

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Bc. Nela Kalvodová

Narativní strategie v románech Maria Vargase Llosy

The narrative strategy in the novels of Mario Vargas Llosa

Praha 2021

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

Poděkování

Chtěla bych poděkovat Prof. PhDr. Anně Houskové, CSc., vedoucí mé diplomové práce, za skvělé vedení, ochotu a podporu.

Prohlášení

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

V Praze, dne 31. července 2021

Nela Kalvodová

Klíčová slova (česky)

Hispanoamerický román, Mario Vargas Llosa, peruánská literatura, vypravěč, narativní strategie, struktura románu, Pantaleón a jeho ženská rota, Tetička Julie a zneuznaný génius

Klíčová slova (anglicky):

Hispanic American novel, Mario Vargas Llosa, Peruvian literature, the narrator, narrative strategy, structure of the novel, Captain Pantoja and the Special Service, Aunt Julia and the Scriptwriter

Abstrakt (česky)

Zaměřuji se na narativní strategie Maria Vargase Llosy u dvou vybraných románů: *Tetička Julie a zneuznaný génius (Tía Julia y el escribidor, 1977)* a *Pantaleón a jeho ženská rota (Pantaleón y las visitadoras, 1973)*. Výběr knih je založen na jejich formální bohatosti. V analýze primárně věnuji pozornost vypravěči, kompozici díla a strukturálním schémátům, která autor ve své narativní strategii využívá. Dále se zabývám stylistickými experimenty Vargase Llosy a variacemi jazykových prostředků podle typu mluvčího či žánru. Vargas Llosa bravurně pracuje s širokou škálou narativních prostředků, snaží se postihnout nepřebornou rozmanitost skutečnosti a reflektovat ji i ve struktuře svých děl. Knihy Vargase Llosy strhávají pozornost čtenáře k formě, nutí je přemýšlet, měnit interpretační hlediska. Jejich výstavba je komplikovaná a promyšlená. Čtenář musí být aktivní. Bohatá škála narativních prostředků a vysoká míra racia jsou distinktivním rysem tvorby Maria Vargase Llosy. Snažím se postihnout inovativní postupy autora, jeho experimenty a strhující hry se strukturou díla. Nejde tedy o srovnání dvou románů, ale prezentaci a rozbor bohaté škály narativních prostředků Maria Vargase Llosy. Jako teoretický základ pro svoji práci používám díla Tzvetana Todorova, Umberta Eca, Michaila M. Bachtina, Daniely Hodrové, Ortegy y Gasset, Petra A. Bílka a dalších.

Abstract (in English):

The focus of this thesis is on the narrative strategies of Mario Vargas Llosa in two selected novels: *Aunt Julia and the Scriptwriter (Tía Julia y el escribidor, 1977)* and *Captain Pantoja and the Special Service (Pantaleón y las visitadoras, 1973)*. Selection of the books is based on the richness of their formal techniques. In the analysis, the most important aspect is the narrator, the composition of the work and the structural schemes used by the author in his narrative strategy. The stylistic experiments and variations of language based on the type of speaker and genre are also part of the analysis. Vargas Llosa works very well with a wide range of narrative means, trying to capture the inexhaustible diversity of reality and reflect it in the structure of his works. Vargas Llosa's books draw reader's attention to the form, forcing them to reflect and to constantly re-evaluate their interpretation of the text. Construction of the novels is complicated and well elaborated. The reader must be active. The aspect that distinguish Mario Vargas Llosa's work from the rest is the abundant range of narrative techniques and the high level of rationality. Mario Vargas Llosa uses very innovative methods, he experiments with form and the structure of the work. The goal of this thesis is not a comparison of two novels, but a presentation and analysis of a rich range of narrative means used by Mario Vargas Llosa. The sources used as a theoretical basis are Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Mikhail M. Bakhtin, Daniela Hodrová, Ortega y Gasset, Petr A. Bílek and others.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Narativní strategie v románu <i>Tetička Julie a zneuznaný génius</i>	9
2.1 Typy vypravěče	10
2.2 Promítání autora do postav díla	16
2.3 Průnik příběhů a pásmová kompozice.....	21
2.4 Jazykové rozlišení pásem	29
2.5 Další stylistické postupy.....	35
3. Narativní strategie v románu <i>Pantaleón a jeho ženská rota</i>	38
3.1 Typy vypravěče	39
3.2 Žánry a styly	44
3.3 Jazykové odlišení mluvčích.....	55
3.4 Schéma střídání stylů.....	57
3.5 Kompoziční mozaika – vzájemné průniky a nové kontexty.....	59
5. Závěr	68
6. Resumé.....	71
7. Resumen.....	73
8. Bibliografie	75

1. Úvod

V naratologických studiích literárního díla doporučuje Mieke Bal analyzovat tyto tři aspekty: „text, ve kterém subjekt vypráví příběh; příběh, jakožto konkrétní prezentaci fabule; a fabuli: logickou a chronologickou posloupnost událostí.“¹ Cílem této práce je analyzovat formu a strukturu díla, proto se věnuji především prvním dvěma aspektům, které zmiňuje Mieke Bal. Rekonstrukce fabule a obsah nejsou prvotním cílem této práce.

Zaměřuji se na narativní strategie Maria Vargase Llosy u dvou vybraných románů: *Tetička Julie a zneuznaný génius* (*Tía Julia y el escrividor*, 1977) a *Pantaleón a jeho ženská rota* (*Pantaleón y las visitadoras*, 1973). Obě dvě knihy náleží do nového hispanoamerického románu, do období tzv. „boomu“. V době, kdy byl román považován za téměř vyčerpaný žánr, se v hispanoamerickém literárním světě vzedmula vlna románové tvorby, která byla formálně i obsahově velice inovativní a neotřelá. Přinesla nový svěží vítr a rehabilitovala román jako umělecký útvar, který toho může světu ještě mnoho nabídnout.

Výběr knih je založen na jejich formální bohatosti. Obě dvě díla se vyznačují specifickou kompozicí, která je ale u každého z nich odlišná. Fungují komplementárně a jsou vhodným materiálem pro ilustraci novátorských technik Vargase Llosy. Pořadí rozebíraných knih neodpovídá chronologii jejich napsání. Zvolná souslednost má svůj důvod. *Tetička Julie* je kompozičně a stylisticky přístupnější, postupují tedy od jednoduššího ke komplikovanějšímu rozboru.

V analýze primárně věnuji pozornost vypravěči, kompozici díla a strukturálním schémátům, která autor ve své narativní strategii využívá. Dále se zabývám stylistickými experimenty Vargase Llosy a variacemi jazykových prostředků podle typu mluvčího či žánru. Stručný obsah díla a nastínění tématu je nutnou složkou pro pochopení následujícího rozboru. Vzhledem k výběru autora není možné vynechat ani autobiografický aspekt románu. Mario Vargas Llosa čerpá ve velké míře ze svých životních zkušeností. Formující zážitky, které ovlivnily jeho tvorbu, prostupují téměř všechna jeho díla a on se k nim s oblibou vrací. Je to například pobyt ve vojenské internátní škole, svatba s tetou, cesty do peruánského pralesa atd.

Ve své práci se snažím postihnout inovativní postupy autora, jeho experimenty a strhující hry se strukturou díla. Nejde tedy o srovnání dvou románů, ale prezentaci a rozbor bohaté škály narativních prostředků Maria Vargase Llosy.

U citací z románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* se obracím na překlad Libuše Prokopové z roku 2004 a u románu *Pantaleón a jeho ženská rota* budu uvádět překlady od Vladimíra Medka z roku 1994. Pokud se v textu vyskytne citace z díla, které nebylo do češtiny přeloženo, opatřím

¹ BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: (una introducción a la narratología)*. 2a. ed. Madrid: Cátedra, 1985, str. 2: “el texto, en el que un agente narra una historia; la historia, determinada presentación de una fábula; la fábula: secuencia lógica y cronológica de acontecimientos”. *Více k tématu na str. 13.

ho překladem vlastním, zároveň bude vždy možné překlady porovnat s originálním zněním, které bude v textu následovat.

Při psaní práce jsem se potýkala s nedostupností některých titulů sekundární literatury v českém prostředí. Byla jsem tedy nucena obstarat si tato díla do své soukromé sbírky na španělském trhu. Jedná se například o sborník studií od různých autorů *Mario Vargas Llosa: estudios críticos* (1983), studii Wolfganga A. Luchtinga *Mario Vargas Llosa: desarticulador de realidades: una introducción a sus obras* (1978) a přepis přednášky Vargase Llosy z konference na Univerzitě v Montevideu *La novela* (1968).

Osobní znalost peruánského prostředí mi pomohla lépe pochopit některé tematické nuance obou románů. Od návštěvy této nádherné země mi například připadá telenovela jako svého druhu dokumentární žánr. To je samozřejmě nadsazené, ale dramatickost života v tamějších podmínkách se od našich zkušeností značně liší. Lidé v horách jsou často tak vzdáleni od civilizace, že cesta k lékaři zahrnuje několikahodinovou jízdu na koni. V knize *Pantaleón a jeho ženská rota* je hlavní hrdina na konci románu potrestán tím, že je odvelen do horské vesnice. V rozboru tyto detaily nejsou příliš důležité, ale je osvěžující orientovat se v daném prostředí a moci spojovat narážky skryté v textu s vlastní zkušeností.

Z mého hlediska je na analyzovaných románech nejzajímavější racionální přístup Vargase Llosy při jejich výstavbě. Při prvním čtení jsou promyšlená schémata přehlednutelná. Pokud se ale začneme na formu soustředit, je možné objevit nepřeborné množství technik, které podporují zamýšlený efekt textu na čtenáře. Mnoho těchto stavebních kamenů práce Vargase Llosy již bylo odhaleno, ale jistě to ještě není vše.

Jako teoretický základ pro svoji práci použiji díla Tzvetana Todorova, Umberta Eca, Michaila M. Bachtina, Daniely Hodrové, Ortegy y Gasset, Petra A. Bílka a dalších.

2. Narativní strategie v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*

Pro lepší orientaci v následujícím textu zde uvedu stručné shrnutí obsahu knihy. Příběh odkrývá milostné vzplanutí Maria k jeho tetičce Julii, která je o deset let starší než on. Postupně se jejich láska prohlubuje a navzdory rodině nakonec dojde k tajné svatbě. Děj se odehrává převážně v kulisách Limy. Mario pracuje v rozhlasové stanici, kde se setkává i s všeobecně uznávaným a obdivovaným tvůrcem populárních rádiových seriálů Pedrem Camachem.

Ačkoliv nyní bychom za hlavní postavu považovali pravděpodobně Maria, původní záměr Vargase Llosy bylo napsat román, který by zachytil život a tvorbu pracovitěho spisovatele rozhlasových seriálů. Inspiroval ho k tomu skutečný příběh věhlasného autora rozhlasových her Raúla Salmóna.² Autobiografická dějová linie Maria a Julie, která byla přidána, představuje kontrast k fantazijním příběhům seriálů, představuje „objektivní“ rovinu děje.

A tehdy mě napadlo, že bych mohl promístit bláznivé příběhy hlavního hrdiny – spisovatele rozhlasových her, který má narušenou představivost – s příběhem opačného charakteru – s něčím absolutně objektivním a absolutně pravdivým. S příběhem, ve kterém bych s přesností vyprávěl události mého života v průběhu několika měsíců [...]³

Tzv. „objektivní“ rovina je samozřejmě zpracovaná literárně, jedná se o umělecký text, v rámci kterého se autor snaží o co největší dokumentárnost. Teta Vargase Llosy, Julia Urquidí, s objektivitou tohoto zpracování vedla polemiku ve své knize *Co Vargasek neřekl (Lo que varguitas no dijo, 1983)*, kde se snaží uvést na pravou míru fakta z jejich společného života. „Je vůbec schopný text Julie Urquidí ‚uvést na pravou míru‘ text Vargase Llosy, který nikdy neměl v úmyslu být uveden ‚na pravou míru‘?“⁴ Tuto otázku vznáší ve své diplomové práci hispanistka Katarína Brányiková. Českému čtenáři na mysli vytane ironické dílo Zdenka Jirotky *Saturnin* a bláznivý počin hlavního hrdiny v podobě založení „kanceláře pro uvádění románových příběhů na pravou míru“⁵. Tato absurdní činnost v satirickém díle Jirotky se stala upřímnou a vážně míněnou v podání Julie Urquidí. Ohlasy čtenářů na tuto ukřivděnou zповěď byly převážně negativní. Redukovat umělecké literární dílo na pouhý odraz skutečnosti může být humorné, ale pouze pokud samo sebe nebere vážně. Mario Varas Llosa ve velké míře čerpal náměty ze svých životních zkušeností, ty ale literárně přetvořil a dodal jim estetickou hodnotu.

² OVIEDO, José Miguel. Conversación con Mario Vargas Llosa sobre „La Tía Julia y el escritor“. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.

³ Tamtéž, str. 203: „Y entonces se me ocurrió que las historias delirantes del protagonista que escribe radioteatros y que tiene una imaginación perturbada, quizás podía mezclarse con una historia que fuera exactamente lo contrario, algo absolutamente objetivo y absolutamente cierto. Una historia en la que yo contaría exactamente unos episodios de mi vida a lo largo de unos meses [...].“

⁴ BRÁNYIKOVÁ, Katarína. *„Tetička Julie“ a Vargas Llosa: Literárnost dvou autobiografií*. Praha, 2020, str. 59.

⁵ JIROTKA, Zdeněk. *Saturnin*. 13. vyd., 9 v. ČS. Praha: Český spisovatel, 1994, str. 347.

Jedním z hlavních témat románu *Tetička Julie* je Camachova tvorba a literární pokusy začínajícího spisovatele Maria. Jak uvádí hispanistka Markéta Kučerová, postava Maria byla formována skrz dvě oblasti: ženy a literaturu. „[V] obou těchto prostředích se objevuje jedna postava, která je Vargáskovi jakýmsi „zasvětitel“: v zaměstnání to je Pedro Camacho, [v] rodině zase tetička Julie.“⁶ Camacho je pro Maria vzorem. Klade na sebe ale tak přísné nároky, že z toho postupně přichází o rozum. Šílenství se začne projevovat i v jeho díle.

Vzájemné proplétání delirického světa Pedra Camacha a střízlivé roviny Mariova příběhu jsou stěžejní osou tohoto díla.

2.1 Typy vypravěče

Knihy Vargase Llosy jsou dobře promyšleny a pečlivě strukturovány po stránce formální spíše než po té obsahové, čehož si je vědom i autor sám.

Člověk píše příběhy založené na zkušenostech, které si nevybral, které nezpůsobil (kromě výjimečných případů) a které rozjitřily jeho citlivost a paměť natolik, že z něj udělaly „znovu–stvořitele“ světa. Ale ve chvíli, kdy začne psát, při vytváření fikce vycházející z této obsesivní tematiky, naléhavé a vždy zakryté mlhou, při plnění těžkého úkolu vybavit tento subjektivní materiál životem, dvojznačností a zároveň objektivitou, skrz užití slov v čase, v tu chvíli inteligence a rozum přechází na první místo.⁷

Struktura jeho děl je tedy silně racionalizovaným konceptem. Vymyká se zaběhnutým vzorcům. Vargas Llosa vytváří nová schémata a techniky, je jejich průkopníkem. Zkoumá možnosti literárního díla, experimentuje, hraje si se čtenáři. Jeho romány jsou technicky precizně vycizelované, ale najdou se mezi nimi i výjimky jako například formálně jednoduchý román *Kdo zabil Palomina Molera? (¿Quién mató a Palomino Molero?, 1986)*.

Knihy *Tetička Julie a zneuznaný génius* i *Pantaleón a jeho ženská rota* k těmto výjimkám nepatří. Vyznačují se bohatou strukturální variabilitou a inovací. Které aspekty literární konstrukce mohou vstoupit do těchto formálních her? Jak ve svém článku uvádí profesorka Luz Aurora Pimentel, jednou z neoddělitelných částí psaného narativního diskurzu je hlas vypravěče.

Jako narativní útvar můžeme definovat i hloubkovou strukturu jiných forem znázornění lidské činnosti, jako je drama, malba, mimika nebo komiks (konkrétně by se dala nazvat

⁶ KUČEROVÁ, Markéta. *Proměny románu formování: La tía Julia y el escribidor a La Habana para un infante difunto*. Praha, 2009, str. 22.

⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Contra viento y marea*. Vol. II. Barcelona: Seix Barral, 1986. s. 268: “Uno escribe historias en función de experiencias que no ha elegido, que no ha provocado (sino en casos excepcionales), que han herrido su sensibilidad y su memoria hasta el extremo de convertirlo en un „re-creador“ del mundo, pero al ponerse a escribir, en el proceso de crear, a partir se esa materia prima obsesiva, urgente y siempre nebulosa, una ficción, en la tarea de dotar de vivencias, de ambigüedades y de objetividad a ese material subjetivo, a través de las palabras y de un orden temporal, la inteligencia y la razón pasan a ser prioritarias.”

jako struktura sémio–narativní), díky tomu by bylo možné považovat vypravěče za volitelnou figuru. Slovní vyprávění, *stricto sensu*, ale nutně implikuje subjekt sdělení: někoho, kdo někomu něco vypráví.⁸

Ne náhodou se tak jmenuje i jedna kniha Vargase Llosy – *Vypravěč (El hablador, 1987)*, která pojednává o orální tradici indiánských kmenů, zachování kultury skrze příběh a obecně o síle slova a vyprávění jako takového. Autor toto téma nahlíží z různých úhlů, a zatímco *Vypravěč* zachycuje orální podobu tvoření příběhů, *Tetička Julie* tu psanou. Vargas Llosa hledá nejvhodnější techniky, experimentuje s formou a tudíž i s vypravěčem. Vypravěč je jedním z nejdůležitějších aspektů románu, je to stěžejní součást narativní strategie.

To můžeme pozorovat i v jeho jazykově a formálně mistrovském díle, vtipném románu *Pantaleón a jeho ženská rota*, kde „dovedl k dokonalosti odstranění vševědoucího vypravěče,⁹ jak píše hispanistika a překladatelka Anežka Charvátová v předmluvě k druhému vydání z roku 2011. Kniha se skládá z replik dialogů, přepsaných rozhlasových vysílání, vojenských hlášení, zpráv atd.

Tetička Julie a zneuznaný génius je v tomto ohledu mnohem konzervativnější, ale ani zde není zvolená narativní strategie plochá a stojí za bližší prozkoumání. Ve struktuře díla můžeme sledovat několik prolínajících se celků, tzv. pásmovou kompozici¹⁰. Jedná se tedy o více narativních strategií (více vypravěčů).

Prvním pásmem, se kterým se v knize setkáme, je vyprávění z pohledu první osoby (ich-forma). Vypravěčem je mladý muž jménem Mario, studuje právo v Limě a zároveň pracuje pro místní rozhlasovou stanici. Ačkoliv rysy této postavy jsou velmi autobiografické a zdánlivě odkazuje k aktuálnímu světu, pořád se jedná o entitu fikční a strategickou. Podle strukturalistické teorie se vypravěč nikdy nerovná tvůrci příběhu ani autorovi. V literární analýze je život skutečného autora většinou upozaděn a spíše se věnuje vypravěči ve smyslu narativní strategie.

⁸ PIMENTEL, Luz Aurora. Visión autoral / visión figural: una mirada desde la narratología y fenomenología. *Acta poética*. 2006, 27 (1), 245–271 [cit. 2021–07–02], str. 247–248: “Aun cuando la estructura profunda de otras formas de representación de la acción humana, tales como el drama, la pintura, la mímica, o la tira cómica, pueda ser definida como una estructura narrativa —específicamente semionarrativa—, aun cuando por ello se pueda considerar al narrador como una figura optativa, un relato verbal, *stricto sensu*, implica necesariamente un sujeto de la enunciación: alguien que cuente algo a alguien.”

⁹ CHARVÁTOVÁ, Anežka. Zelené mozky, fanatici a „Einstein šoustání“. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón a jeho ženská rota*. Vyd. 2. Přeložil Vladimír MEDEK. Praha: Odeon, 2011, str. 11.

¹⁰ Viz HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, str. 408–431.

Existence vypravěče je dána samou existencí vyprávěného. [...] Nestojí před narativem jako jeho tvůrce, nýbrž je jeho součástí. [...] někdy však bývá rozpoznáván jen jako narativní strategie.¹¹

Mezi autorem Mariem Vargasem Llosou a postavou Maria je tedy veliký rozdíl. Postava vypravěče slouží jako strategie k prezentaci nebo sdělování nějakého obsahu, ale ne jako reference ke skutečnému světu. Fiktivní svět je také skutečný, ale zde mluvíme o mimotextovém světě, o světě, který denně zažíváme. V anglické terminologii by se dalo říci „actual world“ – aktuální svět. „Empirický autor“¹² (skutečná osoba) není v literární teorii považován za velmi relevantní aspekt. Tvůrce vstupuje do textu jako „modelový autor“, jako narativní strategie rekonstruovaná jeho kontrapunktem – „modelovým čtenářem“. „Modelový autor“ je terminologie, kterou používá Umberto ECO ve své knize *Šest procházek literárními lesy*. Podobné koncepty lze najít v dílech Jonathana Cullera („ideální autor“), Wolfganga Isera („implicitní autor“) nebo Wolfa Schmida („abstraktní autor“). „Modelový čtenář“ by měl objevit záměry „modelového autora“ (jeho narativní strategii) a pracovat s nimi při své interpretaci a analýze čteného textu. Opět musíme zmínit, že „modelový čtenář“ také existuje pouze v samotném diskurzu¹³ a nerovná se skutečnému čtenáři z masa a kostí, který sedí v křesle s šálkem čaje v ruce a do nohou ho štípou nové vlněné ponožky.

Další aspekt, jenž stojí za zmínku, je tzv. rozdvojení, vyskytující se u homodiegetického vypravěče¹⁴, který je použit v *Tetičce Julii*. Vypravěč je jednak postavou ve vyprávěném příběhu (objektem), ale je také hlasem, který příběh vypráví (subjektem), jak vysvětluje profesorka Pimentel ve svém článku.

Já, které vypráví, obývá svět, kde se akt vyprávění odehrává, zatímco vyprávěné já obývá svět lidské činnosti, jejíž pomocí se vyprávění buduje. Vypravěč v první osobě nám tedy může představovat buď svou vlastní perspektivu, jakožto vypravěče, v momentě, kdy vyprávění probíhá, nebo perspektivu, kterou bychom mohli nazvat autofigurativní, která se podřizuje prostorovým, časovým, kognitivním a percepčním restrikcím svého vyprávěného já.¹⁵

¹¹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. str. 124.

¹² Viz ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997.

¹³ Tamtéž, str. 16.

¹⁴ Homodiegetický vypravěč je zároveň postavou v daném vyprávění.

¹⁵ PIMENTEL, Luz Aurora. Visión autoral/vision figural: una mirada desde la narratología y fenomenología. *Acta poetica*. 2006, 27 (1), 245–271 [cit. 2021–07–02], str. 250: “El yo-que-narra habita el mundo del acto de narrar, mientras que el yo-narrado habita el mundo de acción humana que va construyendo la narración. De ahí que el narrador en primera persona pueda asumir o bien su propia perspectiva como narrador y en el momento de la narración, o bien una perspectiva que bien podríamos llamar autofigural, ajustándose a las restricciones de orden espacial, temporal, cognitivo y perceptual de su yo-narrado.”

Vypravěč i postava jsou oba narativními strategiemi, ale odlišnými. V momentě, kdy se nám vypravěč představuje jako postava, má již role dvě: já-vypravěč a já-postava.

Tzvetan Todorov hovoří o dvou stupních přítomnosti vypravěče: ve fiktivním universu a mimo fiktivní universum. Ten, co stojí vně fiktivního světa, může být také znázorněn v ich-formě a může vidět všechno to, co by viděl, kdyby byl postavou (aniž by se však vyskytoval na scéně). Todorov ho nazývá „implicitním autorem“. Ten, co se nachází uvnitř fikčního světa – je postavou příběhu a je výslovně zastoupen v textu. Například v dramatickém díle jsou všechna „já“ stejná. V dialozích mají totiž všechna „já“ stejnou hodnotu. V naraci naopak vzniká speciální instituce, specifické já, které příběh vypráví. Nelze jej úplně oddělit ani od implicitního autora, ani od skutečnosti, že je postavou v knize.¹⁶

Začátek příběhu *Tetička Julie* je popisný. Uvádí čtenáře do děje za přítomností vyprávěného já jakožto postavy. „Byl jsem v těch dávných časech ještě úplný mladíček a bydlel jsem u dědečka a u babičky v bílém domku v Ocharánské ulici v Miraflores.“ (Str. 7.) (En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores. Str. 6.)¹⁷ Toto vypravěčské já se objevuje v průběhu celého románu, ale střídá se ještě s vypravěčem jiným.

Druhým typem vypravěče obsaženým v knize *Tetička Julie a zneuznaný génius* je heterodiegetický vypravěč¹⁸ ve třetí osobě (er-formě). Vyprávění se objeví bez bližšího uvedení, takže se může zdát, že pokračuje Mariovo vyprávění o někom jiném, o dalších postavách. Vypravěčské já se ale neobjevuje na několika stránkách a ideální¹⁹ čtenář začíná mít podezření, že se narativní strategie změnila. Uvědomuje si, že má co do činění s jiným vypravěčem, vypravěčem vševědoucím. Stále však neví, jaké místo v daném díle tento nový druh vyprávění zaujímá. Je to součást stejného příběhu, který není chronologicky uspořádaný, a spojitosti pochopíme později? Je to příběh nový, a jedná se o jinou dějovou linii? Pokud jsou to dva odlišné příběhy, který z nich je ten hlavní? Nebo jsou si rovné? Všechny tyto otázky vyvstávají v mysli pozorného čtenáře ve chvíli, kdy se pustí do druhé kapitoly knihy. Po přečtení více kapitol začne čtenář sledovat určitou pravidelnost, schéma. (Vzhledem k tomu, že narativní dílo je celek a nelze ho s čistým svědomím rozkouskovat na jednotlivé prvky, které by se vždy daly analyzovat odděleně, vrátím se k tomuto tématu i v oddělení věnovanému kompozici, kde bude například ukázáno jazykové rozlišení kapitol knihy dle vypravěče atd.) Postupně z kontextu vyplývá, že druhý typ příběhů – které jsou pokaždé podávány podobným stylem, ale obsahují jiné postavy a děj jednotlivých kapitol na sebe nikterak nenavazuje – jsou rozhlasové hry, které píše Pedro

¹⁶ Viz TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Přeložil Jiří PELÁN, přeložila Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek (Triáda), str. 54–56.

¹⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Tetička Julie a zneuznaný génius*. 2., rev. vyd. Přeložil Libuše PROKOPOVÁ. Praha: Mladá fronta, 2004. Román (Mladá fronta). Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

¹⁸ Heterodiegetický vypravěč se příběhu neúčastní.

¹⁹ Zde se neobracím na Cullerovu terminologii. „Ideální“ je použito ve smyslu vzorový.

