

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Obor: Filologie – románské literatury
Specializace: španělsky psané literatury

Dora Poláková

**Torrente Ballesterův román *La saga/fuga de J.B.*
jako rehabilitace imaginativní prózy**

**Torrente Ballester's novel *La saga/fuga de J.B.*
as a rehabilitation of imaginative prose**

Disertační práce

vedoucí práce – Doc. PhDr. Josef Forbelský

2007

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Dora Poláková

Ráda bych vyjádřila upřímný dík Doc. Josefu Forbelskému za jeho pomoc a ohleduplný kritický postoj k mé práci.

Tuto práci věnuji svému otci J. A. Novotnému

“Usted cree en la realidad de lo posible?”

“Según...”

“¿Y en la posibilidad de lo imposible?”

„A pies juntillas.“¹

„A vy věříte ve skutečnost možného?“

„To záleží...”

„A v možnost nemožného?“

„Tak to rozhodně.“

NA ÚVOD...

¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La saga/fuga de J.B.* Madrid: Alianza Editorial, 1998, s. 230 (všechny citace z románu uvedené v naší práci pocházejí z tohoto vydání)

De todos los disparates que el lector que suscribe ha leído en este mundo, éste es el peor. Totalmente imposible de entender, la acción pasa en un pueblo imaginario, Castroforte de Baralla (sic), donde hay lampreas, un Cuerpo santo que apareció en el agua y una serie de locos que dicen muchos disparates. De cuando en cuando, alguna cosa sexual, casi siempre tan disparatada como el resto, y alguna palabrota para seguir la actual corriente literaria. Ese libro no merece ni denegación ni la aprobación. La denegación no encontraría justificación, y la aprobación sería demasiado honor para tanto cretinismo e insensatez. Se propone se aplique el SILENCIO ADMINISTRATIVO.²

Ze všech nesmyslů, které autor na tomto světě přečetl, je tenhle nejhorší. Naprosto nesrozumitelný děj se odehrává v imaginární obci Castroforte de Baralla (sic), kde mají mihule, svaté tělo, které se objevilo ve vodě, a sérii bláznů, kteří pronášejí spoustu hloupostí. Občas nějaký ten sexuální motiv, téměř vždy tak nesmyslný jako zbytek, a sprosté slovo, aby se držel krok se současnou literární módou. Ta kniha si nezaslouží ani odmítnutí ani souhlas. Odmítnutí by nebylo opodstatněné a souhlas by byl přílišnou poctou pro takovou míru kreténství a pošetilství. Navrhujeme tedy ÚŘEDNÍ MLČENÍ.

Psal se rok 1972, když španělský spisovatel Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) vydal román *La saga/fuga de J.B.*³ (*Sága/fuga J.B.*). A tak zněl názor cenzury, která naštěstí již ztrácela sílu a její vyjádření měla charakter pouhého doporučení. Cenzor navrhoval ticho, mlčení; román však vzbudil bouřlivý ohlas.

Dvašedesátiletý Torrente se po desetiletích opomíjení a mnoha dílech, která se netěšila pozornosti, ocitl na výsluní španělské literatury.

Navzdory pochvalným slovům kritiky a zájmu čtenářů o jeho další tvorbu však nadále zůstává poněkud stranou oné nejčastěji zmiňované plejády španělských romanopisců druhé poloviny dvacátého století. Jména Cela, Delibes či Goytisolo bývají skloňována i za hranicemi jejich vlasti, na jiná se zapomíná. Proč?

² GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. *Relatos de Poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*. Universidad de Santiago de Compostela, 2003, s. 51

³ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La saga/fuga de J.B.* Barcelona: Ediciones Destino, 1972

Domníváme se, že Torrente Ballester doplatil na aspekty umělecké i politické: na poli literatury na své sveřepé odmítání mód či kolektivně pěstovaných témat a směrů (odtud jeho obtížná zařaditelnost); ve společenském a politickém životě na přechodný příklon k frankistickému táboru a pozdější skeptickou nedůvěru k jakékoli ideologii – jak pro vládnoucí kruhy, tak pro opozici a levicové intelektuály byl málo horlivým stoupencem.

Já jsem však zvolila toto téma disertační práce proto, že podle mého názoru je Gonzalo Torrente Ballester jedinečným a nezaměnitelným romanopiscem. Tvůrcem, který v teorii i praxi hájil právo na potěšení z vyprávění, na úsměv na tváři autora, jeho postav a čtenáře. Literární tvorbu chápal jako závažnou a zodpovědnou činnost, při níž je spisovateli svěřena úloha stvořitele nových světů; zároveň však nepřestával zdůrazňovat, že jde o činnost ludickou, že literatura je hra... Tvrdil to i v dobách, které tomuto pojetí nepřály; v dobách, kdy bylo umění chápáno především jako zbraň, svědectví a nástroj společenské kritiky.

Bylo-li mu něco blízké, pak to byl humor a jemná ironie, bylo-li mu něco vzdálené, pak to byl krutý úšklebek. Nedostatek humoru a přemíru ideologie, moralizování a krutosti vytýkal španělské literatuře, kterou tak dobře znal (věnoval se pedagogické i vědecké činnosti, v roce 1949 například vydal práci *Literatura española contemporánea/Současná španělská literatura*⁴).

Hrdě se hlásil k rodnému galicijskému kraji, spjatému s mořem, námořnickými historkami, čarodějnicemi (*meigas*) a jinými podivuhodnými bytostmi a událostmi: “La mejor definición que podría dar de mí mismo es la de un ilustrado, diríamos salvado o limitado por su creencia en las brujas.”⁵ Galicijský nacionalismus mu však byl cizí – a to na rovině politické, kulturní i jazykové. Psal téměř výhradně španělsky a cítil se silně zakotvený ve španělské (potažmo evropské) literární tradici.

⁴ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Literatura española contemporánea*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1949.

⁵ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982, s. 222

Ta mu byla hlavním průvodcem na tvůrčí dráze. Snad i proto odolával prudkým, ale pomíjivým výkyvům španělské literatury druhé poloviny dvacátého století – od kritického realismu k dekonstrukci dějové linie, postav i samotného jazyka. A když boom hispanoamerické literatury a její masový úspěch u španělského publika otřásl důvěrou ve vlastní, španělskou moderní prózu, stačilo jen otevřít oči a rozhlédnout se... Neboť i na Pyrenejském poloostrově tvořili autoři, kteří dokázali propojit modernost s tradicí a nabízeli svět fantazie, mýtů a poutavých a zároveň technicky náročných příběhů. Jedním z nich je nepochybně Gonzalo Torrente Ballester.

Jeho romány na mě od počátku působily v panoramatu španělské literatury jedinečně právě svou čtivostí, aniž by se však publiku podbízely. Během překladatelského setkání s knihou *La rosa de los vientos*⁶ (*Větrná růžice*⁷) mě ještě více okouzlo autorovo nakládání s fantazií, jeho hravost. Volba tématu doktorské práce pak byla víceméně jasná. Původním projektem však bylo zkoumání přítomnosti mýtu v různých Torrenteho románech. Zdálo se to být tématem nosným a v dnešní době nepochybně zajímavým. Ale jak jsem postupně zjišťovala, vedlo do slepé uličky.

Domnívám se, že téma mýtu je v díle Torrente Ballestera jakousi vějičkou; je to totiž – jak jsem po prostudování nejrůznějších prací zjistila – to první, co upoutá pozornost. Cestou mýtu se vydala řada literárních vědců i studentů; umístili mýtus do středu Torrenteho tvorby a od něj odvíjeli vše ostatní. Jejich závěry jsou nepochybně zajímavé, platné a nabízejí jasnou a kompaktní interpretaci některých děl. Mýtus je totiž nepochybně důležitou složkou Torrenteho tvorby...

A zde tkví problém: je složkou, sice klíčovou, ale jen jednou z mnoha. Mýtus je stavebním kamenem, ne hotovou stavbou a již vůbec ne střechou, pod níž se seskupuje vše ostatní.

Jsem přesvědčena, že chceme-li se pokusit nalézt klíč k románové tvorbě Torrente Ballestera, nesmíme opomenout jeho teoretické literární práce. Torrente

⁶ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La rosa de los vientos*. Barcelona: Ediciones Destino, 1985.

⁷ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Větrná růžice*. Praha: Prostor, 2001

je spisovatelem, u něhož praxe a teorie kráčí ruku v ruce. Jeho „teorie románu“ není jen doplňkovou zálibou, ale naopak pevným základem, na němž buduje vlastní románové světy. Torrente není živelným, intuitivním tvůrcem; jeho romány jsou plodem zevrubné reflexe literární tradice a teorie.

Proto jsem se rozhodla pokusit se obě polohy Torrente Ballestera propojit. Nechápat jeho teoretické práce jen jako další zajímavou položku bibliografie, ale jako východisko. Východisko k analýze jeho románů.

Nepochybným vyvrcholením a praktickým plodem mnohaleté teoretické reflexe románového žánru je právě dílo *La saga/fuga de J.B. (Sága/fuga J.B.)*. Jedná se o autorův nejslavnější román, který představuje v jeho životě i ve vývoji španělské literatury zlom; je to tedy samozřejmě i román, kterým se zabývala řada kritiků a literárních vědců a k němuž tedy nelze přistoupit jako k poprvé objevenému kontinentu. Přesto jsem se rozhodla vydat touto cestou, ztěžovanou již publikovanými studiemi a názory zaštitěnými známými jmény, ale zároveň cestou o to lákavější a vyzývající k objevování nového. *Sága/fuga J.B.* je totiž dílem bezedným; obtížné je vůbec přijít na to, jak rozsáhlý a nesmírně složitý román uchopit. Snad proto kritika od vydání v roce 1972 až dosud hledá nějakou berličku, o níž se opřít a odkud vykročit – může jí být mýtus, demytizace, parodie či bezpočet dalších aspektů. I já jsem si podobnou berličku zvolila. Nejprve jsem se však rozhodla zasadit dílo do kontextu Torrenteho názorů na literární tvorbu (především na román) a samozřejmě také do kontextu španělské literatury té doby.

V první části **ROMÁN JAKO HRA** se podíváme na klíčové složky Torrenteho románové tvorby. Jeho „teorie románu“ je krom samotných románů rozeseta po nejrůznějších teoretických spisech, esejích či novinových článcích. Vychází ale z jednoho bodu: z nesmrtelného románu Miguela de Cervantese o Donu Quijotovi. Ze **Cervantesova dědictví** vyjdeme i my; dále se podíváme na chápání románu jako **hermetického prostoru**, v němž se **imaginace** těší naprosté svobodě a v nějž by čtenář měl jistým způsobem **uvěřit**. Neopomeneme ani postavy, tyto **obyvatele románových světů**, a nahlédneme též do oblasti

mýtu a humoru. Rovněž zmíníme „**duch souvislosti**“ románu – tedy vztahování se k dílům minulým (tradici) i k sobě samému (metafikci).

K další části práce nás dovede kapitola **Cesta k románu *Sága/fuga J.B.***, v níž se nesnažíme o zevrubný přehled předchozí tvorby Gonzala Torrente Ballester, ale spíše o určení jistých konstant, které jeho romány provázejí a vrcholný román předznamenávají.

Část **SÁGA/FUGA J.B. – HRA J(OSÉHO) B(ASTIDY)** se již soustřeďuje na daný román a snaží se poodhalit jeho tajemství. Jak již bylo řečeno, jde o nesnadný úkol, se kterým se kritici většinou vyrovnávali tak, že se zaměřili na určitý skladebný prvek románu chápaný jako těžiště či hlavní linie; z toho pak vyvodili odpověď na otázky, proč byl román napsán, co má znamenat apod. Množství postav, motivů či časových rovin je tak velké, že stěžuje vidění a uchopení románu jako celku. Přesto však musí existovat něco, co ho drží pohromadě. Co je to? Čí a o kom je sága, kterou čteme, a fuga, které nasloucháme? A jaký smysl mají iniciály J.B.?

To jsou hlavní otázky, které jsme si položili, neboť nalezené odpovědi nám nestačily. Podaří-li se nám na ně odpovědět alespoň trochu uspokojivě, ukáže se hodnota tohoto románu v panoramatu španělské, potažmo světové moderní literatury a odůvodní to snad i naši volbu tématu doktorské práce. Ta byla motivována přáním přispět k hlubší znalosti autora, který je v českém prostředí téměř neznámý a před jehož dílem jakoby i domácí kritika občas stála v jisté bezradnosti.

Když v roce 1985 Gonzalo Torrente Ballester přebíral nejvýznamnější španělskou literární cenu „Miguel de Cervantes“ (udělovanou za tvorbu ve španělském jazyce), hovořil o svém největším vzoru, jehož jméno shodou okolností toto ocenění nese:

Miguela de Cervantese zklamaly dějiny jeho doby, tytéž, které ho uchvátily. Aby tento proslulý hříšník Miguel de Cervantes dokázal odpustit sám sobě, musel nejprve odpustit ostatním: prostřednictvím obecného, univerzálního odpuštění. A když tak učinil, usmál se.⁸

⁸ Discurso de Gonzalo Torrente Ballester en la entrega del Premio Cervantes 1985. In *Gonzalo Torrente Ballester – Premio “Miguel de Cervantes” 1985*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1987, s.

Také romány Torrente Ballestera v sobě nesou chápavé pousmání nad lidskými chybami. Chtěla bych doufat, že shovívavého úsměvu se dostane i této práci.

Postava románu *Sága/fuga J.B.* ironicky poznamenává, že „básníky dnes nečteme, nýbrž zkoumáme“⁹. Snažila jsem především číst a až potom zkoumat. Je možné, že přílišná úcta k textu a autorovi brání objevení nových, originálních a snad šokujících pohledů; přesto jsem tento přístup zvolila a snažila se uchopit Torrenteho dílo na jeho vlastním pozadí a v rámci celku autorovy tvorby a samozřejmě historického kontextu. Doufám, že se mi i tak podařilo alespoň nahlédnout do fascinujícího světa *Ságy/fugy J.B.*

Vzbudí-li tato práce zájem o dílo Gonzala Torrente Ballestera (které obsahuje řadu dalších zajímavých položek) a poukáže-li na poněkud jinou rovinu španělské prózy druhé poloviny dvacátého století, než je ta běžně zmiňovaná, pak bude mít smysl.

40 (A Miguel de Cervantes le decepcionó la Historia de su tiempo, la misma que le había entusiasmado. Miguel de Cervantes, pecador insigne, para poder perdonarse a sí mismo, tuvo primero que perdonar a los demás: un general, universal perdón. Y, al hacerlo, sonrió.)

⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La saga/fuga de J.B.*, Ed. cit., s. 459 (“a los poetas, hoy, no se les lee, se les estudia”)

ROMÁN JAKO HRA

Nějakou dobu mi trvalo, než jsem si uvědomil, že samotná forma uměleckého díla je hrou. Mezi dílem napsaným jakýmkoliv způsobem a jak to zrovna vyjde (mým prvním románem) a těmi mými díly, ve kterých se prvky seskupují podle formálního kritéria, které si vynucuje samotný materiál – přesně to a žádné jiné – uběhlo poměrně dlouhé období pokusů a svízelného poznávání, které mě dovedlo ke dvěma důležitým přesvědčením: zaprvé, že bez formy není umění, ačkoliv to může být jiná věc; zadruhé, že jakákoliv forma je hra.¹⁰

¹⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990, s. 54 (De lo que tardé en darme cuenta es de que la forma misma de la obra de arte es un juego. Entre lo escrito de cualquier modo y a lo que salga (la primera de mis novelas), y aquellas obras más en que los elementos se agrupan con un criterio formal exigido por los materiales mismos, y precisamente aquél y no otro, transcurrió un período bastante largo de ensayos y de conocimientos

Termín „hra“ může vyvolávat dojem něčeho nezávazného a snad i povrchního, neboť je to něco, co se odehrává jen „jako“, „naoko“. Když se ale Torrente svěřuje se svým pojetím umění jako hry, neznevažuje jeho funkci a smysl. Chápe prostor hry jako místo svobody, jako území, kde je těm, kdo si hrají, umožněno tak jako nikde jinde utvářet libovolné obrazy, být těmi, kterými mimo hru být nelze, zkrátka uskutečňovat věci jinak neuskutečnitelné. Hra je královstvím dětí a umělců, světem, kde vládne imaginace. To pro Torrente Ballestera znamená hra v literatuře: volnost obrazotvornosti, smysl, který dílo čerpá samo ze sebe a ne z nějakých vnějších okolností, možnost vytvářet světy, které byť jsou jen „jako“, mohou mít velkou sílu a přesvědčivost.

Ludický princip literatury tvoří osu románové i kritické tvorby Gonzala Torrente Ballestera. Román totiž pro něj není jen praktickou literární činností, ale po celý život též předmětem teoretických úvah. Úvah založených na studiu soudobé i minulé literární vědy, na zaujatém sledování vývoje španělské prózy druhé poloviny dvacátého století a na celkové erudici autora, který svůj zájem rozhodně neomezuje na španělskou či románskou oblast.

