

63 Srov. Bernard Le Drezzen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine. Pratiques et théorie de la parole publique chez Victor Hugo*. Préface de Robert Badinter. Paris: L'Harmattan. (Langue & Parole). Disertační práce recenzovaná in Marie Perrin. «Victor Hugo, un classique romantique?». *Analyses*, Complex rendus, XIXe siècle, 2006-10-24. Dostupné z <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=205>. [cit. 08/07/2008].

64 „(...) il s'agit en effet avant tout (...) de rétablir l'ordre et l'harmonie dans la cité et de condamner un certain type de passions, «celles qui isolent les individus, promeuvent l'intérêt individuel et la jouissance matérielle comme valeur suprême».“ Srov. tamtéž.

65 „La condamnation des Lumières et du voltairanisme, au début de sa carrière, s'inscrit dans une hantise de déliaison de la communauté par la raison et par l'espace public qu'elle présuppose, qui persistera tout au long de sa vie.“ Srov. tamtéž.

66 „La pratique hugolienne de la parole présuppose un espace public, même si Hugo utilise cet espace pour y promouvoir des valeurs qui sont en contradiction avec les modalités de leur lieu d'exercice. En effet, l'espace public est lié à l'usage libre de la raison. Mais cet usage de la raison est nécessairement désacralisant et destructeur des liens sociaux... Situation paradoxale qui contient les germes de son échec. D'où l'intérêt pour Hugo de convaincre que l'intelligence et le cœur ne sont qu'une seule et même chose, et que les progrès de la raison n'impliquent pas le triomphe de l'individualisme.“ Srov. tamtéž.

67 „(...) le contenu réel des discours, où se manifestent «la volonté nette de jouer sur les lieux communs parce qu'ils sont essentiels, quoique le plus souvent méprisés» (...) Cette volonté d'établir des valeurs communes afin d'assurer la cohésion de la nation permet à Hugo de retrouver les fonctions traditionnelles de l'éloquence politique.“ Srov. tamtéž.

68 Cit. podle Mukarovsky, op. cit., s. 215.

69 Protože existuje i druhý, intimní Hugo *Kontemplací*, před nímž Castro Alves dává ve své přízračnosti přednost básnickovi *Východních zpěvů*, jak si byl už v roce 1868 vědom Machado de Assis. Srov. „Resposta de Machado de Assis à carta de José de Alencar“ in *Obras*, s. 795.

70 Srov. „O Bandolim da Desgraça“ in *Cachoeira*, s. 359–60.

71 Srov. *Obras*, s. 834–5.

72 Jako by tu šlo o rozvedení českého syntetického rčení „jednou nohou v hrobě“.

73 „Mocidade e Morte“, op. cit., s. 89.

74 „É tarde“ in *Espumas Flutuantes*, op. cit., s. 195

75 Srov. „Marta“ in *Cachoeira*, s. 315.

76 A stejně nelhostný je i vlastní stín básníkův, který mu „neúprosně vzlyká“ sloveso „umřít“, „(...) até minha sombra é inexorável, / Morrer! morrer! soluço-me implacável.“ Srov. „Mocidade e Morte“, op. cit., s. 90.

77 Srov. „Dedicatória“ in *Espumas Flutuantes*, op. cit., s. 75.

78 Podobně v moravské lidové baladě „už ten divný rozum (...) sloužit nechce“ člověku, kterého potkala „Smrti“.

79 „Když se lehkověrná naděje odváží důvěřivým pohledem zbadat a zhojit pochýbnosti zpusošené vyprahlé duše, zavávavá na pokrají propasti, znak se jí zkalí, zachvátí ji závatí a smrt.“ Neznámé myšlenky osamělcovy. Motto románu George Sandové *Lélia*.

80 „Diálogo dos Ecos“ in *Cachoeira*, s. 326–8.

81 „Peças Sombrias“ in *Espumas Flutuantes*, op. cit., s. 152–3.

82 Podtrhla V. D.

83 Srov. „O Fantasma e a Canção“ in *Espumas Flutuantes*, op. cit., s. 97.

Klatý básník Cruz e Sousa

Šárka Graurová

Jedním z momentů, jimiž se Brazílie od koloniálních dob liší od většiny ostatní Latinské Ameriky, je množství černošského obyvatelstva: před masivní vlnou evropských přistěhovalců na přelomu 19. a 20. století běloši nikdy neovládli v žádné oblasti země většinu.¹ V letech 1531–1855 byly do Brazílie z Afriky dovezeny přes 4 miliony otroků.² Podle sčítání lidu z roku 1872, tedy šestnáct let před zrušením otroctví, představovali černoši (*negros*) skoro dvacet procent obyvatelstva a tmavé barvy pleti (*pardos*)³ bylo dokonce dvačtyřicet procent lidí. Tváří v tvář těmto číslům je zarážející, jak dlouho se v zemi, kde černoši a mulati byli tak početnou sociální skupinou, literatura černochem prakticky neza-
bývala.

První náznaky možné změny přinašejí autoři sjiatí s abolicionistickou kauzou, nastolenou jako politický problém koncem šedesátých let 19. století. Pro toto první období tematizace černocho v brazilské literatuře je příznačné, že bývá zachycen ve značně obecných, silně denaturalizovaných tazích, a přestože svobodně žijící černocho byl v 19. století již běžnou součástí nejnázornějších společenských vrstev, pozornost snad ve všech případech přitahuje jako otrok.⁴

Pro (bílé) romantické básníky bývá černocho strůjcem individuální revolvy: v krajním případě je pokrokové povýšen do úlohy protagonisty obecného, všem lidem společného údělu, k němuž patří poroba, stesk, vyhnanství a různé podoby mlíostných tragédií.⁵ Cestu, již se vydala romantická próza, příkladně zahajuje proklamativně abolicionistický román Bernarda Guimaraëse (1825–1884) *Otrokyňe Isaura* (A escrava Isaura, 1872), jehož protagonistka je afrického původu jen velmi pomyslně, neboť se jí dostane „vzdělání, jaké nemělo mnoho bohatých a slavných dam“ a má ve své lbeznosti tak „krášnou barvu, že by nikdo ne-

řekli, že jí v žilách koluje třeba jen kapka africké krve“.⁶ Otroctví, které jí vydává na pospas vilnému pánovi, je abstraktním problémem zcela odděleným od černošství, a to barvou pleti počínaje a rodovou či kulturní pamětí konče.⁷ Na rozdíl od hnutí za zrušení otroctví v Severní Americe není totiž brazilský odpor proti otrokářství spojen s otázkou rasové a kulturní nadřazenosti bělochů a méněcennosti černochů, ale jde v něm především o změnu právního uspořádání společnosti, které Brazílii umožní srovnat krok s ostatními zeměmi Evropy a Ameriky (v té kromě Brazílie přezívalo otrokářství už jen v Portoriku a na Kubě).

Obdobný obraz, jen posunutý z nepřijatelného výkladového rámce otrokářského bezpráví do stejné nepřijatelného rámce rasového, nabízí *Mulat* (O mulato, 1881) Aluisia de Azeveda (1857–1913), jehož elementární majetný a světaznalý protagonista Raimundo, ve všech směrech převyšující smetánku provinčního São Luís de Maranhão, je „až na velké modré oči, zděděné po otcí, dokonalým vzorem Brazilce“.⁸ Pod tímto bezelstným povrchem však nevědomky skrývá strašlivé tajemství rasové hybridní bytosti, „v níž se distingvanost váženého šlechtice vřotošivě snoubila s neurvale hrdou přímostí divocha“⁹ – jeho skrývý rasový původ, který nakonec není možno řešit jinak než vraždou, tak ukazuje za hranice toho, co má patriarchální společnost „Athén Severu“ pod kontrolou, totiž k hrozivému světu neznámých biologických záležitostí, s nimiž si nelze beztestně zahrávat.