Camacho (postava z první dějové linie, Mariův kolega z rádiové stanice). Camacho je autorem velmi populárních rozhlasových seriálů, které se vysílají v rádiu, a tyto vložené příběhy jsou epizodami právě těchto seriálů. Ve fikčním světě můžeme postavu Pedra Camacha považovat za autora rozhlasových programů. On je fiktivním autorem příběhů, ale není možné říci, že se to rovná vypravěči těchto příběhů, totiž hlasu, který je vypráví. Autor textu (i když je fiktivní) se nerovná vypravěči, tedy narativní strategii. Pokud připustíme, že autorem je fiktivní postava Pedro Camacho, vypravěč jeho děl je Camachovou narativní strategií. Jedná se o způsob, jakým chce, aby byly příběhy prezentovány čtenářům (nebo posluchačům rozhlasu). Zdánlivým tvůrcem příběhů je tedy fiktivní postava, která vytváří vypravěče dalšího, totiž vševědoucího vypravěče ve třetí osobě (Camacho je tzv. intradiegetický vypravěč, je postavou první roviny a průvodcem roviny druhé)²⁰. Ten je jeho narativní strategií a on je zase narativní strategií „modelového autora“ románu. Jedná se o meta-strategii. Autor nás seznamuje s postavou Camacha nejen díky charakteristikám popsaným v příběhu hlavním, ale také prostřednictvím toho, jak Camacho sám prezentuje ostatní postavy a děje, které se objevují v rozhlasovém seriálu.

Tato nepřímá charakteristika Camacha (tzv. showing²¹) nám ukazuje například jeho nenávisť k Argentincům, jeho touhu identifikovat se s hlavními hrdiny svých děl aj. Je velmi zajímavé, jak si Vargas Llosa pohrává s pozorností čtenáře. V celém díle Pedro Camacho říká, že je Bolivijec a bez okolků dává najevo svůj negativní postoj k Argentincům a jejich zemi, v jednom okamžiku ale udělá chybu a neúmyslně mu uklouzne poznámka, která nám naznačuje, že on sám je vlastně původem Argentinec: „S mou rodačkou?“ podivil se psavec. „Vy chodíte s Argentinkou, pardon, Bolivijkou?“ (Str. 202.) (–¿Mi paisana? –se sorprendió el escriba–. ¿Está usted en amores con una argentina, perdón, boliviana? Str. 134.) Čtenář neví, zda se Camacho mýlil, nebo zda celou dobu skrýval skutečnost, že on sám je Argentinec. Druhá varianta zapadá do ironického a vtipného tónu díla. Lidská psychika navíc tuto teorii podporuje, protože pokud nechceme vypadat jako něco, čím jsme, musíme vyvinout mnohem větší úsilí, abychom se od toho distancovali, abychom nebyli spojováni s tím, co chceme skrýt. Možná odtamtud vyvstává přehnaná nenávisť Camacha vůči všemu argentinskému, kterou dává na odív při každé příležitosti. Z podobných důvodů se z konvertovaného žida může stát krutý stoupenec inkvizice jako Tomás de Torquemada a z napraveného hříšníka Svatého Augustina oddaný zastánce víry. Z Camacha se tedy stal bojovník proti Argentincům. Protiargentinské narážky se nenápadně vyskytují v jeho rozhlasových hrách.

Byl zuřivý filatelista, a jak šel seržanta pár ulic vyprovodit, vyprávěl mu, že se mu odpoledne podařilo získat pár etiopských trojúhelníkových známek se lvem a zmijemi v zeleném, červeném a modrém provedení, jsou prý ohromně vzácné a dostal je výměnou za pět argentinských, které nemají vůbec žádnou cenu. (Str. 66.)

²⁰ Viz KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 134–136.

²¹ Viz tamtéž, str. 67–70 a str. 127. „Showing“ je nepřímá charakterizace, která oslabuje dojem zrostředkovanosti. Charakterizuje postavu pomocí činů, názorů a promluv.

Tenía la manía de la filatelia, y, mientras acompañaba unas cuadras al sargento, empezó a contarle que esa mañana había conseguido unas estampillas triangulares de Etiopía, con leones y víboras, en verde, rojo y azul, que eran rarísimas, y que las había cambiado por cinco argentinas que no valían nada. (Str. 43–44.)

To již zabrzdil, dokonce tak prudce, že narazil hrudníkem na volant; měl mlhu před očima a v uších mu hučelo. Vyskočil rychle z vozu, běžel a klopýtal s jedinou neodbytnou myšlenkou: „Zabím děti jako nějaký Argentinec.“ (Str. 148.)

Ahora sí frenó, tan en seco que el volante le golpeó el pecho, y, con un aturdimiento blancuzco y un zumbido insistente, bajó velozmente del Volkswagen y corriendo, tropezando, pensando "soy argentino, mato niños", llegó hasta la criatura y la alzó en brazos. (Str. 99.)

Paní Berguová byla vždy šetrná, ale lety se tato ctnost zvrhla v mánii, takže teď se k ní hodí trpké přizvisko „držgreše“. Tak například nedovolí, aby se nájemníci koupali častěji než jednou za měsíc, a to vždy první pátek; kromě toho zavedla v penzionu argentinský zvyk – tak populární v domácnostech sesterské země –, že se totiž na záchodě splachuje pouze jednou za den [...]. (Str. 177.)

Siempre fue ahorrativa, pero, con los años, esta virtud degeneró en manía y ahora no cabe duda que le conviene el acre adjetivo de tacaña. Por ejemplo, no permite que ningún pensionista se bañe sino el primer viernes de cada mes y ha impuesto la argentina costumbre –tan popular en los hogares del hermano país– de no jalar la cadena del excusado sino una vez al día [...]. (Str. 118.)

Krátce nato se peruánské národní mužstvo utkalo s bandou vrahounů z jisté sportovně téměř neznámé země (Argentina nebo tak nějak?), kteří chtěli hrát v okovaných kopačkách a s chrániči na kolenou a na loktech, jimiž ve skutečnosti chtěli ošklivě zranit protivníka. (Str. 246–247.)

Poco después, hubo un partido en que la Selección Nacional se enfrentó a una pandilla de homicidas, de un país de escaso renombre –¿Argentina o algo así?–, que se presentaron a jugar con los zapatos acorazados de clavos y rodilleras y coderas que, en verdad, eran instrumentos para malherir al adversario. (Str. 163.)

Můžeme najít mnohem více podobných příkladů, které způsobují zlovlný smích od všech ne-Argentinců. Předsudky vůči argentinské povaze se většinou týkají nabubřelosti, afektovanosti a sklonu k dramatizování (toto téma mimo jiné zmiňuje spisovatel a žurnalista Alberto Olmos²²). Sebeironicky se k předsudkům staví argentinský humorista Diego Capusotto ve svém pořadu,

²² Viz OLMOS, Alberto. Si yo pude dejar de odiar a los argentinos, usted también. In: *El Confidencial* [online]. 2018 [cit. 2021–07–01].

který se v mnohém podobá v naší zemi dobře známé *České sodě*²³. Jeho alter ego Micky Vainilla se nebojí se svým ostrým humorem pouštět do nejcitlivějších témat z argentinské minulosti i současnosti.

2.2 Promítání autora do postav díla

V každém vloženém příběhu rozhlasových her je jedna postava, jež má stejné fyzické vlastnosti, je vždy dobré povahy a dosáhla „nejlepšího věku“, totiž padesáti let – stejně jako Pedro Camacho – její tvůrce. Tento opakovaný ustálený přívlastek se objevuje ve všech epizodách rozličných sérií vzešlých z fikčního pera Pedra Camacha. Dá se říci, že Camacho do své práce promítá sám sebe a skromností rozhodně netrpí. Posuďte sami.

[Dr. Don Pedro Barreda y Zaldívar] dosáhl nejlepšího věku, padesátky, a jeho vlastnosti – široké čelo, orlí nos, pronikavý pohled, přímá a dobrosrdečná povaha – spolu s mravní bezúhonností, jež vyzařovala z celého jeho jednání, mu okamžitě získávaly vážnost lidí. (Str. 90.)

[Dr. Dn. Pedro Barreda y Zaldívar] era un hombre que había llegado a la flor de la edad, la cincuentena, y en su persona –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu–, la pulcritud ética se transparentaba en una apostura que le merecía al instante el respeto de las gentes. (Str. 60.)

Ve víru smělých a podnětných nápadů stíhaných církevními pokáráními, milován jedněmi a hanoben druhými, dožil se předmět rozhořčených polemik, páter Seferino Huanca Leyva, nejkrásnějšího věku muže: padesátky. Měl široké čelo, orlí nos, pronikavý pohled, přímou a dobrosrdečnou povahu. (Str. 216–217.)

Así, entre temerarias iniciativas y publicitadas reprimendas, objeto de polémicas, amado por unos y vilipendiado por otros, llegó el Padre Seferino Huanca Leyva a la flor de la edad: los cincuenta años. Era un hombre de frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante y rectitud y bondad en el espíritu, (Str. 140.)

Existuje dokonce případ, kdy pozitivní hrdina (obraz Camacha v jeho díle) je postava ženského rodu, jak je možno vidět v následující ukázce.

Doktorka Lucía Acémilová byla vynikající, vyrovnaná žena, jež se dožila věku, který věda považuje za ideální, tj. padesáti let, a celá její osobnost – široké čelo, orlí nos, pronikavý pohled, přímá a dobrosrdečná povaha – byla živým popřením jejího jména.²⁴ (Str. 151.)

²³ Kontroverzní satirický pořad ČT z 90. let 20. století.

²⁴ Acémila znamená španělsky mezek, mezulán. (Pozn. překl.)

Mujer superior y sin complejos, llegada a lo que la ciencia ha dado en considerar la edad ideal –la cincuentena–, la doctora Acémila –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu– era la negación viviente de su apellido [...]. (Str. 101.)

Jak jsem již zmínila, Camachův odraz v jeho díle není realistický. Spíše se jedná o projekci toho, čím bych chtěl být, než toho, čím ve skutečnosti je. Věk těchto idealizovaných postav a jeho vlastní věk souhlasí. Orlí nos pravděpodobně také, protože v první kapitole se říká, že Camacho má velký nos. O spravedlnosti a dobrotě ducha je možné polemizovat. Ačkoliv Mario svého kolegu obdivuje, ve čtenáři takový dojem zanechávat nemusí, s čímž se shoduje moje vlastní čtenářská zkušenost. Camachova morálka se točí kolem jeho spisovatelského umění, to je nejvyšší hodnota a také nejvyšší cíl – vytvořit dokonalé dílo. Je schopen propustit mnoho zaměstnanců rozhlasu jen proto, že nesplňují jeho standardy dokonalosti, nelze tedy mluvit o dobrotě ducha v běžném slova smyslu.

Jeho přehnaná pracovitost, která ho nakonec dožene k šílenství, a asketický způsob života byly pro Maria, který měl také ambice stát se spisovatelem, důležitou inspirací. Vážil si každé chvíle, kterou mohl s mistrem svého oboru strávit.

„To není člověk, to je stroj,“ kroutil obdivně hlavou. „Představ si: píše všechny divadelní kusy, co se v Bolívii dávají, a ve všech hraje. Zároveň píše a režuruje všechny rozhlasové seriály a ve všech dělá prvního milovníka.“ (Str. 12.)

–No es un hombre sino una industria –corrigió, con admiración–. Escribe todas las obras de teatro que se presentan en Bolivia y las interpreta todas. Y escribe todas las radionovelas y las dirige y es el galán de todas. (Str. 9.)

Mimochodem, rozhlasové hry se v knize *Tetička Julie* nenakupovaly po dílech, nýbrž po kilech, jednalo se o konzumní produkci stejně tak jako třeba pěstování brambor. Tato ironizující poznámka se vůbec neshoduje s přístupem, který k psaní zaujímal tvůrce her.

Pro úplnost porovnejme také fyzický vzhled Camacha s jeho hrdinnými alter egy. Postavy jsou většinou hezké, některé sportují, jsou atletické, zatímco Camacho fyzickými půvaby příliš neoplývá, jak prozrazují kusé zmínky z ukázek níže.

[...] ale v tom se ve dveřích redakce zjevila nečekaná postavička: maličká, drobná bytůstka na samé hranici mezi člověkem malé postavy a trpaslíkem, s velikánským nosem a neobyčejně živýma očima, v nichž byl podivný, až přemrštěný žár. (Str. 16.)

[...] cuando apareció en la puerta del altillo una silueta inesperada. Era un ser pequeñito y menudo, en el límite mismo del hombre de baja estatura y el enano, con una nariz grande y unos ojos extraordinariamente vivos, en los que bullía algo excesivo. (Str. 11.)

[...] nakrčil horní ret, čímž odhalil žluté veverčí zoubky, svařtil obličej do jakési karikatury či přízračného úsměvu. (Str. 19.)

[...] levantó el labio superior y arrugó la cara en un movimiento que dejó al descubierto unos dientes amarillentos, en una caricatura o espectro de sonrisa. (Str. 13.)

Není popisován jako vznešený a pohledný muž, tak jako jsou popisovány postavy v jeho rozhlasových hrách. Skutečnost (pořád v rámci fikčního světa) je mnohem nepříjemnější. Rozpor mezi vzhledem, který by chtěl mít, a tím, který ve skutečnosti má, vytváří velmi komický a ironický kontrast. Ne vždy je nám představován v negativním světle, jako karikatura sebe sama. Oplývá i vlastnostmi, které Mario Vargas Llosa bere vážně a které sám uznává. Přestože Mario (postava) je z rádia „zvyklý na značné rozpory mezi hlasem a podobou“, Camachův sametový hlas a precizní výslovnost, při které „zvučí každé písmeno“ (str. 17)²⁵, mu vyrazily dech. Obdivuje svého kolegu také za jeho neuvěřitelnou pracovitost a produktivitu při tvorbě seriálů.

Téma psaní se prolíná celou knihou, je dokonce obsaženo i v jejím španělském názvu – Anežka Charvátová dílo *Tetička Julie a zneuznaný génius* pokládá za „bravurně napsaný román o psaní“²⁶. Všeobjímající a výstižný titul knihy – *Tía Julia y el escribidor* – byl zprvu autorem zavrhnut, zdál se mu příliš žerovný. Rozhodl se proto pro nový název a román pojmenoval *Život a zázraky Pedra Camacha (Vida y milagros de Pedro Camacho)* jako aluzi na pikareskní romány.²⁷ Nakonec se však Vargas Llosa vrátil k původnímu plánu.

Španělský titul knihy obsahuje slovo „escribidor“, které není plně reflektováno v českém překladu, ačkoliv je spojnicí mezi autorem díla, postavou Maria i Pedra Camacha a reflexí hlavního tématu celé knihy (tak, jak ho pojala A. Charvátová). Výraz „escribidor“ není jednoduché přeložit, protože v sobě obsahuje více nuancí, které by jednoznačný překlad nedokázal zachytit. Podívejme se na heslo do slovníku RAE²⁸. Jako první význam je uveden „plodný spisovatel“ (escritor prolífico), blíže specifikovaný jako „autor mnoha děl“ (creador de muchas obras) – v českém jazyce by se tento výraz mohl blížit vyjádření grafoman či psavec. Do této kategorie rozhodně můžeme zařadit Pedra Camacha, ale také „empirického autora“ Maria Vargase Llosu a částečně i jeho knižní alter ego, žurnalistu a aspiranta na post spisovatele, postavu Maria, i když o rozsahu jeho práce toho mnoho nevíme. Jako druhý možný význam RAE uvádí ironický výraz pro „spisovatele“ (escritor). Vargas Llosa názvem knihy odkazuje jak na

²⁵ Z důvodu čitelnosti textu výjimečně uvádím originální znění v poznámce pod čarou: „Pese a estar habituado a los contrastes entre voz y físico por mis escapadas a Radio Central [...] [E]n esa voz no sólo desfilara cada letra [...]“ Str. 12.

²⁶ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 81. *Anežka Charvátová (roz. Vidmanová)

²⁷ OVIEDO, José Miguel. Conversación con Mario Vargas Llosa sobre ‚La Tía Julia y el escribidor‘. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 207–208.

²⁸ Viz REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. [Cit. 2021–07–01].

Camacha, tak i na Maria, ironizuje tím tedy vědomě i sám sebe a psaní jako takové. Není to však ironie zlá, nýbž velice láskyplná, protože se mísí s obdivem a fascinací. A jako třetí význam RAE uvádí hovorový zastaralý výraz pro „špatného spisovatele“ (mal escritor), pisálka. Camachova tvorba oplývá kýčovitými výrazy a klišé. Její melodramatické zápletky vycházejí z pokleslých žánrů různého typu (hororu, červené knihovny, detektivek apod.). Metodu „užití postupů melodramatu a pokleslých žánrů“ popisuje A. Charvátová jako jednu z užitých technik při autorově snaze o tzv. totální román (k tomuto termínu se vrátím později): „tyto postupy a zároveň jejich parodii nacházíme nejvíce v *Tetičce Julii* (seriály šíleného Pedra Camacha)“²⁹. V kontrastu s jeho horlivostí a zaujetím, s jeho úctou ke spisovatelskému řemeslu, kdy z namlouvání svého díla dělá až posvátný rituál, leží jeho tvorba jako taková, která se mnohem spíše blíží k tvorbě produktivního pisálka než ke kvalitnímu uměleckému dílu. Své první snahy a neúspěchy s literární tvorbou zažívá v osmé a deváté kapitole i Mario, který usiluje o publikaci svých povídek. Kniha zaznamenává spisovatelovy počátky, nesmělé předčítání prvních literárních pokusů svým blízkým, zklamání, ale také nadšené puzení k další tvorbě. Psaní je tedy ústředním motivem *Tetičky Julie*, je to obsesí „empirického autora“, postavy Maria i Pedra Camacha. Jedná se o stěžejní prvek při charakterizaci jeho postavy.

Projekce Camacha do vložených příběhů se projevují nejen prostřednictvím hlavních hrdinů, ale občas i tématem, které se objevuje i v Camachově fikčním životě. Když sám zažívá ve svém skromném obydlí problémy s potkany, objeví se tato zvířata jako velcí nepřátele i v jednom z jeho rozhlasových seriálů. Nejdřív je představena hra. Když se později dostaneme k pasáži, kde Camacho řeší stejný problém, jako čtenáři prožíváme pocit prozření. Nahlédneme pod pokličku tvořitele a pochopíme jeho motivaci, proč se daným tématem zabývá. Začneme být mnohem pozornější k detailům a nuancím obou kompozičních pásem a k tomu, jak se navzájem dotýkají a prolínají (viz kapitola o kompozici).

Zmíněnou projekci tvůrce do díla můžeme pozorovat také u první roviny románu, tato však vychází z mimoliterární roviny. Autobiografické zrcadlení autora najdeme v postavě Maria (a částečně i Pedra Camacha, viz níže). Je to odraz skutečného života spisovatele Maria Vargase Llosy. V jedné scéně vypravěče jeho přítel osloví „Vargásku“ (Varguitas)³⁰, což je zdvořilý příjmení Vargas. Podle hispanistky A. Charvátové jsou „autobiografickými démony“ Maria Vargase Llosy následující témata, ke kterým se ve svých dílech vrací.

[...] vysokoškolská studia v Limě za diktatury generála Odríy (1948–1956), láska k mnohem starší tetě navzdory rodině, dvě cesty do Amazonie, živoření v bohémské Paříži.

²⁹ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 59.

³⁰ Běžně se k postavě ostatní vztahují jako k Mariovi. Odkaz k autorovu příjmení je zmíněn pouze jednou.

Tyto určující zážitky stojí u zrodu obsedantních témat, vracejících se v různých obměnách prakticky ve všech Vargas Llosových knihách [...] ³¹

Základní dějovou linií prvního plánu románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* je láska mezi Mariem a jeho tetou Julií, inspirovaná skutečným životem spisovatele. Mario z fikčního světa studuje právo v Limě, stejně jako Mario Vargas Llosa, a přeje si cestovat do Paříže, aby se tam stal spisovatelem. Také se ožení se svojí tetou a druhé manželství uzavře se svojí sestřenicí, což je zmíněno v poslední kapitole knihy.

Některé charakterové rysy Vargase Llosy se objevují také v postavě Pedra Camacha. Je tak oddaný své práci, že všechno ostatní jde stranou. Camachův dům je jednoduchý, jeho jídlo je špatné, nemá ženu ani přátele. Tento přístup a oddanost své profesi je to, co Vargas Llosa očekává od každého spisovatele, včetně sebe (samozřejmě u Pedra Camacha jsou tyto rysy přehnané a parodované, ale směřování je stejné), jak vysvětluje A. Charvátová v předmluvě k českému překladu knihy *Pantaleón a jeho ženská rota*.

Pantaleón je vojákem, který své práci obětuje všechno. Paralela mezi ním a Camachem tkví v jejich přehnaném odhodlání, které je postupně ničí. Dnes bychom je pravděpodobně považovali za workoholiky. ³² Jak je zmíněno v kapitole VII, Pedro Camacho pracuje okolo patnácti až šestnácti hodin denně od pondělí do soboty.

Proč nepoužije jako podklady pro své limské příběhy texty, které napsal v Bolívii? [...] Důvod, proč nepoužíval své staré rozhlasové seriály, byl bezpochyby prostší: neměl nejmenší zájem ušetřit si práci. Žít pro něj znamenalo psát. (Str. 111.)

¿Por qué no utilizaba, como base para sus historias limeñas, las que había escrito en Bolivia? [...] Sin duda, la razón por la cual no utilizaba sus viejos radioteatros era más simple: porque no tenía el menor interés en ahorrarse trabajo. Vivir era, para él, escribir. (Str. 74–75.)

[T]exty seriálů vycházely z té houževnaté hlavičky a neúnavných ruček ve správné velikosti jako věnce vuřtů ze stroje. (Str. 111.)

[L]os libretos salían de esa cabecita tenaz y de esas manos infatigables, uno tras otro, a la medida adecuada, como sartas de salchichas de una máquina. (Str. 73.)

V obou zmíněných knihách se na několika místech objevuje stejná humoristická strategie. Téma sexuality a tělesnosti se protíná se suchou oddaností práci a touze po výsledcích. Pantaleón vytváří zprávy a numerické statistiky o nevěstinci a výkonnosti každé prostitutky, kterou zaměstnává. Do výpočtů měsíčních zisků dokonce zahrnuje parametr menstruace každé

³¹ CHARVÁTOVÁ, Anežka. Zelené mozky, fanatici a „Einstein šoustání“. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón a jeho ženská rota*. Vyd. 2. Přeložil Vladimír MEDEK. Praha: Odeon, 2011, str. 8.

³² Tamtéž, str. 10.

„potěšitelky“, dobu trvání sexuálního aktu a průměrnou frekvenci styků potřebnou k uspokojení mužského libida. Něco podobného můžeme najít i v knize *Tetička Julie a zneuznaný génius*, ale pouze ojediněle, protože Camacho se sexuální problematikou běžně nezabývá, na rozdíl od Pantaleóna, který to má v popisu práce. Podobnost můžeme pozorovat ve scéně, kde Camacho velmi suchým a seriózním způsobem radí svým kolegům při práci. Doporučil jednomu z nich, aby masturboval před erotickými scénami.

„To je na mou duši génius,“ říkal, zalykaje se obdivem. „Má úžasné nápady!“ Vypravoval nám velice zábavné zkazky o uměleckých fíntách Pedra Camacha. Jednou se nám zapřísahal, že Pedro Camacho radil Luciano Pandovi, aby před natáčením milostné scény onanoval, a jako důvod uváděl, že prý má potom člověk krásně přiškrcený hlas a velice romanticky oddychuje. (Str. 84.)

–Este tipo es un genio –decía, ahogándose–. Se le ocurren cosas milagrosas.

Traía siempre anécdotas muy divertidas sobre las proezas artísticas de Pedro Camacho. Un día nos juró que éste había aconsejado a Luciano Pando que se masturbara antes de interpretar un diálogo de amor con el argumento de que eso debilitaba la voz y provocaba un jadeo muy romántico. (Str. 56.)

Další aspekt, který se podílí na vzniku humorných situací, je různé prolínání příběhů. Obě kompoziční pásma do sebe vstupují v neočekávaných momentech děje. Čtenář je nucen přemýšlet nad formou textu, listovat knihou zpět, aby si ověřil své hypotézy, a baví se nově vzniklými kontexty, které jsou absurdní a směšné.

2.3 Průnik příběhů a pásmová kompozice

Jak jsem již zmínila dříve, v *Tetičce Julii* můžeme identifikovat příběh rámcový a příběhy do něj vložené (tematicky zdánlivě nesouvisející). Vložené příběhy jsou kapitolami rozhlasových dramatických seriálů, ale čtenář to nejprve neví. Postupně objevuje strukturu díla. První výslovná zmínka objasňující tento vztah mezi dvěma střídajícími se kompozičními celky, se objevuje až v páté kapitole. Teta Julie v ní zmiňuje svůj oblíbený rozhlasový seriál od Camacha, a čtenář poznává, že se shoduje s druhou kapitolou knihy.

Připomněl jsem jí, že je pouze má přivdaná teta, a ona mi vyprávěla, že v seriálu ve tři odpoledne má jeden krásný vášnivý veslař ve čtvrti San Isidro poměr s vlastní sestrou, kterou k dovršení všeho zlého přivedl do jiného stavu. (Str. 80.)

Le recordé que sólo era mi tía política y ella me contó que en el radioteatro de las tres, un muchacho de San Isidro, buenmosísimo y gran corredor de tabla hawaiana, tenía relaciones nada menos que con su hermana, a la que, horror de horrores, había dejado embarazada. (Str. 53.)

I když spolu oba příběhy zdánlivě nemají nic společného, navzájem se ovlivňují a dávají vzniknout novým kontextům. Někdy tak, že poukazují na vybraný aspekt jednoho příběhu, a tím dávají druhému příběhu nový význam, nebo alespoň zaměří pozornost čtenáře jinam. Podobně tomu je i u druhého díla rozebíraného v této práci.

Formální strategie knihy *Pantaleón a jeho ženská rota* téměř postrádá vševědouceho vypravěče. Kniha se skládá z částí dialogů, hlášení, kázání, zpráv atd. Je složena z více příběhových linií, které ovšem nejsou nijak formálně oddělené (například kapitolami), ale které tvoří něco jako mozaiku zdánlivě nesouvisejících replik. To je skutečně jen zdání, protože způsob, jakým jsou na sebe jednotlivé střípky příběhu navázány, je vzájemně propojuje, rozjitrňuje pozornost čtenáře a pozměňuje jeho interpretaci textu (o tom ale více v kapitole o kompozici románu *Pantaleón a jeho ženská rota*).

Mario Vargas Llosa tuto formální strategii nazývá technikou „spojených nádob“ (vasos comunicantes). „Na materiální úrovni tedy existuje mezi těmito fikčními příběhy vztah spojených nádob: příběhy se k sobě vztahují, vzájemně se objasňují a jedny pozměňují ty druhé.“³³

Abychom si mohli toto prolínání ukázat na konkrétním příkladu, musíme nejdřív pochopit celkovou strukturu díla. Zaměřím se teď zblízka a více schematicky na kompozici knihy *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Román se skládá ze dvou hlavních linií – na sebe navazující příběh hlavního hrdiny Maria a jednotlivé díly Camachových rozhlasových seriálů. Rozdělení je následující: kapitoly I, III, V, VII, IX, XI, XIII, XV, XVII, XIX a XX pokrývají hlavní dějovou linii; a kapitoly II, IV, VI, VIII, X, XII, XIV, XVI a XVIII jsou rozhlasové hry „napsané“ fiktivní postavou – Pedrem Camachem.