Studiu románového žánru předchází zájem o svět divadla, kde Torrente rovněž zaujímá obě polohy – je autorem her (např. *El viaje del joven Tobías/Cesta mladého Tobíase*, 1938; *Lope de Aguirre*, 1941; *El retorno de Ulises/Odyseův návrat*, 1946) i obávaným kritikem, jenž neúprosně kamenuje nešvary španělského dramatu. Jakoby bez této dvojí polohy nemohl existovat.

Torrenteho práce o žánru románu, jeho rysech a směřování zůstávají studiem praktika, a to v dobrém slova smyslu. Neboť Torrente Ballester zná z vlastní zkušenosti teorii i praxi, na vlastní kůži mnohdy bolestně zakouší muka spojená s vytvářením románového světa a je mu cizí suché teoretizování, vzdálené životu a pochybnostem.

Torrente-spisovatel a Torrente-literární vědec se vzájemně ovlivňují a doplňují, někdy i sváří. Proto se domníváme, že než přistoupíme k vlastní románové tvorbě, je vhodné a důležité zastavit se u názorů teoretických, u jeho „teorie románu“.

ardo, que me condujo a dos convicciones importantes: la primera, la de que sin forma no hay arte, aunque haya otra cosa; la segunda, la de que toda forma es un juego.)

Úvahy o románu jsou u Torrente Ballestera rozesety po mnoha textech pokrývajících období několika desetiletí, během nichž španělská kultura prožívala prudké výkyvy, kdy se ze zarytých kritických realistů rázem stávali ti nejtroufalejší experimentátoři a kdy o osudu románu někdy rozhodovala spíše cenzura než zájem čtenářů.

Je zřejmé, že i Torrente prošel určitým vývojem, nicméně jeho názory na estetiku románu zůstaly po celou dobu v zásadě stejné. Celý život se hlásil k jedné tradici a jednomu dědictví...

Cervantesovo dědictví

Chápu onen čin bláznovství jako čin svobody.

11

Mohlo by se zdát, že je téměř povinností každého španělského autora uvést tvůrce Dona Quijota mezi svými učiteli a vzory. Obáváme se však, že

¹¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Nuevos cuadernos de La Romana*. Barcelona: Ediciones Destino, 1987, s. 66 (Entiendo ese acto de locura como acto de libertad.)

odvolávání se na cervantesovskou tradici je v mnoha případech pouhým dobře znějícím konstatováním bez špetky hlubšího významu. Zkrátka jména Cervantes a don Quijote se nosí a patří k dobrému tónu se o nich alespoň zmínit. Jakoby však bylo snazší Cervantese vzývat jako stín z dávné minulosti, jako téměř mytický počátek evropského románu, než se snažit proniknout do hlubin jeho tvorby a hledat důvody přetrvávání jeho génia a platnosti jeho díla v dnešním světě a umění.

Pro Gonzala Torrente Ballestera je ale Cervantesovo dědictví živým odkazem; není to drahocenná relikvie, kolem které se musí chodit po špičkách a která má být adorována bez otázek a zaváhání a především bez skutečné znalosti.

Cervantes představuje pro Torrente Ballestera tvůrce velkého evropského románu, spisovatele, který chápe utváření literárního díla jako vědomý a promyšlený akt, jako „hru“, kterou hraje s postavami, které stvořil, se čtenáři a možná i sám se sebou. Tato poloha vědouceho, přemýšlejšího spisovatele je pro Torrenteho zásadní. Neodmítá inspiraci, nápady tryskající z podvědomí či snění, apod., hlavním orgánem romanopisce však podle něj není srdce, ale mozek. Mozek vymýšlejší, analyzující možnosti a vybírající řešení.

Autor není svědek, který *vidí* a *vypravuje*, je to básník, který vymýšlí, a když vymýšlí, využívá nekonečné prostředky své zkušenosti, a to s jediným omezením: působivostí. Celá moderní debata o „vševědoucím“ autorovi, všechny teorie a soudy, všechny módy a způsoby, nejsou víc než neustálým omíláním téhož a zapomíná se na zásadní a navíc počáteční pravdu: autor není magnetofon, který zaznamenává, nýbrž subjekt, který vymýšlí.¹²

Proto Torrente Ballestera tak zaujal například Poeův výklad *Havrana*: „*Filozofie básnické skladby* mi odhalila nic menšího a nic většího než uvědomělost umění, jasnost vědomí umělce o vlastním díle.“¹³

Tuto polohu zdůrazňuje i u Cervantese a sleduje jeho dědictví ne směrem ke španělským realistům, kteří u Cervantese vyzdvihují výstižné zobrazení skutečnosti, ale na druhou stranu kanálu La Manche; právě Angličané totiž podle

¹² TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 223 (El autor no es un testigo que ve y cuenta, es un poeta que inventa, y al inventar, pone en juego los recursos infinitos de su experiencia, sin más que una limitación: la eficacia. Toda la discusión moderna a cuento del autor “omnisciente”, todas las teorías y juicios, todas las modas y los modos, no son más que ganas de dar vueltas a la noria y olvidar una verdad radical y, además, inicial: el autor no es un magnetófono que registra, sino un sujeto que inventa.)

něj zachytili a uchovali to podstatné ze Cervantesova odkazu, to, co je aktuální i ve dvacátém a jednadvacátém století – hravost, ironii, imaginaci...

U mě je třeba sledovat stopu k anglickým spisovatelům cervantesovských kořenů (...). Například Sterne, jehož vliv je mnohem důležitější než těch ostatních... A Chestertonův vliv je v mé próze přítomen takovým rozostřeným způsobem...¹⁴

V roce 1974 Torrente dokončil klíčovou cervantesovskou studii *El Quijote como juego*¹⁵ (*Quijote jako hra*). Není jistě náhodné, že ji psal ve stejné době jako vrcholný román *La saga/fuga de J.B. (Sága/fuga J.B.)*, který je ústředním tématem naší práce. Musíme však zdůraznit, že zaujetí *Quijotem* a jeho tvůrcem se neomezuje na tuto knihu; Torrente se k tématu vracel po celý život, v novinových článcích, kritice, pracovních denících i ve vlastních románech. Vždy se jedná o velmi osobitý a osobní pohled na dané téma, neboť nejde jen o Cervantese, ale i o samotného Torrente Ballestera, který se z pozice romanopisce dvacátého století snaží v minulosti nalézt to, co je v literatuře věčné.

Torrenteho pozornost se nesoustřeďuje na otázky pramenů, vlivů, či etických a náboženských motivů v *Quijotovi*; jeho cílem je dílo zkoumat jako vědomý a promyšlený výtvar konkrétního člověka, autora, jako svět stvořený ze slov, jako svět řídicí se vlastními pravidly, zkrátka jako románový svět.

Jak poznamenává Julián Marías v práci *Cervantes clave española (Cervantes – španělský klíč)*, *Quijote* je především román a je třeba ho jako takový číst; určité interpretace a rozbory na jednotlivé prvky či motivy mohou zamést pohled na celek.¹⁶ O takovou četbu Torrente usiluje.

Troufáme si tvrdit, že Torrente Ballester si navzdory pozici literárního kritika uchovává fascinaci, jakou zakouší čtenář, nechává se svádět kouzlem literatury, ovšem současně vidí a sleduje um tvůrce, tedy Cervantese. Fascinuje ho proces utváření románu jako schopnost budovat nový svět, přivádět fikci k životu.

Každý autor je tvůrcem světů a jeho stavebním materiálem jsou slova. Cervantes je pro Torrenteho vrcholným mistrem této schopnosti tvořit, tedy hrát si

¹³ GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. Op.cit., s. 216 (*Cómo se hace un poema me reveló, ni más ni menos, la conciencia del arte, la lucidez del artista ante su propia tarea.*)

¹⁴ BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra (conversaciones con GTB)*. Barcelona: Anthropos, 1990, s.187-188 (a mí hay que seguirme la pista por los escritores ingleses de raíz cervantina (...). Por ejemplo Sterne, cuya influencia es mucho más importante que la de otros... La de Chesterton está, de una manera difusa, en mi prosa...)

¹⁵ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama, 1975

– nejen se slovy, ale jejich prostřednictvím i s postavami, motivy, vypravěčem, „věrohodností“ románu, apod.

V *Quijotovi jako hra* se Torrente zamýšlí nad klíčovými prvky románového žánru, tedy především nad úlohou vypravěče, výstavbou literární postavy a problematikou reálného a fantastického. Při analýze těchto otázek v Cervantesově slavném díle nachází odpovědi i pro vlastní tvorbu: Kdo má příběh vyprávět? Jak vystavět hrdinu? A jak včlenit do románu neskutečné, neuvěřitelné?

Torrente je přesvědčen, že otázka vypravěče a vypravěčské perspektivy určuje podobu románu jako celku („román není tak to, co se vypráví, ale způsob, jakým je to vyprávěno“¹⁷). V *Quijotovi* se vypravěč nesnaží skrývat; naopak, zasahuje do děje, hodnotí ho a samozřejmě vypravuje. Torrente upozorňuje na jistý ironický tón; vypravěč totiž při mnoha příležitostech charakterizuje příběh jako pravdivý či přesně zaznamenaný, jindy však on sám přiznává jeho naprostou smyšlenost. Tato „ironie pravdivosti“ (v níž mu pomáhá oblíbený literární nástroj – nalezený rukopis, který i Torrente několikrát použil a který považuje za „nejčestnější konvenci platnou pro umění románu“¹⁸) staví vypravěče do privilegovaného postavení. Vypravěč je pánem příběhu. Máme však věřit všemu, co říká? Torrente Ballester si to nemyslí.

Vypravěč Cervantesova románu nám předkládá dobrodružství dvou hlavních postav, které v obecném chápání představují dvojici bláznovství–zdravý rozum, vzdělanost–prostota, atd. Torrente hned první opozici odmítá. Nepřijímá Quijotovo šílenství.

Kastilský zeman je pro něj člověkem, který touží být někým jiným; člověkem, který chce žít svůj život i navzdory prostředí nepřejícímu jeho snům, ideálům a přesvědčení; člověkem, který ač je obklopen lidmi, zakouší samotu:

V *Quijotovi* se vypráví příběh muže, který se v určitém věku a z neznámých důvodů, neboť předkládané šílenství může být diskutabilní, snaží uspořádat svůj život v souladu s uskutečňováním jistých starobylých hodnot a to s určitým výslovným cílem; za tímto účelem přijímá vzhled, který historicky odpovídá hodnotám, které vyznává, a době, ve které platily, a to v naprostém rozporu (analepsí) s dobou, ve které žije

¹⁶ MARÍAS, Julián. *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, s. 198

¹⁷ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Ediciones Destino, 1984, s. 28 (una novela no es tanto lo que se cuenta, como el modo de estar contado)

¹⁸ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La rosa de los vientos*. Barcelona: Ediciones Destino, 1985, s. 12 (la más honra de las convenciones vigentes para el arte de la novela)

a ve které je bude prosazovat. Postava, vědoma si tohoto anachronismu a možná také nepatřičnosti svého nápadu, zaujímá ironický postoj, který dodává jejímu chování charakter hry.¹⁹

Hra *Don Quijota* ukazuje, že věci nemusejí být takové, jakými se zdají, a snoubí se v ní tragické a komické tak, jak je tomu v životě a jak tomu podle Torrenteho má být i v každém románu. Milan Kundera hovoří podobně:

Pochopit spolu se Cervantesem svět jako mnohoznačnost, čelit místo jedné absolutní pravdě celé spoustě relativních, navzájem si protirečících pravd (pravd vtělených do imaginárních „já“ nazývaných postavami), mít tedy jako jedinou jistotu *moudrost nejistoty*...²⁰

Považujeme-li Quijota za inteligentního muže, nespokojeného se svou existencí a toužícího po změně, díky níž by se stal někým jiným, kolik souvislostí nelezneme mezi ním a hrdiny moderního románu! A jak je podobný typickým Torrenteho postavám, třeba právě Josému Bastidovi, o němž budeme hovořit v souvislosti s románem *Sága/fuga J.B.*...

Jak ale změnit svět? Jak se stát někým jiným, jsou-li prostředky více než omezené?

Pomocí slova. Don Quijote se slovy čaruje.

Skutečný quijotismus – již to bylo zdůrazněno – spočívá v tom, vytvořit pomocí slova skutečnost způsobilou pro rozvinutí předstírané osobnosti. Spočívá tedy v tom, udržet navzdory jakýmkoliv důkazům a s (verbální) pomocí čarodějů skutečnost takto vytvořené fikce.²¹

Prostřednictvím metafory – tohoto základního nástroje každého básníka – Don Quijote transformuje „realitu“. Už tím, že dává jména tomu, co ho obklopuje, neboť věří či chce věřit, že tak mění i samotnou podstatu věcí. A nejen svého okolí, ale především sám sebe. První velkou metaforickou proměnou je totiž přechod od hidalga Alonsa Quijana k rytíři Donu Quijotovi. Nezapomeňme na fakt,

¹⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Ed.cit., s. 50-51 (En el Quijote se cuenta la historia de un hombre que, al llegar a cierta edad y por razones ignoradas, puesto que la de la locura que se propone puede ser discutible, intenta configurar su vida conforme a la realización de ciertos valores arcaicos con una finalidad expresa, para lo cual adopta una apariencia de armonía histórica con los valores de que se sirve y con el tiempo en que estuvieron vigentes, y en franca discordancia (por analepsis) con el tiempo en que vive y en que va a realizarlos. Consciente del anacronismo, quizás también de lo impertinente de su ocurrencia, el personaje adopta ante ella una actitud irónica que confiere a su conducta la condición de juego.)

²⁰ KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005, s. 13

²¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Ed.cit., s. 186 (El verdadero quijotismo –ya se ha insistido en ello– consiste en crear, mediante la palabra, la realidad idónea al despliegue de la fingida personalidad. Consiste –en consecuencia– en mantener, contra toda evidencia y con la ayuda (verbal) de los encantadores, la realidad de la ficción así creada.)

že Quijano přemýšlel i o jiné možnosti, než se stát hrdinou rytířských románů. Pohrával si s myšlenkou být spisovatelem a dopsat dobrodružství dona Belianíse.

To vede Torrente Ballestera ke dvěma závěrům; zaprvé ho to přesvědčuje o bohaté Quijanově imaginaci (chtěl-li dokončit nedopsanou knihu, musel by si ji vymyslet) a zadruhé, „je-li tomu tak, je pravděpodobné, že by pak věřil vlastnímu výmyslu, že by ho předložil sobě samému a svému svědomí jako historicky pravdivý? Což nenapadne toho, kdo je schopen si vymyslet rytířský příběh, že i další vyprávění téhož žánru jsou smyšlená?“²²

Celý román tak podle Torrenteho představuje řetězec vymyšlených, tedy vytvořených skutečností:

Autor románu si prostřednictvím vypravěče vymyslí postavu, Alonsa Quijana, a ten si zase vymyslí dona Quijota a převlečen za něj se vydává na cestu za dobrodružstvím.²³

Don Quijote je nástrojem, který slouží Quijanovi k jeho cílům; bez Quijota nemůže hidalgo putovat po světě potulných rytířů, bez Quijana postrádá Quijote tělo, zkušenost, paměť, minulost. Bez Quijana don Quijote „je pouhým imaginárním preludem“²⁴.

Proti tradičně chápanému quijotovskému šílenství staví Torrente vědomé tvoření rozčarovaného člověka, kterému zbyla imaginace a humor. V tomto pojetí „Alonso Quijano žije v druhém, kterým by chtěl být, a žije ho tak opravdově, že na vlastní kůži snáší důsledky. Představení se mísí se životem.“²⁵ Alonso Quijano si hraje na dona Quijota...

Zde bychom chtěli alespoň upozornit na jistou spřízněnost Torrenteho tezí s tím, jak se na velký španělský román díval Jorge Luis Borges. „Borgese zajímá hlavně onen zapomínaný hidalgo Alonso Quijano, velký čtenář a snílek. Věnuje mu například sonet Sen Alonsa Quijana (Sueña Alonso Quijano),“²⁶ uvádí A. Housková.

²² Ibid., s. 49 (Siendo esto así ¿es verosímil que creyese luego en su propia invención, que se la propusiese a sí mismo y a su conciencia como histórica? Pues a quien se siente capaz de inventar un relato de caballerías, ¿no se le ocurre que los relatos del mismo género tienen que ser igualmente inventados?)

²³ Ibid., s. 58 (El autor de la novela, por medio del narrador, inventa un personaje, Alonso Quijano, quien, a su vez, inventa a don Quijote, y disfrazado de éste, sale al campo en busca de aventuras.)

²⁴ Ibid., s. 59 (queda en mero fantasma imaginario)

²⁵ Ibid., s. 64 (Alonso Quijano vive el otro que él mismo quisiera ser, y lo vive tan realmente que sufre en sus carnes las consecuencias. La representación se confunde con la vida.)