Phokrevného černocha jako první postavil do středu své prózy až sedm let po zrušení otroctví naturalista Adolfo Caminha (1867–1897) v románu *Dobračisko* (Bom-Crioulo, 1895). Jeho homosexuální protagonista emblematicky nesoucí mouřeninské jméno Amaro (odvozené od latinského Maurus) v sobě spojuje hned dvoji společenské tabu, sexuální a rasové. Ve srovnání s Azevedovým Raimundem se černý Amaro v románu vyjevuje protichůdným pohybem – zprvu je síce „neotesaný jako divoch“, ale časem „se z něj vyklubal člověk“¹⁰ a projevuje „povahu tak mírnou, že mu sami důstojníci začali říkat Dobračisko“.¹¹ I Dobračisko – doslova „dobrý brazilský černoch“, černoch narozený a vyrostlý v Brazílii – ovšem nakonec naráží na svou biologicky a kulturně hybridní povahu, která ho činí „mužem schopným krajní oddanosti i krajní hrůznosti“.¹² Dobrákem i divochem, který se nemůže smířit s podlostí a zradou a je s to „necivilizovaně“ obrátit bolest a zoufalství ze zrazené lásky v agresi a dát průchod „nenávisti hluché, cezené mezi zuby a zvířecké jako Othellovy výbuchy hněvu“.¹³ Osvobození brazilského černocha z otroctví, upozorňuje v jedné linii prózy Caminha, znamená též

osvobození jeho odlišnosti a jeho rasového tajemství – a odlišnost a tajemství tu mají přes veškerou možnou sympatii k této bytosti neschopné falše stále ještě velmi blízko k nenormálnosti a monstróznosti.

Pozdní výskyt „skutečně“ černého černošského protagonisty v brazilské krásné literatuře není dílem náhody: i veškeré brazilské výzkumy v oblasti fyzické antropologie a národopisu se zpočátku zaměřovaly pouze na mnohem nepočtenějšího a společensky takřka neviditelného indiána. Přestože se o Brazílii jako míšenecké zemi (*país mestiço*) s rozpaky či neskývanými obavami mluvívalo a psalo nejpozději od počátku osmdesátých let, realita brazilských černochů nezasluhovala zvláštní pozornost, protože podle úvah směrodatných dobových myslitelů měla být postupně z Brazílie zcela vymazána ukončením dovozu afrických otroků, přilivem přistěhovalců z Evropy a úspěšným evolučním míšením geneticky silnějších vyspělejších ras s podřadnými. „Bílý typ bude posilovat, až vynikne krásou a čistotou jako ve Starém světě“¹⁴ bájí ve své rané stati jeden ze zakladatelů brazilské literární historiografie Silvio Romero (1851–1914). Za předmět vědeckého zájmu si tak černocho zvoil přibližně ve stejné době, kdy ho Caminha učinil protagonistou svého „naturalistického“ románu, až lékař Raimundo Nina Rodrigues (1862–1906), sám mulat, který se v devadesátých letech proslavil příznačně zároveň v oblasti afrobrasilské etnografie a soudního lékařství.

V době, kdy většina těch, kdo se zabývali brazilskou národní identitou, bez výhrad přijímala teorii o podřadnosti černé rasy a viděla vychodisko z temných vyhlídek „míšenecké země“ v jejím poběloštění (*Branqueamento*), vstupoval do literatury João da Cruz e Sousa (1861 až 1898). Tento čistokrevný černoch z jižní provincie Santa Catarina se narodil jako otrok João da Cruz a jméno Sousa přijal po bývalém majiteli celé rodiny polním mašálkovi Guilhermu Xavieru de Sousovi, ježmuž vděčil za vzdělání podobně výjimečně, jako bylo vzdělání Isaurino. Cruz e Sousa byl ovšem muž a černoch každým coulem a jeho dvoji jméno – Cruz e Sousa – jako jakési oxymóron symbolicky vystihuje celou jeho tragickou existenci, v níž se černoch „křížovaný“ rodem pokouší proniknout k vlastní jedinečnosti prostřednictvím osvojené bělošské, toho času rasisticky založené kultury.

Na rozdíl od velkého mláta Machado de Assis, který si v brazilském kulturním životě vydobyl úctyhodné literární i instituční postavení díky potlačení negroidních rysů své tváře, vytříbenému literárnímu jazyku

a univerzálnímu ladění próz vycházejících z analýzy života rodéaneirské vyšší společnosti, se ovšem Cruz e Sousa nepobělošťoval ani snaživě, ani třeba jen se zdánlivou poddajností. Stejně jako v životě pohoršoval společnost v rodném Desterru (dnešním Florianópolisu) a později v Rio de Janeiru nablýskanými botami (otroci měli nošení bot zakázáno) a vybranou, ba módně výstřední elegancí, která byla u černocha dle mínění jeho spoluobčanů projevem imperitence, neaspiroval ani v literatuře Cruz e Sousa na to, být spisovatelem všedního dne a černošského prostředí, ale toužil se stát Šlechticem Umění,¹⁵ který co vidoucí rozlamuje pouta rozumu a vztahuje ruku k běžné nedostupným tajemstvím. Optickým sklem, které mu toto vidění mělo umožnit – i když se to nakonec stalo nepochybně jinak, než básník zprvu zamýšlel –, je hypostazovaná Bolest, která je zárukou pravého umění a posvěcujícím stigmatem žrece nazírajícího ideální svět nebeských sfér.

V prvním období své tvorby, ohraničeném přibližně lety 1877–1892, se Cruz e Sousa pokouší stát jakýmsi brazilským dandym sui generis, totiž prokázat brilantním zvládnutím toho nejrafinovanějšího a formálně nejjemnějšího, co dobová literatura nabízí, převahu kultury a vzdělání nad rasou a společenským původem. Jak kdysi výstižně upozornil francouzský sociolog a znalec Brazílie Roger Bastide, dandy v jeho pojetí ovšem nechce ostentativní originalitou a vznosným odstupem dát najve svou převahu nad tupým měšťáckým světem, ale právě naopak: chce si vydobýt jeho uznání. V rozporu se vším, k čemu ho odsuzuje duch doby spatřující v černochovi rasově degenerované plémě a sociálně tu nejhrubší, nejpodřadnější pracovní sílu, vytváří Cruz e Sousa svou poetiku „hvězdné pastorály“,¹⁶ v níž se umění stává prostředkem k překlenutí strážní materiálního světa, „prostorem velikosti, překonání a transformace bolesti v slávu“.¹⁷ Jeho Bolest se přitom čím dál více liší od onoho pekla lidského života, nad něž se chtěl povznést Baudelaire: Cruz e Sousa se sice zprvu, podoben Baudelaireovi, „v dravě nezkrotné síle Vůle“¹⁸ nad okolní svět vsutku povznese, postupně ale ze svých výšin sestupuje zpátky na zem a čím dál více přijímá a uměním přetavuje a pročišťuje konkrétní lidskou bolest. Ta vychází z bolesti jeho černošského údělu, nachází však blížence ve všech trpících a vyvržených bytostech, a to nikoli proto, že jsou společenskými párij, ale protože jim bolest ukazuje cestu k pravému, nezastřenému Bytí. V galerii jeho nejbližších tak najdeme matky plačící nad mrtvým dítětem („Vzbouření andělé“, Anjos Rebelados), muže vysmívaného pro slabomyšlnost („Blbův sen“, O sonho do idiota), rodičku („Mater“) i ženu zblavenou

rozumu („Balada šilných“, Balada de loucos). V krátkém rozmezí let 1892–1893 se poetika „hvězdné pastorály“ začíná proměňovat v osobitou poetiku afrobrazilské i všelidské Noci, jen spoře osvětlené mlhotavými hvězdami.

Ve své rané tvorbě Cruz e Sousa zřetelně rozlišuje mezi abolitionistickými dílky, která nezařadil do svých sbírek a považoval je za poezii služebnou, a „vysokým“ uměním. Všechny jeho abolitionistické texty byly napsány před rokem 1888 a jsou vesměs nesený jasně obžalobným tónem. Jejich předmětem – a toto tvrzení lze do značné míry vztáhnout na brazilský abolitionismus vůbec – není černocho, nýbrž otrokář, jak o tom svědčí například próza „Páter“ (Padre) ze sbírky *Tropy a fantazie* (Tropos e fantasias, 1885), napsané společně s Virgíliem Várzeou, nebo posmrtně vydaná povídka „Klidné svědomí“ (Consciência tranqüila), s vervou a pro autora nezvyklým výpravným odstupem nahližející do obłudné mysli otrokáře, který na smrtelné posteli rekapituluje svůj bohorovný život. V této fázi jako by spolu obhajoba černých otroků a básnickova subjektivita přímo nesouvisely: jediná emoce, která tu bývá přítomna, je touha opatřit spáchanou krivdu, a to někdy vyjádřená velmi silnými obrazy: „Já chci vás drsným veršem (... / ...) / vyklesit jak byčka – a chci vás slyšet řvát!“ zní závěr sonetu „Otrokáři“ (Escravocratas).