V knize *Poetika prózy*, která mimo jiné analyzuje narativní rysy užití v díle *Tisíc a jedna noc*, si literární teoretik Tzvetan Todorov klade otázku, zda je možné brát jako odbočku něco, co svou velikostí rámcový příběh přesahuje.³⁴ V našem případě je objem obou střídajících se příběhových linií skoro stejný, na rozdíl od *Tisíce a jedné noci*, kde vložené příběhy ten rámcový jednoznačně zastíňují svým rozsahem. U *Tetičky Julie* to jednoznačné není. Ačkoliv čtenář vždy tíhne k tomu, vnímat rámcový příběh jako ten hlavní, zde je to dle mého názoru opodstatněné, nejen proto, že je o něco delší (životu Maria je věnováno jedenáct kapitol, rozhlasovým seriálům pouze devět), ale také kvůli struktuře díla. Funkce vložených příběhů je kromě pobavení také charakterizační, dotváří postavu Pedra Camacha, odráží jeho povahu, jeho touhy a sny i jeho obavy, zároveň částečně reflektuje i události, které se mu v životě dějí. U *Tisíce a jedné noci* Todorov také identifikuje rámcový příběh jako stěžejní, přestože má menší rozsah než odbočky v podobě

³³ VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971, str. 246: „Al nivel de la materia existe, pues, entre estas ficciones una relación de vasos comunicantes: al asociarse, las historias mutuamente se iluminan, rehaciéndose unas a otras.“ Citováno z: ROBERT L. SIMS. Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: La creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez. *Hispania* [online]. 1988, 71(1), 50-60 [cit. 2021-7-21].

³⁴ Viz TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Přeložil Jiří PELÁN, přeložila Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek (Triáda), str. 134.

jednotlivých vyprávění Šeherezády. Vložené příběhy jsou totiž odrazem příběhu hlavního, protože klíčovým tématem je samotný akt vyprávění. Hispanistka Anežka Charvátová věří, že se něco podobného děje i s postavou Pedra Camacha. Jedním z klíčových témat knihy *Tetička Julie a zneuznaný génius* je narace sama o sobě (jak jsem již zmínila v předchozí kapitole). V rozhovoru se k tomuto tématu vyjadřuje i Mario Vargas Llosa.

Skutečně, to téma se v mém díle objevuje často, máte pravdu... Už od dětství mě fascinovaly příběhy, ať jsem je četl nebo slyšel vyprávět, a i když jsem teď starý, ještě stále mě fascinují.³⁵

Vargas Llosa rád experimentuje s různými inovativními technikami. Jeho pozornosti se tedy nevyhnou ani vložené příběhy. Složitá hra s jejich formami a vzájemnými vztahy se objevuje v mnoha jeho románech. Sám tuto narativní strategii nazývá „čínské krabičky“ (cajas chinas)

Další technikou, která se podle mě v historii románu opakuje, je to, co bychom mohli nazvat technikou čínských krabiček. Jak víte, v čínských krabičkách je vždy uvnitř jedna menší; otevřeme ji, vyjmeme menší krabičku a z této krabičky vykoukne další menší krabička a pak další ještě menší krabička. Dalo by se říct, že takto bychom mohli pokračovat do nekonečna.³⁶

Technika „čínských krabiček“ má různé varianty, může mířit jak stále hlouběji dovnitř, tak i k paralelně vloženým příběhům stejné úrovně, jak je tomu právě zde. „[J]ednotlivé menší krabičky mohou zapadat jedna do druhé nebo být stejné velikosti a stát vedle sebe, zarámovány do největší krabičky“³⁷.

Vložené příběhy byly v literatuře užívány už dříve, novinkou v románové tvorbě je ale jejich rozrůstání do rozměrů samostatného díla. Román *Tetička Julie a zneuznaný génius* je tvořen dvěma výraznými dějovými liniemi, které jsou tak ucelené, že by se daly číst samostatně jako dvě rozdílné knihy. Tento typ struktury literární teoretička Daniela Hodrová nazývá „pásmovou kompozicí“³⁸. Jednotlivá pásma se mohou lišit různými hledisky, tématy, žánry atd. Tato pásma se k sobě nějakým způsobem vztahují.

³⁵ CHARVÁTOVÁ, Anežka. Rozhovor s Mariem Vargasem Llosou. In: *ILiteratura.cz* [online]. 2003 [cit. 2018-08-05].

³⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968, str. 24: “Otra técnica que me parece que se ha repetido a lo largo de la historia de la novela es la que podríamos llamar técnica de las cajas chinas. Como ustedes saben en las cajas chinas siempre hay adentro una más pequeña; abrimos, sacamos una caja más pequeña, y de esa caja sale otra caja más pequeña, y luego otra caja más pequeña, y se diría que así podría ser hasta el infinito.”

³⁷ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 56.

³⁸ Viz HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, str. 408–424.

Zvláštním případem vztahu mezi pásmy, do 20. století nerealizovaným, je vztah metatextový: jedno pásmo představuje tradiční román, vyprávěný vševědoucím vypravěčem nebo z hlediska určité postavy, druhé je utvářeno tak, že jedna z postav prvního pásma tento román píše nebo komentuje.³⁹

Na skutečnost, i když také fikční, je v pásmové kompozici nahlíženo různými hledisky. Neexistuje jediný správný pohled, tzv. „objektivní“ pravda. „Je charakteristické, že hypotetický statut příběhů vylučuje postavu vševědoucího vypravěče, pro kterého pochybnost neexistuje.“⁴⁰ Toto tvrzení spíše odpovídá mikropásmům v díle *Pantaleón a jeho ženská rota*. V druhém pásmu *Tetičky Julie* se totiž tzv. vševědoucí vypravěč vyskytuje. Ačkoliv teoreticky příběhy vypráví Camacho, používá k tomu jako narativní strategii právě vševědoucího vypravěče. Opět se pohybujeme v rovině fikčního světa. Skutečným autorem, který vybírá narativní strategii, je samozřejmě Mario Vargas Llosa.

Pásmová kompozice přetrvává určitou kontinuitu, jinou ale zachovává. Výběr typu kontinuity, která bude zachována a která ne, záleží na autorovi každého díla. V románu *Tetička Julie* jsou pásma vydělena, kryjí se s kapitolami. Je zde zachována určitá kontinuita časová (ve smyslu časoslednosti), sled pásem odpovídá sledu časovému. Ačkoliv Camachovy příběhy mají úplně odlišný chronotop než Mariův příběh, přibývající zmatky odpovídají rostoucímu šílenství Camacha ve stejném časovém sledu. Dá se tedy předpokládat, že jsou epizody za sebou řazeny v takovém sledu, v jakém je fiktivní postava tvořila, a v takových chvílích, které jejich umístění do rámcového příběhu odpovídají. Inkorporování příběhů do časové linie prvního pásma se děje i přes reference, které ukazují na samotný akt jejich tvorby, jak je zachyceno v následující citaci. Pedro Camacho „rodí trojčata“ a zároveň rozpráví se svým přítelem Mariem.

Po chvílce ustal, jako by si dělal přestávku mezi dvěma myšlenkami, ale ani tehdy se ke mně neotočil, jen mi svým dokonale zvučným, sametovým hlasem oznámil:

„Gynekolog Alberto de Quinteros je u neteře, která rodí trojčata, a jedno se vzpříčilo. Můžete pět minut počkat? Provedu jí císaře a zajdem si na meduňku s mátou.“ (Str. 163.)

Al cabo de un momento, como haciendo una pausa entre dos pensamientos, pero sin volver la cabeza hacia mí, le oí decir con su voz de timbre perfecto y acariciador:

–El ginecólogo Alberto de Quinteros está haciendo parir trillizos a una sobrina, y uno de los renacuajos se ha atravesado. ¿Puede esperarme cinco minutos? Hago una cesárea a la muchacha y nos tomamos una yerbaluisa con menta. (Str. 106.)

Obě pásma u *Tetičky Julie* zachovávají lineární kompozici, s minimem časových skoků a retrospekci. Kontinuita žánrová se nezachovává (román vs. krátký formát epizody seriálu s otevřeným koncem) a kontinuita tematická také ne.

³⁹ Tamtéž, str. 409–410.

⁴⁰ Tamtéž, str. 413.

Jsou vložené příběhy samostatnými entitami? Na začátku knihy *Tetička Julie* se zdá, že schéma je jednoduché. Epizody rozhlasového dramatu působí jako izolované příběhy, které nezasahují do fikčního světa prvního plánu – fungují jako humorné vsuvky, které zároveň charakterizují postavu Pedra Camacha. Postupně ale narůstá prolínání obou dějových rovin, a dokonce se objevuje interakce i mezi jednotlivými rozhlasovými seriály: vložené reference, stejné postavy začnou putovat z jednoho seriálu do druhého, prohazují se jejich role.

V jedné epizodě (v kapitole osm) postava Federica Télleze Unzátegui vlastní společnost s názvem „MORNAKRY S. A.“ (Antirroedores S. A.) a věnuje veškeré úsilí zabíjení hlodavců.

Don Federico Téllez Unzátegui [...] zasvětil celý život křížáckému tažení a nedovolil nikomu a ničemu s výjimkou nezbytně nutného spánku, jídla a styku s rodinou, aby ho od něho odváděl. Již čtyřicet let vedl tuto válku s cílem vyhubit veškeré hlodavce na celém území Peru. (Str. 117.)

[D]on Federico Téllez Unzátegui había consagrado su existencia a una cruzada y no permitía que nada ni nadie –a no ser las indispensables horas de sueño, alimentación y trato de la familia– lo distrajera de ella. Esa guerra la libraba hacía cuarenta años y tenía como meta el exterminio de todos los roedores del territorio nacional. (Str. 78–79.)

Celý díl seriálu se věnuje nenávisti dona Federica k hlodavcům, vysvětluje jeho motivaci, seznamuje nás s jeho obrovskou frustrací a touhou obětovat svůj život hubení těchto odporných živočichů.

V následující kapitole pak Pedro Camacho požádá Maria, aby ho doprovodil do obchodu s jedy proti hlodavcům.

Chodili jsme po bočních ulicích u třídy Svornosti, sháněli jsme jed a Pedro Camacho mi přitom vyprávěl, jak se v penzionu La Tapada rozmnožily myši. Prý už to s nimi není k vydržení. (Str. 132.)

Mientras recorriamos las transversales del jirón de la Unión buscando un veneno, el artista me contó que los ratones de la pensión La Tapada habían llegado a extremos intolerables. (Str. 89)

Z tohoto příkladu je zřejmé, že Camachovy osobní problémy se odrážejí i v jeho tvorbě, jeho život a život seriálových hrdinů se propojuje, příběhy na sebe navzájem odkazují. Tento poznatek je čtenáři usnadněn, protože se jedná o dvě po sobě jdoucí kapitoly. Je téměř nemožné si této souvislosti nevšimnout. Experimenty Maria Vargase Llosy z dřívějších knih značně komplikovaly jejich interpretaci pro případného čtenáře. Postupně se rozhodl zaměřit také na čtivost a čtenářskou odezvu. Experimentů se nevzdává, ale čtenářova cesta je znatelně jednodušší.

V desáté kapitole se objevuje první chyba, která zpochybňuje integritu předkládaného fikčního světa. Distributor léčiv, již zmiňovaný Lucho Abril Marroquín, se najednou musí vrátit do svého

zaměstnání ve společnosti MORNAKRY S a.s. (str. 160). Jedná se o první vlašťovku, předzvěst budoucího chaosu, ale zatím je nesrovnalost tak drobná, že ji lze přejít bez toho, aby se výrazně narušila celistvost příběhu seriálové epizody.

První významné zmatení hlavních postav různých rozhlasových her se objevuje v kapitole dvanácté, ještě předtím, než se o tom výslovně zmiňují postavy rámcového příběhu, k čemuž dochází v kapitole následující. Autor tak umožňuje čtenáři rozluštit chaotickou situaci nejdřív samostatně. Kniha ho vyzývá k aktivitě. Pokud si nesrovnalostí všimne, listuje zpět, je zmatený, buduje nové hypotézy a přetváří svá očekávání. Pochopení, které mu nabízí následující kapitola, je pro pozorného čtenáře určitou katarzí.

V následující kapitole si při nahrávání v radiu Camachovi podřízení všimnou, že není něco v pořádku. Čtenář knihy to už ale ví. Postava Lucha Abrila Marroquina, která se náhle zjeví v kapitole dvanácté, pochází z úplně jiné série (z kapitoly desáté). Aby čtenář tuto hru nemohl minout, je zmatení postav do očí bijící. V rámci jednoho příběhu se postava chvíli jmenuje Ezequiel Delfín, následně se jí ale začne říkat jinak. Je tedy evidentní, že „modelový autor“ stál o to, aby se „modelový čtenář“ zapojil.

V dvanácté kapitole mladý Ezequiel Delfín bodne pana Bergua a pokusí se znásilnit jeho manželku.

Podrobnosti oné strašlivé noci nevymizí nikdy z paměti ayacuchského kavalíra: budou ho pronásledovat v bdění i ve spánku až do poslední chvíle života a kdoví, možná že i dál v jeho příštím životě. (Str. 182.)

Nunca más se borrarían de la memoria del gentil hombre ayacuchano los pormenores de esa noche: en la vigilia y en el sueño lo acosarían hasta el final de sus días y, quién sabe, a lo mejor lo seguirían persiguiendo en su próximo estadio vital. (Str. 121.)

Výše zmíněný citát je předzvěstí tragédie, která se teprve stane. Mario Vargas Llosa zde využívá prolepsy k budování čtenářského napětí.

Ve chvíli, kdy policie zločince chytí, nemluví už o něm jako o Ezaquielovi Delfínovi, ale říkají mu Lucho Abril Marroquín. Postava změní nejen své jméno, ale také do sebe vstřebá osobnost toho druhého. Hovoří o něm jako o propagátorovi léčiv, kterým je Lucho Abril Marroquín v desáté kapitole. Postava přechází z příběhu do příběhu.

Putovní postavy se mohou vymanit z rámce jedné knihy. Příkladem takové intratextuální postavy je vyšetřující seržant Lituma. Jako putovní charakter ho stvořil Mario Vargas Llosa, Lituma prostupuje mnoha jeho díly, někde jako postava vedlejší, jinde však jako hlavní. Objevil se například v knihách *Zelený dům* (*La casa verde*, 1966), *Tetička Julie a zneuznaný genius* (*La tía Julia y el escribidor*, 1977), *Smrt v Andách* (*Lituma en los Andes*, 1993), *Kdo zabil Palomina Molera?* (*¿Quién mató a Palomino Molero?*, 1986). Ostatní postavy nenaývají takové autonomie, aby přežily mimo své příběhy (tedy kromě autobiografického alter ega Vargase

Llosy, ale to je spíše záležitostí tematickou a z důvodu využití vlastních vzpomínek a zážitků jako báze pro fiktivní příběhy).

Přechodem Lucha Abrila Marroquina z jednoho seriálu do druhého chce Mario Vargas Llosa ve čtenáři vyvolat zmatek a pobavení. Tato malá formální hra se nakonec vysvětlí jako projev počínajícího šílenství Pedra Camacha, který je fiktivním autorem epizod rozhlasových seriálů. Kvůli nezměrnému množství práce spisovatel postupně přichází o rozum. Do jeho děl se promítá jeho duševní stav, systém se bortí a kromě jeho workoholické duše se v chaos propadá i jeho tvorba. Čtenář musí být velmi pozorný, aby byl schopen hru nadále sledovat a rozpoznat všechny dějové zvraty. Nakonec prozře i sám Camacho.

Ale vzápětí se mi pokorně svěřil, jak si ta „opomenutí“ uvědomil, jak si chtěl pořídit kartotéku jednotlivých osob, ale nebylo to možné, nemá čas, nemá už ani čas podívat se do odvyšovaných pořadů, veškerý čas mu zabere výroba nových textů. „Kdybych se zastavil, svět by se zřítíl,“ zahučel. (Str. 204.)

[...] un momento después, con humildad, me contó que al darse cuenta de 'los olvidos' había intentado hacer un fichero. Sólo que era imposible, no tenía tiempo, ni siquiera para consultar los programas radiados: todas sus horas estaban tomadas en la producción de nuevos libretos. “Si paro, el mundo se vendría abajo”, murmuró. (Str. 153.)

Ano, museli bychom vytvořit kartotéku všech postav, abychom mohli vysledovat každou formální hru autora, každou záměnu, každou nedobrovolnou chybu Camacha, ale dobrovolnou a strategickou „chybu“ Maria Vargase Llosa. Můžeme si klást otázku, jaké by bylo očekávané chování „modelového čtenáře“. Je součástí strategie „modelového autora“, aby čtenář poznal všechny zvraty a nepřesnosti a analyzoval je? Nebo je cílem nechat se unášet příběhem a ke kýženému výsledku bohatě postačí, pokud čtenář rozpozná, že k nějakému zmatení vůbec dochází? Umberto Eco zkoumá tento problém na knize Alexandra Dumase *Tři mušketýři*. Fiktivní svět *Tří mušketýřů* vychází ze skutečného světa, autor dokonce bere v úvahu různá autentická jména ulic ze sedmnáctého století, ale velmi pozorný čtenář může najít určité nesrovnalosti. Jak to Humberto Eco popisuje (se spoustou humoru a ironie) ve své studii *Podivuhodný případ ulice Servandoni*⁴¹: pokud čtenář začne číst Dumasův text s mapou Paříže ze 17. století, bude velmi zmatený.

Běda, běda – náš empirický čtenář bude jistě pohnut při zmínce o ulici Servandoni, protože tam žil Roland Barthes, avšak Aramis tam bydlet nemohl, protože děj se odehrává roku 1625, a florentský architekt Giovanni Niccoló Servandoni se narodil roku

⁴¹ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, str. 131–155.

1695, průčelí chrámu Saint-Sulpice navrhl v roce 1733 a ulice byla po něm pojmenována teprve roku 1806.⁴²

„Empirický čtenář“ však není dle Umberta Eca pro literární analýzu tak důležitý jako „čtenář modelový“. „Přepokládaný modelový čtenář *Tří mušketýrů* má docela rád historické rekonstrukce (nejsou-li přespříliš vědecké) [...].“⁴³ Od „modelového čtenáře“ se tedy očekává určitý zájem o historii, aby ho dobové zmínky potěšily a vzbudily dojem autentické atmosféry. Nemůže se ale jednat o zálibu takového stupně, že by čtenáře vedla k porovnávání románu s historickou mapou ze 17. století. „Řekli jsme, že text předpokládá určitý rozsah čtenářových vědomostí – jeho Encyklopedii, tento rozsah je však dost těžké vymezit.“⁴⁴

Eco se snaží nalézt v textu narativní strategii „modelového autora“; zjistit, pro jakého „modelového čtenáře“ je text napsán. Ve své analýze odkazuje na znalosti čtenáře vztahující se k aktuálnímu světu, ve kterém se vyskytuje, na znalosti tvořící jeho kulturní encyklopedii. Z té čtenář při interpretaci textu vychází. Jaký by měl být „modelový čtenář“ a jeho předpokládané znalosti u románu *Tetička Julie*? Místo externích odkazů do aktuálního světa jsou u tohoto románu podstatnější ty vnitřnětextové – orientace čtenáře v příběhu a jeho postavách a míra zainteresovanosti v analýze fikčního světa a jeho pravdivosti ve vztahu k němu samému. Jaký stupeň analýzy se tedy od čtenáře očekává? K nalezení konceptu takového čtenáře se můžeme přiblížit, není možné ho ale přesně vymezit. „Modelový čtenář“ je abstraktní pojem, jakýsi vzor, který se odráží v „empirických čtenářích“. Ti se mu mohou přiblížit, nemohou se jím ale stát. Interpretaci provádí vždy čtenář „empirický“. „Idea“ v Platónově pojetí v sobě zahrnuje všechny své konkrétní reprezentace, jejich abstrahováním se člověk dobírá podstaty pojmu, jeho archetypu, esence, ta však stále náleží do světa idejí. Rozklíčování správného čtení, tedy co největší přiblížení se cíli „modelového autora“, leží zas v textu samém.

„Text tedy produkuje modelového čtenáře, který není tím, kdo čte daný text ‚správně‘, ale kdo rozehrává patřičnou škálu dohadů a hypotéz všude – a právě jenom tam –, kde si o to text říká.“⁴⁵ Modelový čtenář je tedy ten, kdo se táže po intencích tvůrce, kdo hledá „modelového autora“.

„Modelový čtenář“ není konkrétní koncept, který bychom měli odhalit, je to dotazování samo (párání po „modelovém autorovi“). Dalo by se to vyjádřit otřepaným klišé: i cesta může být cíl. Zkusme se mu tedy přiblížit, s vědomím, že cílem není dojít k přesné definici.

První chyba ve jménu postavy se týká hlavního hrdiny z epizody rozhlasového seriálu, je téměř nemožné nechat takovou „chybu“ bez povšimnutí. Jméno je nahrazeno jiným a zase se jedná o

⁴² Tamtéž, str. 138.

⁴³ Tamtéž, str. 145.

⁴⁴ Tamtéž, str. 145.

⁴⁵ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 220.

hlavní postavu dalšího Camachova seriálu. Je tedy pravděpodobné, že toto jméno zůstane v paměti čtenáře. Navíc epizoda, do které tato další postava patří, je hned z předchozího seriálu a je vzdálená pouhé dvě kapitoly (protože, jak jsem vysvětlila dříve, kapitoly o Mariovi se střídají s vloženými příběhy rozhlasového dramatu). V následující kapitole je již výslovně uvedeno, že s Camachem a jeho hrami není něco v pořádku, takže i nepozorný čtenář se o zajímavém zmatení postav dozví, a ti čtenáři, co už se na tento problém zaměřili, se ve své hypotéze utvrdí. Domnívám se, že Mario Vargas Llosa si přeje, aby byla jeho strategie odhalena, aby se pozornost čtenáře zaměřila i na formu. Nejdřív nám dá prostor k vlastnímu objevování a závěrům a pak je stvrdí i textem. Přeje si, aby byl čtenář aktivní a pozorný, ideálně aby ho tato hra bavila a aby se jí také účastnil.

Stručně řečeno, cílem této narativní strategie může být upoutat čtenáře a zintenzivnit jeho pozornost, přinutit jej konzultovat předchozí kapitoly a příběhy, mnohem více pracovat s pamětí, ale především přemýšlet o struktuře díla. Vyvolává jiné čtení, s jinými akcenty a jiným typem pozornosti.

2.4 Jazykové rozlišení pásem

Po vzoru Daniely Hodrové⁴⁶ jsem vytvořila schéma pásmové kompozice románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*.

A ₁	B ₁	A ₂	B ₂	A ₃	B ₃	A ₄	B ₄	A ₅	B ₅	A ₆	B ₆	A ₇	B ₇	A ₈	B ₈	A ₉	A ₁₀
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII

(A = příběh Maria, B = rozhlasové seriály, indexy označují pořadové číslo v rámci pásma, čísla ve druhé řádce odpovídají číslům kapitol)

Camachův styl je rozpoznatelný a odlišný od vypravěče prvního pásma. K ilustraci použiji značně extenzivní a komplexní citaci, totiž úvodní věty každé kapitoly (vždy se jedná o úryvek odpovídající první větě ve španělském originále, v jednom případě jí odpovídají v českém překladu věty dvě, jinak se počet vět shoduje). Pro zdůraznění aspektu, na který chci upozornit, uvedu nejprve blok citací v českém jazyce a následovat bude španělský originál. Písmena „A“ a „B“ označují pásma, římské číslice za citací odpovídají číslům kapitol. Při následujícím srovnání je stěžejním prvkem rozsah porovnávaných vět a jejich jazykový styl. K tučně zdůrazněným částem se vrátím později.

A Byl jsem v těch dávných časech ještě úplný mladíček a bydlel jsem u dědečka a u babičky v bílém domku v Ocharánské ulici v Miraflores. (Str. 29.) – I

⁴⁶ Viz HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, str. 410.

- B Bylo prosluněné ráno limského jara**, kdy se člověku zdá, že pelargonie jsou zářivější, bougainville kadeřavější a růže voňavější. Vyhlášený gynekolog doktor Alberto de Quinteros – široké čelo, orlí nos, pronikavý pohled, přímá a dobrosrdečná povaha – otevřel oči ve své prostorné vile v San Isidru a protáhl se. (Str. 20.) – II
- A Podruhé jsem Pedra Camacha viděl pár dní po našem nepříjemném seznámení. (Str. 38.) – III
- B Byla vlhká callaoská noc**, tma jak v pytli a seržant Lituma si zvedl límec pláštěnky, třel si ruce a chystal se splnit svou povinnost. (Str. 54.) – IV
- A Ve zprávě o návštěvě Lucha Gatiky v Limě použil Pascual výrazů jak „prvořadá umělecká událost“ a „velký hit peruánského rozhlasu“. (Str. 75.) – V
- B Jednoho zářivého letního rána** vstoupil elegantní dr. Don Pedro Barreda y Zaldívar přesně, jak bylo jeho zvykem, do své kanceláře vyšetřujícího soudce trestního senátu čís. 1 Nejvyššího soudu v Limě. (Str. 90.) – VI
- A Láska s tetičkou Julií špěla s rozvinutými plachtami kupředu, ale trochu se nám to komplikovalo tím, že se to dalo těžko uchovat v tajnosti. (Str. 104.) – VII
- B Don Federico Téllez Unzátegui se podíval na hodinky, ověřil si, **že je dvanáct**, řekl půltuctu zaměstnanců, že mohou jít na oběd, a nepřipomenul jim, aby byli přesně ve tři zpátky, ani o minutu později, protože všichni velmi dobře věděli, že u firmy MORNAKRYŠ spol. s.r.o., je nepřesnost prohřeškem, za který se platí pokutou nebo vyhazovem. (Str. 117.) – VIII
- A Po neúspěchu povídky o Doroteu Martím jsem byl několik dní v skleslé náladě. (Str. 131.) – IX
- B Tragédie Lucha Abrila Marroquina, mladého obchodního cestujícího firmy Bayer, jemuž slibovalo nadějnou budoucnost, má svůj počátek **v jednom prosluněném dnu** v okolí historického města Piska. (Str. 146.) – X
- A Blížily se pololetní zkoušky na fakultě; od té doby, co jsem miloval tetičku Julii, a chodil proto méně na přednášky a psal více (Pyrrhových) povídek, byl jsem na toto kritické období špatně připraven. (Str. 162.) – XI
- B Asi v polovině Ické třídy, v samém zaprášeném středu Limy, stojí starý dům s balkony a žaluziemi, na jehož zdech, poškozených časem a nevzdělcanci (zamilovaní tu ryjí srdce, šípy a jména žen, zvrhlíci pohlavní symboly a sprostá slova), prosvítají ještě zbytky původní indigově modré omítky, jaká krásnila panská sídla za dob španělské kolonie. (Str. 176.) – XII
- A Paměťhodný den mého života začal pitoreskní příhodou (bez násilnických rysů mého střetnutí s biftekáři), v níž jsem sehrál roli svědka a polovičního hrdiny. (Str. 190.) – XIII

B Příběh velebného pána dona Seferina Huanky Leyvy, faráře z vykřičené Mendocity, která leží u hranic čtvrti fotbalových fanoušků Victorie, **začal v jedné karnevalové noci před půl stoletím**, když jakýsi mladík z dobré rodiny, který se rád občas nořil v lid, znásilnil v jedné zapadlé uličce Chirimoya rozvernou pradlenu, černou Teresitu. (Str. 206.) – XIV

A První člověk, s nímž jsem mluvil o nabídnutí sňatku tetičce Julii, nebyl Javier, nýbrž sestřenice Nancy. (Str. 222.) – XV

B Joaquín Hinostroza Belmont, jemuž bylo souzeno, aby svými výkony vyvolával bouře potlesku na stadionech (nestřílel góly, ani nechytal trestné kopy, soudcoval pouze fotbalová utkání) a aby jeho žízeň po alkoholu zanechala stopy a dluhy v barech celé Limy, se narodil v jednom z panských sídel, jaká si v třicátých letech stavěli limští mandaríni, když chtěli udělat z pustých plání Perly jakousi peruánskou Copacabanu. (Dopadlo to špatně: tamější vlhkost, trest na velblouda, který chce mermomocí prolézt uchem jehly, zpusťovala hrtany a průdušky peruánské aristokracie.) (Str. 238.) – XVI

A Vyjeli jsme z Limy v devět hodin ráno linkovým taxíkem⁴⁷ od Univerzitního parku. (Str. 254.) – XVII

B Lidský bard Crisanto Maravillas se narodil ve středu města v jedné uličce poblíž Svatoanenského náměstí, odkud se ze střešních pouštěli nejkouzelnější draci v Peru, krásné výtvořky z hedvábného papíru, které stoupaly neohroženě nad Horní čtvrti, nakukovaly střešními okénky do kláštera řádu bosých karmelitánek a špehovaly řeholnice. (Str. 270.) – XVIII

A Javier telefonoval z Limy v sedm ráno. (Str. 286.) – XIX

A Manželství s tetičkou Julií se skutečně vydařilo a trvalo podstatně déle, než se všichni příbuzní, ba i samotná Julie, obávali, než si přáli, než předpovídali: osm let. (Str. 306.) – XX

A En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores. (Str. 6.) – I

B **Era una de esas soleadas mañanas de la primavera limeña**, en que los geranios amanecen más arrebatados, las rosas más fragantes y las buganvillas más crespas, cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto de Quinteros –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu– abrió los ojos y se despezó en su espaciosa residencia de San Isidro. (Str. 14.) – II

A Volví a ver a Pedro Camacho pocos días después del incidente. (Str. 26.) – III

⁴⁷ Linkový taxík je v Peru běžný meziměstský dopravní prostředek, má předem určenou trasu ale nikoliv dobu odjezdu, ta nastává až po zaplnění všech volných míst. (Pozn. autorky práce.)