²⁶ HOUSKOVÁ, Anna. Borges a Don Quijote. In *Don Quijote v proměnách času a prostoru*. Ed. Michal Fousek. Univerzita Karlova v Praze, 2005, s. 36

Domníváme se, že to není zdaleka jediný styčný bod obou autorů, kteří se – jak vzpomíná Torrente Ballester v knize *Cotufas en el golfo* (obsahující články, které vycházely v letech 1981-1986 v listu *ABC*) – setkali a povídali si o společných láskách:

Kolik asi lidí chová v paměti tolik světů jako on? Jsem si jistý, že by bez velké námahy dokázal zrekonstruovat shořelou knihovnu Ecova opatství. Když jsme se pustili do rozdílů v původu mezi slovy „jacarandá“ (bot. strom jacarandá – pozn. autora) a „jacarandoso“ (samá legrace – pozn. autora), brzy přišlo na řadu téma islandských ság, starých skandinávských bohů, burleskních prvků, které tyto ságy obsahují. (...) Pokračovali jsme Quevedem a Manolem Machadem, dostali jsme se do Hindustánu a k jeho poezii, do staré Germánie a k jejím nominativním vlkům (woolf a wulfo) a nakonec k závěru, že anglická literatura je po řecké ta nejlepší na světě.²⁷

Ano, jak jsme již zmínili, Torrente je milovníkem anglické literatury (jev ve španělském prostředí druhé poloviny dvacátého století nepříliš častý), kterou navíc považuje za ochranitelku Cervantesova dědictví a tudíž za vzor.

A je tu ještě něco. V Borgesově tvorbě Torrente nalézá podobné směřování, o jaké sám usiluje: literaturu pevně a hluboce zapuštěnou v tradici, literaturu prostoupenou erudicí, literaturu plnou humoru, ironie a samozřejmě imaginace.

Jakoby Torrente Ballester v Borgesově přístupu k slovesnému dílu hledal ospravedlnění i sám pro sebe. Říká:

Přístupovat k realitě s inteligencí jako nástrojem je nejosvědčenější a nejvznešenější způsob, jak realitu poznávat. (...) Jedním z nejhoupějších přídavných jmen z těch, která se používají s největší nezodpovědností, je „kulturalistický“: ti, co ho používají jako zničující urážku, nevědí, že neexistuje literatura, která by taková nebyla, ať se to někteří autoři snaží sebevíc popírat nebo skrývat.²⁸

Torrente to podobně jako Borges skrývat nebude...

Vraťme se ale k Torrenteho chápání Cervantesova hrdiny.

²⁷ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 474 (¿Cuánta gente habrá que tenga, como él, tantos mundos en la memoria? Podría reconstruir, estoy seguro, sin gran esfuerzo, la biblioteca quemada de la abadía de Eco. Si nos entretenemos en exponer las diferencias de origen entre jacarandá y jacarandoso, pronto salta el tema de las sagas islandesas, de los viejos dioses escandinavos, de los elementos burlescos que esas sagas incluyen. (...)) Pasamos por Quevedo y por Manolo Machado, llegamos al Indostán y su poesía, a la vieja Germania y sus lobos nominativos (woolf y wulfo) y a concluir que, después de la griega, la literatura inglesa es la mejor del mundo.)

²⁸ Ibid., s. 473 (Llegarse a la realidad con la inteligencia como instrumento es la manera más acreditada y elevada de conocerla. (...) Uno de los adjetivos más estúpidos de los que con más irresponsabilidad se usan, es el de “culturalista”: ignoran, quienes lo manejan como insulto

Údajné Quijotovo šílenství bývá charakterizováno jako mylné chápání a vidění skutečnosti. Torrente naproti tomu namítá, že Quijanovy hrátky s realitou jsou vědomým aktem: „Výrazně quijotovskou operací je přeměna reálného ve vhodné jeviště.“²⁹ A tuto transformaci hrdina provádí neomylně podle toho, jaké situace je svědkem. Můžeme rozlišit tři základní typy:

„Tváří v tvář realitě vhodné pro rytířské chování vidí Quijote tuto realitu takovou, jaká je, a nijak ji nepozměňuje.“³⁰ To by byla například příhoda s mužem, který bije Andresilla, nebo dobrodružství se lvy.

U druhého typu „don Quijote reaguje na zdání, jako by to byla skutečnost“³¹. Zde je možné uvést historku s Doroteou-Micomiconou, epizody se Sansónem Carrascem či celou „montáž“ na vévodově dvoře.

Třetí typ tvoří dobrodružství, která bývají nejčastěji citována jako důkaz hrdinova poblouznění. V těchto případech Quijote transformuje realitu pomocí metafory – něco se něčemu podobá (vojsko stádu, obří mlýnům, apod.).

Torrente trvá na tom, že Quijano si je dobře vědom povahy té které události.

Ještě zdůrazněme, že Cervantesův hrdina se na své pouti setkává s celou řadou postav, které se snaží jeho hru zničit; mnohé situace navíc končí zdánlivou Quijotovou porážkou. Torrente Ballester je však přesvědčen, že „don Quijote se realizuje v dobrodružství stejně jako v porážce“³². Skutečně poražen může být jen případně, že by musel přiznat, že není donem Quijotem...

Pro Torrente Ballestera není ani Quijanova/Quijotova smrt trpkým koncem a hořkým přiznáním. Naopak. Prohlašuje-li Alonso Quijano v poslední chvíli, že již není donem Quijotem de la Mancha, toto „již“ je důkazem vítězství rytíře a jeho rozumu.

Strašné by bylo říci: Nikdy jsem nebyl donem Quijotem; to by totiž bylo jako popření díla autorem, dona Quijota Alonsem Quijanem; udělal by sám to, čeho se nikdo krom kaplana na dvoře vévodů neodvážil;

demoledor, que no existe literatura que no lo sea, por mucho que algunos autores quieran negarlo o disimularlo.)

²⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Ed.cit., s. 93 (La operación eminentemente quijotesca es la transformación de lo real en escenario adecuado.)

³⁰ Ibid., s. 105 (Ante una realidad idónea a su comportamiento caballeresco, don Quijote la ve como es y no introduce en ella ningún factor modificante.)

³¹ Ibid., s. 106 (don Quijote responde a una apariencia, como si fuera realidad)

³² Ibid., s. 67 (don Quijote se realiza lo mismo en la aventura que en la derrota)

avšak logicky je to právě to, co by řekl, kdyby byl šílený a vrátil se mu rozum (...) Avšak to, co říká, je jen opačná operace než ta, kterou provedl na začátku románu, oddělit to, co spojil, člověka a postavu...³³

Hra skončila. Pro Alonsa Quijana si přišla smrt; don Quijote, plod Quijanovy imaginace a hry, získal nesmrtelnost...

Recinto hermético³⁴ – Hermetický prostor

Co jiného je literatura než uspořádaná slova?
Hry se slovy! Jako Quijote, kde si se slovy hrají všichni:
autor, vypravěč, postavy. Co jiného dělá Quijote, než že
buduje svět pomocí slov? Stejně jako Joyce, nic více nic
míň. Buduje jeden svět a přitom boří jiný.³⁵

Román jako umění vybudovat nový svět, román, který je „především uzavřeným světem, který si stačí sám sobě“³⁶, román jako Ortegův hermetický prostor – to je nejvyšší a nejobtížnější tvůrčova meta. Jak jí dosáhnout?

Román – autonomní svět stvořený ze slov – musí mít podle Torrente Ballestera nehledě na obsah, formu či dobu vzniku dvě zásadní charakteristiky: musí vyprávět a musí být zajímavý; zajímavý nejen pro autora vychutnávajícího si kompoziční detaily či významovou hermetičnost, ale i pro čtenáře.

Představa románu jako kouzelného světa poutavého vyprávění se mohla zdát ve druhé polovině dvacátého století takřka provokací, a to jak pro ideologicky

³³ Ibid., s 201 (Lo terrible hubiera sido decir: Nunca he sido don Quijote, porque valdría tanto como la negación de la obra por su autor, de don Quijote por Alonso Quijano: hacer él mismo aquello que nadie osó, salvo el capellán de los duques; pero –lógicamente- es lo que hubiera dicho de ser loco y de recobrar el seso (...)) Pero lo que dice no es más que la operación contraria a lo dicho y hecho al principio de la novela, separar lo que ha juntado, el hombre y el personaje...)

³⁴ titul převzat z: ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa Calpe, 1976, s. 200

³⁵ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cuadernos de La Romana*. Ed.cit., s. 61 (¿Qué es la literatura sino palabras en forma? ¡Juegos de palabras! Como el Quijote, en que juega con las palabras todo el mundo: el autor, el narrador, los personajes. ¿Qué hace don Quijote, sino levantar un mundo con la palabra? Como Joyce, ni más ni menos. Levanta un mundo destruyendo otro.)

³⁶ Discurso de Gonzalo Torrente Ballester en la entrega del premio Cervantes 1985. In *Gonzalo Torrente Ballester – Premio Miguel de Cervantes 1985*. Barcelona: Anthropos, 1987, p. 41. (ante todo un mundo cerrado que se basta a sí mismo)

služebnou literaturu, tak pro zastánce nejrůznějších experimentů. Torrente však nehájí poutavost za každou cenu, nedává přednost obsahu před formou – jak uvidíme, jeho vlastní romány rozhodně nejsou snadnou a povrchní četbou; odmítá však nesrozumitelnost, odmítá román, který neposkytuje čtenáři žádné potěšení (a dodejme, že to nemusí nutně vyplývat jen z napínavého děje, ale rovněž z odhalených narážek, rozpoznané intertextovosti či složité kompozice). Po celý život bude Torrente svým postojem kritika i autora hájit román jako “el arte de narrar“, umění vyprávět... Říká:

Práce spisovatele sklouzla od vymýšlení k technice a hledělo se na to, aby právě technika byla hodně viditelná, což odporovalo jednomu z mých principů a sice, že technika je pro umělecké dílo tím, čím je kloubní systém pro lidské tělo – kůže ukazuje to, co je třeba ukázat, a skrývá to, co je vhodné schovat.³⁷

Umění vyprávět je uměním budovat nové světy ze slov. Jak říká Ortega y Gasset, „básník zvětšuje svět tím, že připojuje ke skutečnému, které už tu samo o sobě je, neskutečný kontinent“³⁸.

Ortega je další položkou v Torrenteho rodokmenu. Jednak jako odemykač dveří k Cervantesovi, jednak svými názory na umění („Čistě estetická potřeba ukládá románu hermetičnost, sílu být světem uzavřeným jakékoliv platné realitě.“³⁹). A domníváme se, že i svým směřováním mimo výlučně španělský region, do jiných oblastí evropské kulturní tradice. Torrente poznamenává:

Nevím, jak bude v budoucnu posuzována tato závislost lidí mé generace na Ortegovi. Jednou jsem napsal, že nás naučil myslet a psát. (...) Díky Ortegově otcovství a mistrovství jsme se cítili v živém vztahu s tím nejkrásnějším, co Evropa vytvořila.⁴⁰

Ve slavném a vlivném eseji o odlidštěném umění z roku 1925 Ortega vyjmenovává rysy „nového umění“, které si v prvních dekádách dvacátého století razilo v Evropě cestu: ludický charakter umělecké tvorby, ironie, odmítání transcendence ...

³⁷ GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. Op.cit., s..217 (La tarea del escritor había resbalado de la invención a la técnica, y se cuidaba de que ésta fuera muy visible, lo cual iba en contra de uno de mis principios, el de que la técnica es a la obra de arte lo que el sistema de articulaciones al cuerpo humano, en que la piel revela lo que hay que revelar y esconde lo que conviene esconder.)

³⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1987, s. 72 (el poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente)

³⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Ed.cit., s.203 (Una necesidad puramente estética impone a la novela el hermetismo, la fuerza a ser un orbe obturado a toda realidad eficiente.)

⁴⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Ed. Cit., s. 378 (No sé cómo se juzgará en el futuro esta dependencia de los hombres de mi generación hacia Ortega. Alguna vez escribí que nos enseñó a pensar y a escribir. (...) Por la paternidad y el magisterio de Ortega, nos sentimos en relación viva con lo más hermoso que Europa ha creado.)

Analyzujeme-li nový styl, najdeme v něm určité, vzájemně úzce související tendence. Směřuje k: 1. dehumanizaci umění; 2. vyhýbání se živým formám; 3. snaze, aby umělecké dílo nebylo ničím jiným než uměleckým dílem; 4. pojetí umění jako hry a nic víc; 5. podstatně ironii; 6. odmítnutí jakékoliv falše, a tudíž k úzkostlivě svědomité realizaci. Zkrátka, 7. podle mladých umělců je umění věcí bez jakékoliv transcendence.⁴¹

Torrente samozřejmě čte Ortegu s časovým odstupem, v jiném světě; rysy přisuzované Ortegu avantgardě nechápe jako závazný kánon, ale spíše jako inspiraci. A jako potvrzení vlastního přesvědčení, že umění není povinno vykonávat funkci svědeckou, společensko-kritickou; že je to především artefakt, který ospravedlňuje pouze sám sebe, jehož smysl tkví právě v jeho stvoření, v přiznání fikčnosti, konečnosti, pomíjivosti, nejednoznačnosti (dodejme s Kunderou: „Duch románu je duch složitosti. Každý román říká čtenáři: „Věci jsou složitější, než myslíš.“⁴²). Neslužebnost věcem mimo „hermetický okrsek“ románu mu může paradoxně přinést věčnost a transcendenci. „Věřit, že umělcovou povinností je pronášet politické či morální pravdy, vede pouze k degradaci Pravdy a Umění,⁴³ – tuto tezi hlásá Torrente neúnavně i v prostředí, které považuje neangažovanou literaturu za zbytečný luxus. Sám Torrente z praxe ví, jaké to je, pokoušet se na literaturu účelově naroubovat ideologii – jeho první román trpí tímto nedostatkem. A dobře si uvědomuje, že až když se z otroctví hlásání nějaké myšlenky vymanil, našel cestu k možnostem, které literární text nabízí.

Ortegův důraz na hravost je dalším klíčovým dědictvím Torrente Ballestera, dědictvím pro druhou polovinu dvacátého století charakteristickým. „Hra představuje území, v němž se smysl teprve rodí, je územím hledání smyslu. Hrou je přemáhán chaos, s nímž si dílo nezřídka pohrává, otevírá se mu a propadá se do něj,⁴⁴ cituje Daniela Hodrová T. Adorna a poukazuje na fakt, že herní rysy literárního díla úzce souvisejí s jeho otevřeností, rozplývavostí a procesualností.

⁴¹ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Ed.cit., s. 57 (Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1., a la deshumanización del arte; 2., a evitar las formas vivas; 3., a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4., a considerar el arte como juego, y nada más; 5., a una esencial ironía; 6., a eludir toda falsedad, y por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7., el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.)

⁴² KUNDERA, Milan. Op.cit., s. 29

⁴³ BLACKWELL, Frieda Hilda. *The Game of literature: demythification and parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Ediciones Albatros Hispanófila, 1985, s. 26 (Creer que la obligación del artista es decir verdades políticas o morales sólo conduce a la degradación de la Verdad y del Arte.)

⁴⁴ HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 67

Pro Torrente Ballestera není ludický princip literatury jen rysem postmoderního znejist'ování a zrelativizování – jeho díla nesměřují k destrukci jazyka či příběhu – ale dávným a do jisté míry dokonce tradičním přístupem k literatuře, možností jejího obohacování. Před Ortegou tu totiž byl třeba Laurence Sterne a ještě před ním Cervantes. U nich Torrente spatřuje, v čem je kouzlo ludického principu: autor neříká, toto je jen hra a toto je skutečnost, ale naopak nechává obě polohy splývat, nabízí dvojznačné situace, kdy čtenář pochybuje o povaze předkládaného vyprávění.

Nevíme-li, kde jsou hranice hry, co vlastně drží románové světy pohromadě? Vždyť o románu byly napsány tisíce stránek, je nazírán z nejrůznějších úhlů, popisován rozličnými termíny, a přesto, jakoby stále unikal obecně platným soudům a definicím. Jeho nepolapitelnost, nekonečná rozmanitost je tak, zdá se, paradoxně jeho jedinou konstantou, jak poukazuje i Miguel García Peinado:

Pro romanopisce (vypravěče) tedy román bere sílu ze své naprosté svobody; toto slovo, *svoboda*, se neobjevuje v žádné z definic, které nalezneme v uvedených slovnících a encyklopediích; román se nám takto představuje jako svobodný narativní artefakt.⁴⁵

Torrente Ballestera svoboda a volnost románového žánru a obecně umění přitahují, zároveň si je však vědom, že nejsou nekonečné:

Osobně jsem přesvědčen o dvou věcech: že umění čerpá ze všech oblastí reality a že není možné kohokoliv nutit, aby jedné z nich dával přednost. (...) Umění je říší svobody, svobody, která se žije tak, že ji omezíme. (...) Umělcovým ideálem je podrobit svou svobodu vlastnímu zákonu: takovému zákonu, který se rodí z přirozenosti věcí, ne z toho, co někoho napadne.⁴⁶

Tvůrce literárního díla se tedy nepohybuje v prostoru naprosté svobody. Krom hranic, které si sám stanovuje, ho podstatným způsobem omezuje právě to, co mu onu svobodu dává – jazyk. „Člověk se tváří, jako by byl tvůrcem a mistrem

⁴⁵ GARCÍA PEINADO, Miguel. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros, 1998, s. 51 (Así pues, para el novelista (el narrador), la novela saca su fuerza de su libertad absoluta; palabra ésta, *libertad*, que no aparece en ninguna de las definiciones que encontramos en los Diccionarios y Enciclopedias citadas: la novela se nos presenta así como un artefacto narrativo en libertad.)