Jistou výjimkou z pravidla by mohla být báseň „Černé děti“ (Crianças negras),¹⁹ v níž má apotrofované srdce („pulzující v každém verši básně“) svou krev uhasit žízeň dětí „přicházejících z černé noci, / z mléka plného jedu a temnoty“ – nikoli však žízeň fyzickou, ale žízeň po laskavosti (*de todos os afagos*). Je výsadou srdce, „plavého plodu“ – a poezie, která je jeho výsostným projevem –, že může „sejít dolů z výše hvězd“, vydat se na „nezměrné pohoří Bolesti“ a svým zástupným utrpením vytrhnout černé děti, „černý hmoty“, z „káznice bídy“. Nejde tu – jako v romantickém abolitionismu – o apel na city čtenářů a jejich proměnu: vlastní vysvobození je dílem a posláním sklánějícího se srdce, které nevstupuje do dění skrze prostředníky, ale přímo a zevnitř, které samo „prostrhá purpur lásky / na děti, tím chťic je ochraňovat“. K víře ve vykupitelskou úlohu Umění samého, kterou bude Cruz e Sousa vyznávat ve svých vrcholných dílech, je odsud jenom krůček.

Ve své „čisté poezii“ se raný Cruz e Sousa nad otázku vlastní složitě společenské a kulturní existence povznáší typicky symbolistickým způsobem: jako prostředek k vyjádření svých niterných stavů používá eliotovský „objektivní korelát“,²⁰ tedy ideální předmětný svět, který se mu

stává privilegovaným prostředkem básnického vyjádření.²¹ Zatímco však evropští symbolisté v této nepřímé obrazné řeči spatřovali především způsob, jak se rozjet s pozdně romantickou poetikou bezprostředních citových výlevů, pro Brazílie Cruze e Sousa jsou tyto obrazy nadané zároveň subjektivní i objektivní hodnotou možností, jak vyjádřit něco ze své vlastní individuality a nemuset se přitom uchýlovat k přímému zpodobování všednodenního, neřkuli černošského světa sklonku brazilského 19. století. „Pozdvihuje Ducha k nedostupným prostorům, takřka jsem nepozoroval tyto běžné stránky lidského žití a roven slepici byl stín!“²² Zhodnotí na samém sklonku své dráhy toto úsilí. Jak ukázal počátkem čtyřicátých let 20. století Roger Bastide, symboly, jejichž prostřednictvím se subjektivita „černého Danta“ vyjadřuje, jsou vzorově nebrasilské: místo spalujícího slunce chladný svit luny,²³ místo bujné tropické zeleně sníl, místo pestrobarevného papouška běloškovoucí labuť, místo tmavých kučer plavé kadere, místo plodivých sil čistá panenská neposkvrněnost.²⁴ A Cruz e Sousa se tak jeví jako věrná odlika básníků unikajících od vnější reality k niterné vizi, od světa činů ke světu snů.

Toto základní rozvržení se ovšem postupem času mění – a součástí této proměny je spolu s jistým příklonem k realitě i silící konfesijní tón, který do básníkovy díla – a zejména do jeho próz – proniká od zlomového roku 1893: tehdy Cruz e Sousa nejen vydal obě své za života uveřejněné knihy, nýbrž po období literární a snad i lidské adorace „plavovlásky z kraje teutonských“²⁵ sňatkem s černou Gavitou definitivně stvrdil svou černošskou identitu.²⁶ V zápase o její literární vyjádření, který v přelomovém okamžiku uzavřela smrt na tuberkulózu – v tomto případě jen jiné označení pro nouzi a vyčerpání –, už se Cruz e Sousa nemohl opřít o konkrétní konvenci moderní francouzské poezie, být jistou oporu nakonec nalezl v tradici básníka jako proroka stojícího v opozici vůči „sprostému davu“ a „zmatenému, bezvýraznému množství“.²⁷ A protože obhájci otrokářského režimu v Brazílii na rozdíl od Spojených států za svou věc nikdy nebojovali pomocí teorií o rasové podřadnosti černochoů a brazilští abolicionisté nijak neřešili otázku vrozených dispozic černošské rasy,²⁸ nemohl se opřít ani o žádnou promyšlenější argumentaci přítomnou v tradici brazilského myšlení. V hledání výrazu pro svou černošskou identitu stojí básník zcela sám a proti celému komplexu rasistických teorií, jimiž operuje soudobá „diktaátorská věda tvořená hypotézami“ (*ditadora ciência d'hipóteses*),²⁹ nemůže postavit nic jiného než víru ve svou lidsky i umělecky autentici-

kou poezii. Těžko se divit, že při tom přijme za své některé představy, které kritika za pár desítek let označí jako předsudečné.

Od vydání knihy básní v próze *Missal* (Missal, 1893) a sbírky veršů *Štítý* (Broguéis, 1893) si Cruz e Sousa sliboval literární uznání. Místo toho velký José Veríssimo napíše o *Missalu*, že jsou to pouze „nakupená slova“³⁰ a Araripe Júnior v duchu dobového biologického determinismu spojí novátorskou poetiku s autorovou rasou, z jejichž mezi se podle něj básník vzdor vši své kultuře nikdy nemůže vymanit. Pro Araripa Juniora je Cruz e Sousa „prostáček v lůně západní civilizace“, v němž „se všechny vlastnosti jeho rasy spojují v zajímavém zápase sváděném s kulturním prostředím, které je plodem mozkové aktivity ras jiných“, a „trosečník jedné rasy“, který vynakládá „velké úsilí, aby unikl nejen přirozenému rytmu svých předků, ale i svému zalíbení v rudých tónech a rychlém mlhání netlumeně pestřých barev, jakými se vyznačuje primitivní umění“.³¹ A co huť, důstojně uplatnění se Cruze e Sousovi přes veškerou snahu nedatí ani v praktickém životě: nakonec musí přijmout zavděk podřadným zaměšťaním úředníka Brazilských drah a přihlížet bídě, v níž žije jeho rozrůstající se rodina. Pod tíhou tohoto dvojího, totiž literárního a životního selhání Cruz e Sousa přijímá za svůj úděl „prokletého básníka“ – tentokrát to ovšem není jen básník proklínaný (*maudit*) pro svou výjimečnou estetiku a poněkud provokativní postoje, ale také básník „zlořečený, zavržený, v klatbu uvržený“ (*maldito, réprobo, anatematizado*) pro svou příslušnost k africkému pokolení Chámovu.

Do próz pozdního Cruze e Sousy, obsažených ve sbírce *Evokace* (*Evocações*, posmrtně, 1898), vstupuje černošství trojím způsobem. Za prvé se tu objevuje pocit viny nad zradou „prostě přirozené pokrevnosti“ a stesk po osobních kořenech, které básník na cestě za svým Snem zpřetřhal. Za druhé se tu v souvislosti s novou, osobně založenou lyriko-reflexivní polohou tvorby klade otázka, jak je možné na pozadí tradice, která vidí v černošské ženě snadno dostupný sexuální objekt, literárně ztvárnit čistý milostný cit, jehož předmětem je černošská žena. A naposledy je to palčivá otázka básníkovy vlastní identity a jeho postavení v brazilské společnosti.

Rozchod s kořeny, reflektovaný především v próze „Zasvěcený“ (Iniciado), se Cruze e Sousovi, ještě v duchu *Missalu*, kde se básníkovy černošská identita omezuje na „Nubijku“ a tajnosnubné figurace noci, podařilo transponovat do univerzální polohy rozchodu s jednoduchou

citovosti rodného hnízda, které je třeba opustit, má-li „Vyvolený“ (*Eleito*), „Zasažený“ (*Impressionado*) a „Zasvěcený“ (*Uniciado*) nakřížové cesty. Umění setřást pouta přirozeného světa a „svrchnované, navzdýcky!“, se pohroužit do velebné apokalyptické hloubi abstrakcí a odloučení“. Tyto odtaziště „abstrakce“ – oblběný básníkův termín ukazující na nutnost odhmotnit proteovskou skutečnost, aby mohla být přepodstatněna v pravé, empirii nezakryvané bytí – odhalují nejvnitřnější pravdu, „slavný hlubinný soulad“ jsoucho, a jejich prostřednictvím se tak básník může soustavně pozvedat nad životní konkréta, jako je barva pleti nebo so-cialní a kulturní souřadnice.