- B **En la noche chalaca, húmeda y oscura** como boca de lobo, el sargento Lituma se subió las solapas del capote, se frotó las manos y se dispuso a cumplir con su deber. (Str. 36.) – IV
- A El paso de Lucho Gatica por Lima fue adjetivado por Pascual en nuestros boletines como “soberbio acontecimiento artístico y gran hit de la radiotelefonía nacional”. (Str. 49.) – V
- B **Una resplandeciente mañana de verano**, atildado y puntual como era su costumbre, entró el Dr. Dn. Pedro Barreda y Zaldívar a su despacho de juez instructor de la Primera Sala (en lo Penal) de la Corte Superior de Lima. (Str. 59.) – VI
- A Los amores con la tía Julia continuaban viento en popa, pero la, cosas se iban complicando porque resultaba difícil mantener la clandestinidad. (Str. 69.) – VII
- B Don Federico Téllez Unzátegui consultó su reloj, comprobó que **eran las doce**, dijo a la media docena de empleados de "Antirroedores S. A." que podían partir a almorzar, y no les recordó que estuvieran de vuelta a las tres en punto, ni un minuto más tarde, porque todos ellos sabían de sobra que, en esa empresa, la impuntualidad era sacrílega: se pagaba con multa e incluso despido. (Str. 77.) – VIII
- A El fracaso del cuento sobre Doroteo Martí me tuvo desalentado unos días. (Str. 86.) – IX
- B La tragedia de Lucho Abril Marroquín, joven propagandista médico al que todo auguraba un futuro promisor, comenzó **una soleada mañana de verano**, en las afueras de una localidad histórica: Pisco. (Str. 96.) – X
- A Se acercaban los exámenes de medio año en la Facultad y yo, que desde los amores con la tía Julia asistía menos a clases y escribía más cuentos (pírricos), estaba mal preparado para este trance. (Str. 106.) – XI
- B En el centro polvoriento de la ciudad, al mediar el jirón Ica, hay una vieja casa de balcones y celosías cuyas paredes maculadas por el tiempo y los incultos transeúntes (manos sentimentales que graban flechas y corazones y rasgan nombres de mujer, dedos aviesos que esculpen sexos y palabrotas) dejan ver todavía, como a lo lejos, celajes de la que fuera pintura original, ese color que en la Colonia adornaba mansiones aristocráticas: el azul añil. (Str. 115.) – XII
- A La memorable semana comenzó con un pintoresco episodio (sin las características violentas del encuentro con los churrasqueros) del que fui testigo y a medias protagonista. (Str. 124.) – XIII
- B La historia de Reverendo Padre don Seferino Huanca Leyva, ese párroco del muladar que colinda con el futbolístico barrio de la Victoria y que se llama Mendocita, comenzó medio siglo atrás, **una noche de Carnavales**, cuando un joven de buena familia, que gustaba darse baños de pueblo, estupró en un callejón del Chirimoyo a una jacarandosa lavandera: la Negra Teresita. (Str. 134.) – XIV

A La primera persona a la que hablé de mi propuesta de matrimonio a la tía Julia no fue Javier sino mi prima Nancy. (Str. 144.) – XV

B Joaquín Hinostriza Belmont, quien habría de estremecer los estadios, no metiendo goles ni atajando penales sino arbitrando partidos de fútbol, y cuya sed de alcohol dejaría huella y deudas en los bares de Lima, nació en una de esas residencias que los mandarines se construyeron hace treinta años, en la Perla, cuando pretendieron convertir a ese baldío en una Copacabana limeña (pretensión malograda por la humedad, que, castigo de camello que se obstina en pasar por el ojo de la aguja, devastó gargantas y bronquios de la aristocracia peruana). (Str. 154.) – XVI

A Partimos de Lima a las nueve de la mañana, en un colectivo que tomamos en el Parque Universitario. (Str. 164.) – XVII

B El bardo de Lima, Crisanto Maravillas, nació en el centro de la ciudad, un callejón de la Plaza de Santa Ana desde cuyos techos se hacían volar las más airosas cometas del Perú, hermosos objetos de papel de seda, que, cuando se elevaban gallardamente sobre los Barrios Altos, salían a espiar por sus claraboyas las monjitas de clausura del convento de Las Descalzas. (Str. 174.) – XVIII

A Javier nos llamó por teléfono desde Lima a las siete de la mañana. (Str. 184.) – XIX

A El matrimonio con la tía Julia fue realmente un éxito y duró bastante más de lo que todos los parientes, y hasta ella misma, habían temido, deseado o pronosticado: ocho años. (Str. 196.) – XX

Na první pohled je zřejmé, že už jen rozsahem a komplikovaností souvětí se styl obou pásem značně liší. Pásmo A je mnohem více strohé, obraty nejsou tak zdobné. Mario Vargas Llosa tento jazyk popisuje jako „krajně informativní, stručný.“⁴⁸ Počáteční věty prvního pásma nemají tolik deskriptivní a uvozující charakter jako u druhého pásma (to je způsobené mimo jiné i charakterem textu, viz níže).

V každé kapitole pásma B začíná nový příběh, je tedy nutné ho uvést. Camacho zpravidla začíná popisem místa, počasí nebo některé postavy a do úvodu kapitoly často zařazuje i časovým údaj (jak můžete vidět u zvýrazněných pasáží ukázek). Přibližuje tím čtenáři chronotop, ve kterém se děj odehrává. Rozsáhlé enumerace substantiv i adjektiv podtrhují bohatý deskriptivní styl epizod z Camachových seriálů. Jejich jazyk je poetičtější než pasáže věnované životu Maria.

Obrovské koše a kytice růží, tuberóz, mečíků, levkojí a karafiátů rozestavené podél zdí, po schodišti, na parapetech i na nábytku udržovaly v domě svěží vzduch. Parkety byly čerstvě vyleštěné, záclony vyprané, porcelánové i stříbrné předměty se leskly a

⁴⁸ OVIEDO, José Miguel. Conversación con Mario Vargas Llosa sobre La Tía Julia y el escritor. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 205: “lenguaje sumamente informativo, escueto”.

doktor Quinteros se musel bezděčně usmát, když si představil, jak leštili i *huacos*, starou indiánskou keramiku ve vitrínách. (Str. 29)

En el interior, enormes canastas y ramos de **rosas, nardos, gladiolos, alelías, claveles**, apoyados **contra las paredes**, dispuestos **a lo largo de las escaleras o sobre los alféizares** y los muebles, refrescaban el ambiente. El parquet estaba encerado, las cortinas lavadas, **las porcelanas y la platería** relucientes y el doctor Quinteros sonrió imaginando que hasta los huacos de las vitrinas habían sido lustrados. (Str. 22.)

Styl rozhlasových seriálů obsahuje mnoho klišé obsahových i výrazových, jak zmiňuje hispanistka Anežka Charvátová.⁴⁹ Dialogická forma rozhlasových her byla v rámci románu převedena do narativního diskurzu. Na rozdíl od *Pantaleóna a jeho ženské roty*, kde byly formální znaky dílčích žánrů zachovány. Od rozhlasových her bychom očekávali méně vzletný sloh, více důrazu na příběhovou linii a dialogy. Camachovi podřízení chodili do studia nahrávat epizody seriálů a namlouvali jednotlivé hlasy. Dalo by se z toho vyvodit, že se hry zakládají na rozhovorech mnoha postav. Není zde zmínky o postavě, která by nahrávala hlas vševědoucího vypravěče. Sám Camacho prý vždy namlouval hlavního hrdinu, takže ani on si nebral na svá bedra tuto roli. Znepokojuje absence dialogické formy čtenáře, nebo prostě přijme fakt, který mu je předkládán? Totiž fakt, že se jedná o díly rozhlasového seriálu.

Základním pravidlem u krásné literatury je, že čtenář musí mlčky přistoupit na fiktivní dohodu, kterou Coleridge nazval „potlačení nevíry“. [...] Podle Johna Searla autor jednoduše *předstírá*, že mluví pravdu. Přijmeme tuto dohodu a *předstíráme*, že to, co je vyprávěno, se skutečně událo.⁵⁰

Umberto Eco rozlišení mezi fikčním světem s kritériem víry a reálným světem s kritériem pravdy později relativizuje, když poukazuje na to, že i v reálném světě a při jeho poznávání se často nevědomky opíráme o víru, nikoliv o objektivitu či pravdu. Autor může sám své texty označovat za nepravdivé tím, že použije prostředky, které čtenáře k takové myšlence dovedou. Takže rovnice – co je psáno, to je přijímáno tak, jak to je – rozhodně neplatí a neměla by platit ve všech případech. Vždyť i u Camacha je poukázáno na to, že jeho příběhy jsou matoucí, a jejich pravdivost (kritérium, které vztahujeme k reálnému světu a jeho pravidlům) je zpochybněna. Nicméně u tohoto konkrétního příkladu čtenář přistupuje na víru, že předkládaný text je rozhlasová hra a pokládá v románu představené příběhy za epizody rozhlasového seriálu. Vložené příběhy nakonec mají formát vyprávění na pokračování, jsou součástí knihy, která je určená ke čtení, nikoliv namlouvání do rozhlasu, vzletný jazyk tedy není pro percepci rušivým faktorem.

⁴⁹ Viz VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 80–81.

⁵⁰ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997, str. 101.

K přijímání Camachových příběhů jakožto dílčích epizod z rozsáhlejšího celku přispívá i závěrečné schéma každé z nich. K demonstraci opakujícího se vzorce uvedu jeden konkrétní příklad, jelikož u všech dílů je schéma totožné. Pásmo B obsahuje úvodní kapitolu pokaždé jiného seriálu, konec epizody je tedy otevřený a láká posluchače k poslechu dalšího dílu řadou nezodpovězených otázek, které nastiňují možná pokračování děje.

Učiní to? Hodí sirkou? Přemění tichou mendositskou noc v praskající peklo? Zhanobí tak život, zasvěcený cele náboženství a obecnému blahu? Nebo zašlápne plamének, který ho již pálí do konečků prstů, a mohutným trhnutím otevře dveře, aby mohl padnout na kolena a prosit evangelického pastora za odpuštění? Jak dopadne tento takřka biblický příběh z vykřičené Mandocity? (Str. 220–221.)

¿Lo haría? ¿Lanzaría el fósforo? ¿Convertiría el Padre Seferino Huanca Leyva la noche de Mendocita en crepitante infierno? ¿Arruinaría así una vida entera consagrada a la religión y el bien común? ¿O, pisoteando la llamita que le quemaba las uñas, abriría la puerta de la casa de ladrillos para, de rodillas, implorar perdón al pastor evangelista? ¿Cómo terminaría esta parábola de la barriada? (Str. 143.)

Před koncem se tedy odehraje určitý zvrat, jeho vyústění je však nejasné.

Toto je v kontrastu s rámcovým příběhem Maria a tetičky Julie, kde je děj vyprávěn od začátku až do konce a je uzavřený. Začíná jejich seznámením a končí chvílí, kdy se blíží svatba – to je tedy vyprávění, které se rozprostírá od první do předposlední kapitoly knihy. V poslední kapitole je pomocí elipsy a retrospektivy shrnuto, jak děj pokračoval dále: proběhla svatba, manželství a nakonec i rozvod. Pásmo A je tvořeno lineární kompozicí, kde jednotlivé kapitoly jsou řazeny chronologicky po sobě a dějově na sebe navazují (až na elipsu v kapitole poslední, která vypráví děj jiným tempem než kapitoly předchozí, ale také se nevymyká časové posloupnosti).

2.5 Další stylistické postupy

Přidaným prvkem, který tvoří originalitu díla, jeho styl, distinktivní rys, podle kterého rozlišíme různé autory od sebe, je mimo jiné i široká škála stylistických postupů, ke které se Vargas Llosa uchyluje.⁵¹

Jedním z těchto postupů je experimentální práce s přímou a nepřímou řečí. Následující ukázka odhaluje neobvyklou techniku vkládání přímé řeči do souvislého vyprávění. Jedná se o pokyny, kterými trenér častoval ostatní cvičící. Povšimněme si, že v jednom odstavci bylo v originálním textu použito více stylů přímé řeči. Na jednom místě je oddělená závorkami, jinde je prostě vložena do textu bez obvyklého uvedení (jen jí ohraničují – z obou stran, jak je ve španělštině zvykem – vykřičníky). Překlad následující ukázky jsem upravila, aby se formálně více blížil

⁵¹ Viz VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 48–61.

španělskému originálu a bylo v něm možné poukázat na různé tvary přímé řeči, které Mario Vargas Llosa použil. Originální znění překladu od Libuše Prokopové je umístěné v poznámce pod čarou.

Nakonec však vůbec přestal uvažovat, protože ho zcela zaujala fyzická námaha: kmital nohama (padesátkrát!), kroužil trupem (tři sady, až vypustíte duši!), procvičoval záda, trup, paže, krk poslušně podle Cocových povelů (Tak jen víc života do toho umírání, starouši! Rychleji! Ráz dva a ráz dva...), až necítil nic než plíce nasávající a vypouštějící vzduch, kůži, z níž se řinul pot, a svaly, které se napínaly, namáhaly, bolely. Když Coco ohlásil Třikrát patnáct zdvihů se závažím!, byl u konce svých sil.⁵²

Luego ya no pensó pues el esfuerzo físico lo absorbió enteramente y mientras bajaba y subía las piernas (¡Leg rises, cincuenta veces!), flexionaba el tronco (¡Trunk twist con bar, tres series, hasta botar los bofes!) hacía trabajar la espalda, el torso, los antebrazos, el cuello, obediente a las órdenes de Coco (¡Fuerza, tatarabuelo! ¡Más rápido, cadáver!) fue tan sólo un pulmón que recibía y expelía aire, una piel que escupía sudor y unos músculos que se esforzaban, cansaban y sufrían. Cuando Coco gritó ¡Tres series de quince pull-overs con mancuernas! había alcanzado su tope. (Str. 17.)

V dalších částech textu jsou k označení přímé řeči použity dlouhé pomlčky, což je na rozdíl od závorek z předchozí ukázky ve španělštině běžné. Vzhledem k tomu, že čeština tuto formu neumožňuje, zaměříme se primárně na originální text ve španělském jazyce. Použití dlouhých pomlček by bylo pro českého čtenáře příznakové, na rozdíl od neutrality španělské verze pro španělského čtenáře, proto v českém překladu nechám uvozovky, jak zvolila překladatelka Libuše Prokopová.

„Vy byste chtěl, abysme všichni byli hrdinové,“ pokračoval Soldevilla. „Abychom za ten bordel vypustili duši,“ ukázal ke Callau, k Limě, k vůkolnímu světu. „Řekne nám za to někdo děkuju? Vy jste si nevšiml, jak na nás lidi na ulici pokřikují? Myslíte, že si nás někdo váží? Lidi námi pohrdají, seržante.“

„Už se rozejdeme,“ řekl Lituma u třídy Manko Kapaka. (Str. 56.)

–A usted le gustaría que todos fuéramos héroes –dijo de pronto el Chato–. Que nos sacáramos el alma para defender a estas basuras. –Señaló hacia el Callao, hacia Lima, hacia el mundo–. ¿Acaso nos lo agradecen? ¿No ha oído lo que nos gritan en la calle? ¿Acaso alguien nos respeta? La gente nos desprecia, mi sargento.

–Aquí nos despedimos –dijo Lituma [...] (Str. 38.)

⁵² Český překlad od Libuše Prokopové: “Nakonec však vůbec přestal uvažovat, protože ho zcela zaujala fyzická námaha: kmital nohama (padesátkrát!), kroužil trupem (tři sady, až vypustíte duši!), procvičoval záda, trup, paže, krk poslušně podle Cocových povelů (‘Tak jen víc života do toho umírání, starouši! Rychleji! Ráz dva a ráz dva...’), až necítil nic než plíce nasávající a vypouštějící vzduch, kůži, z níž se řinul pot, a svaly, které se napínaly, namáhaly, bolely. Když Coco ohlásil třikrát patnáct zdvihů se závažím, byl u konce svých sil, [...]” Str. 26.

V dalším úryvku najdeme jak uvozovky, tak i jejich absenci, a to u vět stejného typu, uvedených slovesem *pensar* (myslet). V jednom jediném díle nám Vargase Llosa předestírá pestrou škálu formálních prostředků. Jeho kniha nemá unifikovaný styl, ale naopak využívá všech jeho variací. Pro relevanci ukázky uvádím upravený překlad reflektující formální variabilitu originálu (jeho literárnější neupravená verze se nachází v poznámce pod čarou).

Ostatně třeba má pravdu, uvažoval Lituma, jak tak krácel sám pustou noční ulicí. Lidé opravdu nemají policajty v lásce, vzpomenu si na ně, jen když je potřebují, když mají strach. A co na tom? Jemu je to srdečně fuk, jestli ho lidi mají v lásce, nebo nemají. „Mně na nich houby záleží,“ pomyslel si. Ale proč tedy nebere zaměstnání u policie jako kamarádi, ti se rozhodně nepřetrhnou, zařídí si službu vždycky tak, aby si ji co nejpříjemněji proflákali, neunavili se a ještě si třeba pár mizerných solů přivydělali, když není v dohledu vyšší šarže. Proč, Litumo? Pomyslel si: „Protože ty to děláš rád. Jako mají jiní rádi kopanou nebo dostihy, máš ty rád svou práci.“⁵³

Tal vez el Chato tenía razón, pensaba el sargento Lituma, mientras avanzaba por la desierta avenida, en medio de la noche. Era verdad, la gente no quería a los policías, se acordaba de ellos cuando tenía miedo de algo. ¿Y eso qué? El no se sacaba la mugre para que la gente lo respetara o lo quisiera. "A mí la gente me importa un pito", pensó. ¿Y entonces por qué no tomaba la Guardia Civil como los compañeros, sin matarse, tratando de pasarla lo mejor posible, aprovechando para descansar o para ganarse unos soles sucios si la superioridad no estaba cerca? ¿Por qué, Lituma? Pensó: " Porque a ti te gusta. Porque, como a otros les gusta el fútbol o las carreras, a ti te gusta tu trabajo". (Str. 38.)

Toto je tedy další způsob, jakým Vargas Llosa použil přímou řeč v textu. Absence uvozovek v první větě je podtržena jejich správným použitím ve větě poslední a strhává pozornost čtenáře k formě projevu.

„[Mario Vargas Llosa] narušuje klasická syntaktická pravidla, potlačuje interpunkci (zejména uvozovky). Vyprávění, přímé řeči, zvolání, řečnické otázky, vsuvky, vnitřní monology i dialogy, vše se slévá do jediného proudu.“⁵⁴

Více příkladů stylistických postupů a jazykových experimentů se vyskytuje v následujícím rozebíraném románu – *Pantaleón a jeho ženská rota*. Vráťím se tedy podrobněji k tématu později.

⁵³ Český překlad od Libuše Prokopové: „Ostatně třeba má pravdu, uvažoval Lituma, jak tak krácel sám pustou noční ulicí. Lidé opravdu nemají policajty v lásce, vzpomenu si na ně, jen když je potřebují, když mají strach. A co na tom? Jemu je to srdečně fuk, jestli ho lidi mají v lásce, nebo nemají. „Mně na nich houby záleží,“ přemítal. Ale proč tedy nebere zaměstnání u policie jako kamarádi, ti se rozhodně nepřetrhnou, zařídí si službu vždycky tak, aby si ji co nejpříjemněji proflákali, neunavili se a ještě si třeba pár mizerných solů přivydělali, když není v dohledu vyšší šarže. Proč, Litumo? Protože ty to děláš rád. Jako mají jiní rádi kopanou nebo dostihy, máš ty rád svou práci.“ Str. 56.

⁵⁴ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 61.

3. Narativní strategie v románu *Pantaleón a jeho ženská rota*

Pro lepší orientaci v následujícím textu uvedu stručné shrnutí obsahu knihy. Román *Pantaleón a jeho ženská rota* je humoristická kniha, která staví na kontrastu spořádaného a slušného světa hlavního hrdiny Pantaleóna Pantoji, kapitána Pozemního vojska, s nespoutaným a vulgárním světem prostituce.

Pantaleón je pracovitý, poctivý a organizačně velmi zdatný. Plnění rozkazů považuje za vyšší poslání. Pro jeho bezúhonnost a skvělé výsledky si Pantaleóna nadřízení vyberou jako důvěryhodnou osobu a přidělí mu vedení tajné mise, jejíž pravá podstata se za žádných okolností nesmí dostat na veřejnost. V odlehlých vojenských posádkách amazonského pralesa se šíří sexuální násilí. Vojáci, odloučení od svých žen a společenského života, stále častěji ukáží své libido na ženách místních obyvatel. Proto se vysocí vojenští hodnostáři v Limě rozhodnou pro kontroverzní řešení – zřídit v Amazonii armádní nevěstinec, který by pokryl potřeby vojáků a zabránil dalším útokům na civilisty. Kapitán Pantoja se svou ženou Pochitou a matkou Leonor se přestěhují do amazonského města Iquitos a Pantaleón zde založí Sbor potěšitelek, který se díky jeho péči rozroste do obřích rozměrů. Závist civilistů a pokrytecká morálka nakonec vedou k prozrazení tajné mise. Pantaleón je potrestán odsunem do odlehlé vesnice v peruánských horách.

Humorný tón románu je v tvorbě Vargase Llosy novinkou. Tón jeho dosavadních děl byl vážný. Obával se, aby percepce humoru čtenáře nevedla k domněnce, že předkládané téma nepostihuje skutečnost.

Na používání humoru v literatuře jsem byl alergický, praktikoval jsem humor v každodenním životě a zdál se mi výborný, ale bál jsem se použít ho v románu. [...] Domníval jsem se, samozřejmě mylně, že humor by zabránil pravdivosti.⁵⁵

Navzdory prvotní kritice knihy, parodický podtón neubírá románu na jeho kvalitách. Literární kritik William L. Siemens se tímto tématem zabývá ve svém článku *La metamorfosis de Apolo en ‚Pantaleón y las vsitadoras‘*.

Zdá se, že v latinoamerické literární kritice existují určité předsudky vůči humoristickému románu, navzdory všeobjímající přítomnosti Dona Quijota v hispánské romanopisecké tradici. Tyto předsudky zřejmě zabránily, aby byla určitá díla dostatečně podrobně analyzována, aby byl odhalen jejich plný význam.⁵⁶

⁵⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *Cómo nace una novela*. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 6: „Yo había sido muy alérgico al uso del humor en literatura, el humor en la vida diaria me parecía excelente y lo practicaba, pero temía usarlo en la novela. [...] Pensaba, muy equivocadamente por supuesto, que el humor congelaba lo real.“

⁵⁶ SIEMENS, William L. *La metamorfosis de Apolo en ‚Pantaleón y las vsitadoras‘*. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 121: „[P]arece que existe u cierto prejuicio contra la novela humorística en la crítica literaria latinoamericana, a pesar de la presencia

Pantaleón byl zprvu napsaný jako vážná kniha, takové pojetí ale nefungovalo. Postupně Vargas Llosa přidával do románu humor. Otevřely se mu nové neprozkoumané světy. Nikdy dřív nenapsal knihu v tak krátkém čase a nikdy dřív se u psaní nebavil tolik, jako u *Pantaleóna a jeho ženské roty*.⁵⁷ Román je přístupný širokému spektru čtenářů. Ti náročnější se u jeho četby bavili, nepřiznávali mu ale velkou literární hodnotu (s takovými reakcemi se kniha setkala na konferenci spisovatelů roku 1975 v Guayaquilu).⁵⁸

Celé dílo prostupuje „napětí mezi pořádkem a chaosem“⁵⁹. Jak v tematické rovině (řád vojenského světa vs. chaos iquitoského podsvětí), tak i v té formální (úřední dokumenty a předpisy vs. útržkovitá změt' dialogů).

3.1 Typy vypravěče

Vyprávění u *Pantaleóna a jeho ženské roty* je roztržštěno do mnoha různých podob. Instituce heterodiegetického vypravěče⁶⁰ je redukována na minimum, přesto se ale v knize vyskytuje. Nejprve jako uvozování replik dialogů a monologů (er-forma). V ukázkách zdůrazním důležité pasáže pro ilustraci typu vypravěče (dle svého uvážení) tak, aby se čtenáři ulehčila orientace.

„Probud' se, Panto,“ **říká Pochita**. „Už je osm. Panto, Pantito.“

„Cože, už je osm? Krucinál, já jsem ale ospalý,“ **zívá Pantita**. „Přišla jsi mi ten prýmek?

„Ano, pane poručíku,“ **a Pochita se staví do pozorů**.⁶¹

–Despierta, Panta –**dice Pochita**–. Ya son las ocho. Panta, Pantita.

–¿Las ocho ya? Caramba, que sueño tengo –**bosteza Pantita**–. ¿Me cosiste mi galón?

–Sí, mi teniente –**se cuadra Pochita**–.” (Str. 13.)

Podobně uváděny jsou i monology, které se vyskytují v hojném počtu například u kázání bratra Francisca (viz následující ukázka).

„Všecko, co přibiješ na dřevo, je obětní dar, všecko, co skončí na dřevě, stoupá vzhůru k TOMU, KTERÝ ZEMŘEL NA KŘÍŽI,“ **jednotvárně prozpěvuje bratr Francisco**.

totalizadora de Don Quijote en la tradición novelística hispana. Evidentemente, este prejuicio ha impedido que ciertas obras de una profunda seriedad bajo su superficie, [...] se hayan analizado con la suficiente minuciosidad como para revelar su pleno significado.“

⁵⁷ Viz VARGAS LLOSA, Mario. *Cómo nace una novela*. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.

⁵⁸ SIEMENS, William L. *La metamorfosis de Apolo en ‚Pantaleón y las visitadoras‘*. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 121.

⁵⁹ Tamtéž, str. 122.