⁴⁶ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 115 (iPersonalmente, estoy persuadido de dos cosas: de que el arte se nutre de la realidad en todas sus esferas, y de que no se puede obligar a nadie a que atienda a una de ellas con preferencia a las otras. (...) El arte es el reino de la libertad, una libertad que se ejerce limitándola. (...) El ideal del artista es someter su libertad al mando de su propia ley: la que nace de la naturaleza de las cosas, no de lo que se le ocurra a otro.)

řeči, zatímco je to přece ona, která vládne člověku,⁴⁷ připomíná Martin Heidegger. Je to jazyk, co spisovateli poskytuje moc, zároveň však vytyčuje hranice, za nimiž číhá nebezpečí neporozumění, mlčení, ticha. Slova jsou stavebním kamenem románových světů, způsobem, jak vyjádřit nekonečné bohatství citů, myšlenek, apod., a to navzdory jejich vlastní konečnosti a omezenosti. Jazyk je sice systém nesmírně rozsáhlý, ale má své meze. A navíc neexistuje ve vzduchoprázdnu. Používání slov je zatíženo řadou vlivů – historických, sociologických, atd., z nichž se nemůže úplně vymanit ani autor, ani čtenář. Hugh Kenner hovoří o „ohrazeném poli“, které jazyk spisovateli poskytuje, a o obavách a stísněnosti, které moderní umělec pocítuje tváří v tvář této skutečnosti⁴⁸. Jak se však této úzkosti vyhnout, je-li jazyk současně jediným dostupným nástrojem?

Nedůvěra v jazyk může vést až k jeho destrukci, ke snaze demaskovat jeho ďábelskou nejednoznačnost, schopnost klamat... Na druhou stranu je však možné si s jazykem – a to i s vědomím jeho nedokonalosti – hrát, jeho bohatství, jemné odstíny či dvojsmysly plně využívat a občas, opatrně, nahlédnout i za jeho hranice.

Torrente Ballester volí druhou cestu. Důvěřuje jazyku, a to přesto, že byl svědkem masového zneužívání slov pro politické a ideologické cíle a že sám na sobě při psaní zakouší obtížnost volby toho pravého slova (říká: „Slovo vystřeluje šípy a řada z nich mine cíl.“⁴⁹). Torrente miluje práci s jazykem, rád se pouští na neznámá území, jeho romány jsou gejzíry slov, které někdy tryskají snad až příliš mohutně a nekontrolovaně. I on někdy zatouží po „dokonalém jazyce“, který by vše vyjadřoval jasně, kde by význam nebylo možné překroutit (tento motiv je silně přítomen právě v románu *Sága/fuga J.B.*), je to však jen sen. Torrente Ballester i jeho hrdinové si musí vystačit s jazykem nedokonalým.

Narativní slovo je především nástrojem (...) Je to hlavně způsob, jak polapit obrazy, zachytit je, vymezit je a zkotit. Existuje snad něco prchavějšího než obrazotvornost na pochodu? Slovo ji zhušťuje, možná za cenu jejího ochuzení, a navíc něco sděluje, což nebrání realizaci, formulaci dalších blízkých materiálů.⁵⁰

⁴⁷ HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: Oikoyemeh, 1993, s. 81

⁴⁸ viz SCHOLES, Robert, KELLOGG, Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 156-157

⁴⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Nuevos cuadernos de La Romana*. Ed.cit., s. 35 (La palabra dispara saetas, y muchas de ellas se pierden lejos del blanco.)

⁵⁰ Ibid., s. 34 (La palabra narrativa es, ante todo, instrumento (...) Es, ante todo, el modo de cazar las imágenes, de sujetarlas, de limitarlas y meterles en cintura. ¿Habría algo más volátil que la

Ano, jazyk je nástrojem pro nejvlastnější podstatu románu – imaginaci. Obsahuje v sobě svobodu, možnost vytvářet nové a pozměňovat staré, čerpat z tradice a předjímat budoucí, nese s sebou však i riziko chaosu a neexistence pravidel. Je to autor, kdo se snaží s chaosem vyrovat a najít jistý řád. Autor ne jako všemocný bůh – nato má v sobě Torrente příliš pokory – ale jako omylný člověk, který usiluje o soudržnost tvořeného, o imaginaci ve službách reflexe.

Imaginación en libertad⁵¹ – Svobodná imaginace

Tak jako však říkáme, že v umění neexistuje nic, co předtím neexistovalo ve skutečnosti, říkáme také, že nic v umění neexistuje stejně jako ve skutečnosti.⁵²

Torrente definuje imaginaci stručně a jasně: „Imaginace je vytváření obrazů.“⁵³ Tomu odpovídá výmluvný český termín obrazotvornost.

U Estébaneze Calderóna čteme:

Termín latinského původu (*imaginatio*) (...), který používá Aristoteles k označení gnoseologické schopnosti spočívající v možnosti vyvolat nebo kombinovat obrazy či zobrazení reality.⁵⁴

Obraz dokáže téměř magickou silou přivábit naši pozornost, evokuje prchavé, zobrazuje věci běžným jazykem nepopsatelné, vytváří nové světy, zalidňuje je dosud neviděnými bytostmi; dokáže tvořit novou historii, geografii, nové mýty. Obraz se před námi vynořuje jako svébytný prostor s vlastními zákonitostmi, barvami, perspektivou. Obraz a tedy i imaginace však vždy vycházejí z reality; jsou jí inspirovány, ať již pozitivně nebo negativně – jako její popírání.

⁵¹ titul převzat z: TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Los cuadernos de un vate vago*. Ed.cit., s. 373

⁵² TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 51 (Pero, así como decimos que nada hay en el arte que no haya estado antes en la realidad, decimos también que nada está en el arte al modo como estuvo en la realidad.)

⁵³ BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 30 (La imaginación es la producción de imágenes.)

⁵⁴ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. 554 (Término de origen latino (*imaginatio*) (...), utilizado por Aristoteles para designar una facultad gnoseológica consistente en la posibilidad de suscitar o combinar imágenes o representaciones de la realidad.)

Torrente Ballester pokládá za nemožné, aby se umělec od skutečnosti zcela odpoutal, neboť je v ní pevně zakotven zkušeností, představami a samozřejmě jazykem – nástrojem básnického obrazu; realitu však pomocí imaginace transformuje („Imaginace ti přináší pozměněnou verzi obrazů.“⁵⁵).

Skutečnost pojímá Torrente v celé její možné šíři, tedy ne jako úzce vymezenou skutečnost realismu. Neexistuje pro něj nic, co by bylo ne-reálné: „Neznám nic, co by nebylo skutečné.“⁵⁶ Realita však může být různého řádu, může na sebe brát rozmanité podoby. Tak například i snění je skutečností – realitou snu. Právě přechody mezi různými podobami reality vytvářejí bohatství slovesného umění.

Torrente neustále poukazuje na nemožnost bytí literatury bez imaginace a i ve vlastní próze se opírá o bohatou obrazotvornost a s oblibou používá motivy fantastické. Oba termíny se snaží vymezit; na fantazii pohlíží jako na jednu z forem imaginace.

Estébanez Calderón poukazuje na původně shodný význam obou termínů (imaginace/fantazie), kterým začala být v osmnáctém století přisuzována poněkud odlišná funkce – fantazii schopnost obrazy tvořit, imaginaci funkce kombinační a reprodukční.

Pokud jde o svět umění, řada myslitelů, mezi nimi Dilthey a Croce, zdůrazňovali tvůrčí povahu fantazie oproti v zásadě kombinační funkci imaginace.⁵⁷

Je však třeba zdůraznit, že i nadále přetrvávaly též jiné názory, včetně pojetí obou termínů jako synonym.

Torrente způsob, jakým imaginace a fantazie v literárním díle fungují, rozlišuje. Imaginace podle něj pracuje prostřednictvím „deformace“ (“deformación”), zatímco fantazie využívá princip „přesunutí“ (“desplazamiento”):

Imaginace deformuje skutečné obrazy převzaté ze zkušenosti a může je použít, aniž by takto vytvořené objekty (obrazy) přesunula ze systémů, které jsou jim vlastní. Realista může (a musí) být imaginativní; ve skutečnosti je to právě jen imaginace, co mu umožňuje tvořit (to, čemu říkáme opravdu tvořit)

⁵⁵ BECERRA, Carmen. Op.cit., s. 30 (La imaginación te trae la versión modificada de las imágenes.)

⁵⁶ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 115 (No conozco nada que no sea real.)

⁵⁷ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. Op.cit., s. 554 (Con respecto al mundo del arte, varios pensadores, entre ellos Dilthey y Croce, han destacado el carácter creador de la fantasía, frente a la función básicamente combinatoria de la imaginación.)

a ne pouze reprodukovat. Stavět proti sobě imaginativní a fantastické ale považuji za chybné. Důvod je, myslím, jasný: stačí chápat pojmy deformace a přesunutí.⁵⁸

Imaginace respektuje řád skutečnosti, do které jednotlivé objekty náležejí, a pouze si hraje v jeho rámci; naproti tomu fantazie daný řád opouští a přenáší objekty do jiných, cizorodých prostorů, kde působí nemístně, „neuvěřitelně“.

„Fantazie vzniká z tohoto: z kombinace skutečností, které spadají do různých oblastí, které patří do různých řádů reality,⁵⁹“ konstatuje Torrente. Hra fantazie je radikálnější, neboť podrývá vžité představy o zásadních zákonitostech existence. Torrente pokračuje:

Uvedu vlastní příklad: když přisoudíš šroubku a matce (které patří do jedné oblasti skutečnosti) milostný vztah (který spadá do jiné sféry reality), máš před sebou fantastický příběh lásky šroubku a matky.⁶⁰

(Mimochodem, báseň o lásce šroubku a matky napsal José Bastida v románu *Sága/fuga J.B.*⁶¹)

Imaginace nás opět přivádí k Cervantesově *Quijotovi*; jak jsme viděli, je to právě imaginace (schopnost přetvářet skutečnost, vidět svět v metaforách), co Torrente vyzdvihuje u autora i hlavního hrdiny. Zároveň kritizuje nedostatek imaginace a fantazie v dalším vývoji španělské literatury a jejich nahrazení moralistní a didaktickou polohou a silnou ideologičností:

Tady ve Španělsku byly doby, na které je smutné vzpomínat, kdy se v literatuře diskreditovalo vše imaginativní a podle toho to vypadalo; byly to smutné roky, dokud nás Latinoameričané nevyvedli z omylu.⁶²

O vlivu „boomu“ hispanoamerické literatury na španělské písemnictví jistě není pochyb; Torrente pociťuje impuls přicházející z druhé strany Atlantiku ne jako příchod něčeho nového, ale jako povzbuzení pro znovuobjevování obrazotvornosti a radosti z vyprávění v tradici evropské, tedy i španělské literatury. K této poloze

⁵⁸ Ibid., s. 305-306 (La imaginación deforma las imágenes reales tomadas de la experiencia, y puede utilizarlas sin desplazar los objetos (imágenes) así creados de los sistemas que le son propios. Un realista puede (y debe) ser imaginativo; en realidad, sólo la imaginación le permite crear (eso que decimos crear) y no meramente reproducir. Pero contraponer lo imaginativo a lo fantástico lo considero erróneo. La razón creo que queda clara: basta con entender los conceptos de deformación y desplazamiento.)

⁵⁹ BECERRA, Carmen. Op.cit., s. 30 (La fantasía resulta de esto: de combinar realidades que se adscriben a distintas esferas, que pertenecen a distintos órdenes de la realidad.)

⁶⁰ Ibid., s. 30 (Te pongo un ejemplo mío: si atribuyes a un tornillo y una tuerca (que pertenecen a una esfera de la realidad) una relación sentimental (que pertenece a otra esfera de la realidad), te encuentras con la historia fantástica de los amores del tornillo y de la tuerca.)

⁶¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La saga/fuga de J.B.* Ed.cit., s. 252-253

⁶² TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo.* Ed.cit., s. 61 (Aquí en España hubo unos tiempos, de triste recordación, en que se desacreditaba cuanto de imaginativo pudiera haber en la literatura, y así nos fue; años bien tristes, hasta que vinieron los sudamericanos a sacarnos del error.)

se hlásí třeba i Milan Kundera či Umberto Eco (ten říká: „Koneckonců jsem přece musel napsat román, jehož cílem – budiž řečeno k hanbě všech estétů, a při plném respektování zákonů daného žánru, tak jak se utvořily počínaje helénistickým románem po dnešek, o Aristotelově Poetice nemluvě – musí být, přinášet radost z vyprávění.“⁶³).

Torrente Ballester zakouší sám na sobě sílu imaginace a fantazie od samého dětství.

V Galicii, zemi moře, mlh a dešťů, naslouchá vyprávění o námořnících, čarodějnicích a zázracích svatých.

Me dejé atraer por la belleza de la mar y del paisaje, por la luna rielando, por los juegos de luz del faro en las aguas negras. La emoción de la niebla la conocemos bien los nacidos junto a la mar...⁶⁴

(Nechal jsem se zlákat krásou moře a krajiny, třpytícím se měsícem, hrátkami světla majáku v černých vodách. Vzrušení z mlhy známe my narození u moře dobře...)

Různé „reality“ se tu přirozeně stýkají a prolínají v jednom prostoru. Galicisjké prostředí je pro Torrenteho prvním zdrojem fantastického, zdrojem, ke kterému se bude vracet po celý život jako k nepřeborné truhlici pokladů, jak to dokládá kniha *Dafne y ensueños (Dafne a snění, 1982)*, v níž vzpomíná na dětství a mládí, na první kontakty s literaturou, apod.

El tío Galán contaba mejor que nadie, contaba actuando: imitaba el estruendo de las olas o el bruar de los vientos en las arboladuras, los terribles silbidos del temporal en la maraña de cables. Nos hacía ver la magnitud de las olas, el barco encaramado en una cresta en que rompía la espuma, y el descenso en el seno inmediato, treinta o cuarenta brazas, que todos quedábamos en vilo, barrida por el agua la cubierta: y el miedo que pasaban cuando había que trepar hasta las gavias, a aferrar una vela o a arriarla. (...) Galán era el que veía la Santa Compañía, el que tenía la servidumbre de acompañarla con el caldero del agua bendita y el hisopo, decían, que este extremo, si era cierto, lo callaba; pero sus encuentros con las Ánimas los contaba siempre...⁶⁵

(Strýc Galán vypravoval jako nikdo, vyprávěl a hrál současně: napodoboval lomoz vln nebo svistot větrů v ráhnoví, hrůzostrašné pískání vichřice ve spleti lan. Viděli jsme před sebou nesmírnost vln, loď vznášející se na hřebeni, který rozrážel pěnu, a klesnutí do nejbližšího lůna, třicet nebo čtyřicet sáhů – všichni jsme byli jako na trní – voda splachující palubu; a strach, který zažívali, když museli vylézt až ke stěžňovým košům a svinout plachtu. (...) Galán byl tím, kdo vidal Svatou společnost, ten, kdo měl za úkol ji

⁶³ ECO, Umberto. *O literatuře*. Praha: Argo, 2004, s. 306

⁶⁴ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Dafne y ensueños*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, s. 138

⁶⁵ *Ibid.*, s. 194

doprovázet s nádobkou svěřené vody a kropenkou; říkalo se, že o tom, jestli je tohle pravda, mlčí; zato o setkáních s dušemi vyprávěl pokaždé.)

Je-li ve fikčním světě vše reálné a možné, je-li fantastické, nadpřirozené či neuvěřitelné jen jednou z poloh reality, jak má spisovatel tyto různé řády skutečnosti kombinovat, jak s nimi má pracovat tak, aby vytvářenému hermetickému prostoru jeho díla nechyběla vnitřní soudržnost, aby byl pro čtenáře uchopitelný?

Potlačení nevíry

Základním pravidlem u krásné literatury je, že čtenář musí mlčky přistoupit na fiktivní dohodu, kterou Coleridge nazval *potlačení nevíry*. Čtenář musí vědět, že to, co se vypráví, je imaginární příběh, ale proto ještě nesmí věřit tomu, že spisovatel lže.⁶⁶

⁶⁶ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Praha: Votobia, 1997, s. 101

I románový svět – svět svobody, hry a nespoutané imaginace – potřebuje něco, co ho drží pohromadě. Něco, co způsobí, že čtenář v tomto románovém světě určitou dobu setrvá.

Torrente Ballester to nazývá principio de credibilidad (princip věrohodnosti): „potřeba, kterou pociťuje čtenář *považovat za pravdivé* to, co se vypráví nebo popisuje po dobu trvání četby“⁶⁷. Je zřejmé, že nejde o slepou víru v doslovnost vyprávěného, v existenci literárních prvků v mimoliterárním prostoru, ale spíše o ochotu přijmout existenci fikčního světa jako takového a podílet se na dění v něm. Je to tedy vědomá dohoda, určitá pravidla hry – „budu dělat jako že věřím tomu, co mi vypravuješ“. „Dohoda o uvěření je konstitutivním rysem vyprávění jakožto fikce,“⁶⁸ poznamenává k tomu Petr Bílek.