Umění tě ovládo, podmanilo si tě a pro ně jsi opustil všechno: živou, promikavou, dojemnou přichylnost mateřskou, lidsky nežnou až k slzám, až k smrti, až k oběti krve. Pro ně jsi opustil tuto nejzazší, šílenou, takřka absurdní náklonnost své matky – bílou hlavu ohvěz-děnou hořkostí, nebeského Duchu lásky...³²

Ještě v „Otvírání rakví“ (Abrindo fêretros) Cruz e Sousa dokázal stej-ně šifrovane vzpomenout na zemřelé postavy svého dětství, včetně matky Caroliny a otce Guilherma. Poeovsky znepokojivá básnická pró-za „Stín“ (A sombra), v níž mimo vůli subjektu z hlubin trýzněného nitra povstává obraz obživlé matky; však dává nahlédnout, nakolik i sám tvůrce, záměrně rezignující na referenční rozměr tvorby, pocítoval, že vyváže-li se zcela z „pozemských lidských frivolností, z vnějšíkových impresí Světa“,³³ tedy odmyslí-li svou intimní zkušenosť nadobro od světa, v němž žije, v jistém smyslu pomine i prvotní „řepot“ Bolesti a dopustí se zrady na svém lidství. Ve „Stínu“, podobně jako v řadě fan-taskních, surrealismus předjímajících básní z *Majáků*, básník nalezá literární východisko v příklonu k bizarním obrazům, v nichž lze zahléd-nout dědictví temné sloje romantické imaginace. Stejně jako romanti-kům i Cruzi e Sousovi nabízí trýznivá grotesknost možnost dát při-řehod „myslenkám tak zmateným a rozkotaným posvátnou hrůzou, že nenalézaly výmluvný výraz v jazyku“, proniknout za zrcadlo korektní-ho rozumu a vyslovit, co bylo dosud pro svou nepřijatelnost vytěsně-no – jakkoli opět jinak než cestou přímé mimese.

V mottu k „Stínu“³⁴ se sice objevuje sousovscky exaltovaná apostrafa „Bolesti tisíciletých počátků“, jež má básníka pomazat „svou produ-čovňující milostí“, základní pohyb prózy, nesené na vlně „vyjítatě ztrp-čujících smutků stesku“, však nevede do nadzemských sfér, nýbrž nutí

k setkání s drásavou skutečností Stínu, který na básnický subjekt dotí-rá v opakovaných výpadech:

A Stín kráčel, kráčel ke mně rozhodně, s rozhodností, prodlužuje gnyi krok a ještě více ke mně natahuje odpornou postavu... Kráčel, kráčel...
A já jsem strnul přilepen k zemi, leže bezvládný, přikovaný zkamenělý, neschopen činu, který by mne vysvobodil z oně hrůzy... A on mne pro-následoval, pronásledoval, neúprosná Vyčítka! čím dál víc prodlužuje krok a čím dál blíž ke mně natahuje odpornou postavu, takřka se již – ó věčné Temnoty! – dotýkáje mých šatů, takřka, takřka již...

Literárně je „Stín“ zajímavým pokusem vřádit problém stigmatizují-cího černošského původu do tradice hrůzostrašné prózy; o níž se Cruz e Sousa pokoušel i jinde v *Evo kacích*. Například zjiřtený hrdina povídky „Skvrna“ (A nódoa), jehož jméno Maurício podobně jako jméno Camin-hova „dobrého černocho“ Amara odkazuje k tmavé barvě pleti, je pro-následován představou černé skvrny, která se mu rozlézá po kůži, a tento přelud, obrazně vypovídací o panickém strachu z možného vyjvení ohavné etnické identity, se nakonec stane příčinou jeho smrti. Stín ovšem na rozdíl od skvrny jednoznačně fantastický není: jako „onen svatý a milovaný Stín“ je zároveň zhmotnělou vzpomínkou na zemřelou matku, citově nejnasycenější ikonu básníkova původu, a zároveň ne-bezpečným, démonickým fantasmatem („hrůza sama“). To, že vzpo-mínka na matku dostává přízračnou záhrobní podobu, přitom není jen projev literární subverze, díky níž je do díla vpuštěn nepovolený obsah, ale i způsob, jak si od prosté černé matky, již se Cruz e Sousa svou uměleckou volbou, naroubovanou na kmen té nefaristokratictější bás-nické tradice, jako nevhodného dědictví zřekl, udržet odstup a zachrá-nit integritu básníka roztrženého mezi lásku k matce a osvojenou kul-turu, která ji pohrdá.

Matka, zároveň citově živá a fyzicky mrtvá, má však podvojnou po-vahu ještě v jednom smyslu: syn v jejím zevnějšku objevuje vlastní rysy („týž smyslný ret, v tváři týž nostalgický výraz beduína“) a příznak mat-ky, „mé mrtvé již poloviny duše“, je tak zároveň variací na oblběny romantický motiv bytostné rozpolcenosti a dvojnictví.

A před tou bičující podobností jsem cítil, jak ve mně samém působí dvojí přirozenost: ta, která chvějivě vychází z mé bytosti, která přebý-vá v mém já, a ta, která cizí vychází z onoho hybného Stínu... A v mém

duchu se vzrnáhala posedlost, že obě tyto přirozenosti, které mi náleží, pozbyvají rovnováhy, přestože v obecné rovině existují jednotně a nerozděleně. Jedna byla přirozenost skutečná, v pravém smyslu má; druhá byla přirozenost Stínu, cizí. A já jsem zápasil, s vypětím sil zápasil, abych se osvobodil od té druhé a celý se zavínil, oddělil, soustředil a stal sám sebou v té první, hluboce a zásadně...

Stin matky, pronásledující syna jako němá Výčitka, je tedy rovněž konfrontací s obtížně přijatelnou podobou sebe sama a s vlastní rozervaností mezi dvoji identitou. O poctivosti a hloubce zápasu, který tu syn svádí, svědčí závěrečný odstavec prózy, v němž při plném vědomí zvažuje možnost, že by se mu matka jakýmsi absurdním dílem Přírody zjevila už ne jako „kostlivec, už ne ztuhlá mrtvola“, ale „makavě živá“. I tenkrát by ji snad syn „zhrzen zapudil“ a tato „Matka útrpná, Matka soucchá, Matka slitovná“ by ho snad s rouháním proklela: „snad by mu vmetla do tváře anatémata jako kamenu, navěky bezútesně plačíc a vzlykajíc nad tou bezmeznou bolestnou opuštěností a věčným zapomněním...!“ Jak je naznačeno už v „Zasvěceném“, básník se svým vytříbeným literárním dílem vydal z přirozených krajin dětství do „nehostinných, barbar-ských krajin Neznáma“, odkud není návratu.

Protagonista „Stínu“, jenž těsně přiléhá k autorově biografické osobě, ztvárňuje typ člověka sklonku 19. století, který – tak jako J. A. Rimbaud nebo v jiném smyslu T. E. Lawrence – v touze po prožitku a zkušenosti „jiného“ spojil svůj život s odlišnou kulturou, než z jaké vzešel, a tím, že sám sebe vyhostil z obecenství svých blízkých, zpřetrhal své staré kořeny, aniž si dokázal vytvořit nové. Oscilace mezi vlastním a cizím je skutečným jádrem a ohniskem prozaické tvorby pozdního Cruze e Sousy, toto napětí je však o to dramatičtější, že hranice mezi vlastním a cizím nejsou, a ani nemohou být jasně dány: éterický novoplatonismus symbolismu je pro Cruze e Sousu jako příslušníka euroatlantické kultury nepochybně něčím právoplatně vlastním a lidová kultura jeho černošských bližních je mu jako příslušníku vzdělané brazilské elity stejně nepochybně něčím z hloubi duše cizím. Jeho situace nemá jiné řešení než balancovat na hraně dvou propastí či, sousovsky řečeno, „žít v plameni Bolesti“.³⁵ Ovoce, jež za toto své heroické úsilí sklídí, je pak mnohem spíše vyhoštěnost z obou těchto světů a zkušenosť radikálního bezdomoví než dvoji domovské právo, které by mu umožnilo zhodnotit podvojně kulturní zázemí, jež v sobě jako černý Brazilec a Latino-američan přirozeně nesl.