⁶⁰ Vypravěč se příběhu neúčastní (terminologie G. Genetta). Viz KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 112–113.

⁶¹ VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón a jeho ženská rota*. Vyd. 2. Přeložil Vladimír MEDEK. Praha: Odeon, 2011. Nobelova cena, str. 17. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

„Pestrobarevný motýl, který kráší ráno, růže, která provoní vzduch, netopýr s očky, která v noci září, a dokonce i blecha, která vám zaleze pod nehet. Sestry! Bratři! Stavte za mne kříže!“ (Str. 39.)

–Todo lo que clavabas en el leño es ofrenda, todo lo que acaba en la madera sube y lo recibe EL QUE MURIÓ EN LA CRUZ –**salmodia el Hermano Francisco**–. La mariposa de colores que alegra la mañana, la rosa que perfuma el aire, el murciélago de ojitos que fosforecen en la noche y hasta el pique que se incrusta bajo las uñas. ¡Hermanas! ¡Hermanos! ¡Planten cruces por mí! (Str. 36.)

Jedná se o velice strohý styl. Charakterizace postav je budována pomocí jejich činností a promluv (showing⁶²) více než pomocí popisu (telling⁶³). (Využití tohoto krátkého prostoru mezi jednotlivými promluvami k akceleraci děje podrobně probereme později v kapitole o žánrových stylech použitých v románu *Pantaleón*.) Tzv. showing ještě více oslabuje příznak zprostředkovanosti. Spíše než vševědoucí vypravěč by se pro hlas těchto spojovacích úseků mezi replikami hodil výraz objektivní vypravěč. Pouze nám sděluje informace, děj ani postavy nekomentuje.⁶⁴ Vypravěč těchto pasáží je tedy heterodiegetický, objektivní a vyjadřuje se ve třetí osobě jednotného čísla.

Heterodiegetický vypravěč se vyskytuje také u onirických pasáží. Těch v knize není mnoho. Jejich styl je více emočně zabarven. Vypravěč popisuje pocity postav, převážně ovšem pocity hlavního hrdiny. Diskurz je zde kontinuální a nabízí čtenáři oázu odpočinku mezi stylistickými experimenty jiných částí knihy. Snová je v tomto případě pouze tematika (mísí se vzpomínky se surrealistickými vizemi, postavy se proměňují a slévají dohromady atd.), nikoliv forma (klasické lineární vyprávění). Společně s dopisy tvoří onirické části tzv. hluchá místa, která v kontrastu s vypjatým dějem jiných pasáží udržují čtenářovu pozornost a dávají mu prostor vydechnout. Tato místa úmyslně nejsou dějově příliš významná.

„Vedle toho existují v knize místa, která Vargas Llosa nazývá krátery, což jsou momenty, scény, obrazy nebo i jen slova, kter[á] jsou nadán[a] obzvláštní intenzitou a dokáží na čtenáře hluboce citově zapůsobit, umocnit jeho ztotožnění se s dílem.“⁶⁵

Dějově nabitě jsou právě již zmiňované dialogické pasáže. Rychlý spád umocňují také eliptická vyprávění v novinových člancích či v rozhlasovém vysílání.

⁶² K významu pojmu „showing“ viz poznámka č. 21 na str. 14.

⁶³ Viz KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 67–70 a str. 127. „Telling“ je přímá charakterizace, která zesiluje dojem zprostředkovanosti. Charakterizuje postavu pomocí vypravěčova popisu, či popisu jiné postavy. Vyvolává otázku ohledně důvěryhodnosti zdroje.

⁶⁴ Tamtéž, str. 67–70 a str. 127.

⁶⁵ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 58.

Vypravěč onirických pasáží je tedy heterodiegetický, na pomezí mezi vševědoucím vypravěčem a vypravěčem s hlediskem (přibližuje nám převážně Pantaleónovy pocity), a vyjadřuje se ve třetí osobě jednotného čísla.

Za třetí můžeme heterodiegetického vypravěče najít také v již zmíněných novinových článcích. Tentokrát se skutečně jedná o vševědouchého vypravěče, který je v díle zastoupen minimálně – pouze v této jediné kapitole. Vyjadřuje se pomocí er-formy a není součástí vyprávění jakožto postava. Vyznačuje se mimo jiné tím, že čtenáři kromě děje osvětluje i pocity postav.

Krátce předtím zesnulé vzdala vojenské pocty čestná stráž pěchoty vojenského tábora Vargas Guerra, kteréžto neslýchané gesto nicméně **vyvolalo značné překvapení** dokonce i u těch, jež nejvíce **zarmoutil** tragický způsob, jakým přišla o život ona mladá loretská krasavice, která se dostala na scesti a kterou kapitán (!) Pantaleón Pantoja ve svém smutečním proslovu nazval „nebohou mučednicí, padlou při plnění povinnosti, a obětí lidské ničemnosti a zhovadilosti“ (viz doslovný text projevu na str. 3, sl. 1). (Str. 253–254)

Poco antes rindió honores militares a la finada una escolta de Infantería del Campamento Militar Vargas Guerra, en gesto insólito que **no dejó de provocar considerable sorpresa**, aún entre las personas más apenadas por la forma **trágica** en que perdió la vida esta joven y descarriada belleza loreтана, a quien el capitán Pantaleón Pantoja llamó, en su perorata fúnebre, “desdichada mártir del cumplimiento del deber y víctima de la sociedad y villanía del hombre” (léase la perorata íntegra en la pág. 3, col. 1). (Str. 267–268.)

V románu jsou tedy zastoupeny tři typy heterodiegetického vypravěče: 1 – heterodiegetický, objektivní, v er-formě; 2 – heterodiegetický, na pomezí mezi vševědoucím vypravěčem a vypravěčem s hlediskem, v er-formě; 3 – heterodiegetický, vševědouchí, v er-formě.

Dalším typem vypravěče je homodiegetický vypravěč v er-formě, je tedy postavou příběhu, ale užívá třetí gramatické osoby singuláru. Tuto formu vyprávění využívá Vargas Llosa u vojenských hlášení.

Podepsaný, kapitán PPV (Intendanční služba) Pantaleón Pantoja, pověřený zřízením Sboru potěšitelů pro posádky, pohraniční a podobná stanoviště (SPPPPS) v celé amazonské oblasti a jeho uvedením v činnost, **se tímto uctivě hlásí** generálovi Felipemu Collazosovi, veliteli správních, intendančních a ostatních služeb Pozemního vojska, **zdraví ho a sděluje**: [...] (Str. 43.)

El suscrito, capitán EP (Intendencia) Pantaleón Pantoja, encargado de organizar y poner en funcionamiento un Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPFA) en toda la región amazónica, **respetuosamente se presenta** ante el general Felipe Collazos, jefe de Administración, Intendencia y Servicios Varios del Ejército, **lo saluda y dice**: [...] (Str. 41.)

Vypravěčem je v tomto případě Pantaleón Pantoja, který figuruje jako fiktivní autor oficiálních vojenských zpráv, hlášení, směrnic a různých rozhodnutí. Tento typ vypravěče je částečně zastoupen i v rozhlasovém vysílání hlasatele Sinchiho, vysílání ale zahrnuje rovnou tři typy vyprávění (první osobu singuláru, první osobu plurálu a zde zmíněnou třetí osobu singuláru).

Dalším v řadě vypravěčských typů je homodiegetický vypravěč v ich-formě. Tato technika je v knize výrazně zastoupena. Vyskytuje se v žádosti otce Beltrána o rezignaci, v šifrované rádiové depeši praporčíka Alberta Santany, v důvěrném sdělení kontradmirála Pedra G. Carilla, v rozhlasovém pořadu hlasatele Sinchiho, v epištole bratra Francisca a v rozličných dopisech (viz následující ukázka).

O čem **jsem ti** to vlastně **vypravovala** předtím, než jsem šla k obědu? Už **vím**, o ženských tady z Loreta. Juj, Chichi, všeccko, co se o nich říká, je pravda a je to ještě horší, každý den se objevuje něco nového, **točí se mi** z toho **hlava** a **říkám si**, co to má znamenat. (Str. 82.)

¿Qué **te estaba contando** enantes, cuando **paré** para ir a almorzar? Ah sí, de las loretanos. Uy, Chichi, todo lo que dicen había sido cierto y todavía mucho más, cada día **descubro** algo nuevo, **me quedo mareada** y **digo** qué es esto. (Str. 82.)

V knize můžeme nalézt dokonce i netypické vyprávění v první osobě plurálu a to na dvou místech. Za prvé v rozhlasovém pořadu Sinchiho, jak již bylo zmíněno, a za druhé v dopise adresovaném Sinchimu od „pokrokové mládeže z Requeny“.

Už **sme bili** jako deputace mužů z **naší** fsi, a fčele sám Starosta Teofilo Morey, stěžovat si u velytele základny Santa Ysabelita, ale ten srap to fšecko popřel a tvrdil, jak pří může dovolyt **nám** mladíkům z requeny, **abi sme šoustali** Potěšitelky, když žádné Potěšitelky ne jsou, a ten kacýř **nám** to přísahal při hošíkovy-mučedňíkovy. Jako **kdybisme nemněly** oči a uši, Sinši, co říkáš na takovou Drzost Proč námořníci ano a **mi** né? Copak **nemáme** pynd'oura? (Str. 174–175.)

Ya **fuyimos** una comisión de hombres deste pueblo, **llendo** a la cabeza el propio alcalde Teófilo Morey, a protestalle al jefe de la Base de Santa Ysabelita, pero este covarde **nos** negó todo diciendo como boy permitir a los jóvenes de Requena que **nos casharamos** a las Bisitadoras si las Bisitadoras no existían, jurando encima por el niño mártir este ereje. Como si **no tubiéramos** ojos ni oyidos, Sinshi, qué te parece la consha. ¿Por qué los nabales sí y **nosotros** no? ¿Acaso **no tenemos** pishula? (Str. 184.)

Vargas Llosa, jako by se snažil obsáhnout všechny možné varianty, použil v některých pasážích dokonce vyprávění v druhé osobě singuláru. Smuteční elegie za zemřelou potěšitelku je psána tímto stylem.

HLUBOCE želená **Olgo Arellano Rosaurová**, nezapomenutelná Braziliánko: ti vojáci, **tvoji** vojáci, **tě** mají v paměti. I v těch nejdívočejších koutech naší Amazonie,

v soutěskách, kde je neomezeným vládcem komár anofeles, roznášející bahenní zimnici, na těch nejvzdálenějších pralesních mýtinách, kde Peruánské pozemní vojsko zřídilo svá stanoviště, aby dokazovalo a hájilo naši svrchovanost, a kam **jsi ty** bez váhání **zajížděla**, nedávajíc se odradit hmyzem, nemocemi a nepohodlím, **abys** mužům, kteří stojí na stráži Peru, **přinášela** jako dar svou krásu a svou upřímnou, nakažlivou veselost, tam všude jsou všude v tuto chvíli muži, kteří na **tebe** vzpomínají se slzami v očích a s hrudí plnou hněvu vůči **tvým** zvířeckým vrahům. Ti nikdy nezapomenou na **tvou** laskavost, na **tvá** půvabná šibalství ani na osobitý způsob, jakým **jsi** s nimi **sdílela** strážně vojenského života, jenž díky **tobě** byl pro naše poddůstojníky a vojáky o tolik příjemnější a snesitelnější. (Str. 259.)

Llorada⁶⁶ Olga Arellano Rosaura, recordada Brasileña: Estos soldados, *tus* soldados, no te olvidan. Ahora mismo, en los rincones más indómitos de nuestra Amazonía, en las quebradas donde es monarca y señora el anófeles palúdico, en los claros más apartados del bosque, allí donde el Ejército Peruano se ha hecho presente para manifestar y defender nuestra soberanía, y allí donde **tú no vacilabas en llegar**, sin **importarte** los insectos, las enfermedades, la incomodidad, llevando el regalo de **tu** belleza y de **tu** alegría franca y contagiosa a los centinelas del Perú, hay hombres que **te** recuerdan con lágrimas en los ojos, y el pecho henchido de cólera hacia **tus** sádicos asesinos. Ellos no olvidarán nunca **tu** simpatía, **tu** graciosa malicia, y ese modo tan **tuyo** de compartir con ellos las servidumbres de la vida castrense, que, gracias a **tí**, se les hacían siempre a nuestros clases y soldados más gratas y llevaderas. (Str. 274.)

Pro úplnost bych chtěla ještě zmínit texty psané v imperativu. Ve španělském jazyce se rozkaz pro třetí osobu singuláru (zdvořilé oslovení⁶⁷ – v češtině odpovídá vykání) tvoří pomocí subjunktivu. Taková forma se vyskytuje pouze v poznámkách vojenských hodnostářů, kterými reagují na obdržená hlášení.

POZNÁMKA:

Seznamte s obsahem tohoto sdělení kapitána Pantoju, **vytkněte** mu neomluvitelnou beztaktnost, kterou SPPPPS v dané záležitosti projevil, a **naříd'te** mu, aby kontradmirálovi Pedrovi G. Carillovi a našim bojovým druhům z Válečného loďstva poskytl náležité a bezodkladné zadostiučinění. (Str. 174.)

ANOTACIÓN:

Entérese del contenido del precedente oficio al capitán Pantoja, **repréndasele** por la inexcusable falta de tacto de que ha hecho gala el SVGPFA en el asunto en cuestión y **ordénesele** dar debidas y prontas satisfacciones al contralmirante Pedro G. Carrillo y a los compañeros de la Armada Nacional. (Str. 183.)

⁶⁶ V některých edicích je velkými písmeny napsáno celé slovo „LLORADA“.

⁶⁷ Záleží na regionálním úzu. V některých místech je tento způsob naopak považován za neformální a naznačuje intimitu vztahu mezi mluvčími.

Mario Vargas Llosa si za cíl kladl vytvořit tzv. totální dílo.⁶⁸ To je dílo, které by obsáhlo všechny stránky skutečnosti. U *Pantaleóna* se nejedná o tematickou úplnost, nýbrž o tu formální. Snaha o postižení všech dostupných formálních postupů a narativních strategií je z textu zřejmá (neskutečná bohatost žánrů, různá tempa, úhly pohledů i různé typy vypravěčů).

3.2 Žánry a styly

Žánr není prázdné schéma, do kterého se obsah vlévá. „[F]orma je orgánem a obsah funkcí, která ho vytváří“. Můžeme si to představit tak, že potřeba sluchu vede ke stvoření ucha. Potřeba vyjádřit určitý obsah vede ke stvoření formy, která mu nejlépe odpovídá. Filozof, spisovatel a literární kritik José Ortega y Gasset na rozdíl od klasických poetik pojímá literární žánry jako „určitá radikální, navzájem neredukovatelná témata, skutečné estetické kategorie“.

Kupříkladu epos není název básnické formy, nýbrž podstatného básnického obsahu, který v procesu svého rozpínání či projevování nabývá plnosti. Lyrika není nějaký konvenční jazyk, do nějž by se dalo přeložit, co už bylo řečeno v jazyce dramatu nebo románu, je nejen tím, co má být vysloveno, ale i jediným možným způsobem, jak to vyslovit plně.⁶⁹

Forma a obsah jsou neoddělitelné prvky. Ve formě se artikuluje to, co bylo v obsahu přítomno jako záměr. Literární žánry jsou expanzí určitého básnického tématu, jsou poetickými funkcemi.

Žánry (chápané jako estetická témata) jsou úhly pohledu na aspekty lidského světa, protože zásadním tématem umění je podle Ortegy y Gasset vždy člověk. Každá epocha má svou radikální interpretaci člověka (je tou interpretací) – každá tedy upřednostňuje jiný žánr.⁷⁰

Román se formoval v procesu rušení epické distance, dochází k smíchové familiarizaci světa a člověka. Předmět uměleckého zobrazení se přesouvá do roviny současné skutečnosti. Nachází se v zóně bezprostředního kontaktu s nehotovou současností – toto je v kontrastu se vzdáleným obrazem absolutní minulosti, jak tomu bylo například u epopéjí. Epická distance chybí. Do díla se promítá osobní zkušenost autora a jeho svobodná tvůrčí invence, jak popisuje literární vědec a teoretik umění Michail M. Bachtin.⁷¹ Román se buduje v zóně kontaktu. Hranice mezi uměleckým a mimouměleckým je konvenční a román tyto hranice překračuje. Využívá rétorické žánry, deníky, dopisy, konfese, kázání a jiné. Přítomnost je nedovršená, vše, co je v pohybu, je nehotové, i román je tedy v pohybu a tuto roztržštěnou skutečnost reflektuje, je její součástí. Vyznačuje se vysokou tematickou i formální variabilitou.

⁶⁸ Viz VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988.

⁶⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, Teoretická knihovna, str. 65.

⁷⁰ Tamtéž, str. 66.

⁷¹ Viz BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

Kompoziční formy, které do románu zapojují různorečí a pořádají ho v něm, krystalizovaly během dlouhého vývoje románového žánru a jeho metamorfóz; proto jsou jeho podoby značně rozmanité. Každá taková kompoziční forma je spjata s určitými stylovými možnostmi a vyžaduje určité způsoby uměleckého ztvárnění [...] ⁷²

Podívejme se nyní na typy stylů užitých v románu *Pantaleón a jeho ženská rota*. Když Mario Vargas Llosa začal knihu psát, její forma byla od té nynější značně odlišná. Jednalo se o nepřerušovaný dialogický proud, prostý uvozujících vět. Autor záměrně vynechal popis prostředí, aby krajina nezastínila příběh hlavního hrdiny, jak tomu bylo u tzv. regionalistického románu, kde prostředí často hrálo ústřední roli a hlavní hrdinové byli pohlceni nezkrotnou přírodou (*La vorágine, Don Segundo Sombra, ...*). „Měl jsem tedy strach, že by Pantaleóna Pantoju pozřely stromy, řeky pralesa, proto tam žádné stromy, ani řeky nebyly [...]“ ⁷³

Když byla první verze knihy hotová, vydal se Mario Vargas Llosa na svou druhou cestu do peruánského pralesa, kde se setkal s náboženskými fanatiky, stoupenci bratra Franciska. Ano, i tato kniha se opírá a skutečně prožitky autora, tak jako tomu je u *Tetičky Julie*, inspirace je ale mnohem méně zřetelná a od reality je více vzdálená (zatím nebylo nutné publikovat žádnou práci bratra Franciska, která by uváděla skutečnosti na pravou míru ⁷⁴). Toto setkání Vargase Llosu inspirovalo natolik, že se rozhodl začlenit do své knihy novou příběhovou linii o náboženském šílenství. Tento námět už měl zpracovaný z dřívější doby v příběhu o sektě Bratrstva archy. Aby mohl novou příběhovou linii zapojit do souvislého proudu dialogů, bylo potřeba změnit jejich strukturu. Repliky bylo nutné uvést, aby čtenář poznal, kdo a z kterého prostředí je jejich autorem. Vargas Llosa tedy přehodnotil svoje předchozí rozhodnutí a mezi repliky dialogů začlenil i reflexi prostředí, jména mluvčích a jejich činnosti. Takto přepracovaný román ale stále něco postrádal. „Když jsem byl hotov se začleněním prostředí do scénických poznámek, pomyslel jsem si, že by bylo důležité přidat další typ materiálu. A tak jsem připojil jazyk dokumentů, jazyk byrokratický.“ ⁷⁵ V románu přibyla vojenská hlášení, zprávy, statistiky, instrukce a nařízení.

⁷² Tamtéž, str. 77.

⁷³ VARGAS LLOSA, Mario. *Cómo nace una novela*. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 9: „Pues yo tenía terror que a Pantaleón Pantoja se le comieran los árboles, los ríos de la selva, por eso no había puesto árboles, ni ríos [...]“

⁷⁴ Viz úvodní pasáž rozboru narativní strategie v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*.

⁷⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *Cómo nace una novela*. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 10: „Cuando terminé incorporando el ambiente entre las acotaciones, pensé que era importante también que acumulara otro tipo de materiales. Y así, agregué el lenguaje del documento, el lenguaje burrocrático.“

Zdalo se mi, že jsem opomenul zásadní složku vojenského světa, který jsem popsal v knize *Město a psi*. Tou opomenutou složkou byla právě všechna vojenská rétorika, [...] ten jazyk, který by mi mohl posloužit v *Pantaleónovi a jeho ženské rotě*.⁷⁶

Tak tedy Mario Vargas Llosa zahrnul do své knihy vojenská klišé, která si dobře pamatoval ze svého mládí a která nenáviděl. Při té příležitosti se rozhodl knihu obohatit o nové doplňující materiály, jež dokreslí osudy dalších postav, například o rozhlasové vysílání žurnalisty Sinchiho. Tato postava je inspirována oblíbeným loretským hlasatelem, se kterým se Vargas Llosa seznámil při druhé výpravě do Amazonie.

Když už byl román znovu hotov, Vargas Llosa si uvědomil, že chybí ještě jedna důležitá sféra, totiž ta onirická. Přidal pět snových pasáží, které odráží rozpolcenost hlavní postavy a schizofrenický život, který kvůli utajovanému poslání musí vést. Jejich inkorporace do románu není neopodstatněná – autor se snažil o postihnutí celku ve vší jeho bohatosti – přesto je to nejvíce kritizovaná část jeho díla.

Totalizační snahy romanopisců v období „boomu“, které Anežka Charvátová popisuje jako snahy o „celistvé zachycení skutečnosti“⁷⁷, vedly Vargase Llosu ke stvoření bohaté mozaiky stylů a žánrů. Na ty se blíže podíváme v následujícím rozboru.

Dialogická próza je v románu *Pantaleón a jeho ženská rota* nejzastoupenější formou vyprávění. Střídají se zde hlediska různých postav ve zdánlivě nenavazující mozaice dialogů. Časté změny prostředí i mluvčích jsou mnohdy propojené časovou simultaneitou, většinou i tematickou návazností (s pozměněným kontextem), ale ne nutně. Repliky dialogů mění scénu bez konkrétního úvodu, bez vysvětlení. Čtenář sám musí identifikovat, komu promluva náleží a do které roviny příběhu má útržek dialogu zařadit. Literární projev je médiem lineárním, zachytit simultánnost děje se Mario Vargas Llosa pokusil právě touto útržkovitou skládkou. Představuje nám, co říkají různé postavy ve stejný čas. Bez rozlišení předělů mezi jednotlivými časoprostorovými skoky (v jednom souvislém dialogickém proudu). Snaží se zachytit skutečnost, stejně jako i jiní autoři například v realistickém románu. Na rozdíl od klasického přístupu se soustředí spíše na dojem a všeobsažnost tohoto zachycení. Ve výtvarném umění by se tato technika dala přirovnat k tvorbě impresionistů. „Události objektivně reálné roviny se neodvíjejí postupně, ale jedna přes druhou, důsledek je znám dříve než příčina, nepochopitelný stav se až dodatečně vysvětlí předcházejícím dějem.“⁷⁸

„Třeba nás znovu pošlou do Chiclaya,“ paní Leonor smete drobty na talířek a sundá ubrus. „Koneckonců nám tam přece bylo docela dobře, že ano? Pro mě je nejdůležitější,

⁷⁶ Tamtéž, str. 10: „Me pareció que había omitido un elemento esencial del mundo militar que yo había descrito en *La Ciudad y los perros* y lo omitido era justamente toda la retórica militar. [É]ste era el lenguaje que podía servirme en *Pantaleón y las Visitadoras*.“

⁷⁷ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 18.

⁷⁸ Tamtéž, str. 52.

abychom nemuseli někam daleko od pobřeží. Tak jdi, synáčku, a mnoho štěstí, máš moje požehnání.“

„Ve jménu Otce a Ducha svatého a Syna, KTERÝ UMŘEL NA KŘÍŽI,“ bratr Francisco zvedá oči do tmy a pak je spustí k pochodním. „Ruce mám svázané a dřevo je oběť Jemu, pokřičujte se za mne!“

„Čeká mne plukovník López López, slečno,“ řekne kapitán Pantaleón Pantoja. (Str. 18.)

–Cómo nos mandaran de nuevo a Chiclayo recoge las migas en un plato y retira el mantel la señora Leonor–. Después de todo, allá hemos estado tan bien ¿no es cierto? Para mí, lo principal es que no nos alejen mucho de la costa. Anda, hijito, buena suerte, llévate mi bendición.

–En el nombre del Padre y del Espíritu Santo y del Hijo QUE MURIÓ EN LA CRUZ –eleva los ojos a la noche, baja los ojos a las antorchas el Hermano Francisco–. Mis manos están amarradas, el leño es ofrenda, ¡persígnense por mí!

–Me espera el coronel López López, señorita –dice el capitán Pantaleón Pantoja. (Str. 14.)

V ukázce se vystřídají dva různé dialogy a monolog bratra Francisca. Pantaleón se chystá na velitelství, kde se dozví své příští přiřazení. Mluví se svou matkou, která mezitím sklízí nádoby po snídani. Zároveň daleko v pralese probíhá kázání fanatického bratra Francisca. Je to předzvěst budoucích dramatických událostí, kterou si čtenář zatím neumí zařadit do kontextu, jen je informován o existenci dalšího prostředí, ve kterém se děj odehrává. Scénickým skokem se vracíme k první dějové linii – cestě Pantaleóna na velitelství, který už ale dorazil na místo (elipsa) a hovoří se slečnou na recepci. V podobném duchu se scény střídají po menších či větších úsecích a čtenář si postupně vybuduje povědomí o několika hlavních dějištích příběhu. Je to Lima a hlavní velitelství; domácí prostředí, ve kterém Pantaleón mluví se svou matkou Leonor a manželkou Pochitou (ať už v Limě, nebo později v Iquitosu); Iquitoská vojenská základna; Pantaleónovo utajované pracoviště, odkud řídí vojenský sbor potěšitelek; prostředí nočních barů, kde Pantaleón najímá nové spolupracovníky; vzdálené vojenské posádky v pralese; společenství náboženských fanatiků Bratrstva archy v čele s Franciskem; rozhlasový pořad iquitoského hlasatele Sinchiho; povodí Amazonky u města Nauty a tak dále. Schéma by se dalo zjednodušit na čtyři hlavní témata: domov, armádu, potěšitelky a Bratrstvo archy.

Ve scénických poznámkách, jak Vargas Llosa text mezi jednotlivými replikami nazývá, se uplatňuje další narativní strategie typická pro toto dílo – enumerace. „Na rozdíl od jiných žánrů je v románu kvantita složkou kvality.“⁷⁹ V menší míře se s touto technikou setkáváme i v *Tetiče Julii*, především v rozhlasových vyprávěních Pedra Camacha (viz následující ukázka).

⁷⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Cómo nace una novela*. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 10: „En la novela, a diferencia de otros géneros literarios, la cantidad es un ingrediente de la calidad.“

Zábava byla v plném proudu a tanec se z výklenku pro orchestr rozšířil do přilehlých místností, kde některé tančící páry zpívaly z plna hrdla **čaču, merenge, kumbiamby a valčíky**. Vlna veselí, příživovaná **hudbou, sluncem a alkoholem**, se z **mladých** přenesla na **dospělé** a z dospělých na **staré** lidi. (Str. 31.)

La fiesta estaba en su esplendor y el baile se había ido propagando, desde esa matriz que era la chimenea donde habían instalado a la orquesta, a los cuartos vecinos, en los que también había parejas que bailaban, cantando a voz en cuello los **chachachás y los merengues, las cumbias y los vales**. La onda de alegría, alimentada por **la música, el sol y los alcoholes** había ido subiendo de los **jóvenes** a los **adultos** y de los adultos a los **viejos** [...] (Str. 21.)

