*. Ed. Leo Pollman. Madrid: Colección Archivos, 1991.

- **Phillips, Allen W.** *Estudios y notas sobre la literatura hispanoamericana*. México, Nuevo Mundo, 1965.
- **Rassi, Humberto, M.** „Borges Frente a la Poesía Gauchesca: Crítica y Creación“. *Revista Iberoamericana*, 1974, n. 87-88.
- **Rodríguez Monegal, Emir.** „Martín Fierro en Borges y Martínez Estrada“. *Revista Iberoamericana*, 1974, n. 87-88.
- **Rodríguez Monegal, Emir.** *Jorge Luis Borges: una biografía literaria*. México: FCE, 1985.
- **Sarlo, Beatriz.** „Una ciudad sin fantasmas“. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- **Sokol, Jan.** *Slovník filozofických pojmů*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 2004
- **Vydrová, Hedvika.** „El tratamiento de lo fantástico en Borges y Cortázar“. In *El hispanismo de la República Checa*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2000.