Vědomí soupodstatné rasové spřízněnosti, jež se svádí s bytostnou kulturní cizostí, nacházíme i v další próze *Evokací*, nazvané výmluvně „Hnus a bol“ (Asco e dor).³⁶ Přednětlem líčení, které by – nebyť mučivě, až k závratí konfesijního tónu – mohlo sklouznout v naturalisticky temný žánrový obrazek, je „opovrženňhodný hlouček“ opojených, bizarně přestrojených černochoů, slavících „v úzké, temné a ponuré uličce“ v tanečním rejži karneval. Středem skupinky, k níž se upíná básníková pozornost, je postava ženy „grotesknější než ostatní“, která „jako královna lidského bahna“ svýma „přizračně hubenýma nohama kostlivec, na nějž hrob ironicky zapomněl“, krutě připomíná Sín. A i zde musí subjekt, tentokrát nesvazován synovskými cítě, při pohledu na „ony zvířecky cymické, tupé černé obličejě“, kde jsou „všichni, všichni téhož zlomocného původu, z nějž jsem vzešel sám, černoši“, projít peklem ztotožnění:

Bolest a hnus z břeců této rasy mezi břeckami jiných ras. Bolest a hnus z této rasy noci, zahalené do nočního rubáše, z níž jsem skrz mystérium buněk vzdáleně vzešel, vržen do života v plodivém nevědomí vaníčka, jako barbarské tajemství či relikvie ukrytá v jeskyni či podzemní sluji, na březích smrtonosné řeky mezi pralesy...

A podobně jako ve „Stínu“ se subjekt, uhranutý nezrušitelným genetickým poutem mezi jedinci téže rasy, cítí jako „stín nenapravitelně uvězněný v jiném stínu, toužící vymanit se odtud neslychaným, marným úsilím, zápasící ve vzduchoprázdnu proti tomuto bezednému proudu, proti těmto obrovským vírům hmoty, z nichž přesto povstala má duše, krytalizovaná v trestí, vytříbená v neposkvrněnost hvězd pročištěných v nebeských tyglicích“. Na neúprosný biologický determinismus, jehož korzet tak pevně svíral velkou část brazilského myšlení sklonku 19. století, „gymnastika vále“ nestačí, neboť z hloubi „shnilé, smrtící rasové bažiny“ bez přestání vzlíná obávaná skvrna, která promlouvajícímu subjektu stále znovu připomíná jeho etnickou totožnost a pokorňujícím způsobem proniká celým jeho životem.

Hnus připadající mi, jako bych se cítil pokryt slímáky; slímáky, kteří se popásali na mém těle, slímáky, kteří mi vnikali ušima, slímáky, kteří mi vnikali očima, slímáky, kteří mi vnikali nosními dírkami, ústy mi vnikajícími slímáky; Hnus tvořený krví, bahnem a slzami, strašlivá sloučenina nevyšvčtitelného, odporného citu, z níž raší ohnivý jedovatý květ bolesti bez konce.

„Hnus a bol“ je jedním z mála textů, v nichž se Cruz e Sousa nepřenáší přes všednodenní realitu ke hvězdám ani k všelidské a snad i vesmírné Bolesti, ale dává průchod pocitům, jimiž ho naplňuje žitá afrobrasilská kultura. Ve shodě s ambiciózním kosmopolitismem brasilských republikánských elit, jimž se ve snaze vybudovat z hlavního města Brazílie jakousi zámožskou Paříž nakonec podařilo lidové kulturní projevny vykazat přinejmenším z reprezentativní části Rio de Janeiro, v ní spatřuje výraz zaostalosti, která je spojena s primitivním, zvířeckým barbarstvím a nestoudnou sexualitou a provržena „řiznými stránkami šílenství, stupni nepřičetné slabomyšlnosti, křivokalosti zločinu, primitivních stavů nevědomosti uhnětené v chorobném, divokém a zlověstném opilství“. Za necelestých třicet let modernista Oswald de Andrade v opozici k zjevněle ornamentálnosti světové secese rozverně prohlásí karneval v Rio za „náboženskou událost rasy“³⁷ (přičemž „rasou“ bude zcela nepozitivisticky mluvit mišeneckou rasu „brasilskou“), riodejaneirský karneval Cruze e Sousy je ale dosud přehlídkou groteskně zřubných démonů zosobňujících atavické rysy rasy negroidní, které vynášejí na světlo světa skryté souvislosti zahanbující všechny její příslušníky.

Na opačném konci spektra obrazu černocha, jak jej zachycuje Cruz e Sousa, stojí dvě básně v próze, jejichž předmětem je černá milenka: „Núbjika“ (Núbjia) z *Misálu* a „Temnotná“ (Tenebrosa) z *Evokací*. Sotva je o obou prózách možno tvrdit, že jsou plodem vztahu s Gavitou, s níž se Cruz e Sousa seznámil 18. září 1892: „Temnotná“ vyšla tiskem již v lednu 1891. Je-li zřejmě pravda, že Gavita byla „prvkem reintegrovaným básníka do jeho pravého sociálního prostředí (...) od nějž se odloučil (...)“³⁸ trvalým úsilím o překonání bariéry, již představovala barva pleti,³⁸ neméně zřejmě je, že „Temnotná“ ani „Núbjika“ o takovém návratu dosud plně nesvědčí. Podobně jako „Afra“, jediná báseň *Štítů*, v níž se objevuje žena černé pleti, berou v potaz spíš než brasilskou černochu Baudelairovy smyslné verše inspirované mulatkou Jeanne Duvalovou a podobně jako o dvacet let starší básně Castra Alveze odkazují k předstávám, které si o africkém světě díky nové kolonizaci Afriky vytvořila Evropa 19. století. Obě tyto básně v próze ukazují, že afrobrasilská žena se pro symbolistu může stát esteticky a eroticky přitažlivým objektem, jen projde-li přepodstatňujícím procesem literární stylizace, která ji neproděšně oddělí od prostřední brasilských černochů. Pro Cruze e Sousu jako básníka dvojí identity je přitom příznačné, že zejména *Štíty* oplyvají básněmi, v nichž je nositelkou vzrušivě exotických rysů běloška: tak v básni „Kralovský tulipán“ (Tulipa real) nabízí cestu

k dekadentní extázi smyslů „zářně hermelinové tělo“ připomínající „polární snů“ a v básni „Chlípnost“ (Lubricidade) se omamné kadeře Baudelairovy černé Venuše promění v „plavé víry“ (*Flavos turbilhões*) vlasti rozvlněných jako cizokrajné „vody Ryna“.

Exotizující stylizace černošky je intenzivněji přítomna v „Temnotné“,³⁹ s níž „Núbjika“ vede zčásti polemický dialog. Předmětem první z těchto básní v próze je žena „vysoká, vysoká a černá, všude bezmála olbřímí“, která připomíná „noční masožravou rostlinu z Núbje, barbarskou, žhavou a plnou jedu“ či zase „zasmušlou ženu z Habše, jejíž jaguárovitě vládné city ponuře umrzly a zkameněly v němu sfingu osmahlýých suchých písčin“. Ač je tu fyzicky přitahován svůj k své, ženina uhrančivost je dána především její exotičností:

Chtěl jsem se zmocnit tvé lasky – tvé lasky jistě jak rozkladitý strom kolotající krví, jenž rodí temnotné plody. Tvé lasky s dravostí šelmy v houštinách v hloubi džungle, na hrubých skalách ze žuly, v sluneční výhni exotických podnebí citové potropičtějších ras, neboť jsi vytvořena ze slunce v plamenech a tmavých písčin, z žárné země pouští bez živé duše...

V „Temnotné“ nacházíme ženu nabitou smyslností, jaké je podle deterministického stereotypu schopna jen žena černošká, „nahá, chlíp-ná, nervní, jako magnetický had stohlavé rozkoše“, žena, která se bez zábran zbudovaných pruderní měšťanskou kulturou oddává muži, „lhu s majestátní rozevlátou hřívou“, ve znovu a znovu akcentované zvířec-kosti. Vedle Temnotné subjekt – vzdor nepřesvědčivému pokusu tento uragán touhy produchovnět v „mystické cele nitra“ – pozapomíná na neplodný chlad hvězd a vrhá se do pulzující náruče Života, popsané v úmyslně šokujících detailech:

A aby tvá sametová vulva, nakonec rudá, žhnoucí a jiskřící jak rozpálená kovárna, stinná svatyně proměňování, kouzelná komnata metamorfózy, prvotní tyglík pohlavních nečistot, temnotný pramen extázi, smutných křečovitých vzdechů a delirantních Muk Života: aby tvá vulva nakonec vítězně rozdechvěla vzduch triumfálními polnicemi svrchované apoteózy Těla!