Poohlédl se po přízemí, **podal ruku známým, objal se s přáteli, vrátil se do zahrady a šel si sednout pod slunečnick**, aby si mohl vypít v klidu druhou sklenku vína toho dne. (Str. 30.)⁸⁰

Después de curiosear un poco por todas partes –**estrechando manos, recibiendo y prodigando abrazos**– retornó al jardín y fue a sentarse bajo una sombrilla, a degustar con calma su segunda copa del día. (Str. 20.)

Kniha *Pantaleón a jeho ženská rota* svým vydáním předchází *Tetičce Julii*, je to tedy právě tam, kde Vargas Llosa vytváří tuto novou formu a zkoumá její limity. Hromadění a výčty předmětů a aktivit se v průběhu díla stupňují až na samou hranici přijatelnosti. Zpočátku si čtenář této techniky nemusí všimnout, protože přirozeně zapadá do proudu řeči, je jejím doplňkem, ilustruje atmosféru děje a povahy postav.

„V devět,“ mydlí se Pantita. „Kampak nás asi pošlou, Pocho? Podej mi ten ručník, prosím tě. Co myslíš, kam to bude?“

„Sem, do Limy,“ a Pochita hledí na šedivou oblohu, na domky s plochými střechami, na auta a na chodce. „Júj, až se mi sbíhají sliny: Lima, Lima, Lima.“ (Str. 17.)

– Las nueve, si –se jabona Pantita–. ¿Dónde nos mandarán, Pocha? Pásame la toalla, por favor. ¿Dónde se te ocurre, chola?

–Aquí, a Lima –contempla el cielo gris, las azoteas, los autos, los transeúntes Pochita–. Uy, se me hace agua la boca: Lima, Lima, Lima. (Str. 13.)

Schéma ještě není striktní, objevuje se jen nahodile. Děj obsažený ve scénické poznámce nepřekračuje svým rozsahem běžný vývoj rozhovoru. Pro čtenáře je tento výčet spíše bezpříznakový a nemusí mu věnovat zvýšenou pozornost. Když se v pozdější části románu formální vzorec stabilizuje a nealternuje již s jinými typy uvození přímé řeči, není možné jej

⁸⁰ V českém překladu by se do výčtu zařadila i první část souvětí: „poohlédl se po přízemí“. Upřednostňuji pro svou analýzu vycházet ze španělského originálu, proto tuto část z ilustrace výčtu vynechávám a není tedy označena tučně.

přejít bez povšimnutí. Pravidelné schéma je neobvyklé a příznakové. (Oblíbený počet prvků jednoho výčtu jsou čtyři, méně často tři elementy.)

„Vždyť mě v ní vidělo celé Iquitos, mamičko,“ Pantita zjišťuje, že blůza mu vybledla a kalhoty na něm visí, prohlíží se v různých postojích před zrcadlem a tváří se čím dál trudnomyslněji. „Nemá smysl pokračovat v té lži o panu Pantojovi.“

„O tom by muselo rozhodnout Pozemní vojsko, a ne ty,“ paní Leonor si poplete klíče od kuchyně, rozlije mléko, uvědomí si, že zapomněla na chleba, a neubrání se tomu, aby se jí podnos netřásl v rukou. „Pojď, vezmi si alespoň trošku kávy. Nechoď ven s prázdným žaludkem, nebuď jako mezek.“

„Budiž, ale jenom půl šálku,“ Panta jde velice klidně do jídelny, položí si čapku a rukavice na stůl, posadí se a usrkává kávu. „Pojď, dej mi hubičku. A netvař se takhle, mamičko, ještě mě tím soužením nakazíš.“ (Str. 281.)

–Todo Iquitos me ha visto uniformado, mamá –comprueba que la guerrera se ha desteñido y que le baila el pantalón, se mira en distintas poses en el espejo y se llena de melancolía Pantita–. No tiene sentido continuar con esta mentira del señor Pantoja.

–Eso tendría que decidirlo el Ejército, no tú –equivoca las llaves de la cocina, derrama la leche, recuerda que ha olvidado el pan, no puede impedir que la bandeja tiemble en sus manos la señora Leonor–. Ven, siquiera toma un poco de café. No salgas con el estomago vacío, no seas mula.

–Está bien, pero sólo media taza –va muy calmado al comedor, coloca quepí y guantes sobre la mesa, se sienta, bebe a sorbitos Panta–. Anda, dame un beso. No pongas esa cara, mamacita, me contagias tu angustia. (Str. 301.)

Do výčtu mohou být zahrnuty i činnosti nesouvisející s tématem, které působí v daném kontextu značně komicky.

Od té doby, co páter Beltrán požádal o propuštění, nejsme se Sborem polních kaplanů ani zdaleka spokojeni, to je pravda,“ generál Scavino přijímá stížnosti, naslouchá radám, účastní se mší, předává ceny, jezdí na koni a hraje v koule. „Ovšem koneckonců, Tygře, je to všeobecný jev po celé Amazonii, kasárnám se ta nákaza nemohla vyhnout. [...]“ (Str. 226.)

–La verdad es que, desde que pidió su baja el cura Beltrán, el Cuerpo de Capellanes Castrenses deja mucho que desear –recibe quejas, atiende recomendaciones, oye misas, entrega trofeos, monta caballos, juega bochas el general Scavino–. Pero, en fin, Tigre, es un fenómeno general en la Amazonía, los cuarteles no se podían librar del contagio. [...] (Str. 238.)

Výčet volně přechází od aktivity související s tématem rozhovoru k nesouvisející charakterizaci generálových zálib, jako je jízda na koni a hra v koule. Pak se čtenář ve své imaginaci musí zase

vrátit zpět na dějiště původního rozhovoru a promluva se dokončí. Tento neuvěřitelný chaos ale překvapivě výborně funguje. Sám Vargas Llosa říká, že na toto schéma musel postupně nechat čtenáře zvyknout.⁸¹ Experimentování se scénickými poznámkami postupně graduje.

Výčty aktivit se stávají stále více eliptické, děj dostává rychlý spád, až nakonec scénická poznámka může shrnovat i časový horizont několika dní, či měsíců.

Mezi počátkem a koncem výpovědi může postava (kapitán Pantaleón Pantoja) vyjít z domu, nastoupit do letadla, letět do Limy, uspořádat setkání s nadřízenými, seznámit je s hlášením, přiletět zpět do pralesa, vrátit se domů, a právě tehdy se uzavírá promluva, která započala před zahájením scénické poznámky.⁸²

Tato technika je později nazývána „teleskopický efekt“⁸³, jehož charakteristiky shrnuje Anežka Charvátová.

Do vět uvozujících přímé řeči (acotaciones) se před podmět vsunou popisy různých dějů, podmětem vykonaných a vykonávaných. Výsledkem je silně kondenzované vyjádření dějů, jež nastaly v dlouhém časovém úseku, a zároveň nenásilný stručný popis okolního prostředí.⁸⁴

Autor se nemusí zdržovat dlouhými odbočkami a popisy, stručně čtenáře uvede do souvislostí a přiblíží mu činnosti a povahu postavy nebo atmosféru děje.

Další žánr, který je v knize hojně zastoupený, jsou vojenská hlášení a statistiky, specifické svým byrokratickým jazykem. Hlášení zachovává formální podobu odpovídající skutečnosti, obsahuje pořadové číslo, název posádky, předmět, o kterém se bude psát, datum, místo a označení „tajné“. Následuje klišé uvozující skutečný obsah sdělení (viz ukázka v kapitole zabývající se typem vypravěče, str. 41). Toto sdělení je graficky rozvrženo do očíslovaných pasáží zabývajících se vždy jedním tematickým celkem. První hlášení by se dalo shrnout takto: hlavička, uvozující klišé, 1. níže podepsaný přijel a byl přijat na velitelství, 2. převzal prostory vyhrazené pro činnost sboru, 3. proběhnul úklid, 4. zmapoval oblast, ve které bude sbor působit. Následuje poznámka, obsahující instrukce důležité pro zjištění počtu budoucích uživatelů služeb sboru, a pochvala posádek, za včasné odevzdání těchto informací, spolu se statistickým propočtem (počet uživatelů,

⁸¹ Viz VARGAS LLOSA, Mario. *Cómo nace una novela*. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 9.

⁸² Tamtéž, str. 9: „Entre el comienzo de una frase y su término, una persona –el capitán Pantaleón Pantoja– podía salir de su casa, tomar un avión, ir a Lima, celebrar una entrevista con sus superiores, presentarles un informe, regresar de nuevo a la selva, volver a entrar en su casa, y sólo entonces terminaba la frase comenzada antes de abrirse la acotación.“

⁸³ Viz LUCHTING, Wolfgang A. *Mario Vargas Llosa: desarticulador de realidades: una introducción a sus obras*. Bogotá: Plaza y Janes, 1978, str. 60–64.

⁸⁴ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 57–58.

počet požadovaných ukojení měsíčně na uživatele, doba jednoho ukojení – z čehož Pantaleón vypočítá potřebný počet potěšitelek, který je ale v tuto chvíli nereálný). Hlášení pokračuje dalšími body: 5. na které vojenské hodnosti se působení sboru vztahuje, 6. níže podepsaný započal s náborem pracovníků, 7. vliv, který na níže podepsaného má pobyt v prostředí nočních barů. Následuje rozloučení a výčet příložených dokumentů.

Bůh Vás ochraňuj, pane generále.

Podepsán:

Kapitán PPV (Intendanční služba)

PANTALEÓN PANTOJA

Na vědomí: generálovi Rogeru Scavinovi,

Vrchnímu veliteli V. oblasti (Amazonie)

Přílohy: 11 strvrzenek a 1 mapa (Str. 58.)

Dios guarde a Ud.

Firmado:

capitán EP (Intendencia) PANTALEON PANTOJA

c.c. al general Roger Scavino, comandante en jefe de la V Región (Amazonía)

Adjuntos: 11 recibos y un mapa. (Str. 58.)

Mezi dokumenty s vojenskou rétorikou můžeme zařadit i další, jako například rozhodnutí Odboru financí a účetnictví, interní nařízení Zdravotní služby vojenského tábora, zprávy vrchnímu velitelství, směrnice pro uživatelská střediska SPPPPS (Sboru potěšitelek pro posádky, pohraniční a podobná stanoviště), hymnu sboru, poznámky a reakce nadřízených na hlášení, šifrované rádiové depeše, různá sdělení, stížnost loďstva, že není také zahrnuto do hymny, statistická hlášení a rezignaci velitele Sboru polních kaplanů. Formální jazyk obsahuje mnoho ustálených obrátů, suchý a strohý styl, důraz na obsah sdělení, strukturální schémata s grafickou úpravou, která usnadňuje jejich čtení.

Dalším použitým žánrem je korespondence. V románu můžeme nalézt dopisy formální: mezi vojenskými hodnostáři; i neformální: dopisy Pochity adresované její sestře, anonymní výhrůžný dopis adresovaný Pantaleónovi a Sboru potěšitelek (autorem se ukáže být žurnalista Sinchi), hromadný dopis od mladíků z Requeny adresovaný Sinchimu a dopis potěšitelky Maclovie zaslaný manželce Pantaleóna (Pochitě). Jejich jazyk a forma odpovídají fikčnímu pisateli. Familiárního stylu (například u dopisu Pochity sestře) je dosaženo pomocí opakovaného oslovení, citoslovcí, přeskokování z tématu do tématu, komentovaných vyrušení při procesu psaní, sdělováním vlastních názorů a pocitů a mnohými rétorickými otázkami, na které si vzápětí autorka dopisu sama odpovídá.

Umírám hlady, Chichi, už ti píšu celé hodiny a doña Leonor má prostřeno k obědu, umíš si představit, jak bude má tchýně ráda, že bude mít vnoučka, teď se půjdu naobědvat a pak budu psát dál, takže nevěš hlavu, ještě se s tebou neloučím, čau, sestřičko.

Takže už jsem zpátky, Chichi, ale zdržela jsem se strašlivě dlouho, už je málem šest, musela jsem si po obědě zdřímnout, poněvadž jsem se nacpala jak hroznýš. (Str. 79.)

Me muero de hambre, Chichi, hace horas que te escribo, ya doña Leonor está sirviendo el almuerzo, te imaginarás cómo estará de contenta mi suegra con la idea del nieto, voy, almuerzo y después sigo, así que no te suicides, todavía no me despido, chaucito hermana.

Ya volví, Chichi, me demoré horrores, son cerca de las seis, tuve que dormir una siesta porque comí como una boa. (Str. 79.)

V dopise je zachycený neuspořádaný proud myšlenek Pochity. Čtenář může pomocí jiné perspektivy nahlédnout události, které již zná z předchozí části knihy, nebo se dozvědět nová doplňující fakta, jimiž se děj posune dál a osvětlí se souvislosti.

Všechny vojenské dokumenty a dopisy nám svými datacemi dají představu o časovém rozsahu fabule. První datovaný údaj je za srpna 1956 a poslední z ledna 1959. Prvnímu předchází a po posledním následuje dialogická pasáž, takže celkově román může zahrnovat děj odehrávající se přibližně tři roky. Autor si tak hraje s autenticitou daných dokumentů, jejich grafickou podobou a datací jim dodává na důvěryhodnosti.

Onirický žánr se v díle vyskytuje v podobě tří snů (Mario Vargas Llosa zmiňuje snů pět, pravděpodobně byly během kreativního procesu zredukovány na pouhé tři). Prolínají se v nich Pantaleónovy realistické vzpomínky s pokřivenou podobou současnosti. Jak ve snech bývá zvykem, logika jde stranou. Postavy se proměňují a slévají, stejně jako prostředí a okolnosti. Onirické části se od ostatních liší díky svému klidnému vypravěčskému tempu. Nejsou formálně složité ani neobsahují žádné experimenty. Surreálno se projevuje pouze v obsahu, forma je neporušené lineární vyprávění klasického typu (v tomto románu tak vzácné!). V posledním snu Pantaleón přihlíží bizarní vojenské přehlídce, kde se postavy postupně proměňují a reflektují bolavá témata jeho rozdvojeného žití (seriózního rodinného člověka a utajeného velitele vojenského nevěstince).

Pantaleón Pantoja, svázaný, s roubíkem v ústech a třesoucí se v horečce, vidí, že to není žádný pes ani nestvůra: ona postava na řetízku, která se na něho potutelně usmívá, je paní Leonor, do jejího obličejě však pronikly, aniž by ho nahradily, rysy Leonor Curinchiové, a její hubenou postavu doplnily – už zase, pomyslí si Pantaleón a polyká žluč – Žararačiny prsy, hýždě, převislé tukové záhyby a její těžkopádná chůze. (Str. 214.)

Atado, afiebrado, amordazado, Pantaleón Pantoja ve: no es un perro ni un monstruo. La figura encadenada que le sonríe con picardía es una señora Leonor en cuyos rasgos se han injertado, sin sustituirlos, los de Leonor Curinchila, y a cuyo flaco esqueleto se han

añadido –”una vez más”, piensa, tragando hiel, Pantaleón Pantoja– las tetas, las nalgas, los rollos y el andar protuberante de Chuchupe. (Str. 227.)

Paní Leonor je Pantaleónova matka a Leonor Curinchillová je iquitoská „bordelmamá“, přezdívána také Žararaka, která začne pracovat pro Pantaleóna. Jak je z ukázky zřejmé, obě tyto postavy se prolínají v jednu, jsou jako dvě strany mince – jedna čistá a jedna zkažená. Zároveň mají něco společného, určitý prvek, který je obě charakterizuje, a to je pečovatelská povaha, určitý symbol mateřství – u Žararaky ve značně zvrácené podobě. Toto splývání kontrastů propůjčuje postavám nový kontext, přibývá jim další symbolický rozměr.

Podobné propojení se stane hlasateli Sinchimu s generálem Tygrem Collazosem – představují nebezpečí a autoritu. Cucíkovi, který je pomocníkem v nevěstinci, a veliteli Scavinovi – reprezentují výsměch a stud. Moralizující otec Beltrán se propojí v jedno se svým opakem, zkaženým štamgastem z nočních klubů, Číňanem Porfiriem. V Pantaleónově snu pak symbolizují odsudek. Pantaleónova žena Pochita se promění v nejkrásnější nevěstku, které říkají Braziliánka a do které je Pantaleón tajně zamilován. Z celého ladění snu jsou cítit výčitky svědomí a niterný zmatek. Pantaleón by rád byl čestný a upřímný, zároveň si však ve svém novém zaměstnání začal zvykat, tráví tam většinu svého času. Jeho spolupracovníci se stali jeho přáteli a Sbor potěšitelů v určitém smyslu jeho domovem. Tento nový kontext staví Pantaleónův utajovaný druhý svět do jiného světla. Přesně tak fungují sny, odhalují naše podvědomí a často bývají pravdivější než ratio.

Další žánr, který se v díle Vargase Llosy vyskytuje, je rozhlasové vysílání Hovoří Sinchi. Tato pasáž obsahuje bohatý jazyk plný klisé rozhlasových pořadů. Najdeme zde reportáže, rozhovory i kulturní rubriku pojednávající o iquitoském Železném domě, který ve městě skutečně stojí, jeho autorem ale není světoznámý architekt Alexandre Gustave Eiffel, jak tvrdí Sinchi (tato legenda v Iquitosu skutečně koluje dodnes). V rozhlasovém vysílání nechybí uvítání posluchačů, představení pořadu, ale ani reklamy a znělky, oddělující jednotlivé části.

Takty valčíku La Contamanina (Síli, pak úplně zmlknou)

Dobrý večer vám přeji, drazí a vážení rozhlasoví posluchači. Znovu se vám hlásím na vlnách Radia Amazonas, první vysílačky peruánského východu, aby muži z kosmopolitní metropole i ženě ze vzdálené indiánské osady, která dělá své první krůčky na cestách civilizace, zámožnému obchodníkovi i prostému zemědělci z osamělého statku, neboli všem, kteří bojují za pokrok naší nezkrotné Amazonie a pracují pro něj, přinesl třicet minut přátelství, zábavy, důvěrných odhalení a diskuzí na úrovni reportáží, které vzbuzují senzací, a zpráv, které vytvářejí dějiny, to všechno z Iquitosu, majáku peruánství, zasazeného v nezměrné zeleni našeho pralesa. (Str. 186–187.)

Compases del vals La Contamanina; suben, bajan y se cortan totalmente.

Muy buenas tardes, queridos y distinguidos radioescuchas. Aquí me tienen una vez más en las ondas de Radio Amazonas, la primera emisora del Oriente Peruano, para llevar al

hombre de la urbe cosmopolita y a la mujer de la lejana tribu que da sus primeros pasos por las rutas de la civilización, al próspero comerciante y al humilde agricultor de la solitaria tahuampa, es decir, a todos los que luchan y trabajan por el progreso de nuestra indomable Amazonía, treinta minutos de amistad, de esparcimiento, de revelaciones confidenciales y alturados debates, reportajes que causan sensación y noticias que hacen historia, desde Iquitos, faro de peruanidad engastado en el inmenso verdor de nuestra selva. (Str. 197–198.)

Velice nabubřelý styl je plný obrazných vyjádření, vzletných přirovnání a ustálených obrátů rádiového vysílání.

Žánr kázání se v Pantaleónovi vyskytuje u promluv bratra Francisca, které mají formu monologu. Jejich specifický slovník má nejbližší křesťanskému kázání. Objevuje se v útržkovité formě v dialogických pasážích a v epištole, která je celistvá a je součástí zvláštního vydání deníku Hlas Východu. Části projevu, na které chce dát autor akcent, jsou napsány velkým písmem. U přímé řeči by se dalo předpokládat, že symbolizují zesílení hlasu, velká písmena byla ale použita i v epištole, kterou zaslal Francisco do rozhlasu v psané podobě, o reflexi síly hlasu se tedy nejedná.

Tyto proselytizační pasáže jsou specifické především svým slovníkem a tematikou, která se točí okolo obětí přibitých na dřevě a výzvy k modlení.

NE! Není pravda, že by sestry a bratří archy, jejichž cílem je konat dobro a připravovat se na den, kdy vstoupí na nebesa, až Otec nebeský, Duch svatý a syn, který umřel na kříži rozhodnou, aby tento svět plný zla a bezbožnosti zanikl ohněm a vodou, jak to ohlašuje dobrá kniha Bible, což se stane už velice brzy, protože tak mi to sdělily hlasy, jimž naslouchám a které nejsou z tohoto světa, měli něco společného se zločinem, který spáchali lidé zlí a který nám chtějí přisoudit ve snaze svalit vinu na někoho jiného a ve snaze, aby naše hřeby byly ještě silnější a ostřejší a dřevo našich křížů ještě drsnější. (Str. 276–277.)

¡NO! No es verdad que las Hermanas y los Hermanos del Arca, cuyo objetivo es hacer el BIEN y prepararse para subir al cielo cuando el Padre, el Espíritu Santo el HIJO QUE MURIÓ EN LA CRUZ decidan que este mundo lleno de MALDAD y de impiedad se termine por el fuego y por el agua como está anunciado en el libro BUENO de la Biblia, lo que ocurrirá muy pronto porque así me lo han dicho las voces que escucho y que no vienen de este mundo, hayan tenido algo que ver con el crimen que cometieron los MALOS y que quieren atribuirnos para desviar sus culpas y hacer más gruesos y puntiagudos nuestros CLAVOS y más áspera la MADERA de nuestras CRUCES. (Str. 294.)

Za povšimnutí stojí, že kromě jednoslovného zvolání na počátku, je celá ukázka jedním dlouhým souvětím. Formou připomíná dlouhý proud souvislé řeči při náboženském kázání či modlení. Dogmatizuje se zde pojetí dobra a zla, jak je u náboženství zvykem.

Dalším žánrem vyskytujícím se v románu *Pantaleón a jeho ženská rota* je žánr publicistický, konkrétně jedno vydání deníku Hlas Východu a úvodník k vydání následujícímu. Text je členěn pomocí nadpisů a jednotlivé pasáže jsou oddělené krátkým úvodem, který čtenáři osvětluje, o jaký text se jedná (mimořádná reportáž, zpráva o přepadení, úvodník ...).

Včera odpoledne přibližně o jedenácté hodině byly na staroslavném obecním hřbitově našeho města pohřbeny tělesné ostatky té, jež nosila jméno Olga Arellano Rosaurová, známé ve zdejší podsvětí jako Braziliánka, dík rokům, kdy žila ve městě Manaus (viz její životopis na str. 2, al, 4 a 5). (Str. 253.)

Ayer en la mañana, a las 11 horas aproximadamente, los restos mortales de la que fuera Olga Arellano Rosaura, conocida en el mundo del malvivir por el apodo de Brasileña, debido a sus años de residencia en la ciudad de Manaus (véase su biografía en la pág. 2, cols. 4 y 5), fueron enterrados en el histórico cementerio general de esta ciudad [...]. (Str. 267.)

Styl je věcný a přehledně členěný. Popisuje konkrétní události, které dokládá rozhovory a dalšími dokumenty. U některých článků uvádí své zdroje a jméno šéfredaktora, také název a datum vydání deníku.

Do tohoto novinového textu je mimo epištoly bratra Francisca vložen také přepis smuteční elegie, kterou přednesl Pantaleón Pantoja na pohřbu Braziliánky. Je dedikovaná zemřelé ženě, a tudíž velice emočně zabarvená. Tři oddíly, do kterých je rozdělena, jsou uvozeny opakující se větou: „HLUBOCE želená Olga Arellano Rosaurová, [...]“ (str. 258–260) (LLORADA Olga Arellano Rosaura, [...], str. 273–275).

Střídající se žánry jsou odlišené jazykovými prostředky, ale i jednotliví mluvčí v rámci stejného žánru se od sebe různí.

3.3 Jazykové odlišení mluvčích

Styl promluvy odpovídá charakteristice dané postavy.

Vargas Llosa rozehrává širokou jazykovou škálu, založenou na hispanoamerickém, konkrétně peruánském úzu španělštiny. Jazyk postav je rozvrstven geograficky (Lima, Andy, prales, pouštní pobřežní oblasti atd.), sociálně (státníci, novináři, studenti, střední

vrstvy, dělníci, prostitutky) i rasově (bílí mají jiné specifické vyjadřování než indiánští míšenci nebo černoši).⁸⁵

Jazyk vzdělaného a slušného kapitána Pantaleóna Pantoji uchopuje nové prostředí, ve kterém se musí vyskytovat, přes eufemismy a vojenskou rétoriku (což je mimo jiné zdrojem velice humorných situací). Pro lepší ilustraci daného tématu uvedu své doslovné překlady. Prostitutky Pantaleón nazývá „návštěvicemi“ (visitadoras), soulož „výpůjčkou manželského typu“ (prestación de tipo marital) a pro chtíč užívá výraz „potřeba mužství“ (necesidades de virilidad).

Dalším příkladem specifického jazyka může být dopis od prostitutky Maclovie, která pochází z peruánského pralesa. Kromě vulgárního slovníku se v něm vyskytují i regionální výrazy, jako například „dát odvar“ (dar cocimiento), což se vztahuje k afrodisiakálním nápojům vyráběným převážně z pralesního ovoce (v Iquitosu velice častému a typickému zboží).

A on snad neslintá blahem, když na něj Braziliánka zkouší ty svoje kejkle? Dávej si pozor, paní, ta ženská je nebezpečná, žila v Manausu a tam jsou kurvy samá potvora, určitě dává tvému manželovi nějaký lektvar, aby ho uhranula a měla ho v hrsti. (Str. 181.)

¿A él no se le cae la baba cuando la Brasileña le hace sus mañoserías? Cuídate, señora, esa mujer es mala, ha vivido en Manaos y las putas de allá son bandidas, seguro le estará dando cocimiento a tu marido para tenerlo embrujado y aquí, en un puño. (Str. 191.)

Výrazně jazykově odlišený je i dopis mladíků z Requeny, ve kterém se odráží jejich nevzdělanost a nízký sociální status. Text je plný gramatických chyb. Můžeme zde nalézt záměnu „b“ a „v“, jež mají ve španělském jazyce stejnou výslovnost, také záměnu „y“ a „ll“, které sice dříve ve španělském jazyce měly různou výslovnost a absence jejich rozlišování, tzv. yeismus, byla považována za vulgarismus, nyní je však tento jev velice rozšířený napříč různými sociálními vrstvami. RAE se k jeho normativnosti blíže nevyjadřuje.⁸⁶ Dá se tedy předpokládat, že i imaginární autoři tohoto dopisu byli mluvčími s yeismem, tudíž nerozlišovali výslovnost těchto dvou fonémů, a při psaní je zaměňovali. Dále můžeme v textu nalézt zkomolená slova (despashan), hovorové výrazy (užití slova „señor“ ve smyslu „veliký, pořádný“), slova s chybějícími finálními konsonanty (juventu), vložené fonémy (trayen), malé písmeno v názvu města (iquitos) a další. Styl se v mnohém podobá fonetickému přepisu mluvené řeči.

Hrdiný Sinší,

[...] námořníci zezákladny Santa Ysabelita sisem vozí z iquitos kurvi, na velyké loďi co se menuje Eva a tady si snimi užívaj samy pro sebe, vůbec nedovolý, abi na ňe ňegdo

⁸⁵ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 61.

⁸⁶ Viz ZAVADIL, Bohumil a Petr ČERMÁK. *Mluvnice současné španělštiny: lingvisticky interpretační přístup*. Praha: Karolinum, 2010, str. 79.

šáhnul, a pak je zase pošlou přič, a mi, pokroková mláď z requeny, s nimi nič d'elat nemůžeme. (Str. 174.)