Ochota čtenáře pokračovat v četbě románu je tak krom jiných faktorů dána právě schopností autora vytvořit fikční svět, který se sice nemusí řídit pravidly světa lidského, ale musí dodržovat pravidla vlastní, aby tak byl světem, jehož existence je „možná“. Torrente tvrdí: „Do narativního nebo dramatického díla se vejde cokoliv, pokud se to podřídí imaginární struktuře, která tomu dává smysl a ospravedlňuje jeho přítomnost.“⁶⁹

Dalším principem, který Torrente formuluje, je principio de realidad suficiente (princip dostatečné skutečnosti).

Opravdovost, možnost románu není podle Torrente Ballestera dána měrou mimeze (chápané jako napodobování skutečnosti), nýbrž „protože využívá určité postupy, které – aplikované na jiný druh látky, fantastické nebo idylické – by v nás vyvolaly podobný dojem“⁷⁰.

A o pár let později konstatuje ještě radikálněji:

⁶⁷ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Ed.cit., s. 46 (necesidad que experimenta el lector de *tener por verdadero* lo que se narra o describe en tanto que dura la lectura)

⁶⁸ BÍLEK, Petr. *Hledání jazyka interprete k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003, s. 130

⁶⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 61 (En una obra narrativa o dramática cabe de todo, a condición de que se subordine a una estructura imaginaria, de la cual recibe sentido y justificación de su presencia.)

⁷⁰ *Ibid.*, s. 67 (porque pone en juego unos procedimientos que, aplicados a otra clase de materia, fantástica o ideal, nos causarían una impresión semejante.)

Víra v nepravděpodobné je magický akt, ale je to magický akt slov. Zajímavé na tom je, že verbální postup, který používáš, abys učinil věrohodným nepravděpodobné, je tentýž, který používáš, abys udělal věrohodným pravděpodobné...⁷¹

Jak uvidíme dále, tento názor uvádí Torrente do praxe. Reálné a fantastické tvoří v jeho románech jeden nedělitelný celek a nejen to, oboje je představováno stejnými jazykovými prostředky, tatáž slova zobrazují přirozené i nadpřirozené, takže jakékoli hranice se stírají.

„Dostatečnou skutečnost“ charakterizuje Torrente jako „nezbytně nutné strukturální podmínky, které jsou vyžadovány po zobrazeném objektu, aby mohl být přijat, jako by byl skutečný a tudíž věrohodný“⁷².

Sílu tohoto principu opět nachází v *Quijotovi* a považuje ho za zásadní pro jakékoli literární dílo. Princip dostatečné skutečnosti umožňuje nenásilně mísit skutečné a neskutečné, každodenní a neobvyklé, přirozené a nadpřirozené. Je mostem mezi různými sférami skutečnosti. Úkolem autora a důkazem jeho mistrovství je totiž podle Torrenteho to, že dokáže podat vše stejně přesvědčivě.

Znovu se zde projevuje jeho víra a důvěra v sílu imaginace. V žádném momentu nepopírá důležitost okolní, hmatatelné skutečnosti; i on sám je bedlivým pozorovatelem španělské reality. Upozorňuje však znovu a znovu – a to především v dobách rozkvětu sociálního realismu, kdy se hodnota díla posuzovala podle věrnosti, s jakou zachycuje právě onu prvoplánovou skutečnost – že síla literatury tkví jinde: v umění vytvořit nový svět, v němž je vše možné, pokud se to podřizuje pravidlům právě a jenom tohoto fikčního světa a ničeho jiného.

Daná pravidla se v neposlední řadě týkají literárních postav.

⁷¹ BECERRA, Carmen,. Op.cit., s. 29 (La fe en lo inverosímil es un acto mágico, pero es un acto mágico de las palabras. Pero, lo bueno del caso es que el mismo procedimiento verbal que utilizas para hacer creíble lo inverosímil, es el mismo que usas para hacer creíble lo verosímil...)

⁷² TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Ed.cit., s.46 (las condiciones estructurales mínimas que se exigen al objeto representado, para que pueda ser recibido como si fuera real y, por tanto, creíble.)

Obyvatelé románových světů

Literární postava sestává ze všeho, co říká a dělá, a také ze všeho, co se o ní říká, a je-li to v rozporu, ať si poradí ten, kdo soudí.⁷³

⁷³ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990, s. 425 (un personaje literario está constituido por todo lo que dice y hace, así como por todo lo que dicen de él, y si es contradictorio, allá el que juzga.)

Fungování postavy ve fikčním světě podřizuje Torrente dvěma principům, které jsou spolu s oběma výše zmíněnými (principem věrohodnosti a principem dostatečné skutečnosti) podle něj pro výstavbu románu zásadní.

Princip koheze (principio de cohesión) se týká vnitřní soudržnosti hrdiny vytvořeného autorskou imaginací: je to „bod, který řídí uspořádání všech výpovědí týkajících se subjektu (postavy) a který může být uvnitř či vně tohoto subjektu, může být vůči němu externí či interní.“⁷⁴ Autor *Quijota* například předkládá jako bod soudržnosti titulního hrdiny jeho předpokládané šílenství; můžeme však nalézt i další podobné body – rytířské romány jako předmět satirického zpracování, Quijanův záměr stát se literární postavou apod.

Druhý princip hovoří již o samotném vztahu mezi postavou a prostředím:

Aby mohla postava jako taková existovat, je třeba, aby svět, ve kterém má žít, odpovídal jejímu uplatnění jako dané postavy.⁷⁵

Tak Torrente formuluje princip shody (principio de congruencia), který je dalším předpokladem pro to, aby konstrukce románového světa byla pevná. Neznamená to, že se postava v onom světě musí cítit „jako doma“ (vždyť velká část světové literatury vypovídá právě o konfliktu mezi hrdinou a prostředím), ale pouze to, že v něm může jako daná postava s určitými rysy fungovat. Torrente opět využívá případu dona Quijota: rytíře z La Manchy si dokážeme dobře představit i v Amadísově světě; v něm by však nebyl Quijotem, ale Amadísem.

Svět, do kterého autor, náš autor, vysílá svou postavu, s ní je slučitelný „jako s postavou“; příběh ale pojednává o tom, že tato postava „jako člověk, kterým předstírá být“, je neslučitelná se světem, který ji obklopuje.⁷⁶

Postava je formována nejen vnitřní strukturou, ale rovněž svým vztahem se světem, v němž je jí dáno existovat.

V *Ideas sobre la novela (Myšlenkách o románu)* promýšlí Ortega y Gasset budoucnost románového žánru a poukazuje na nutnost hledat nové cesty, neboť možnost nacházet nezpracovaná témata se již téměř vyčerpala. Šanci románu je

⁷⁴ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Ed.cit., s. 78 (punto que rige la organización de todos los predicados referidos a un sujeto (el personaje), y que puede estar dentro o fuera del mismo, ser interno o externo a él.)

⁷⁵ Ibid., s. 114 (Para que el personaje pueda existir como tal, es menester que el mundo en que le hace vivir sea adecuado a su despliegue como tal personaje.)

proto soustředit se na postavy, které – stejně jako celý románový svět – nemusí být obkresleny z reality, ale měly by působit věrohodně:

Románové duše nemusí být nutně jako skutečné; stačí, aby byly možné. A tato psychologie možných duší, kterou jsem nazval imaginární, je jediná, která je pro tento literární žánr důležitá.⁷⁷

Zdá se, že vývoj moderního románu dává Ortegovi za pravdu. Postavy jsou „prvořadými nositeli významu ve vyprávění“⁷⁸; jsou to právě promluvy postav (které se navíc různě proplétají, překrývají či popírají), které většinou konstruují text a tím i románový svět. Nárůst významu postavy však zároveň přináší nejednoznačnost hlediska, relativizaci promluvy, problematizaci hrdiny. Mísí-li se promluva postav a vypravěče (případně je-li jedna z postav zároveň vypravěčem), může to mít podle Daniely Hodrové za následek „rozostřování obrysů postavy, ostrých v klasickém realismu, dále dvojznačnost a inkoherenci postavy, jež jako by byla jen jakýmsi shlukem či vnitřním proudem vynořujícím se, unášeným a mizejícím v proudu vyprávění.“⁷⁹

U Torrente Ballestera stojí postava jednoznačně v centru zájmu; kolem postavy utváří román a zdůrazňuje svobodu postavy v textu. Proto odmítá pojetí literární postavy jako funkce, to chápe jako zbavující života. Postava je pro něj hráčem, který zastává v románovém světě své nezaměnitelné místo a který je obdařen jedinečností. A to i tehdy, opakuje-li činy a slova jiných (vždyť Don Quijote „imituje“ jiné rytíře, a přesto nebo právě proto s nimi nesplývá; naopak, stanoví takové rozdíly, že záměna není možná). Torrente hájí nárok postavy na individualitu i ve věku moderny a postmoderny, kdy je tradiční hrdina relativizován, kdy kompaktní postavu nahrazuje fragmentární hrdina s nejasnými obrysy, často bez jména a bez minulosti, či dokonce „bez vlastností“.

Literární postava je výtvar imaginace, který čtenář uskutečňuje na základě údajů, které mu text poskytuje. Čtenář však zaujímá vůči postavě nejen estetické stanovisko, ale také lidské. Ačkoliv víme, že čteme fikci, přesto pociťujeme k postavě sympatie či antipatie jako k žijícímu člověku.

⁷⁶ Ibid., s. 114 (El mundo al que el autor, nuestro autor, envía a su personaje, es congruente con él “en tanto personaje”; pero la historia consiste en que este personaje “en cuanto el hombre que simula ser”, es incongruente con el mundo que le rodea.)

⁷⁷ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Ed.cit., s.212-213 (Las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles. Y esta psicología de espíritus posibles que he llamado imaginaria es la única que importa a este género literario.)

⁷⁸ SCHOLLES, Robert, KELLOGG, Robert. Op.cit., s. 105

⁷⁹ HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Ed.cit., s. 529

Je samozřejmé, že do situace literární postavy se ve dvacátém století výrazným způsobem promítá problematika lidské osobnosti, tj. postavení jedince ve společnosti a ve světě. S fragmentarizací postavy souvisí nejistota a osamocení, kterou člověk zakouší; relativizace hrdinství a hrdiny jako takového (až po úplnou deheroizaci a antihrdinství) v literatuře je spjata s obecným zpochybňováním hodnot, se stíráním hranic mezi dobrým a špatným, mezi statečností a zbabělostí, apod. Člověk je dnes a denně konfrontován s nutností přijímat složitá rozhodnutí, čelí běsům techniky, pokroku, dějin. A cítí se osaměle.

Této samotě, neukotvenosti, čelí i typický moderní literární hrdina. Jeho samota může být téměř absolutní – ocitá se na okraji společnosti, není mu rozuměno, postrádá být jediného přítele, druhá, se kterým by mohl mluvit (Don Quijote měl i ve svém osamocení alespoň Sancha). Jediným nástrojem takového hrdiny je tudíž monolog – vyslovený či napsaný. Akt promluvy tak není pouhým sdělováním, ale doslova niternou iniciační cestou, při níž hrdina poznává sám sebe. A pronášený či zapisovaný text je jediným hrdinovým společníkem.

S tímto typem hrdiny se setkáme i u Torrente Ballestera. Znovu a znovu promýšlí problém lidské osobnosti, především její jednoduše, rozdvoujenosti či dokonce multiplicity. Torrente popisuje moderního člověka zmítaného dějinami, obklopeného odcizeným světem, přesto však člověka, který může nalézt řešení a útočiště, a to ve svém nitru. Torrenteho postavy se často utíkají k sobě samým, aby našly možnost existence a vlastní podstaty. Ta může být vícečetná.

Ángel Loureiro poukazuje na fakt, že „řada Torrenteho románů je vystavěna na premise multiplicity osobnosti a následného popření jednoty osoby a principu identity“⁸⁰.

Domníváme se, že se nejedná o popření lidské identity, ale naopak o její nalezení; identita se totiž nemusí nutně krýt s jednotou a právě v multiplicitě může člověk nalézt svou totožnost. Multiplicitu postav u Torrente Ballestera proto nechápejme jako předstupeň jednoty, jako zmatené hledání ve víru protikladných tendencí a sváricích se povahových rysů. Nepředstavujme si hrdiny vybírající se mezi zlým a dobrým „já“. Multiplicita je chápána spíše jako možnosti, které v sobě

⁸⁰ LOUREIRO, Ángel. *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia, 1990, s. 33 (Un buen número de novelas de Torrente están montadas sobre la premisa de

jedinec má, jako to, čím je, i to, čím by chtěl být, a to, čím mohl být, ale není. Multiplicita neznamenaající rozháranost, ale naopak neustále se obohacující jednotu.

Nepochybnou inspirací je obdivovaná osobnost portugalského spisovatele Fernanda Pessoa (1888-1935)⁸¹; jak uvidíme dále, narážky na něj a jeho heteronyma nalezneme i v některých Torrenteho románech, včetně *Ságy/fugy J.B.*

...krátce před odchodem do Ameriky, když jsem tvořil román *Campana y Piedra*, jsem se seznámil s Pessoaovou poezií a osobností. Tehdy jsem objevil realitu heteronym, tedy mnohonásobné osobnosti, a to navázalo na sérii mých vlastních velmi dávných znepokojení týkajících se osobnosti, která se zvětšila, zdokonalila a jistým způsobem promýšlela na spisovatelích jako Pirandello, dále hlavně v *Quijotovi* (problematika Quijotovy osobnosti, vztahu mezi Alonsem Quijanem a Donem Quijotem), a tak dále...⁸²

Postava je bezesporu centrem románových světů Torrente Ballester a klíčem k jejich uchopení. Torrenteho hrdinové jsou činní jedinci, kteří přetváří okolní svět silou intelektu a imaginace. Nástrojem těchto postav je jazyk, slova jsou katalyzátorem děje. A je příznačné, že to jsou právě postavy, kdo je u Torrenteho nositelem fantazie. Fantastické tu nevyvěrá z pojetí prostoru či času, ale vychází z hrdiny, z jeho imaginace. Teprve postavy dodávají světu, ve kterém se pohybují, fantastické rysy. Fantastické je produktem snění. A snění nás může zanést kamkoli, i do říše mýtů...

la multiplicidad de la personalidad y la consiguiente negación de la unidad de la persona y del principio de identidad.)

⁸¹ „Téma fragmentace identity, příznačné více či méně pro celou generaci *Orphea*, u něj nabývá krajní intenzity a vede ke vzniku plejády fiktivních básnických osobností, tzv. heteronym, vyznačujících se vlastní biografií, filozofií a stylem.“ *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Libri, 1999, s. 471-472

⁸² BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 189-190 (...poco antes de marcharme yo a América, cuando estoy en el proceso de creación de *Campana y piedra*, tengo conocimiento de la poesía y la persona de Pessoa. Entonces descubro la realidad de los heterónimos, o sea de la personalidad múltiple y esto enlaza con una serie de preocupaciones más muy antiguas en torno a la personalidad, que están incrementadas, perfeccionadas y en cierto modo estudiadas en escritores como Pirandello, en *El Quijote* fundamentalmente (el

„Čas snů“⁸³

Řekni, jak tvoříš mýty a já ti řeknu, jaký jsi.⁸⁴

Sen je individualizovaný mýtus, mýtus je odosobněný sen.⁸⁵

problema de la personalidad del Quijote, de la relación entre Alonso Quijano y Don Quijote), bueno...)

⁸³ titul převzat z: ARMSTRONGOVÁ, Karen. *Krátká historie mýtu*. Praha: Argo, 2006. s. 19

⁸⁴ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 18 (Dime cómo mitificas y te diré cómo eres.)

⁸⁵ CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků*. Praha: Portál, 2000, s. 33

„Časem snů“ nazývají původní obyvatelé Austrálie chvíle spánku a vidění, jejichž čas se liší od běžného času lidského života. Čas snů je časem bez času, časem, který člověka vytrhuje z historického sledu událostí. Je to čas mýtu.⁸⁶

„Mýtus je definován buď jako fantastické *představy* o světě, jako systém fantastických postav bohů a duchů, kteří řídí svět, anebo jako *vyprávění* o činech bohů a hrdinů“⁸⁷, uvádí J.M. Meletinskij.

Nabídnout jedinou definici mýtu je ale obtížným úkolem, již proto, že problematika mýtu a mytologie je spjata s různými disciplínami – etnologií, antropologií... a v neposlední řadě s literární vědou.

Ve dvacátém i současném století silně pociťujeme spjatost světové literární tvorby s oblastí mýtu. A nejde jen o proces zrození mýtu či jeho aktualizace, ale také o proces opačný – demytizaci. Ta je bez nadsázky jedním z klíčových rysů naší epochy... Odmítání zažitých pravd, nabourávání absolutních hodnot, boření pomníků hrdinů (i literárních), to vše se samozřejmě odráží i v románu.