Cizokrajnými asociacemi oplyvává i „Núbjika“,⁴⁰ tentokrát však Cruz e Sousa básnický efekt staví na jakési paradoxní exotice, v níž je Núbjika

zduchovňována a zbavována přizemně materiálních, živočišných představitelů, že jsou do její černi vtahovány exotické obrazy konotující úběl. Fyzicky Núbijka svou „zvláštní jedinečností připomíná krásný černý jantár, *islandský gagát*“ a „její horká krev, zažíhaná purpurem chlipnosti, pod temnou sametovou pletí připomíná jitrní červenky povstávající ze stínu noci, jako *arktické oslnění polárních krajín*“. Její duše má „prostou, *blou* tvářnost hostie“ a v „žádné bytosti dotčené záračnou intuíci pozemského pramene štěstí (...) nemohou se víc třpytít *srdžné* krásy Skotska a Irska“. Núbijka je zároveň černá a bílá, temná a zářící – jako noc, k níž patří „Hvězdy a Měsíc“.

V „Núbijce“ se ovšem poprvé objeví černá žena jako osamocená žena bolesti, byť to byla dosud bolest ponejvíce tušená, odvěká dědičná bolest, již Núbijka dostala do vínku spolu se svou bludnou rasou ztvárněnou obrazem exotické karavany, tak vzdáleným skutečným subsaharskému původu brazilských otroků:

jako by najednou její existence ustoupila a ona se ocitla ve vzduchoprázdnu, sama a ztracená na bezútěšně pustých cestách, odkud kdysi bez lůžka a bez slzí přibyla sténající karavana její rasy...

Navzdory všem cizokrajným představám se tu poprvé (a u Cruze e Sousa zřejmě naposledy) objevuje i pokus o konkrétní sociální ukotvení této ženy, která je v slovní hříčce nejen *Núbia*, ale též *núbil* (vhodná k sňatku, snubná) a *Noiva* (nevěsta). Pro to, aby si čtenář uvědomil, že žena, o níž je řeč, je přes „pohrdavou ironii mocných zjemnělých kast“ důstojný objekt mlíostného citu, je nutno vysvětlit, že tato Núbijka „se pomalu rozvíjela v kultivovaném prostředí, uprostřed vzta-hů naplněných vřavou, souladnou sympatií, pod blahodárným sluncem péče, vybraného zacházení a způsobů“: cizokrajně se opět přehouplo k domácímu a příklon k pomyslné exotickému se stal příklonem k vlastní totožnosti. A navzdory vší exotičnosti nutné k jednoznačnému vyvázání Núbijky z prostředí brazilské spodiny se tu objevuje i jasná polemika s „Temnotnou“ a celou baudelairovskou adorací divoče vášnivě ženy tmavé rasy jako prvku vzrušivě cizorodého:

toužit se jí zmocnit nespadá nikdy vjedno s exotickým pocitem, výstředností, fetišismem, aspirací na neproniknutelný smutný ideál, tedy vposledu prchavou rozkoší povah změkčilych a churavých.

Tato Núbijka, na jejíž ochraňování „je možná tuze malá, tuze křehká všecka láska světa“, už je předobrazem ebenové „Mater“, milované ženy, která se před básníkovyma ustaranýma očima stává v porodních bolestech matkou. A jako kontrast, který zvýrazňuje životem zmařené možnosti a dosvědčuje vrchovatě naplněný potenciál strasti, předjíhá černo-ookou ženu ze silně expresivní „Balady šilenských“.⁴¹ Ta sice není rasově zcela jednoznačně určena, ale známé biografické podloží textu ji pevně spojuje se sousovským mytmem: rozumu zbavenou ženou, k níž se próza vztahuje, je očividně Gavita, stížená dočasnou psychickou poruchou zřejmě vyvolanou anemií.

Zatímco dobová věda o duši velela psychicky nemocné izolovat na „hřbitovech živých“ – jak bláznec označil mulat Lima Barreto, jeden z jeho pozdějších klientů –, subjekt „Balady šilenských“ nejenže ženu, „zrůzněnou hroznou pomateností, šilenou, modlíci se v tichých vzlycích barbar-ské modlitby“, neopouští, ale nalézá v ní určitý obraz sebe sama: v přízračně „černé baladě“, jež vtiskuje textu zároveň pohyb i tón, tu bolk po bolku, „jako dvě temné Rány pod škraboškou Noci“, na cestě, jejíž zastavení připomínají zastávky pohřebního průvodu za rakví, kráčející „dvě vyhoštěných postav Nicoty“ (*dois exilados personagens do Nada*). Básni-ka-vizionář, jehož mysl se v cíleném vzepětí pozvedla k Absolutnu, a rozumu zbavenou ženu, jejíž mysl zatemnila nemoc, spojuje úděl těch, kteří se nevejdou do pozitivního světa 19. století a kteří zůstávají ležet podél cesty k společenskému pokroku. Jejich šilenství má jako „šilenství Skutečnosti“ a „šilenství Snění“ různou podobu, obě však překračují hranici mezi nebem a zemí, viditelným a neviditelným, vnitřním a vnějším. Společně pak vytvářejí „genetický střed nového Nekonečna bolesti“, již utlitétrní moderní doba ve svém slepém materialismu pouze s netečnou bezcitností přihlíží. Šilenství je tu metaforou pro jiné vědomí, nežli skýřá „paleontologický skelet Zdravého rozumu“,⁴² a jako takové dotykem zásvětí zkušnosti posvětilo i utrpení spojené s černošským údělem. Cruze e Sousa vi se tak otevřela cesta, jak je – očistěné od jakéhokoli studu a hnusu, který by snad mohl provázet představu duševní nemoci jako patologie dané degenerovanou rasou – přijmout plně za své.

Do důsledku je toto stanovisko promyšleno ve dvou prózách z *Evo-kací*, v nichž se Cruz e Sousa otevřeně dotýká otázek spjatých s černošskou identitou, a sice v „Černé bolesti“ (Dor negra) a „Zazdřeném“ (Emparedado).

„Černá bolest“⁴³ je obecnou apostrofofou Afriky, která se třicet let po básnickém výkřiku Castra Alvese a bez ohledu na možný počet genera-

cí děličích brazilského černocha od jeho afrických předků znovu stává obrazem symbolicky ztvárnujícím hloubku a bezvýhodnost černoského údělu. „A protože věčné písciiny lačnely a žíznily bičovat, tisíci zprahlých úst pohlcující veškeré rasy Prokletí a nekonečného Zapomnění, pomyslely v tu chvíli symbolicky na Afriku,“ čteme v záhlaví. A tak jako v Alvesově „Křiku Afriky“ (Vozes d'África, 1880) Afrika křičí k Bohu „mlčícimu od věčnosti“,⁴⁴ i zde je černá bolest spojena s otázkou po smyslu utrpení ve světě, v němž Bůh není k nalezení a vesmír je bezmocný: „co je to za živobytí, že je odmítají i kameny a samy hvězdy pro ně po tisíce let darmo pláčou?“ I zde je Afrika, symbol všeho otroctví, uchopena v měřítku celé planety; která jí jakýmsi tajemným úradkem přisoudila roli nejubožejšího a nejbezradnějšího ze světadílů ve všech třech bodech klasické pozitivistické trojice – fyziologii, kultuře a přírodním prostředí. Afrika je „pohřbena třikrát, trojmo zakopána: plemenem, barbarským a poušť“.

Je tu však jeden podstatný rozdíl: romantik Castro Alves se identifikoval s kondorem žalujícím na útisk a bezpráví z výše svého letu, v němž ho nikterak nerušila skutečnost, že za své živobytí vděčí nevlastní matce, jež byla vdovou po obchodníku s otroky. Cruz e Sousa, přezdívaný Černá labuť a podobný Baudelairovi zajatému albatrovi, je do bezpráví a pohrdání stihajícího černošského existenci přímo vtážen coby jeho obět a tato skutečnost do značné míry proměňuje jak metafyzický úděl přisouzený Africe, tak básníkovu sebepojetí.