Baliente Sinshi:

[...] los nabales de la Base de Santa Ysabelita se trayen aquí sus putas desde iquitos, en un señor barco de nombre Eba y se dan sus baños de agua rica ayi entre ellos, y no permyten que nadie se las toque y las despashan sin que nosotros, la juventu progresista de Requena, podamos hacelles nada. (Str. 184.)

Tento dlouhý výčet postihuje bohatou škálu všech užitých žánrů a jazykových stylů. Nyní ve stručném přehledu představím schéma, v jakém pořadí a rozsahu se žánry v díle vyskytují a následně proberu jejich vzájemné vztahy a působení.

3.4 Schéma střídání stylů

Zmíněné žánry nezaujímají v románu rovnocennou úlohu. Nejvíce prostoru dostaly dialogické pasáže, které vždy odpovídají celé kapitole. Druhou v pořadí je vojenská rétorika a po ní dopisy. Zbylé žánry se vyskytují v menším rozsahu, nikoliv však významu.

Schéma románu *Pantaleón a jeho ženská rota* je následující (římské číslice označují čísla kapitol, následuje žánr):

- I. – dialogická próza
- II. – vojenská rétorika a první onirická pasáž
- III. – korespondence a druhá onirická pasáž
- IV. – vojenská rétorika a korespondence
- V. – dialogická próza
- VI. – vojenská rétorika a korespondence
- VII. – rozhlasové vysílání a třetí onirická pasáž
- VIII. – dialogická próza
- IX. – publicistický styl
- X – dialogická próza

Dialogická próza je nejrozsáhlejší. Obsahuje útržky rozhovorů a monologů, kde hlavními mluvčími kromě Pantaleóna jsou matka Leonor, manželka Pochita, bratr Francisco, vojenští hodnostáři, potěšitelky a žurnalista Sinchi. Na rozdíl od vojenských hlášení, dopisů, vysílání a novinového vydání, neobsahují dialogy bližší časové určení.

Na druhém místě je „vojenská rétorika“, pod tímto názvem je obsaženo mnoho rozličných typů dokumentů: hlášení kapitána Pantaleóna Pantojy, důvěrné rozhodnutí kontradmirála Pedra G. Carilla, poznámky reagující na Pantaleónova hlášení od generála Felipa Collazose, další tajná rozhodnutí, interní nařízení Zdravotní služby vojenského tábora, zpráva praporčíka Alberta Santany vrchnímu velitelství V. oblasti (Amazonie), nařízení generála Felipa Collazose, směrnice pro uživatelská střediska, jejich schválení, statistická hlášení, šifrovaná rádiová depeše praporčíka Alberta Santany, sdělení velitele posádky Borja plukovníka Petera Casahuanquiho Sboru potěšitelek pro posádky, pohraniční a podobná stanoviště, žádost o propuštění z Pozemního vojska majora Godofreda Beltrána Calily, velitele Sboru polních kaplanů V. oblasti (Amazonie) a další.

Na třetím místě se nachází korespondence, která má, jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, v knize různorodé zastoupení: psaní Pochity sestře, dopis vojenského kaplana svému nadřízenému, anonymní výhružný dopis adresovaný Pantaleónovi od hlasatele Sinchiho, protože Pantaleón nechtěl platit za jeho mlčení, a hromadný dopis mladíků z Requeny, dožadujících se, aby služby potěšitelek byly přístupné i širší veřejnosti.

Raymond L. Williams rozdělil knihu Vargase Llosy na čtyři dějové etapy: ustanovení operace, její expanzi, Pantaleónův pád a epilog. Evokují strukturu klasického dramatu o třech dějstvích (představení problému, krize a rozuzlení).⁸⁷

Každá dějová etapa v *Pantaleónovi* je uvedena kapitolou s dialogy. Dialogické pasáže mají stejné schéma – začínají Pantaleónovým probouzením. Významový posun těchto uvozujících dialogů v průběhu knihy je charakteristický pro každou dějovou etapu románu.

První rozhovor se odehrává v domácím prostředí v Limě. Atmosféra je poklidná a láskyplná. Pochita budí Pantaleóna a paní Leonor chystá snídani. Uvozující dialog druhé části se přesouvá do Iquitosu, otevírá ho stejná replika, ale následuje roztržka mezi manželi. Pantaleón při řeči napodobuje šišláni svého kolegy z práce. Jeho posláni ho začíná pohlcovat. Vzorný manžel, který měl rodinu vždy na prvním místě, ji najednou odsouvá do pozadí. Mravně nízké prostředí iquitoského podsvětí se stalo jeho denním chlebem a on si na něj začíná zvykat, cítí se v něm pohodlně. Počáteční odpor je pryč a Pantaleón se mění. Podvádí svou ženu s prostitutkou Braziliánkou, do které se zamiloval, začíná kouřit atd. Vkládá do přidělené vojenské mise veškeré své úsilí a ta se rozrůstá do nečekaných rozměrů. Pantilandie, jak lidé jeho nevěstinci říkají, se stává největším podnikem svého druhu v zemi. Je tedy jasné, že tajná mise už není tajná a katastrofa se blíží. Třetí část začíná dialogem, kde se už Pochita nevyskytuje. Paní Leonor budí svého syna. Atmosféra není příjemná, Pochita manžela opustila, ten trpí nočními můrami a všechno se postupně bortí. Pád Pantilandie vyvrcholí násilným činem, kdy skupina mladíků z Requeny, ovládaná chtičem, přepadne loď potěšitelek. Při přestřelce je zabita Pantaleónova milenka Braziliánka. Zlomený Pantaleón jí vystaví vojenský pohřeb, čímž oficiálně potvrdí

⁸⁷ Viz WILLIAMS, Raymond L. *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. Colonia del Valle: Taurus, 2001, str. 182.

existenci Sboru potěšitelek jakožto součásti peruánské armády. Je to skandál nevídaných rozměrů, Sbor potěšitelek je rozpuštěn a Pantaleón čeká na svůj rozsudek. Ten přichází v poslední části, kterou R. L. Williams nazývá epilogem.⁸⁸ Změna se odráží i v úvodním dialogu, kde Pantaleóna nikdo nebudí, protože ten už vstal. Je to jako probuzení do reality. Pantaleón nebyl schopný se při plnění rozkazů držet při zemi, jeho obsedantní pracovitost ho udržovala v domnění, že vše ostatní ustupuje do pozadí. Svě poslání pokládal za posvátné a žil v krásné iluzi, že činí dobro – ta se ale v poslední kapitole rozplývá.

3.5 Kompoziční mozaika – vzájemné průniky a nové kontexty

Složitá struktura díla (José Luiz Martín tuto techniku nazývá strukturálním barokem⁸⁹) se netýká pouze stylů a jazykových prostředků. Jejím vyvrcholením je rafinované zpracování fabule, kde na sebe odkazují jednotlivé příběhové linie uspořádané do pestré kompoziční mozaiky. Postupně se odkrývají nové souvislosti a mění se kontext – to vše splývá v ucelený náhled na mnohvrstevnou realitu fikčního světa *Pantaleóna a jeho ženské roty*.

Hlavní příběhová linie se týká peripetií Pantaleónova života, do ní pak vstupují příběhy dalších postav. Zpočátku nejsou vzájemně příliš propojené, ačkoliv narážky a anticipace budoucích konfliktů se objevují již v první kapitole. Střídající se repliky se většinou pohybují mezi Pantaleónovým domovem a vojenským prostředím. Jako první vlašťovky se objeví i promluvy z dějových vrstev čtenáři ještě neznámých. Do dialogů se například mísí útržky příběhů iquitoských prostitutek, vysílání hlasatele Sinchiho a části kázání bratra Francisca. Postupně odkazy na tyto další dějové linie gradují, až se nakonec příběhy setkají a slíjí v jeden velký narativní proud.

Franciskových monologů přibývá, postava se poodhaluje a stupňuje se i její šílenství, stejně jako tomu bylo u Pedra Camacha v románu *Tetička Julie*. Tato gradace je záměrná, jak zmiňuje Vargas Llosa v rozhovoru s José Miguelem Oviedem⁹⁰.

Střídání příběhových linií využívá kontrastů, které umocňují emocionální prožitek čtenáře. Například ukřižování dítěte s povrchním tématem ukájení.

„To abychom u vojáků urychlili erekci a získali čas, pane majore,“ vysvětluje kapitán Pantoja. „To už teď děláme normálně; potíže je v tom, že nemáme dost materiálu. Jsou to šestáková vydání, trhají se, jak je vezmete do ruky.“

⁸⁸ Tamtéž, str. 182.

⁸⁹ Viz MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: Acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1974.

⁹⁰ Viz OVIEDO, José Miguel. Conversación con Mario Vargas Llosa sobre ‚La tía Julia y el escritor‘. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 206.

„Měl zavřená očička a hlavičku spadlou na prsa, jako maličký Kristus,“ paní Leonor sepne ruce. „Zdálky vypadal jako opička, ale všimla jsem si, jak bílé má tělíčko. Tlačila jsem se blíž, až se dostala pod kříž, a pak už jsem to pochopila. Ach, Pochito, ještě až budu umírat, pořád toho nebohého andílka budu vidět.“ (Str. 127–128.)

–A fin de acelerar la erección de los números y ganar tiempo, mi comandante –explica el capitán Pantoja–. Lo hacemos de manera regular, ahora. El problema es que no tenemos suficiente material. Son ediciones fenicias, se deterioran al primer manoseo.

–Tenía sus ojitos cerrados, la cabecita caída sobre el corazón, como un Cristo chiquito – junta las manos la señora Leonor–. De lejos parecía un monito, pero el cuerpo tan blanco me llamó la atención. Me fui acercando, llegué al pie de la cruz y entonces me di cuenta. Ay, Pochita, me estaré muriendo y todavía veré al pobre angelito. (Str. 133.)

Opakujícím se motivem je morálka. Autor pracuje s různými protiklady. Jedním z nich je opozice populárního a lidmi přijímaného kazatele s nemorálním a odsuzovaným světem prostituce. Tato opozice zdánlivých protikladů odhaluje pokrytectví pro čtenáře snadno rozpoznatelné. Bratrstvo archy je schopné přibít na kříž malé nevinné dítě, o své příznivce však tímto násilným činem nepřijde. Většího odsouzení se nakonec dočká Pantaleón a jeho Sbor potěšitelky a to nejen od veřejnosti, ale také zevnitř vojenské struktury. Otec Beltrán kvůli tomuto vnitřnímu konfliktu (nevěstinec jako součást státem placené armády) podá rezignaci a odejde ze Sboru polních kaplanů. Vojenští hodnostáři vedou zdánlivě slušný život, kritizují Pantaleóna a jeho práci a odkazují se přitom na morální hodnoty, kterými by se armáda měla řídit. Z těchto důvodů je Sbor potěšitelky nakonec zrušen. „Vargas Llosa sexuální sklony neustále klade do juxtapozice s represemi těchto impulzů přicházejícími od vojenských hodnostářů.“⁹¹ „Nikdo nesmí pošpinit pověst, kterou si za ta léta, co stojím v čele Páté oblasti, Pozemní vojsko v Loretu získalo,“ (str. 29–30) (nadie va a empañar la imagen que el Ejército ha conquistado en Loreto desde que estoy al frente de la Quinta Región, str. 18) říká generál Scavino v první kapitole knihy. Teprve ke konci románu vyjde najevo faleš těchto postojů. V poslední dialogické kapitole si všichni mluvčí z vojenského prostředí užívají služeb bývalých potěšitelky. Dokonce i otec Beltrán a hlasatel Sinchi, který svou kritikou v rádiovém vysílání pádu Pantilandie značně dopomohl.

„Konečně, konečně; obě dvě strašidla Amazonie máme jednu pro vždy z krku,“ a generál Scavino si rozepne poklopec, Pantoju přeložili a prorok je po smrti, potěšitelky jsou kdovíkdě a Bratrstvo se rozpadá. „Zas tady bude klid, jako za starých dobrých časů. Za to si zasloužím nějaké to pohlazení, Rousňáčko.“ (Str. 309.)

⁹¹ WILLIAMS, Raymond L. El arte narrativo de Mario Vargas Llosa. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 109: „Vargas Llosa juxtapone constantemente la inclinación sexual con la represión de los militares de tales impulsos.“

–En fin, en fin, las dos pesadillas de la Amazonía terminaron de una vez por todas –se desabotona la bragueta el general Scavino–. Pantoja mutado, el profeta muerto, las visitadoras hechas humo, el Arca disolviéndose. Esto va a ser otra vez la tierra tranquila de los buenos tiempos. Unos cariñitos en premio, Peludita. (Str. 330.)

„Ukvpil jsem se, když jsem ustoupil, místo abych svedl poslední bitvu,“ otec Beltrán si opře hlavu o rohož, podívá se na oblohu a vzdychne. „Přiznám se ti, že mi chybí tábory, stráže a výložky. Celé ty měsíce se mi každý den zdá o zbraních a o tom, jak troubí budíček. Snažím se obléknout znovu uniformu a zdá se, že to půjde zařídit. Nezapomeň na kuličky, Rousňačko.“ (Str. 311.)

–Me apresure, retirándome en vez de dar la última batalla –recuesta la cabeza en la hamaca, mira al cielo y suspira el padre Beltrán–. Te confieso que extraño los campamentos, las guardias, los galones. En estos meses he soñado a diario con espadas, con la corneta de la diana. Estoy tratando de volver a vestir el uniforme y parece que la cosa tiene arreglo. No olvides las bolitas, Peludita. (Str. 331.)

„Takže se po něm všem velice stýská? Mně taky, byli jsme dobří přátelé, a ten chudák teď někde mrzne zimou,“ a poručík Bacacorzo si lehne na záda. „Ale alespoň že ho nevyhodili z armády, to by se utrápil. Ano, dneska takhle. Ruce v bok, hlavu trochu dozadu a jako čamrda, Bobulko.“ (Str. 312.)

–¿Así que todas lo extrañan mucho? Yo también, éramos buenos amigos, el pobre debe estar helándose de frío –se tiende boca arriba el teniente Bacacorzo–. Pero al menos no lo sacaron del Ejército, se hubiera muerto de tristeza. Sí, hoy así. Manos a la cadera, cabeza echada para atrás y a moverse, Coca. (Str. 332.)

Mario Vargas Llosa je známý svými antimilitantními postoji a odporem k armádě, který je ovlivněn pobytem ve vojenské internátní škole, kam byl poslán rodiči. Toto téma zpracoval mimo jiné i v románu *Město a psi* (*La ciudad y los perros*, 1963).

Morální rozpolcenost postav můžeme nalézt i v další příběhové linii, u hlasatele a žurnalisty Sinchiho. Ten se nejprve pokusí Pantaleóna vydírat, když se mu to však nepodaří, atakuje ho ve svém rádiovém vysílání pod záminkou „křížového tažení za pokrok, mravnost, kulturu a peruánské vlastenectví naší Amazonie“ (str. 193) (cruzada por el progreso, la moralidad, la cultura y el patriotismo peruanista de la Amazonía, str. 205).

Pokrytectví a nespravedlnost společnosti je jedním z tvůrčích „démonů“⁹² Vargase Llosy, ke kterým se ve svém díle periodicky vrací.

⁹² Více o konceptu tvůrčích „démonů“ viz LUCHTING, Wolfgang A. *Mario Vargas Llosa: desarticulador de realidades: una introducción a sus obras*. Bogotá: Plaza y Janes, 1978, str. 41–42.

Podívejme se nyní blíže na vztahy mezi sekvencemi v dialogických pasážích. Jedním z typů vztahu, které mezi sebou zpřetrhané sekvence replik mají, je již zmiňovaná technika „čínských krabiček“.

[P]ostavy příběhu zároveň vypráví, a v příbězích, které tyto postavy vypráví, jsou uzavřena další vyprávění, která jsou vyprávěna postavami jejich příběhů. Je to přesně tak, jak se to děje v čínských krabičkách.⁹³

Mluvčí o něčem vypráví a následující sekvence je situovaná do toho příběhu, o kterém předtím hovořil. Jako příklad můžeme uvést rozhovor Pantaleóna a Pochity o plánované návštěvě u lékaře, následuje scéna z návštěvy a pak se dialog vrací zpět na původní dějiště k Pantaleónovi a Pochitě.

„Mám strach, aby náš malý kadet neumřel,“ a Pochita si hladí břicho. „Za celý večer se vůbec nepohnul, a dneska ráno taky ne. Něco se mu stalo, Panto.“

„V životě jsem neviděl normálnější těhotenství, paní Pantojová,“ uklidňuje ji doktor Arizmendi. „Všecko je v nejlepší pořádku, nedělejte si starosti. Jedině si musíte šetřit nervy. Takže je vám to jasné, na tu tragédii v Moronacoche ani nemyslet, ani o ní nemluvit.“ (Str. 120–121.)

–Tengo miedo de que el cadete se haya muerto –se soba la barriga Pochita–. No se movió anoche, no se mueve esta mañana. Le pasa algo, Panta.

–Nunca he visto un embarazo tan normal, señora Pantoja –la tranquiliza el doctor Arizmendi–. Todo va muy bien, no se preocupe. Lo único, cuidar los nervios. Y para eso, ya sabe, ni acordarse ni hablar de la tragedia de Moronacoche. (Str. 125–126.)

Vložené repliky doplňují to, o čem se v prvním časoprostorovém plánu hovoří. Princip je tedy stejný jako u „čínských krabiček“, jen se jedná o mnohem kratší úseky.

Dalším typem vztahu mezi jednotlivými sekvencemi replik je proplétání dvou rozhovorů, které spolu tematicky souvisí. Při rekonstrukci fabule je čtenář na časové ose zařadí za sebe. Schéma vypadá následovně (A – rozhovor v prvním chronotopu, B – rozhovor v druhém chronotopu, číslem je označena základní jednotka tohoto rozboru – scénická poznámka ohraničená replikami tvořící jeden sémantický celek):

A₁, B₁, A₂, B₂, A₃, B₃ ...

„Cože, dokonce ani sousedé nesmějí vědět, že jsi kapitán?“ Hrozí se Pochita, zatímco myje okna, drhne podlahy a maluje stěny.

⁹³ VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968, str. 24: “[L]os personajes de sus historias cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias. Es exactamente lo que ocurre con las cajas chinas.”

„Takže jsem se teď ocitl ve strašné situaci,“ kapitán Pantoja se úzkostlivě rozhlíží a šeptá mu to málem do ucha. „Jak může vybudovat Sbor potěšitelů někdo, kdo s nimi v životě nepřišel do styku, Bacacorzo?“

„Zvláštní posláním?“ Pochita leští dveře, vylepuje skříně papírem a větší obrazy. „To budeš pracovat pro Zpravodajskou službu? Už chápu, proč děláš takové tajnosti, Panto.“

„Vidím před sebou ty tisíce vojáků, kteří čekají a spoléhají na mě,“ kapitán Pantoja si prohlíží láhve a všecko si to vzrušeně představuje, „kteří počítají dny a říkají si, už jedou, už přijedou, a vlasy mi vstávají na hlavě, Bacacorzo.“

„Jaképak vojenské tajemství, to si říkej někomu jinému,“ paní Leonor urovnává prádelníky, šije záclony, oprašuje stínidla a zapojuje lampy. „Tajemství před tvou mamičkou? Povídej, povídej.“

„Já je přitom nechci zklamat,“ souží se kapitán Pantoja. „Ale odkud mám heřgot začít? (Str. 35.)

–¿Que ni los vecinos deben saber que eres un capitán? –refriega vidrios, baldea suelos, pinta paredes, se asusta Pochita.

–Así que lo que me ocurre es tremendo –mira alrededor con aprensión, le habla muy cerca del oído el capitán Pantoja–. ¿Cómo puede organizar un Servicio de Visitadoras alguien que no ha tenido contacto con visitadoras en su vida, Bacacorzo?

–¿Una misión especial? –encera puertas, empapela armarios, cuelga cuadros Pochita–. ¿Vas a trabajar con el Servicio de Inteligencia? Ah, ya capto tanto misterio, Panto.

–Me imagino a esos millares de soldados que esperan, que confían en mí –escruta las botellas, se emociona, sueña el capitán Pantoja–, que cuentan los días y piensan ya vienen, ya van a llegar, y se me ponen los pelos de punta, Bacacorzo.

–Qué secreto militar ni qué ocho cuartos –ordena roperos, cose visillos, desempolva pantallas, enchufa lámparas la señora Leonor–. ¿Secretos con tu mamacita? Cuenta, cuenta.

–Yo no quiero defraudarlos –se angustia el capitán Pantoja–. ¿Pero por dónde miéchica voy a empezar? (Str. 32.)

Kvalitativní skoky mohou být jak časoprostorové (viz předchozí ukázka), tak výhradně prostorové, kdy jednotlivé scény ukazují, co se děje ve stejnou chvíli na různých místech. Vytvářejí tak dojem simultánnosti.

Vargas Llosa se neomezuje na proplétání pouze dvou rozhovorů, jejich množství variuje a stejně tak i délka jednotlivých sekvencí. (Syntaktická jednotka zmíněná výše je obvykle o třech částech, tento vzorec ale nemusí být naplněn, některé části mohou být absentní.)

A₁, B₁, A₂, C₁, A₃, C₂

A₁, B₁, A₂, B₂, C₁, B₃

Rychlé střídání chronotopů dodává ději spád, je ale čtenářsky náročné, proto jej alternují klidnější pasáže, kde se u jednoho rozhovoru setrvá po delší dobu, než jej vystřídá rozhovor jiný.

A₁, A₂, A₃, B₁, A₄, A₅

Jednotlivé výseky dialogů různých chronotopů jsou na sebe často navázány, kvalitativní skoky mají určitou spojnicí – na její možné podoby se nyní podíváme.

Spojnicí je například společné téma obou sekvencí, jak jsme viděli u předchozí ukázky. Tématem rozhovoru A i B je Pantaleónovo nové pracovní přiřazení a nutnost utajení jeho mise. Z různých pohledů je nahlíženo totéž. Téma může být více či méně konkrétní – od abstraktní tematické spojnice typu „láska“ po konkrétní událost, jako je například ukřižování dítěte Bratrstvem archy.

„Když já je potřebuju, hrozně se mi po nich stýská,“ Panta jí, pije, oblékne si pyžamo, lehne si a hlas mu selhává. „V domě je bez Pochy a bez Gladysky tak prázdně, nemůžu si na to zvyknout.“

„Dokonce se proslýchalo, že se tu objeví bratr Francisco osobně,“ generál Scavino pozoruje apoštoly v bílém, věřící, kteří tu klečí s roztaženýma rukama, mrzáky, slepce, malomocné, trpaslíky a umírající, kteří obklopují kříž. „Ještě že to neudělal [...]“ (Str. 236.)

–Me hacen falta, las extraño mucho –come, bebe, se pone el pijama, se acuesta, se le quiebra la voz a Panta–. La casa esta tan vacía sin Pocha y sin Gladycita. No me acostumbro. [...]

–Hasta corría la voz que se iba a presentar el Hermano Francisco en persona –observa a los apóstoles de blanco, a los fieles arrodillados con los brazos extendidos, a los inválidos, los ciegos, los leprosos, los enanos, los moribundos que rodean la cruz el general Scavino–. (Str. 248–249.)

Zde je abstraktní tematickou spojnicí „absence“. Pantaleón želí nepřítomnost svojí ženy a dcery, generál Scavino je naopak potěšen nepřítomností bratra Francisca. Ačkoliv se takovýto typ spojnice může zdát náhodný, opakuje se tento princip v průběhu knihy často. Čtenář ho může přejít bez uvědomění, ale zanechává v něm dojem celistvosti a spojenosti.

Spojnicí dvou dialogických sekvencí může být motiv („nejmenší, obsahově nerozložitelný tematický prvek“ – jak jej popisuje lingvista Jiří Zeman⁹⁴), vyjádřen buďto explicitně, nebo metaforicky.

„Neukazuj se tolik, Pantito,“ Braziliánka ho uchopí za ramena, vtáhne ho zpátky do kajuty a zavře dveře. „Copak jsi zapomněl, že jsi napolo nahý?“

⁹⁴ ZEMAN, Jiří. *Lingvistická analýza textu*. [online]. 2013, str. 20. [cit. 2021–07–15]. Dostupné z: http://inpdf.uhk.cz/wp-content/uploads/2014/03/lingvisticka_analyza_textu_Zeman.pdf

„Já abych na tebe zapomněl?“ kapitán Alberto Mendoza si razí cestu mezi námořníky a vojáky, skokem se octne na palubě a rozpráhne paže. (Str. 224.)

–No saques tanto el cuerpo, Pantita –lo coge de los hombros, lo regresa al camarote, cierra la puerta la Brasileña–. ¿Te olvidas que estás medio calato?

–¿Olvidarme de tí? –codea a marineros y soldados, sube saltando a bordo, abre los brazos el capitán Alberto Mendoza. (Str. 236.)

Motivická spojnice je přímo vyjádřena slovesem „zapomenout“. Ačkoliv se vyskytuje v kontextu jiného chronotopu, spojuje dvě nesouvislé dialogické sekvence a znovu dodává textu určitou celistvost. Tyto formální hry v percepci čtenářů vytváří dojem, jako by s nimi autor komunikoval. Důraz je kladen nejen na to, co se vypráví, ale také na to, jak se to vypráví. Vargas Llosa tedy zase strhává čtenářovu pozornost k formě.

Následuje příklad metaforické motivické spojnice.

„Proč nechcete, abychom byli přáteli? Jakmile na vás promluví, okamžitě se naježíte. Dejte si pozor, pane Pan-Pane, já jsem jako raci, nejradši lezu proti proudu. Jestli mě budete pořád takhle odbývat, ještě se do vás zamiluju.“

„Uf, ale je mi po ní horko,“ Pochita se ovívá ubrouskem a měří si tep. „Podej mi ten větrák, Panto, nebo se udusím.“ (Str. 152.)

¿Por qué no me deja ser su amiga? Apenas le hablo se pone chúcaro, señor Pan-Pan. Cuidadito, mire que soy como los cangrejos, me encanta ir contra la corriente. Si me basurea tanto, me voy a enamorar de usted.

–Uf, pero qué calor da –se abanica con la servilleta, se toma el pulso Pochita–. Pásame el ventilador, Panta. Me ahogo. (Str. 158.)

Zamilovanost a láska se mohou obrazně vyjádřit žárem, horkostí – zapalují se mu lýtka, plane pro ni láskou, přeskočila jiskra atd. Metaforickým motivem je zde tedy láska a horkost. Pantaleónova manželka se posléze začíná dusit. Ztrácí dech kvůli horku, nebo jí hrdlo svírá skutečnost, že její manžel se zamiloval do jiné? První dialogická sekvence propůjčuje té druhé nový kontext, dodává jí další rozměr. Už to není jen Pochita, která jí teplou polévku. Je to také zrazená manželka, jejíž srdce bude brzy rozbité napadř. Celé drama rozpadu vztahu se najednou vynoří a vměstná se do těchto pár slov. Zhušťování významů do krátkých textových úseků je typické pro všechny dialogické kapitoly knihy.

Dalším typem je spojnice syntaktická. Repliky dvou různých chronotopů na sebe navazují svojí větnou stavbou. Na konci prvního úseku je například položena otázka, druhý úsek pak začíná odpovědí. Až z následujícího kontextu vyplývá, že daná odpověď nepatří předchozí otázce, ale náleží jinému rozhovoru.

„Dej Bůh, abys nemusel litovat, Panto. Modlím se, aby se to nestalo, ale ta ohavnost, kterou jsi provedl, nás přivede do neštěstí, tím jsem si jistá.“

„Hm, svým způsobem ano, aspoň mě,“ poručík Bocacorso se pousměje, prochází mezi příbuznými, kteří se tlačí u vrat věznice a čekají, až začnou návštěvy, a odstrčí chlapce, který hlasitě nabízí želvy a opičky. (Str. 283.)