Mýtus (z řec. *mytheuein* = vyprávět; řec. *mythos* = smyšlené vypravování, příběh⁸⁸) bývá chápán jako symbolické vyprávění, často se obracející k událostem, které se staly mimo náš čas, v dávných dobách, *in illo tempore*. Mýtus probíhající v cyklickém čase je stavěn do protikladu k lineárnímu času dějin. Mýtus jako ztělesnění neměnných pravd je úzce spjat s rituálem, „tj. závazně opakovaným slavnostním předváděním mytického příběhu příslušníky společenství“⁸⁹.

Mýtus „se orientuje na celostný přístup k světu, který nepřipouští sebemenší prvky chaotičnosti, neuspořádanosti. Proměna chaosu v kosmos je základní smysl mytologie,“⁹⁰ říká J.M. Meletinskij.

Claude Lévi-Strauss zase vyzdvihuje mýtus jako nástroj pomáhající překonávat protiklady, jako prostředek komunikace a simulaci možného řešení problému. Potřeba mýtu je tudíž vždy přítomna, neboť i problém je všudypřítomný. Mýty nechápe jako zrcadlo společnosti, ale jako její interpretaci.⁹¹

⁸⁶ viz ARMSTRONGOVÁ, Karen. Op.cit., s. 19

⁸⁷ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989, s.182

⁸⁸ *Encyklopedie literárních žánrů* (kolektiv autorů.). Praha-Litomyšl: Paseka, 2004, s. 400

⁸⁹ *Ibid.*, s. 400

⁹⁰ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989, s. 179

⁹¹ Viz KANOVSKÝ, Martin. *Struktura mýtův (Štrukturalna antropológia Claudia Lévi-Straussa)*. Praha: Cargo Publisher, 2001

Mýtus pojednává o tom, pro co jen obtížně nalézáme slova. A snaží se to zprostředkovat lidskému chápání. Přesahuje tedy hranice toho, co běžně vidíme, vnímáme, popisujeme. Odkazuje k další rovině existence.

V tomto pojetí (mýtus jako příběh vysvětlující vznik světa, existenci bohů, původ různých předmětů a jevů či zrození určité kultury a civilizace) nás mýtus směřuje především k starodávným civilizacím a jejich nejstarším slovesným památkám. Mýtus je tak pro nás nezbytně svázán s literaturou a to přesto, že byl původně něčím jiným, něčím podstatnějším, vyňatým z profánní roviny. Právě písemnictví je však nezastupitelným zprostředkovatelem původního mytického pojetí kosmu.

Literatura jako uchovatelka mytologie pro budoucí věky dokázala z mýtů vytěžit nesmírně bohatou studnici inspirace. Nejen že zapisuje a samozřejmě pozměňuje mýty z dob minulých, ale vytváří i mýty nové.

Rodí se *literární mýtus*. Ten „usiluje prostředky poetiky a vlastní autorskou fabulací dosáhnout celistvosti a plnosti vlastní mýtu archaického“⁹². Meletinskij dokonce označuje mytologismus za charakteristický jev literatury 20. století, „a to jako umělecký postup i jako způsob vnímání světa, který stojí v pozadí takové tvorby“⁹³. Moderní doba následkem nejrůznějších hrůz ztrácí důvěru v historii, je otřesená v samých základech své kultury, relativizuje hodnoty i minulost, a přesto, nebo snad právě proto, se utíká k nějaké jistotě – tu může poskytnout mýtus.

Novodobý mýtus neplní samozřejmě tytéž funkce jako v prvotních společenstvích (...), má však s původními mýty společné, že zasazuje lidského jedince do vesmírných souvislostí a překonává tak pojetí člověka jako subjektu, který je schopen pouze racionálního, účelového a historického jednání.⁹⁴

Mytické prvky v moderní literatuře neruší sílu rozumu a logiky, ale ukazují, že existuje i něco jiného, že jsou věci přesahující rozum, že hranice mezi racionálním a iracionálním je velmi tenká – to koneckonců opakovaně ukazují dějiny lidstva...

Moderní prózu charakterizuje podle Vladimíra Svatoně právě „možnost vzájemné oscilace obou pohledů, mytického i empirického zároveň. Intertextualitu,

⁹² *Encyklopedie literárních žánrů*. Ed.cit., s.401

⁹³ MELETINSKIJ, J.M. Op.cit., s. 304

⁹⁴ SVATOŇ, Vladimír. Intertextovost a mýtus. In *Srovnávací poetika v multikulturním světě*. Ed. Vladimír Svatoň a Anna Housková. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filosofická fakulta, 2004, s. 88

hru citací (princip romantické ironie a libovůle) provází neustále stín mýtu, hra s texty kolísá mezi persifláží a vědomím osudové tíhy.⁹⁵

Mýtus musí o své postavení v moderním světě i literatuře bojovat. V každodenním užívání dostal tento pojem pejorativní nádech smyšlenky, nepravdivosti, něčeho primitivnějšího než vědecké myšlení a tudíž něčeho překonaného (Laurence Coupe poukazuje na fakt, že přesvědčení o překonání věku mýtů a jejich nepotřebnosti pro moderního člověka vedlo vlastně k vytvoření mýtu nového – „mýtu o neexistenci mýtů“⁹⁶). Nepramení toto znevažování mýtu z mylného přístupu k němu?

Je tudíž chyba pokládat mýtus za méněcenný způsob uvažování, který může lidstvo odložit při vstupu do věku rozumu. Mytologie není raným pokusem o historii a netvrdí, že její příběhy předkládají objektivní fakta. Jako román, opera nebo balet, i mýtus je fikce. Jde o hru, která přetváří náš útržkovitý, tragický svět a pomáhá nám zahlédnout nové možnosti pomocí otázky „co kdyby?“ – otázky, která také podnítila některé z největších objevů ve filozofii, vědě a technice.⁹⁷

Síla mýtu netkví v objektivních skutečnostech, které popisuje, ale v tom, jak působí. A právě nad psychologickým nábojem mýtu se zatím nepodařilo zvítězit ani vědě, ani dějinám, ani veškerému demytizačnímu úsilí. Laurence Coupe uvádí několik důvodů:

Zprvce, mýtus vyvolává a promítá „jiný“ svět. Zadruhé, mýtus nám připomíná, že vždy existuje něco dalšího, něco „jiného“, co má být řečeno či představeno. Za třetí, mýtus jako hra s minulým paradigmatem a budoucí možností poskytuje výraz „jinému“, osobám a věcem vyňatým ze současné hierarchie. (...) Mýtus tedy můžeme oceňovat jako narativní způsob porozumění, který obsahuje neustávající dialektiku stejného a jiného, paměti a tužby, ideologie a utopie, hierarchie a horizontu, posvátného a světského.⁹⁸

Mýtus žije v napětí s historickým časem, s vědeckým poznáním, s ironií a humorem, s demytizací... Zároveň však právě mýtus – více či méně zjevně – hraje sjednocující, scelující úlohu. Mýtus v moderní literatuře již není rigidním posvátným systémem jasných pravd a neměnných dějů, ale stejně jako celé umění je prostorem svobody a dalších možností.

⁹⁵ Ibid., s. 89

⁹⁶ COUPE, Laurence. *Myth*. Londýn: Routledge, 1997, s. 13 (“the myth of mythlessness”)

⁹⁷ ARMSTRONGOVÁ, Karen. *Op.cit.*, s. 114

⁹⁸ COUPE, Laurence. *Op.cit.*, s. 196-197 (Firstly, the myth recalls and projects an “other” world.

Secondly, the myth reminds us that there is always something else, something “other”, to be said or imagined. Thirdly, the myth, as a play of past paradigm and future possibility, gives expression to the “other”, to those persons and causes excluded from the present hierarchy. (...) Myth might then be appreciated as that narrative mode of understanding which involves a continuing dialectic of

Mýtus dodává moderní literatuře konkrétní motivy (mytičtí hrdinové jsou například transponováni do naší doby, kde se objevují sice pod jiným jménem, ale jako naplnění mytického archetypu) nebo v obecnější rovině své chápání času, kde splývá přítomnost, minulost a budoucnost. Mýtus se může ve vypravování objevovat zřetelněji nebo zůstává ukryt ve druhém plánu. Podle Emila Volka pak záleží na znalostech čtenáře, zda mu rozpoznané mytické „indicie“ obohatí dílo o další významy:

Mytický aspekt má pro narativní diskurs ještě jeden důležitý důsledek. Podtextový mýtus zcela impregnuje diskurs a nutí nás číst ho současně na několika významových úrovních. Interpretace moderní každodennosti prostřednictvím archaického mytického textu (který je v podtextu) vyvolává zvláštní polarizaci mezi těmito významovými úrovněmi.⁹⁹

Literatura je tedy jak zprostředkovatelkou dávných mýtů, tak místem, kde jsou staré příběhy různě transformovány a kde dochází k vytváření mýtů nových (ty, jsou-li působivé, se opět otevírají dalším zpracováním). U C. Garcíi Guala čteme následující:

...literární (mýty) vznikají v určitém fikčním díle, mají svého tvůrce a objevují se v jasném kulturním a historickém kontextu. S archaickými mýty však sdílejí onen impuls transcendence, který z nich činí součást toho, co dnes nazýváme kolektivní imaginací (...) Přesahují tak svou první verzi, původ v textu, a jakoby zvaly k novým zpracováním a variacím na základní schéma.¹⁰⁰

Svědností mýtů neodolal ani Gonzalo Torrente Ballester.

Je jejich milovníkem a znalcem a to v obou jejich polohách – jako příběhů z dávných dob, které tvoří základ evropské vzdělanosti a kultury, i jako literárních ukázek síly lidské imaginace a tvůrčího umu spisovatelů. Fascinují ho jako čtenáře, kritika i jako autora. Studuje antickou mytologii (časté téma vlastních her a románů) a zabývá se též mýty moderními – ve španělské realitě občanské války

same and other, of memory and desire, od ideology and utopia, of hierarchy and horizon, and of sacred and profane.)

⁹⁹ VOLEK, Emil. *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Santa Fe de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994, s. 20 (El aspecto mítico tiene todavía otra importante implicación para el discurso narrativo. El mito subyacente impregna el discurso íntegramente y nos obliga a leerlo de manera simultánea en distintos niveles de su significado. La interpretación de la cotidianidad moderna a través de un arcaico texto mítico subyacente produce una polarización peculiar entre estos niveles del significado.)

¹⁰⁰ GARCÍA GUAL, Carlos. Don Quijote como mito. *Vanguardia. Grandes Temas*, leden 2005, s. 66 (...los literarios surgen en una determinada obra de ficción, tienen un inventor y aparecen en un contexto cultural e histórico claro. Pero comparten con los mitos arcaicos ese impulso de trascendencia que los lleva a formar parte de lo que ahora se suele llamar el imaginario colectivo.)

a doby po ní je přímým svědkem vytváření mýtů politických, jako vystudovaný historik se zajímá o mýty dějinné, především o mýty moci, jejichž prototypem je mu Napoleon. Znovu a znovu se bude vracet k tématu člověka, který se postupně ztrácí za maskou mýtu. Vzpomíná:

Můj zájem o mýtus, o historický mýtus, byl původně způsoben faktem, že jsem žil během války ve Frankově Španělsku. Tehdy jsem byl svědkem toho, jak byl nejprve vymyšlen jeden mýtus, mýtus José Antonia Prima de Rivery. Poté byla snaha postavit proti němu mýtus Franka... souboj dvou politických mýtů... ten mě učinil citlivým vůči historickému mýtu.¹⁰¹

„Historický mýtus“ – termín stavící vedle sebe dvě polohy, mezi něž by někdo možná umístil slůvko versus: historie versus mýtus.... Pro Torrente Ballesteru obé koexistuje a navíc se vzájemně prolíná. Historie, ač disciplína vědecká, s mýty operuje a mýty vytváří; mýty zase z dějin vycházejí a chápání dějin značnou měrou ovlivňují. A co je podstatné, jak historie, tak mýtus jsou pro literáta zdrojem inspirace.

Torrente neadoruje „vědeckost“ historie, ani nezatrácuje „bájnost“ mytologie. K oběma přistupuje s láskou, hlubokými znalostmi, ale současně s jemnou ironií, ukazující, že nakonec jak mýty, tak dějiny jsou dílem lidí, chybujících a mýlících se. Říká:

Mezi historikem a romanopiscem existují podstatné shody. Použijeme-li místo inventio investigatio, nejsou snad obě činnosti stejné? Je tu však samozřejmě jistý rozdíl: historik věří, že pracuje s nesmyslnými materiály; romanopisec ví, že ty jeho smyšlené jsou.¹⁰²

Za tímto citátem prosvítá Torrenteho přesvědčení o hranicích vědy. V románech opakovaně poukazuje na to, jak se i za vědeckým jazykem může skrývat smyšlenka, jak i vědec má blízko k bájení. Jak civilizace založená na racionalitě a vědě a odvrhující mýty je jen dalším mýtem.

Žádná společnost podle něj nemůže bez mýtů existovat a demytizace tak není ani tak destrukcí mýtů, jako spíše uvolňování cesty mýtům novým. A je-li pro

(...) Así pues, trascienden su versión primera, su origen textual, y parecen invitar a nuevas recreaciones y variaciones sobre su esquema básico.)

¹⁰¹ BLACKWELL, Frieda Hilda. Op.cit., s. 24 (Mi preocupación por el mito, por el mito histórico, originalmente se debe a que yo vivía en España de Franco durante la Guerra. Entonces, yo presencié, primero, como se inventó un mito, que fue el mito de José Antonio Primo de Rivera. Segundo, como se le quiso cotraponer el mito de Franco... la lucha de dos mitos políticos... fue la que me sensibilizó al mito histórico.)

¹⁰² LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. *El mito en cinco escritores de posguerra*. Madrid: Editorial Verbum, 1992, s. 33 (Entre el historiador y el novelista existen hondas coincidencias. ¿No son idénticas una actividad y otra, si sustituimos la inventio por la investigatio? Hay otra diferencia, claro: el historiador cree trabajar con materiales no ficticios; el novelista sabe que los suyos lo son.)

Torrente Ballestera vše reálné, pak i mýty mají samozřejmě svou jedinečnou realitu.

Torrente se soustřeďuje na mýty jedince. Člověk se totiž stále pohybuje mezi tím, co je, a tím, co by chtěl být. „Nikdo není totožný sám se sebou, protože být člověkem znamená neustále chtít-být a tím, čím-se-chce-být-se-ještě-není.“¹⁰³ Když je člověk pohlčen „projektem“ být někdo jiný, začíná se přibližovat mýtu. Jak upozorňuje M. López:

Destrukce člověka týmž projektem, který řeší (nebo se snaží řešit) důvěrný rozpor mezi „být“ (neuspokojení) a „chtít být“ (uspokojení), samotným mýtem, který byl vymyšlen a kterému se věřilo, se v jeho románech objevuje opakovaně.¹⁰⁴

Proměna v archetyp, typizace člověka, mohou být nebezpečné a navíc ne vždy přinesou očekávané naplnění. Jak uvidíme dále, Torrente se často věnuje tématu člověka, který je svým mýtem překonán, pohlčen, takže vlastně ztrácí vlastní já.

S problémem „já“ je krom mytické polohy a problému rozdvojenosti či multiplicity spjat motiv masky a převleku. Nasadí-li si člověk masku, nestává se někým jiným?

Maska prochází dějinami literatury v různých podobách (připomeňme například její ustálenou podobu a fixovaný význam v *commedii dell'arte* či její oblibu v období *fin de siècle*).

Torrente uvádí na scénu člověka převlečeného za mýtus; maska tu je součástí hry, kterou daná postava hraje s ostatními a s osudem; vtahuje obecnstvo na mytické jeviště, ale může též vyvolávat posměch, neboť maska – i ta nejpřesvědčivější – zůstává jen vnější slupkou, kterou lze zahodit a nahradit jinou.

Podobně jako fantastické prvky vycházejí u Torrente Ballestera většinou z postavy, je tomu tak i u mýtu. Torrente sází na sílu jedince jako hybatele dějin, ztělesnění mýtu, tvůrce fantastična. Neznamená to však představu jakéhosi

¹⁰³ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Ed.cit., s. 417 (Nadie es idéntico a sí mismo porque ser hombre es querer-ser en todo instante, y lo que se quiere-ser-no-es todavía.)

¹⁰⁴ LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. Op.cit., s. 30 (La destrucción del hombre por el mismo proyecto que resuelve (o trata de resolver) la íntima contradicción entre ser (insatisfacción) y querer-ser (satisfacción), por el mito mismo que se ha creado y creído, aparece repetidas veces en sus novelas.)

nadčlověka; naopak, tito hrdinové jsou mnohdy spíše antihrdiny a jejich silou je, opakujeme, slovo, imaginace. Gil González podotýká:

Torrente obvykle konstruuje svůj mytický prostor z koláže bájných, osobních, historických, literárních, náboženských a dalších odkazů, které pospojuje a promíchá, a tak z nich vytvoří románový obraz postav, které *přemýšlejí*, což je způsob, jakým projevuje svůj způsob bytí a pohled na svět, který ho obklopuje.¹⁰⁵

Využívá mýtus v nejrůznější podobě. Existující mýty mu slouží jako odkaz více či méně skrytý v románovém textu či jako podklad pro jejich nové zpracování (tak tomu je například v dílech *Ifigenia*, *El retorno de Ulises/Odysseův návrat* či *Don Juan* – zmíníme se o nich v kapitole „Cesta k románu *Sága/fuga J.B.*“). Jindy se snaží vytvořit mýty nové, ovšem samozřejmě vždy na pozadí existujících mytických představ a schémat (tak tomu bude v románu *Sága/fuga J.B.*).