Podobně jako tomu bylo v případě šilené ženy, i Afrika se v očích Cruze e Sousy může stát alternativou k scientistní racionalitě sklonku 19. století. Nikoli ovšem svým primitivismem, který zanedlouho objeví fauvisté a kubisté a v jejich stopách později i brazilští modernisté, ale právě tím, co ji v porovnání s jinými světadily stigmatizuje – svým utrpením, které jí dává právo a prohlédnout za hranici běžného tak, jako slepec prohlédá za hranice zraku. Afrika „nahmatává jiný svět slynoucí odlišnou a původnější, novější Bolestí“, je čtou, která může prostředkovat unikátní, mimořádnou zkušenost a založit tak statut vidoucího. A nakonec v bezvýhodném světě pozdního Cruze e Sousy představuje jediný svět, který „zazděnému“ nabízí otevřenou možnost vazby. Nikoli náhodou si subjekt prózy „V pekle“ přisvojuje od Paříže těžko odmyslitelného Baudelaira coby duši, jež „jako by byla zplozena v obluzujícím, čarodějném africkém slunci“.⁴⁵

Stojí-li proti Sousově poetice „hvězdné pastorály“ jako její protějšek, ale zároveň i hlubina, již je třeba na cestě k zářivým hvězdám na obzo-

ru projít, poetika všeobjímající Noci, podobný kontrapunkt nalezneme i na úrovni básníkovy sebepochopení. Proti prokletému básníkovi, šlechtěnému výpěstku evropské kultury, tu jako jeho pobratim, ale zároveň i protějšek stojí básník klavý pro svou rasu, který na sebe bere v takřka planetárním měřítku úděl všech zavržených a ocejených. Můžeme-li o kosmopolitním symbolismu vesměs tvrdit, že jeho básníci „přinejmenším dočasně ztratili svou národní identitu v umělecky esoterickým postojí“,⁴⁶ přesahuje Cruz e Sousa provinční poměry Brazílie zaměřením napodobováním civilizované Evropy a pozvedá hlas proti světu „lidské Ubohosti (...)“, který tě [Afriku] drtí tvrdým sobeckým kothurnem civilizací ve jménu, proradně maskovaném jménu směně, rozedrané svobody“. A je-li pravda, jak rozpoznal Roger Bastide, že Cruz e Sousa „proměnil rasový protest v estetickou revoltu, svou etnickou izolaci v izolaci básníkovu“⁴⁷ a přisvojil si tak úděl francouzských prokletých básníků, je také pravda, že na samém sklonku své literární dráhy dokázal přijetím své černošské identity proměnit estetiku prokletého básníka v nástroj rasového, a do jisté míry i politického protestu. Symbolismus, který ve svém důrazu na obecnou otázku lidského údělu soustavně odhlížel od partikulárního a národního a hlásil se ke „kolektivním premisám západní kultury“,⁴⁸ se mu pod rukama stal nástrojem obhajoby skutečně univerzálního lidství proti tomu, co za ně sebestředná Evropa z výše svého civilizacího pokroku vydávala.

Svrchovaným myšlenkovým odkazem, v němž Cruz e Sousa obojí – prokletí básnické i rasové – s plnou silou a při plném vědomí propojí, je v tomto smyslu právě „Zazděný“, uzavírající *Evoluce* jako jakési mento. U symbolistního vyznavače dokonale formy zní jako protimluvy, řeckeme-li, že působivost tohoto textu je dána především nezastřenou autobiografičností, která takřkajíc povyšuje na črnost formální nevyváženost této zvláště fragmentární, bolestí a vzpourou se zalýkající prózy, jejíž lakonické formule mistry předjímají modernistický manifest. A přesto tu nahromaděné napětí vzniklé dlouhou konfrontací „Označeného“ (*Assinalado*) se „světem, který nesní“⁴⁹ skutečně vyústilo v explozi, která proměnila stávající ideové i formální koncepte ve vířící tříšť a po letech komplikovaného srůstání brazilského literáta s importovaným básnickým směrem vedla k jeho propojení s okarárním vývoje, že se tak stalo pod zástavou Citu a Upřímnosti, jimiž jako by se Cruz e Sousa oklikou vrátil k romantickým východiskům, z nichž brazilský symbolismus přímo nevzešel.

V „Zazděném“ je v jednom z básnickových hnutí „svrchnovaného hněvu, hrozivého rozhořčení“ ze stolu postupně smeteno mnohé z toho, co Cruz e Sousa dosud ctil jako sakrosanktum. Je pomínut vnější řád poezie, poskytující autorovi oporu uprostřed „oficiální Bezecnosti“ krutého světa, i konstruovaný řád myšlených obrazů, jejichž prostřednictvím černý básník dokázal vyslovit to podstatné ze svého vnitřního života i bez uspořádaného myšlenkového systému, který by ho byl s to obhájit proti neuprosné ideologii vědeckého diskursu. Se vši razancí je odmítnut společenský pořádek země, která se zbavila otroctví jako instituce, ale drží za zdi nepřijetí veškeré afrobrazilské obyvatelstvo, tvořící podle sčítání lidu z roku 1890 patnáct, a počítáme-li i mulaty, dokonce šestapadesát procent populace.⁵⁰ Pro své „drásavé ovzduší, dusivou atmosféru“ je smeten jako nežádoucí i institucionální zvaný literární život, v němž právě v těchto letech došlo ustavením Brazilské literární akademie k společensky významnému posvěcení „vážných verzálék Konvence“. Subjekt, který ve skvostných *Posledních sonetech* (Últimos sonetos, posmrtně, 1905) sám sebe oslovuje jako „velkého osamoceného“ (*grande isolado*),⁵¹ se tu zbavil nejirůznějších vnějších berliček a – jako černoch, jehož polygenetická teorie vznikla ras vykázala za hranice skutečného lidství, a jako básník stojící mimo zavedené taxonomie literáta – v posledním zoufalém vzepětí svého života vystoupil sám za sebe, aby svedl

obrovskou bitvu temperamentu osudově určeného krví, který si v sobě nese kromě neschůdné podmíněnosti prostředím onu fyziologickou vlastnost, pro niž náleží k rase a pochází z rasy, již diktátorská věda tvořená hypotézami zcela upřela funkce Porozumění a zejména uměleckého chápání psaného slova.

V „Zaděném“, nepokrytě přejímajícím rasisstickou dikci dobové vědy, se bývalý dandy Cruz e Sousa vzdorně hlásí k postavení biologického a společenského vyrhetele, který je přesto – anebo právě proto – vvolený žrec. Toto poslání a výsadu, kterou si pro sebe obovovala i část evropských symbolistů, mu ve světě plochem a průměrném jako „tvrdý geometrický vzorec“ zajišťuje jediná univerzální veličina: Umění, které nejen bere v potaz všechny lidské schopnosti, počítá se všemi smysly a objímá bytostnou zkušenosť člověka se světem, ale díky němuž básníka slýmoucho „neutuchající láskou k Formě“ osvěcuje něco ze záračné světelné podstaty světa a díky němuž má, oplakáván a opěváván Hvězdá-

mi a Větry, podíl na velkolepě tvořivé síle Přírody – vedle „Afriky“ druhé veličiny, která se ho zcela nezříká. Jen ono, nikoli pozitivistická věda se svou „banální otázkou biochemie pigmentu“ a „nástroji psychologické autopsie“, které „analyzují mentální funkce všech civilizací a ras“, je v materialistickém věku zástavou básníka lidství a jeho právě vnitřní svobody, která je vposledu „hlubokou absolutní svobodou Nekonečna“.