–Quiera Dios que no te arrepientas, Panta. Rezo para que no ocurra, pero la barbaridad que has hecho nos va a traer desgracias, estoy segura.

–Bueno, en cierto sentido si, al menos a mi –sonríe apenas, pasa entre los familiares agolpados a la puerta de la cárcel esperando la hora de visita, aparta a un niño que vocea tortugas, monitos el teniente Bacacorso–. (Str. 303.)

Druhá replika se zdá být reakcí na tu první, pocházející z jiného chronotopu. Ve španělském textu je jméno mluvčího až na konci úseku, to prodlužuje čtenářovo tápání a umocňuje kýžený dojem.

Spojnice nezapadají vždy do jasně vymezeného typu, můžou být i hybridní.

„Radši ten nÁPis suNdeJ, synÁčku,“ a paní Leonor si zakryje oči. „Od té doby co pořád čteme *Mluvit o mučedníkovi se zakazuje*, Pochita a já celý boží den nemluvíme o ničem jiném. Ty máš přece nápady, Panto.“

„A co se o Pantilandii mezi lidmi říká?“ Pantaleón Pantoja bubnuje prsty o stůl, houpá se na židli a neví, co si počít s rukama. (Str. 137.)

–Mejor sacas de ahí ese cartel, hijito –se tapa los ojos la señora Leonor–. Eso de estar leyendo “Prohibido hablar del mártir” hace que Pochita y yo no hablemos de otra cosa todo el santo día. Tienes unas ideas, Panta.

–¿Y qué cosas se dicen de Pantilandia? –tamborilea en el escritorio, se hamaca en el asiento, no sabe qué hacer con sus manos Pantaleón Pantoja–. (Str. 142–143.)

Zde se mísí motiv „mluvení“ s navazující syntaktickou strukturou.

Čtenář přirozeně očekává návaznost replik. I když je po určité době s principem dialogických pasáží v *Pantaleónovi* seznámen, toto očekávání se nezmění. Změny chronotopu není možné předvídat, následující větu tedy vždy čteme v kontextu té předchozí. Tento efekt je pro percepci textu velice ozvlášťujícím prvkem. Interpretace se neustále mění, závěry je nutné aktivně přehodnocovat, vše je v pohybu. „Stručně řečeno, ‚spojené nádoby‘ jakožto narativní technika slouží k produkci něčeho nového, přímo nebo jen aluzí, za pomoci využití prvků ‚starých‘.“⁹⁵

⁹⁵ LUCHTING, Wolfgang A. *Mario Vargas Llosa: desarticulador de realidades: una introducción a sus obras*. Bogotá: Plaza y Janes, 1978, str. 52: „Resumiendo, los ‚vasos comunicantes‘ sirven, como técnica narrativa, para producir algo nuevo, ya sea de manera concreta o sólo alusiva, mediante el empleo de elementos ‚viejos‘.“

Navzájem propojené jsou nejen úseky dialogických pasáží, nýbrž i další části diskurzu. Navzájem na sebe odkazují a poskytují různé úhly pohledu na události fabule.

Tato kompozičně chaotická struktura je jako změk tahů štětce impresionistického malíře. Zdají se nahodilé, ale při pohledu z odstupu spatříme celistvý výjev postihující všechny nuance skutečnosti.

5. Závěr

Vargas Llosa bravurně pracuje s širokou škálou narativních prostředků, snaží se postihnout nepřehlednou rozmanitost skutečnosti a reflektovat ji i ve struktuře svých děl. Rozbor vybraných prací demonstrovuje tendence Vargase Llosy k totalizačnímu přístupu⁹⁶. Usiluje o zachycení celistvosti a využívá k tomu všech možností, které mu jazyk nabízí, téměř systematicky.

V románu *Tetička Julie* můžeme sledovat dvě hlavní dějové linie uspořádané do střídajících se kompozičních pásem⁹⁷. Bylo by možné tato pásma číst jako samostatné romány, čtenář by byl ale ochuzen o přesah, který dílu dodává vzájemné ovlivňování těchto dvou rovin. V *Pantaleónovi a jeho ženské rotě* je struktura románu roztržena na mnohem menší části než v *Tetičce Julii*. Z této kompoziční mozaiky se skládá obraz jedné hlavní dějové linie. Vargas Llosa využívá rozličné žánry a styly. Zároveň se zde střídají odlišná hlediska mnoha postav. Pokud bychom přirovnali tyto techniky k výtvarnému umění, *Tetičku* by nejlépe reprezentovala roláž, kde se střídají pruhy různých obrazů. Společně dávají vzniknout novým kontextům, stále jsou ale dostatečně zřetelné jejich odlišné kontury. *Pantaleóna* by potom reprezentoval impresionistický obraz. V díle zachycený výjev je vidět, pokud si divák od obrazu odstoupí. Jednotlivé tahy štětce vytváří dojem celistvosti, ačkoliv zblízka se zdají být pouze chaotickou změť barev.

Čtenářsky náročné a nepřehledné jsou především dialogické pasáže *Pantaleóna* plné neohlášených kvalitativních skoků. Mezi jednou a druhou promluvou se náhle změní chronotop, při další replice se děj může vrátit na původní místo, nebo přesunout někam úplně jinam. Jednotlivé promluvy, ačkoli spolu zdánlivě nesouvisí, mají mezi sebou určité spojnice. Identifikovala jsem tři typy těchto spojovacích prvků: tematické, motivické (vyjádřené buďto explicitně, nebo metaforicky) a syntaktické. Vzájemným působením se vytváří nové kontexty, promluvy získávají přidanou hodnotu. Tuto techniku vzájemného ovlivňování a přetváření za sebou stojících pasáží Vargas Llosa nazývá technikou „spojených nádob“⁹⁸. Neodehrává se pouze na mikroúrovni jednotlivých dialogů, ale i u vyšších celků. Například v pásmové kompozici *Tetičky Julie* se takto ovlivňují jednotlivá pásma.

Stěžejním prvkem jakékoliv narace je vypravěč. I zde se Vargas Llosa pouští do experimentů. Zatímco u *Tetičky Julie* se vyskytují dva typy vypravěče, u *Pantaleóna* je množství vypravěčských typů obrovské, jako by se Vargas Llosa snažil využít všech možností textu. Nalezneme zde heterodiegetického vypravěče objektivního (scénické poznámky) a vševědoucího

⁹⁶ Anežka Charvátová se tématu totalizačního úsilí v díle Vargase Llosy věnuje z hlediska formálního i obsahového. V mé práci se zaměřuji primárně na formální analýzu. Viz VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988.

⁹⁷ Viz HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, str. 408–424.

⁹⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971, str. 246: “vasos comunicantes“. Citováno z: ROBERT L. SIMS. Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: La creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez. *Hispania* [online]. 1988, 71(1), 50-60 [cit. 2021-7-21].

(novinové články), homodiegetického vyprávěče v er-formě (vojenská hlášení), v ich-formě (korespondence, rozhlasové vysílání) a v první osobě plurálu (korespondence, rozhlasové vysílání). Dále se v *Pantaleónovi* vyskytuje vyprávění v druhé osobě singuláru (elegie) a dokonce i v imperativu (poznámky reagující na vojenská hlášení). Román *Tetička Julie* je v tomto ohledu střídmější. Můžeme zde najít homodiegetického vyprávěče v ich-formě, ten čtenáře provází první rovinou díla, a také intradiegetického vyprávěče v er-formě, který je postavou první roviny a provází čtenáře rovinou druhou.

Druhé pásmo románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* má formu vložených příběhů, jejichž fikčním autorem je postava z pásma prvního. Tuto narativní strategii Vargas Llosa nazývá technikou „čínských krabiček“⁹⁹. Objevuje se i v dialogických pasážích *Pantaleóna a jeho ženské roty*. Do prvního příběhu je vložen další a do něj další a další. Anežka Charvátová tento pojem zasazuje do českého kontextu a přirovnává jej k ruským matrjoškám, které funují na stejném principu.¹⁰⁰

Kompoziční pásma u *Tetičky Julie* stejně jako žánrové fazety u *Pantaleóna* jsou od sebe odlišené svou strukturou a jazykem. Jazyk prvního pásma je prostý a věcný. Vložené příběhy naopak oplývají jazykem velice košatým až přemrštěným. Odlišení jednotlivých pasáží u *Pantaleóna* je rozmanitější. Dialogická próza je stylisticky strohá. Scénické poznámky mezi jednotlivými replikami využívají techniky enumerace, slouží k zachycení simultánnosti dějů, nebo ke zrychlení dějového spádu. Tato poslední jmenovaná technika se nazývá „teleskopický efekt“¹⁰¹. Úplně jiný, přestože také strohý a věcný, je byrokratický jazyk vojenských hlášení a statistik. Tyto pasáže reflektují grafické rozvržení oficiálních dokumentů, obsahují hlavičku s adresátem, datum a místo, podpis a výčet příloh. Dalším užitým žánrem je korespondence. Její styl se liší dle účelu a pisatele – od oficiálního až po familiární, či vulgární. Onirický žánr je formálně nejméně náročný, jedná se o klasické lineární vyprávění ozvláštňené surrealistickými vizemi. Dále jsou v románu zastoupeny i publicistické žánry. Kromě novinových článků, reportáží a rozhovorů zde najdeme i epištolu a elegii. Pasáž věnovaná rozhlasovému vysílání obsahuje mnoho klišé, metafor a nabubřelých výrazů. Posledním zastoupeným žánrem je kázání otce Francisca ve formě monologu. V proselytizačním stylu kázání se objevuje křesťanská rétorika, dogmatizace dobra a zla atd. Střídající se žánry u *Pantaleóna* jsou odlišené jazykovými prostředky, ale i jednotliví mluvčí v rámci stejného žánru se od sebe různí. Styl promluvy odpovídá charakteristice dané postavy: jazyk vzdělaného a slušného kapitána Pantaleóna Pantoji, dopis prostitutky Maclovie, dopis nevzdělaných mladíků z Requeny, ...

⁹⁹ Viz VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968, str. 24.

¹⁰⁰ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988, str. 56.

¹⁰¹ Viz LUCHTING, Wolfgang A. *Mario Vargas Llosa: desarticulador de realidades: una introducción a sus obras*. Bogotá: Plaza y Janes, 1978, str. 60–64.

Na realitu je nahlíženo z různých úhlů. Neexistuje jediný správný pohled, tzv. „objektivní pravda“. Znovu se zde potvrzuje snaha Vargase Llosy o zachycení celistvosti. Svět nemá jednu správnou interpretaci, je jich mnoho, a teprve v jejich mnohosti je svět zachycen opravdově, autenticky. Vargas Llosa si přeje, aby jeho romány ve čtenáři vyvolávaly dojem, že pravdivě zachycují skutečnost.¹⁰²

Kýženému efektu – totiž percepci textu „modelovým čtenářem“¹⁰³, která reflektuje intence „modelového autora“¹⁰⁴ – přispívá Vargas Llosa precizní a racionalizovanou prací se strukturou a jazykem. Jak pracuje Vargas Llosa s textem a jaký to má vliv na čtenářský zážitek? Při střídání příběhových linií využívá tematických kontrastů, které umocňují emocionální prožitek čtenáře. Zmatek a pobavení vyvolá stupňující se chaos u vložených příběhů v druhém pásmu románu *Tetička Julie*. Zmíněný chaos je reflexí narůstajícího šílenství fikčního hrdiny z prvního pásma, který je autorem těchto vložených příběhů. Svižnost děje Vargas Llosa zachovává pomocí množství elips (více u *Pantaleóna* než u *Tetičky Julie*) a pomocí retrospektivních shrnutí. Čtenářova pozornost je mimo jiné udržována velkým počtem formálních her a nekonvenčních postupů. Jednou z nich je například experimentální práce s přímou a nepřímou řečí, nebo již zmiňovaná technika „spojených nádob“, která čtenáře vede k neustálé re-interpretaci textu. Dle míry formálních her je nutná i odpovídající aktivita čtenáře. Dalším z podstatných prvků výstavby textu jsou opakující se formální schémata. U *Pantaleóna* je to například uvození dialogických pasáží pokaždé stejným typem rozhovoru – začínají Pantaleónovým probouzením. Tyto dialogy se od sebe liší drobnými nuancemi a reflektují tak dějový posun v průběhu díla: od poklidné domácí idyly, přes první manželské hádky, probouzení matkou, jelikož Pantaleóna opustila žena, až po prožření a ztrátu iluzí, kdy Pantaleóna nikdo nebudí, je již bdělý. Dalším příkladem je samotná struktura dialogů, která se v průběhu celé knihy opakuje, a spojnice mezi nimi.

Promyšlená výstavba románů Vargase Llosy je fascinující. V této práci jsme nahlédli pod pokličku mistra kompozičních a stylistických experimentů. Analyzovala jsem, jakým způsobem jsou díla budována. Odkryla jsem a prozkoumala některé experimentální techniky a inovátorské postupy, které autor používá. Knihy Vargase Llosy strhávají pozornost čtenáře k formě, nutí jej přemýšlet, měnit interpretační hlediska. Jejich výstavba je komplikovaná a promyšlená. Čtenář musí být aktivní, aby dílu mohl plně porozumět. Bohatá škála narativních prostředků a vysoká míra racionality jsou distinktivním rysem tvorby Maria Vargase Llosy.

¹⁰² VARGAS LLOSA, Mario. *Cómo nace una novela*. In: ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, eds. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, str. 6.

¹⁰³ Viz ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997.

¹⁰⁴ Vit tamtéž.

6. Resumé

Zaměřuji se na narativní strategie Maria Vargase Llosy u dvou vybraných románů: *Tetička Julie a zneuznaný génius (Tía Julia y el escribidor, 1977)* a *Pantaleón a jeho ženská rota (Pantaleón y las visitadoras, 1973)*. Výběr knih je založen na jejich formální bohatosti.

Začínám knihou, která je strukturálně méně komplikovaná. Román *Tetička Julie* je rozdělen do dvou plánů téměř stejného rozsahu. První plán představuje hlavní dějovou linii, vypravěčem je postava Maria a příběh je vyprávěn v první osobě jednotného čísla. Druhý plán obsahuje krátké příběhy, které odpovídají epizodám rozhlasových seriálů, a jsou vyprávěny vševědoucím vypravěčem ve třetí osobě jednotného čísla. Jejich fiktivním autorem je postava Pedra Camacha, která je součástí prvního plánu. Oba dva plány jsou natolik autonomní, že by je bylo možné číst jako dvě samostatná díla. Daniela Hodrová tento typ uspořádání nazývá „pásmovou kompozicí“¹⁰⁵. Tyto dvě pásma se střídají po jednotlivých kapitolách. Zpočátku se navzájem příliš neovlivňují, ale to se v průběhu díla postupně mění. V epizodách jednotlivých rozhlasových seriálů se začínají objevovat chyby a zmatení, nejprve drobná, později ale už závažnější. Například změna jména hlavní postavy, popletení zaměstnání více postav a jejich charakteristických rysů, přesuny postavy z jednoho seriálu do druhého atd. Chyby v epizodách reflektují osobní problémy jejich autora Pedra Camacha. Postava postupně propadá šílenství a to se odráží i v její tvorbě.

V kompozici *Tetičky Julie* se objevuje technika, kterou Mario Vargas Llosa nazývá „čínské krabičky“ (cajas chinas).

[P]ostavy příběhu zároveň vypráví, a v příbězích, které tyto postavy vypráví, jsou uzavřena další vyprávění, která jsou vyprávěna postavami jejich příběhů. Je to přesně tak, jak se to děje v čínských krabičkách.¹⁰⁶

Stejná technika se v malé míře objevuje i v dialogických pasážích románu *Pantaleón a jeho ženská rota*.

Obě kompoziční pásma *Tetičky Julie* se odlišují svým jazykovým stylem. Jazyk prvního pásma je strohý a informativní, naproti tomu jazyk rozhlasových her je velmi barokní, plný metafor a klišé.

S úplně jinou kompozicí se můžeme setkat v díle *Pantaleón a jeho ženská rota*. Román se skládá z různých žánrů a obsahuje rozličné typy vypravěčů. Jednotlivé prvky vytváří kompoziční mozaiku. Spojují se do uceleného proudu a společně tvoří jeden narativní plán zaměřený na hlavní postavu a její život. Literární žánry použité v této kompozici jsou následující: dialogická

¹⁰⁵ Viz HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, str. 408–424.

¹⁰⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968, str. 24: „[L]os personajes de sus historias cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias. Es exactamente lo que ocurre con las cajas chinas.“

próza, vojenská hlášení a statistické zprávy, onirický žánr, rozhlasové vysílání, publicistika, kázání, epištola a elegie. Každý žánr se mimo jiné vyznačuje specifickým jazykovým stylem, stejně jako i některé postavy. Například vzdělaný a vážný kapitán Pantaleón Pantoja má také odpovídající rétoriku. Nové vojenské přidělení ho zavedlo do světa prostituce, který uchopuje pomocí eufemismů. Prostitutky mají naopak jazykový styl velmi uvolněný a vulgární.

V *Pantaleónovi* se objevuje mnoho typů vypravěčů, jako by se autor pokoušel prozkoumat všechny možnosti narativních prostředků, které jazyk nabízí. Nalézá se zde heterodiegetický vypravěč¹⁰⁷ objektivní a vševědoucí. Homodiegetický vypravěč¹⁰⁸ v první osobě singuláru i plurálu a ve třetí osobě singuláru. Dokonce se zde objevují pasáže vyprávěné ve druhé osobě jednotného čísla a i v imperativu.

Velmi zajímavá je struktura dialogické prózy. Existuje vzorec, který se opakuje v celé práci a skládá se ze tří prvků: replika – scénická poznámka – replika. Tyto syntaktické jednotky dialogu se bez jakéhokoli uvedení střídají s dalšími pasážemi náležícími do odlišných chronotopů. Kvalitativní skoky ve vyprávění nelze předvídat, takže první promluvu, která přichází po této změně, čte čtenář v kontextu prvního chronotopu. Čtenář musí znovu interpretovat to, co přečetl, a zařadit promluvu do odpovídajícího kontextu. Promluva získává nové významy, je modifikována. Tato technika vzájemného ovlivňování se nazývá technikou „spojených nádob“ (*vasos comunicantes*¹⁰⁹) a je velmi typická pro dílo Maria Vargase Llosy.

Rozmanitost kompozičních experimentů, inovativních narativních technik a jazykových her Maria Vargase Llosy je neuvěřitelně široká. Mým cílem bylo odhalit a prozkoumat racionální konstrukci textu, autorovy intence a narativní prvky, se kterými Vargas Llosa pracuje, a také vliv, který tyto prvky mají na percepci daného textu čtenářem.

¹⁰⁷ Heterodiegetický vypravěč není součástí příběhu jako postava. Viz KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 112–113.

¹⁰⁸ Homodiegetický vypravěč je součástí příběhu jako postava. Je vypravěčem a postavou zároveň. Viz KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 112–113.

¹⁰⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971, str. 246. Citováno z: ROBERT L. SIMS. *Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: La creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez*. *Hispania* [online]. 1988, 71(1), 50-60 [cit. 2021-7-21].

7. Resumen

En mi trabajo analizo las estrategias narrativas de Mario Vargas Llosa. El análisis está basado en dos libros escogidos por su riqueza formal: *Tía Julia y el escritor* (1977) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973).

Empiezo con el libro menos complicado estructuralmente. La composición de *Tía Julia y el escritor* está dividida en dos planos de casi igual tamaño. El primer plano es la trama principal narrada por el personaje Mario en primera persona. El segundo plano contiene narraciones cortas que equivalen a episodios de radioteatro, narradas por un narrador omnisciente en tercera persona. Su autor ficticio es un personaje que aparece en el primer plano, Pedro Camacho. Los dos planos tienen bastante autonomía para poder ser leídos como dos obras separadas. Daniela Hodrová llama este tipo de composición “composición de secciones” (pásmová kompozice¹¹⁰). Estas dos secciones se alternan por capítulos. Al principio no interactúan mucho, pero esto va cambiando gradualmente durante la obra. En los episodios de diferentes series de radioteatro poco a poco aparecen errores y confusiones, empiezan siendo de poca importancia, pero evolucionan hacia otros más importantes – por ejemplo, cambio de nombre del personaje principal, confusiones en la ocupación o características de varios personajes, travesías del personaje de una serie a otra etc. Los errores de los episodios reflejan los problemas personales de su autor, Pedro Camacho. El personaje se está volviendo loco y esto se observa a través de su obra.

En la composición de *Tía Julia* aparece una técnica que Mario Vargas Llosa llama “las cajas chinas”.

[L]os personajes de sus historias cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias. Es exactamente lo que ocurre con las cajas chinas.¹¹¹

La misma técnica aparece en pequeño también en los diálogos de la novela *Pantaleón y las visitadoras*.

Las dos secciones de la composición de *Tía Julia* están distinguidas por el estilo lingüístico. El lenguaje del primer plano es escaso e informativo. Al contrario, el lenguaje de los radioteatros es muy barroco, lleno de metáforas y clichés.

La novela *Pantaleón y las visitadoras* es muy distinta respecto a su composición. Está compuesta de géneros variados y de narradores distintos. Todo está mezclado en un mosaico compositivo. La multitud de elementos se unen y construyen un plano narrativo – enfocado alrededor del personaje principal y su vida. Los géneros literarios usados en esta composición son los

¹¹⁰ VIZ HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...*: Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, str. 408–424.

¹¹¹ VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968, str. 24.

siguientes: la prosa dialógica, los reportes militares y estadísticas, el género onírico, la emisión de la radio, el periodismo, la prédica, epístola y elegía. Cada género está distinguido también por su estilo lingüístico, igual como algunos personajes. Por ejemplo, educado y serio capitán Pantaleón Pantoja tiene una retórica también seria. Busca eufemismos para tratar al mundo de la prostitución, al cual le llevó la nueva asignación militar. Al contrario, las prostitutas tienen un lenguaje muy distinto, relajado y vulgar.

En *Pantaleón* aparecen muchos tipos de narradores, como si el autor intentara a explorar todas las posibilidades de los medios narrativos. Narrador heterodiegético¹¹² objetivo y omnisciente. Narrador homodiegético¹¹³ en primera persona singular y plural y en tercera persona singular. Y también aparece partes narradas en segunda persona singular e incluso en imperativo.

Muy interesante es la estructura de la prosa dialógica en *Pantaleón y las visitadoras*. Hay un esquema que se repite durante toda la obra y tiene tres elementos: réplica – anotación – réplica. Estas unidades sintácticas de un diálogo se alternan sin ninguna introducción con otras unidades de cronotopos distintos. Estos saltos cualitativos no son previsibles, por lo cual la primera réplica, después de esta muda, es leída por el lector en el contexto del primer cronotopo. El lector tiene que interpretar de nuevo lo leído y asignarlo al contexto correspondiente. El significado de las frases adquiere un rasgo nuevo, está modificado. Esta técnica de influencias mutuas está llamada “vasos comunicantes”¹¹⁴ y es muy típica para la obra de Mario Vargas Llosa.

La variedad de experimentos compositivos, técnicas narrativas innovadoras y juegos lingüísticos es increíblemente amplia. Mi objetivo era descubrir y explorar la construcción racional del texto, las intenciones del autor, los elementos narrativos con los que Vargas Llosa trabaja, y los efectos que producen al lector.

¹¹² Narrador heterodiegético no aparece en la obra como protagonista. Viz KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 112–113.

¹¹³ Narrador homodiegético aparece en la obra como protagonista. Es narrador y personaje a la vez. Viz KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 112–113.

¹¹⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971, str. 246. Citováno z: ROBERT L. SIMS. *Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: La creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez*. Hispania [online]. 1988, 71(1), 50-60 [cit. 2021-7-21].

8. Bibliografie

Primární literatura

JIROTKA, Zdeněk. *Saturnin*. 13. vyd., 9 v. ČS. Praha: Český spisovatel, 1994. ISBN 80-202-0468-7.

VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Villatuerta: Alfaguara, 2016. ISBN 978-84-204-1985-5.

VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón a jeho ženská rota*. Vyd. 2. Přeložil Vladimír MEDEK. Praha: Odeon, 2011. Nobelova cena. ISBN 978-80-207-1357-5.

VARGAS LLOSA, Mario. *Tía Julia y el escritor*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A. Tambor del Bruch, s/n – Sane Joan Despi (Barcelona), 1977, reimpresión 1978. ISBN: 84-822-0323-8.

VARGAS LLOSA, Mario. *Tetička Julie a zneuznaný génius*. 2., rev. vyd. Přeložil Libuše PROKOPOVÁ. Praha: Mladá fronta, 2004. Román (Mladá fronta). ISBN 80-204-1104-6.

Sekundární literatura

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: (una introducción a la narratología)*. 2a. ed. Madrid: Cátedra, 1985. ISBN 84-376-0504-0.

BRÁNYIKOVÁ, Katarína. *"Tetička Julie" a Vargas Llosa: Literárnost dvou autobiografií*. Praha, 2020. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/222020>

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-248-2.

HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

CHARVÁTOVÁ, Anežka. Rozhovor s Mariem Vargasem Llosou. In: *ILiteratura.cz* [online]. 2003 [cit. 2021-02-05]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/14407/vargas-llosa-mario>

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

KUČEROVÁ, Markéta. *Proměny románu formování: La tía Julia y el escribidor a La Habana para un infante difunto*. Praha, 2009. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/52962>

LUCHTING, Wolfgang A. *Mario Vargas Llosa: desarticulador de realidades: una introducción a sus obras*. Bogotá: Plaza y Janes, 1978.

MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: Acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1974, reimpresión 1979. ISBN 84-249-0562-8.

OLMOS, Alberto. Si yo pude dejar de odiar a los argentinos, usted también. In: *El Confidencial* [online]. 2018. [Cit. 2021-07-01]. Dostupné z: https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2018-08-29/argentina-novela-pedro-mairal-sabrina-love_1608777/

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-226-8.

PIMENTEL, Luz Aurora. Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y fenomenología. *Acta poética*. [online]. 2006, 27 (1), 245-271 [cit. 2021-07-02]. Dostupné z: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2704972.pdf>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. [Cit. 2021-07-01]. Dostupné z: <https://dle.rae.es>

ROSSMAN, Charles a Alan Warren FRIEDMAN, *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, Madrid: Alhambra, 1983. ISBN 84-205-0947-7.

SIMS, Robert L. Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: La creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez. *Hispania* [online]. 1988, 71(1), 50-60 [cit. 2021-07-21]. ISSN 00182133. Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/027/e4e/7a8/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/027e4e7a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html#I_28_

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Přeložil Jiří PELÁN, přeložila Libuše VALENTOVÁ. Praha: Triáda, 2000. Paprsek (Triáda). ISBN 80-86138-27-5.

VARGAS LLOSA, Mario. *Contra viento y marea*. 2., (1972-1983). 2. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990. Biblioteca Breve. ISBN 84-322-0552-4.

VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968.

VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la Catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. Praha, 1988. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií.

WILLIAMS, Raymond L. *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. Colonia del Valle: Taurus, 2001. ISBN 968-19-0814-7.

ZAVADIL, Bohumil a Petr ČERMÁK. *Mluvnice současné španělštiny: lingvisticky interpretační přístup*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1641-4.

ZEMAN, Jiří. *Lingvistická analýza textu*. [online]. 2013. [Cit. 2021-07-15]. Dostupné z: http://inpdf.uhk.cz/wp-content/uploads/2014/03/lingvisticka_analyza_textu_Zeman.pdf