Hrdinové Torrenteho románů přemýšlejí o minulosti i budoucnosti světa, který je obklopuje. Vidí jeho krásu, ale i tragičnost a absurditu. A ani mýtus pro ně není prostorem, který by jim vždy a všude poskytl útěchu a odpověď. Jak se pak ale se světem a rozporuplnou existencí vyrovnat? Utéci se k imaginaci; i ta však může děsit, zvat do pekla, vyvolávat noční můry. Vždy ale zbývá smích, humor, ironie.

¹⁰⁵ GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. La novela ensimismada. In *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino a Carmen Becerra. Madrid: Editorial Complutense, 2001, s. 37 (Torrente construye habitualmente su ámbito mítico a partir de un collage de referencias legendarias, personales, históricas, literarias, religiosas, etc., que relaciona y mezcla hasta construir con ellas un retablo

Ozvěna božího smíchu

Líbí se mi představovat si, že umění románu
přišlo na svět jako ozvěna božího smíchu.¹⁰⁶

Torrente Ballester je význačným a dovolujeme si tvrdit ve své době dosti ojedinělým představitelem humoru ve španělské literatuře. A to humoru, který není satirou či hořkým sarkasmem, ale především humorem laskavým, humorem shlížejícím s porozuměním na lidské chyby a nedostatky.

Alicia Giménez konstatuje: „Torrenteho próza odmítá krutost. (...) A to je jeden z rysů, které ho odlišují od celé španělské literatury té doby...”¹⁰⁷

novelesco de personajes que *piensan*, que es la manera de proyectar su forma de ser y la visión del mundo que le rodea.)

¹⁰⁶ KUNDERA, Milan. Op.cit., s. 37

¹⁰⁷ GIMÉNEZ, Alicia. *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, s. 198 (La prosa de Torrente rechaza la crueldad (...)) Y es ésta una de las características que lo separan de toda la literatura española de su época...

Oproti ve španělské literatuře tak častému humoru sarkastickému a krutému, spíše úšklebku než úsměvu (který je silně přítomen již například v pikareskních dílech i později u realistů), staví Torrente jemný intelektuální vtip s příměsí ironie.

„Jeho literatura věří v odpuštění, ačkoliv není příliš jasné, jaký byl hřích,“¹⁰⁸ výstižně poznamenává E. Alonso.

Usmívat se při pohledu na svět neznamená naivitu či nekritický optimismus; dáváme-li prostor humoru, nezavíráme oči před nešvary, nezastíráme, že existují i slzy, že úsměv nevydrží na tváři stále. Humor je prostředkem, jak se s tíhou života vyrovnat.

Torrente říká: „Humorismus je vždy rozčarované pojetí světa prožívané člověkem, který navzdory všemu a natruc rozumu neztrácí naději.“¹⁰⁹

V pojetí humoru se Torrente – jako již tolikrát – obrací ke svému největšímu vzoru, k Cervantesovi; toho spolu s dalšími osobnostmi šestnáctého století (Shakespearem, Montaignem) považuje za zakladatele moderního literárního humoru. Humor má být podle něj shovívavý, chápavý, prostý dogmatismu a fanatičnosti. Právě toleranci a laskavost Torrente postrádá u jinak obdivovaných krajanů Queveda a Valle-Inclána. První z nich pěstuje především satiru a slavný Galicijec se zase dívá na lidi tak svrchu, že vidí jen karikatury. Torrente ale zastává názor, že „na lidské věci se nemáme dívat ani očima anděla, ani havěti, nýbrž očima člověka, dokořán otevřenýma...“¹¹⁰

A pozorujeme-li svět otevřenýma očima, vidíme ho jako směs dobra a zla, komického a tragického, nízkého a heroického; jako místo, kde mnohdy neexistují zřetelné hranice mezi protiklady a kde pravda může být snadno založena na lži. Tuto dvojznačnost nazývá Torrente Ballester groteskní.

Považuje grotesknost za základní rys reality, která nás obklopuje, a lidské existence vůbec a vyvozuje z toho, že i pohled spisovatele by tedy měl být groteskní, chce-li obsáhnout celou říši a bohatost popisovaného světa.

¹⁰⁸ ALONSO, Eduardo. La fabulación “como si”. In *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. Ángel Abuín, Carmen Becerra, Ángel Candelas. Vigo: Editorial Tambre, 1997, s. 33 (Su literatura cree en el perdón, aunque no se sabe muy bien cuál es el pecado.)

¹⁰⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Nuevos cuadernos de La Romana*. Ed.cit., s. 97 (El humorismo es siempre una concepción desencantada del mundo vivida por un hombre que, a pesar de todo y contra toda razón, no pierde la esperanza.)

¹¹⁰ LOUREIRO, Ángel. Op.cit., s. 23 (No hay que ver lo humano ni con ojos de ángel ni con ojos de sabandija, sino con ojos de hombre, bien abiertos...)

U groteskosti Torrente zdůrazňuje onu nejednoznačnost danou mnohoznačností reality, která není buď černá nebo bílá, ale v níž se mísí nejrůznější barevné tóny. Groteskní pohled tak usiluje o postižení celistvosti. Torrente neakcentuje rys směšný a podvratný; ten je jen jednou z poloh.

Groteskní pohled nemůže existovat bez humoru. Je to totiž právě humor, co vyvažuje tragičnost, zabraňuje dogmatickosti a dává naději.

„Aby existoval humor, je nezbytná dvojznačnost,“¹¹¹ tvrdí Torrente.

Není snad právě toto klíčem k humoru? Neboť humor to není jen komičnost vyvolávající na moment salvy smíchu, je to postoj, který si je vědom rozporuplnosti světa, který ví, že se pod úsměvem skrývá něco vážného, trvalého. Opravdový humor zná i rub věcí:

Rozdíl mezi spisovatelem-vtipálkem a humoristou spočívá ve vážnosti, která je v případě toho druhého schována pod komickým povrchem, což představuje nezbytnou součást humorismu.¹¹²

Torrente Ballester bude po celý život, jako kritik i jako romanopisec, bojovníkem za humor; do čela svého vojska může bez váhání postavit Cervantese, člověka těžce zkoušeného osudem a přesto schopného naplnit řádky svých děl oním vědoucím humorem, který jediný může odolat času. Torrente konstatuje:

V Kastilii vlastně humor neexistuje. Jen černý humor, sarkasmus. Proto se Cervantes ve Španělsku nelíbil. Začalo se o něm mluvit až v 18. století, a to díky anglickým romanopiscům. Humor je přítomen ve všech mých dílech. V některých jsem ho z nejistoty potlačil, protože když jsem začal publikovat, humor nebyl právě oblíbený. Někdy ve čtyřicátých letech Sartre prohlásil, že humor je špatná věc.¹¹³

Humor přítomný v Torrenteho románech vyvolává úsměv či jen letmé pousmání. Je jemný a mnohdy pouze nenápadně prosvítá mezi řádky. Namísto hřmotných vtipů nabízí většinou nádech ironie...

Ironii (z řec. eiróneia, tj. schopnost vítězit chytrostí a vtipem) můžeme definovat jako „zjevné pozitivní hodnocení, jemuž kontext dává význam negativní. Uplatňuje se ve výstavbě jazykové i tematické – užitím slov či motivů v opačném

¹¹¹ BECERRA, Carmen. Op.cit., s. 239 (Para que exista humor tiene que haber ambigüedad.)

¹¹² LOUREIRO, Ángel. Op.cit., s. 21 (La diferencia entre el escritor festivo y el humorista radica en la seriedad que se esconde tras la superficie cómica en el caso del segundo, lo cual constituye un ingrediente esencial del humorismo.)

¹¹³ PONTE FAR, José. *Galicie en la obra narrativa de Torrente Ballester*. A Coruña: Editorial Tambre, 1994, s. 170 (En realidad, en Castilla no existe el humor. Sólo el humor negro, el sarcasmo. Por eso Cervantes no gustó en España. Hasta el siglo XVIII no se empezó a hablar de él y eso gracias a los novelistas ingleses. El humor está en todas mis obras. Lo suprimí en algunas

významu, s cílem zlehčit či zesměšnit dané téma¹¹⁴; aby byla ironie zachycena a pochopena, předpokládá rámec společné zkušenosti čtenáře a autora (Wayne C. Booth hovoří o „sdílené znalosti“¹¹⁵). Použití ironie proto není snadné a může leckdy projít bez povšimnutí. To, zda nějaký text byl zamýšlen ironicky, může potvrdit či vyvrátit jen samotný autor; účinnost ironie ale není závislá jen na jeho umu – autor musí použít dostupné jazykové prostředky tak, aby říkaly něco jiného, než je jim vlastní, aniž však o svůj původní význam přicházejí („Slova se samozřejmě nestávají ironickými nějakou verbální změnou, nýbrž změnou záměru.“¹¹⁶) – ale též na erudici a pozornosti čtenáře.

Zda dané slovo nebo pasáž díla *jsou* ironické, závisí – dle našeho současného názoru – ne na důvtipu čtenáře, ale na záměru, který představuje tvůrčí akt. A zda jsou *chápány* jako ironické, to závisí na tom, zda čtenář vlastní správná vodítka k daným pozváním.¹¹⁷

Spisovatel zve do světa ironie, jeho pozvání však není vždy vyslyšeno. Ironie je nepochybně hravou složkou literárního díla (proto je i Torrente Ballesterovi tak blízká). Jako každá hra tudíž v sobě skrývá i nebezpečí a riziko. Podle W.C. Bootha totiž ironie – ironické použití jazyka i motivů – znejistňuje, podkopává ustálené hodnoty slov i činů, nabízí víc než jeden význam, narušuje uspořádanost světa:

Ironie je obvykle chápána jako něco, co podrývá jasnost, otvírá výhled na chaos a buď osvobozuje tím, že boří všechna dogmata, nebo ničí tím, že odhaluje nevyhnutelnou zhoubu popření v jádru každého tvrzení.¹¹⁸

Moderní literatura nakládá ironicky nejen s postavami a motivy, ale rovněž s vypravěčem – oslabuje jeho autoritu, zpochybňuje to, co říká, tedy vlastně celý text. Tváří v tvář této destrukční síle však literatura nachází nové cesty; ztráta či oslabení iluzivnosti příběhu je nahrazena možností nahlédnout literaturu jako

por inseguridad, porque estaba mal visto cuando empecé a publicar. Allá por los años 40, Sartre dijo que el humor era una cosa mala.)

¹¹⁴ LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H & H, 2002, s. 128

¹¹⁵ BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago a Londýn: The University of Chicago Press, 1974, s. 62 (“shared knowledge“)

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 92 (The words become ironic, not of course by virtue of any verbal change, but by a change in intentions.)

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 91 (Whether a given word or passage or work *is* ironic depends, in our present view, not on the ingenuity of the reader but on the intentions that constitute the creative act. And whether it is *seen* as ironic depends on the reader's catching the proper clues to those invitations.)

¹¹⁸ *Ibid.*, s. ix (Irony is usually seen as something that undermines clarities, opens up vistas of chaos, and either liberates by destroying all dogma or destroys by revealing the inescapable canker of negation at the heart of every affirmation.)

proces, vstoupit tak říkajíc do spisovatelovy kuchyně. Tradičně chápaný příběh se proměňuje v příběh psaní... A ztratili-li jsme iluzi o pravdivosti čteného, pravdivost tvůrčího aktu přetrvává.

Duch souvislosti

Duch románu je duch souvislosti: každé dílo je odpovědí na předchozí díla, každé dílo v sobě obsahuje všechnu předchozí zkušenost románu.¹¹⁹

Literární dílo se určitým způsobem vztahuje k tomu, co již bylo napsáno (pak můžeme mluvit třeba o tradici a intertextovosti), ale rovněž – obzvláště v moderní literatuře je tento jev často přítomný – k sobě samému, k procesu vlastního vzniku.

Hovoříme-li o metafikci, pak hovoříme o „sebeodhalujícím vyprávění“¹²⁰, o literárním textu, který vytváří zároveň fikční svět i příběh o tomto vytváření.

Metafikce je jen jedním z termínů používaných pro definování literatury, která reflektuje samu sebe, proces svého vzniku. Mluví se rovněž o metaliteratuře, úžeji o metarománu, či například u Gonzala Sobejana o „autokritice psaní“¹²¹.

¹¹⁹ KUNDERA, Milan. Op.cit., s. 29

¹²⁰ viz DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné svět*. Praha: Karolinum, 2003, s. 164

Literatura 20. a 21. století metafikčních možností hojně využívá. Zdá se, jakoby metafikce (podobně jako kombinace nejrůznějších technik, hledisek, vypravěčských perspektiv apod.) odpovídala pojetí reality jako nejednoznačné, otevřené, nepostihnutelné... Jsou-li dějiny noční můrou, před kterou člověka neochrání ani mýtus, jak by literární dílo mohlo nabídnout dokonalou iluzi a jednoznačnou odpověď?

Román 20. století se většinou prezentuje jako román-proces, román-fragment, který navíc tento svůj charakter v textu tematizuje a svůj smysl činí předmětem hypotézy.¹²²

Román-proces, metaromán..., zkrátka text dávající najevo svou konstruovanost a reflektující proces svého utváření. Román, který je opět do jisté míry hrou. U Francisca Orejase čteme:

Metafikční povaha díla není dána blízkostí či identitou mezi autorem, vypravěčem a postavami, nýbrž vůlí využít nástroje fikce právě s cílem odhalit fiktivnost textu.¹²³

Zdůrazněme však, že síla metafikce neplyne z úplného zrušení iluzivnosti, ale z napětí mezi příběhem jako takovým a příběhem o konstruování onoho příběhu. Umně využitá metafikce je tak vlastně tím nejpůsobivějším svědkem síly lidské imaginace. Čteme text, který nám odhaluje svou fiktivnost a který nás přesto láká do svého světa.

Nechápejme metafikci jako jev vznikající až v moderní době. Metafikční prostředky byly využívány i před několika sty lety; nelze opomenout Miguela de Cervantese či Laurence Sterna, který z principu metafikce učinil osu svého vpravdě zakladatelského románu o Tristramu Shandym. „Metafikční literatura spadá do širokého okruhu intertextovosti, vícehlasosti a literární polyfonie, které mají dlouhou tradici,“¹²⁴ připomíná Orejas.

Zmínili jsme, že když Ortega y Gasset hovoří o nejasné budoucnosti románového žánru, zastavuje se u problému hledání nových témat („Podle mého názoru se právě to nyní s románem děje. Je prakticky nemožné nalézt nová

¹²¹ PÉREZ, Genaro. *La novela como burla/juego. Siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1989, s. 21 (“autocrítica de la escritura“)

¹²² HODROVÁ, Daniela. Op.cit., s. 118

¹²³ OREJAS, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003, s. 112 (El carácter metafictivo de una obra no viene determinado por la proximidad o identidad entre autor, narrador y personajes, sino por la voluntad de servirse de los recursos de la ficción para, precisamente, desvelar la ficcionalidad del texto.)

¹²⁴ Ibid., s. 103 (La literatura de metaficción se inscribe en el horizonte más amplio de la intertextualidad, el plurilingüismo y la polifonía literaria, de larga tradición.)

témata.¹²⁵). Je vůbec možné vymýšlet stále něco nového, nemůže pramen inspirace vyschnout? Ano, témata a motivy se opakují, zpracování je však jedinečné. To je nesmírný potenciál románu. Koneckonců i metafikce je hledáním nové cesty jak uchopit prastaré příběhy.

Bylo-li však napsáno tolik slov a bylo-li jich tolik přečteno, nikdo není schopen napsat text, který by nebyl nějakým způsobem vtažen do souvislosti s předchozími texty – jsme svědky intertextovosti, „kterou se míní síť vztahů, jimiž je dílo prostřednictvím explicitních i implicitních aluzí a typologických shod spojeno s jinými díly“¹²⁶. Tato propojenost může samozřejmě nabývat různých podob; některé z nich jmenuje v definici intertextovosti Demetrio Estébanez Calderón:

V určitém textu přítomnost výrazů, témat a stavebních, stylistických, žánrových a dalších rysů pocházejících z jiných textů, které byly zahrnuty do daného textu v podobě citací, narážek, imitace či parodického zpracování, atd.¹²⁷

Literární dílo se tak vztahuje k procesu svého utváření (metafikce), kterým akcentuje svou jedinečnost, a k jiným již existujícím textům (intertextovost), čímž poukazuje na svou včleněnost do celku literatury – do tradice. Jak říká Vladimír Svatoň:

Můžeme se ptát, není-li intertextovost totožná s pojmem tradice. Není pochyb, že oba pojmy jsou si blízké. Tradice vskutku neznamená pouze tíživé působení závazného vzoru: je znám výrok T.S. Eliota, že tradice není umělci dána, ale že vyžaduje od něho značné úsilí, aby se jí přiblížil.¹²⁸

Gonzalo Torrente Ballester rovněž nechápe tradici jako něco omezujícího a svazujícího, ale naopak jako tvořivou možnost obohacovat současnost o dědictví minulosti. Tradice mu slouží jako inspirace, vodítko, ukazatel, kterými směry je možné se vydat na cestě k literárnímu textu. Tradice – tedy celý literární kontext, do kterého jsme nehledě na naši vůli včleněni – je zprostředkovatelkou motivů, postav, literárních mýtů atd.; a jak upozorňuje Daniela Hodrová, tradice je v neposlední řadě předmětem ironického přehodnocování:

¹²⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Ed. Cit., s. 162 (A mi juicio, esto es lo que hoy acontece en la novela. Es prácticamente imposible hallar nuevos temas.)