Intenzivně prožívaná situace člověka „zaděného ve své rase“ přivedla křehkého básníka hvězdáných sfér Cruze e Sousu k reflexi otázek, které teprve po jeho smrti začali ve snaze o odpověď na otázku dějinných možností Brazílie promyšlet autoři, jako byli Euclides da Cunha či Manoel Bonfim, a jež se svým literárním dílem z odlišného pohledu pokusili nasvítit Lima Barreto či Monteiro Lobato. Cruz e Sousa ovšem, podobně jako jeho kritik Araripe Júnior, dosud pojmenovává jevy slovněm fyziologie a biologického determinismu. Patří však v dějinách brazilské literatury k prvním, kdo se odvážili – byť v tomto případě paradoxně s odkazem na vybrané evropskou literární poetiku – přihlásit ke svému „barbarskému“ původu, který byl – v dalším paradoxu – v té době bez ohledu na sebebepřítější bulváry Rio de Janeira z vládnoucího europocentrického pohledu ostatně vnímán jen jako jedno z mnoha barbarských znamení celého amerického kontinentu. („Co potomek barbarů musel jsem zkritičt jině, ještě barbarštější, jejichž domorodé peří zvesela proploovalo styly;“ říká o tom s ironickým odkazem na politicky protežovaný indianismus druhého císařství v „Zaděném“) A je snad úplně prvním, kdo – v tomto ohledu ne zcela vzdálen univerzálním aspiracím Machada de Assis – vyhlásil, že básnický duch má a vždy mít bude svobodný přístup do krajin, kde nerozhoduje přízemnost pudu ani přízemnost stáda, protože říše kultury a umění není z jejich světa. Člověka je možno obehnat zdmi, Poezii nikoli.

POZNÁMKY

- 1 Skidmore, Thomas. *Preto no branca. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1989², s. 56.
- 2 Číselné údaje přebírám z *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000 (stov. www1.ibge.gov.br/brasil500/negros.htm). Podle Lilie Moritz Schwarzwové (*O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870–1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, s. 13) tvořili černoši a mšenci v Brazílii pětapadesát procent celkového počtu obyvatel.

- 3 Tato kategorie bývá obvykle interpretována jako „mulatí“, tedy směsenci bělochů a černochů, může ale zahrnovat všechny obyvatele s podílem černoské krve.
- 4 Roku 1819 tvořili svobodní černosi mezi deseti a patnácti procenty populace a toto číslo trvale rostlo. Srov. Skidmore, Thomas, op. cit., s. 57.
- 5 Řádu těchto kratších textů zabíhají patrně básně Gonçalves de Magalhães, „Stesk“ (A saudade). Následuje básně Gonçalves Diáse „Otrokyňe“ (A escrava), jejíž hrdinka se v myšlenkách na milého vrací zpět do afrického světa. Pro dobrou chápání je příznačné, že ji autor při pořádání sbírky *První zpěvy* (Primeiros cantos, 1847) nezařadil do oddílu „Básně americké“, nýbrž „Rozmanité“ a to navzdory tomu, že byl sám synem indiansko-černošské směsnky. Černošská tematika zůstává na okraji zájmu i v díle druhé romantické generace, ačkoli tam, kde je černoch přednětem literatury, lze u jejích příslušníků pozorovat mírný posun dříve. Například Fagundes Varela starý svou výpravou básně o vzdor-ném, kořistnickému bělochu mravně nadřazeném otrokovi „Otrok Mauro“ (Mauro, o escravo) na úvod své sbírky *Americké hlasy* (Vozes d'America, 1864) a Bernardo Guimarães, snad jako jediný romanitik vůbec, věnuje svou básně „U rovu otrokova“ (A sepultura de um escravo) ze sbírky *Pisné osamění* (Cantos da solidão, 1852) konkrétnímu černochovi, totiž svému vlastnmu zesnulému otroku. Zcela zvláštní kapitolou je pak abolicionistická poezie Castra Alvese.
- 6 „Deram-te uma educação, como não tiveram muitas ricas e ilustres damas que eu conheço. És formosa, e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano,“ říká jí na počátku romanu její mladá paní. Guimarães, Bernardo. *A escrava Isaura*, b. d., s. 11.
- 7 Jiný, o poznání realističtější obraz černocha lze najít v druhém plánu próz, který má vytvářet brazilský kolorit a odlišit brazilskou romantickou prózu od jejích francouzských předobrazů. Typickou ukázkou takovou mohou být postavy Alencarova románu *Truhcový kmen* (O tronco de ipê, 1871).
- 8 Azevedo, Aluísio. *O mulato*. São Paulo: Claret, 2007, nestráňkováno.
- 9 Azevedo, Aluísio, op. cit.
- 10 Caminha, Adolfo. *Born-Crioula*. São Paulo: Ática 2002, s. 22.
- 11 Tamtéž, s. 22.
- 12 Tamtéž, s. 79.
- 13 Tamtéž, s. 90.
- 14 Romero, Sílvia. *Teoria, crítica e história literária*. Petrópolis: Vozes, 1978, s. 55
- 15 „Fidalgo da Arte“, „Fidalgo“, *Missal*. Cruz e Sousa, João. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961, s. 421.
- 16 Termini Rabellové, srov. Rabello, Ivone Daré. *Um canto à margem. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Edusp – Nankin, 2006, s. 70.
- 17 Rabello, op. cit., s. 96.
- 18 „Emparedado“, *Evoações*: Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 650.
- 19 In: *O livro derradeiro*, Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 356–358.
- 20 T. S. Eliot: „Hamlet a jeho problémy“, in *O básnický a básnický*. Praha: Odeon, 1991, s. 154. Srov. Rabello, Ivone Daré, op. cit., s. 32 a 37.
- 21 Srov. Balakian, Anna. *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*. New York: Random House, 1967, s. 39.
- 22 „Emparedado“, op. cit., s. 649.
- 23 Ze 103 básní sbírky *Střiv* a *Maják* se jich k obrazu měsíce váže 34. Srov. Rabello, op. cit., s. 35.
- 24 Viz Bastide, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973, s. 62.
- 25 „Loura mulher das regiões tudesas“ v básni „Vevoda“ (O duque), v posmrtné vydání souboru do sbírky nezařazených verzí *Poslední kniha* (O livro derradeiro). Obdobně např. v básních „Souchoňářka“ (Tuberculosa) ze *Střiv* či „Venkovské písně“ (Campe-

- nas), „Cesta“ (A partida) či „Magnólie tropů“ (Magnólia dos trópicos) z *Poslední knihy*. Důraz na německou národnost může mít své reálné opodstatnění ve skutečnosti, že do oblasti jižní Brazílie, odkud Cruz e Sousa pocházel, směřovalo v jeho době značné množství přistěhovalců a Cruz e Sousovy německé díky tedy nemusely být pouze dílem „básnické transfuze“ (Bastidův termín), srov. Bastide, Roger, op. cit., s. 83.
- 26 Pro srovnání připomeňme na okraj, že mulat Machado se Assis se v rámci své úspěšné asimilace oženi s číslkemvrou Portugalou – i v tomto životním kroku je tedy jeden tvůrce opakem druhého.
- 27 „Emparedado“, op. cit., s. 650. Srov. Bosi, Alfredo: *Poesia versus racismo. Estudos Avançados* 16 (44), 2002, s. 242–2433.
- 28 Srov. Skidmore, Thomas, op. cit., s. 39.
- 29 „Emparedado“, op. cit., s. 659.
- 30 „É um amontoado de palavras“. Cit. dle Magalhães Júnior, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora das Américas, 1961, s. 85.
- 31 Avaripe Júnior, Movimento Literário de 1893“, in Carollo, Cassiana Lacerda: *Decadismo e Simbolismo no Brasil. Crítica e poética*. Rio de Janeiro–Brasília: LTC Editora–INL, 1980, s. 199–200.
- 32 Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 470.
- 33 „Iniciado“, *Evoações*: Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 474.
- 34 Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 623–631.
- 35 „Iniciado“, s. 471.
- 36 Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 536–540.
- 37 „Manifesto Pau-Brasil“. In Andrade, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, s. 5.
- 38 Magalhães Júnior, Raimundo, op. cit., s. 105.
- 39 *Evoações*: Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 516–519.
- 40 Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 422-4.
- 41 *Evoações*: Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 595–599.
- 42 „Emparedado“, op. cit., s. 660.
- 43 Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 525–5266.
- 44 „Křik Afriky“, Alves, Castro. *Otroci*. Přel. Kamil Bednář a Zdeněk Hampels. Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 117.
- 45 „No Inferno“, *Evoações*: Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 582.
- 46 Balakian, Anna, op. cit., s. 10.
- 47 Bastide, Roger, op. cit., s. 77.
- 48 Balakian, Anna, op. cit., s. 10.
- 49 „Condenação fatal“, *Últimos Sonetos*: Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 203.
- 50 Schwarz, Lília Moritz, op. cit., s. 251.
- 51 „Exortação“, *Últimos Sonetos*: Cruz e Sousa, João, op. cit., s. 206.