¹²⁶ HODROVÁ, Daniela. Op.cit., s. 33

¹²⁷ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. Op.cit., s. 570 (la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, tec., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citar, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc.)

¹²⁸ SVATOŇ, Vladimír. Intertextovost a mýtus. In *Srovnávací poetika v multikulturním světě*. Ed. Vladimír Svatoň a Anna Housková. Ed.cit., s. 84

Problém literární kontinuity a tradice je v ní (literatuře 20. století - pozn. autora) natočen poněkud jiným směrem, akcentují se momenty ironie, perzifláže, parodie...¹²⁹

Torrente Ballester ve svých dílech hojně využívá možností, které nabízejí metafikční i intertextové prvky; zároveň je – jak již bylo řečeno – pevně zakotven v tradici odkazující především k Miguelu de Cervantesovi:

Musím tedy zopakovat seznam romanopisců, jako jejichž potomek se cítím, a spisovatelů, kteří mi pomohli vypracovat vlastní estetiku: je to dvojí seznam, v jehož čele figurují Cervantes a Edgar Poe, a který pokračuje na jedné straně anglosaskými romanopisci a na druhé straně Baudelairem, Mallarmém a Ortegou y Gassetem.¹³⁰

Pro nepřeborné množství motivů, které v Torrenteho románech odkazují k jiným literárním dílům (ať už formou přímých citací či skrytějších narážek) nebo k dalším vědním disciplínám (historii, mytologii, lingvistice, psychologii apod.), bývá Torrente označován za „intelektuálního“ autora a v jeho románech bývá vyzdvihována silná přítomnost „kulturalistických“ prvků (Torrente k tomu poznamenává se sobě vlastní ironií: „kulturní prvky, kterým se nyní říká *kulturalismy*, což je dotčený způsob jak říci 'nerozumím tomu, co píšete'.“¹³¹).

Jak jsme zmínili, i jeho hrdiny můžeme označit za „intelektuály“ (chápeme zde tento pojem ve smyslu vzdělaného jedince, který promýšlí existenci sebe samého i světa, který ho obklopuje). Ti se navíc postupem času stávají i vypravěči románů a otevírají dveře metafikčním prvkům. Vyprávějí a občas i ukáží, jak to dělají.

Hovoří-li se o Torrente Ballesterovi jako o autorovi metarománu, hovoří se především o knize *Fragmentos de Apocalipsis (Úryvky Apokalypsy)*¹³², kterou autor sám charakterizoval jako deník zachycující proces psaní románu. Jak se však pokusíme ukázat, také *Sága/fuga J.B.* je svědectvím o tvůrčím aktu; svědectvím možná skrytějším, o to však zajímavějším. Je totiž příběhem o konstrukci textu, o fungování imaginace a jejích občasných naschválních; ukazuje, jak je invence náhodným nápadem i trpělivým řemeslem. Ačkoliv Torrente ve svých pozdějších románech není na metafikční prvky skoupý a odhaluje některé

¹²⁹ HODROVÁ, Daniela. Op.cit., s. 62

¹³⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cuadernos de La Romana*. Ed.cit., s. 198 (Necesito, pues, repetir la nómina de aquellos novelistas de los que me siento y considero descendiente, y de aquellos escritores que me han ayudado a elaborar mi estética: esa doble lista a cuyas cabeceras figuran Cervantes y Edgar Poe, y que siguen por los novelistas anglosajones la una, por Baudelaire, Mallarmé y Ortega y Gasset la otra.)

¹³¹ BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 40 (elementos culturales que ahora llaman *culturalismos*, que es una manera resentida de decir 'no entiendo lo que usted escribe'.)

ingredience ze spisovatelské kuchyně, je zároveň i zde uctívačem příběhu, který čtenáře zaujme napětím a očekáváním, co se stane, jak to dopadne. K tomu podotýká Mariano López:

Domnívám se, že v tom spočívá Torrenteho originalita a že poskytuje průkazný důkaz o síle svého stylu: ačkoliv hraje čistě a ukazuje všechny nesnáze procesu vyprávění, dokáže nás napínat; a desítky příběhů a historek, které se před našima očima na pár řádcích zhmotňují, aby byly okamžitě opuštěny a nahrazeny dalšími, to vše zahaleno do komentářů o nich samých, o možnostech pokračovat tím nebo jiným směrem, neztrácí ani v nejmenším své kouzlo a magii.¹³³

Torrenteho dílo je možno vnímat jako neustálé napětí a hledání rovnováhy mezi tradicí a novátorstvím, mezi pravidly a odpoutanou imaginací a v neposlední řadě mezi iluzivní silou textu (který dokáže přenést čtenáře do jiného světa a přinutí ho vnímat postavy jako lidi z masa a kostí) a vědomím, že tento text je pouhou stavbou ze slov.

Královstvím románu je svoboda; ta je jeho bohatstvím i neduhem, neboť každá svoboda hrozí, že se rozplyne v nic. Románový žánr prokazuje svou nesmírnou životaschopnost. Vyrovnává se s překotnými změnami, snaží se nalézt své místo ve světě, který je navzdory vědeckému a technickému pokroku plný otazníků a strachu. Ač je román součástí odvěké tradice, musí zákonitě reagovat na běh času.

Místo tradičního celistvého syžetu, směřujícího k rozuzlení zápletky a dešifraci na počátku skrytých významů, se v románu pojatém jako enigma, rébus, uplatňuje syžet s bílými místy, bez rozuzlení, případně skýtající několik hypotetických výkladů.¹³⁴

Milan Kundera, stejně jako desetiletí před ním Ortega y Gasset, vážně uvažuje o možné smrti románu a nabízí čtyři výzvy, které mohou románu umožnit další dlouhý život, odpoví-li na ně: výzva hry (například *Tristram Shandy* a *Jakub Fatalista* – „dva romány pojaté jako velkolepá hra“¹³⁵), výzva snu („na území

¹³² TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona: Destino, 1982

¹³³ LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. Op.cit., s. 257 (Aquí estimo que radica la originalidad de Torrente y que da muestra fehaciente de la fuerza de su estilo para conseguir que aun jugando limpio, aun mostrando todos los entresijos del proceso narrativo pueda seguir tirando de nuestra atención, y que las decenas de historias o cuentos que vemos materializarse en pocas líneas ante nuestros ojos, para ser abandonadas acto seguido y comenzar con otras, todo envuelto en comentarios sobre las mismas, sobre las posibilidades de seguir en tal o cual dirección, no pierdan en lo más mínimo de su encanto y magia.)

¹³⁴ HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 82

¹³⁵ KUNDERA, Milan. Op.cit., s. 25

románu se může imaginace rozvinout jako ve snu a že román nemusí otročit zdánlivě nevyhnutelnému imperativu pravděpodobnosti¹³⁶), výzva myšlení („Musil a Broch dali vstoupit na scénu románu suverénní a zářivé inteligence.“¹³⁷) a výzva času.

Domníváme se, že román 20. a 21. století k nim nezůstává hluchý.

Ani Gonzalo Torrente Ballester...

CESTA K ROMÁNU *SÁGA/FUGA J.B.*

Dále je vhodné zmínit mé pramalé nadšení z estetických nabídek, které jsem během tohoto půl století dostával, a úsilí se kterým jsem se vydal hledat vlastní cestu: v tom stále pokračuju, v cestě a v úsilí.¹³⁸
(G. Torrente Ballester)

Roku 1972, kdy spatřil světlo světa román *La saga/fuga de J.B.*, nebyl GonzaloTorrente Ballester na poli literatury žádným nováčkem; měl za sebou několik divadelních her a románů i práci kritickou a žurnalistickou.

V čele španělského státu také nestál nováček – Francisco Franco byl u moci již více než třicet let... Proč vedle sebe stavíme události literární a politické? Protože se domníváme, že společenský, potažmo politický vývoj a situace kultury spolu souvisejí, a chceme-li hovořit o španělském autorovi, jehož život a tvorba obsáhly většinu dvacátého století, pak se nelze nezmínit o bouřlivých dějinných událostech, kterými jeho vlast procházela.

¹³⁶ Ibid., s. 26

¹³⁷ Ibid., s. 26

¹³⁸ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La princesa durmiente va a la escuela* (předmluva). Barcelona: Plaza y Janés, 1983, s. 12 (Conviene, además, añadir mi escaso entusiasmo por las propuestas estéticas que se me hicieron a lo largo de este medio siglo, y el empeño en que me metí de hallar camino propio: en ellos permanezco, en el camino y en el empeño.)

Vydáme se nyní za Gonzalem Torrente Ballesterem do minulosti. Neklademe si za cíl analýzu jeho tvorby; ta je natolik rozsáhlá, že by tento úkol přesáhl možnosti naší práce. Chceme se zaměřit na témata a rysy, které považujeme za klíčové a které již od počátku jakoby směřovaly k románu, který leží v centru našeho zájmu, a předjímalý určité jeho aspekty. *Sága/fuga J.B.* se totiž neobjevila jako blesk z čistého nebe, není náhlým a snad náhodným plodem autorovy mysli, ale spíše logickým vyústěním a vyrcholením dlouholeté literární činnosti.

Tvorbu Torrente Ballestera se samozřejmě pokusíme alespoň stručně zasadit do kontextu vývoje španělské literatury, s přihlédnutím k zásadním společenským změnám.

Jak naznačuje úvodní citát, je-li něco, čím bychom mohli charakterizovat celek tvorby Gonzala Torrente Ballestera, pak je to snaha o vlastní cestu, nezávislost na módách, odpor ke svazujícím, ideologicky netolerantním uměleckým směrům a „jediné možné a správné“ literatuře.

Jestli však autoritativní režimy nemají něco rády, pak – jak to velmi dobře známe z české kultury – jsou to vlastní cesty. A jestli něco podporují, pak je to umění služebné.

Během španělské občanské války (1936-1939) sloužila literatura jako zbraň v rukou obou táborů a podobně tomu bylo i po jejím skončení – tehdy se však dostala pod výlučnou kontrolu vítězné strany. Romány této doby opěvují imperiální minulost a těží z tradičních mýtů Cida, Katolických králů či conquistadorů. (V roce 1942 uveřejnil časopis *El Español* několik příspěvků mladých novinářů pod souhrnným titulem „Nuestra generación frente al Quijote“/„Naše generace tváří v tvář Quijotovi“. Hodnota tohoto literárního mýtu je tu ve větší či menší míře zpochybňována; například García Serrano považuje Quijota za výraz poraženectví; to, co Španělsko potřebuje, jsou vítězové, třeba Hernán Cortés...¹³⁹).

Řada autorů odešla do exilu (jmenujme například Pedra Salinase, Rosu Chacel, Benjamína Jarnése či Maxe Auba).

¹³⁹ viz MARTÍNEZ CACHERO, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Madrid: Editorial Castalia, 1997, s. 70

I v prostředí zjitřeném hrůznými zážitky let minulých (kritik José María Martínez Cachero hovoří o „těžkých a temných 40. letech“¹⁴⁰), v atmosféře cenzury a represí však umění hledalo nové cesty a snažilo se o obrodu, byť v daných mezích. Je-li však román žánrem svobody a volnosti, podmínky pro jeho rozvoj nebyly právě příznivé. Pío Baroja se v roce 1943 vyjádřil jasně: „Nemyslím si, že by současná atmosféra byla pro vývoj románu obzvláště příznivá. Válečná skutečnost neposkytuje společnosti pocit bezpečného života, který považuji za nezbytný...“¹⁴¹

Přesto časem vznikla řada literárních časopisů, cen (nelze opomenout Premio Nadal, která od roku 1944 významnou měrou přispívala k rozvoji románové tvorby) a nakladatelství, která stimulovala kulturní život v zemi.

Estetická rovina však měla pouze doplňovat etický rozměr literatury, jejímž hlavním úkolem bylo učit, nabízet vzory hodné následování, apod. Na „mravní bezúhonnost“ děl dohlížela cenzura... Ta postihla například i *Rodinu Pascuala Duarte (La familia de Pascual Duarte)* začínajícího prozaika Camila José Cely; druhé vydání bylo v listopadu 1943 zakázáno. Román však přesto představoval významný počín na poli románové obrody.

Vedle Cely se objevilo mnoho dalších autorů, kteří i v obtížných podmínkách usilovali o kvalitní román a připravovali tak cestu dalším generacím.

Na počátku čtyřicátých let vstoupil na románové jeviště Gonzalo Torrente Ballester.

Narodil se 13. června 1910 v galicijské vesnici Corrales, blízko El Ferrolu. Literární pokusy se datují do raného mládí, stejně jako zájem o historii, kterou vystudoval na univerzitě a později vyučoval.

Občanská válka ho přinutila zvolit jednu stranu. Bylo-li mu něco cizí, pak to byly levicové ideologie a revolucionářství, a to nejen v tomto období, ale také později, v šedesátých letech, kdy se z marxismu stala v uměleckých kruzích téměř móda a ze spojení „levicový intelektuál“ klišé. Přiklonil se tedy k druhému táboru, byť brzy následovalo vystřízlivění a distance od režimu. Jeho dílo nebylo oblíbené, netěšilo se přízni vládní garnitury a od počátku narážel na problémy s cenzurou.

¹⁴⁰ Ibid., s . 51 (“los difíciles y oscuros años 40“)

V roce 1966 odjel přednášet na severoamerické university, kde obdivoval svobodné tvůrčí a vědecké ovzduší. Stesk po vlasti, vyjádřený galicijskými výrazy *saudade* a *morriña*, ho po pěti letech přivedly zpět.

Ve Španělsku pak pokračoval v pedagogické činnosti a samozřejmě v psaní románů, vědeckých prací i novinových článků, o nichž se zmíníme dále. V roce 1977 se stal členem Královské akademie.

Zemřel 27. ledna 1999 v milované Salamance, kde strávil posledních více než dvacet let života.

V roce 1943 vydalo nakladatelství Editora Nacional první román Torrente Ballestera *Javier Mariño. Historia de una conversión (Javier Mariño. Příběh jednoho obrácení)*¹⁴², historii mladého páru, Javiera a Magdaleny. Javier řeší otázky náboženské víry, názory na lásku a politické ideologie. Aby kniha nebyla cenzurou zakázána, přepracoval Torrente závěr a z příběhu končícího odjezdem hrdiny za moře a hrdinčinou sebevraždou se stala historie politické a ideologické konverze. Kvůli erotickým scénám byla však kniha stejně po čtrnácti dnech stažena z pultů. Torrenteho první románový počín skončil krachem. Nejen že měl román jen pramalou odezvu, navíc autor zradil to nejpodstatnější – tvůrčí svobodu.

Druhý román *El golpe de estado de Guadalupe Limón (Státní převrat Guadalupe Limónové)*¹⁴³ (1946) přináší příběh o diktátorovi (kritika poukazovala na spřízněnost s Valle-Inclánovým *Tyranem Banderasem*), v němž se již objevují motivy, které v Torrenteho tvorbě přetrvávají; je to především otázka, jak vzniká mýtus, a dále problematika moci. Vševědoucí vypravěč ukazuje čtenářům mechanismy, které vedou k mytizaci generála Clavija a nastolení nového politického režimu ve smyšlené hispanoamerické zemi. Torrente využívá schopnosti románu absorbovat do své struktury nejrůznější žánry a slovesné útvary (již Bachtin zmiňuje, že „do románové stavby se de facto může zabudovat

¹⁴¹ Ibid.,s. 53 (No creo que el ambiente actual sea muy propicio para el desarrollo de la novela. El hecho de la guerra no da a las sociedades una sensación de vida segura, que yo considero imprescindible...)

¹⁴² TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Javier Mariño. Historia de una conversión*. Madrid: Editora Nacional, 1943

¹⁴³ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El golpe de estado de Guadalupe Limón*. Madrid: Nueva Época, 1946

libovolný žánr.¹⁴⁴), které navíc přispívají ke zdání pravdivosti a věrohodnosti vyprávěného („Dokumenty, citace starých listin, dopisů, deníků, novinových zpráv atp. zaujímají proto ve struktuře románu významné místo a nelze je pokládat za nahodilý akt autorské vůle,¹⁴⁵ konstatuje Vladimír Svatoň); vypravěč proto používá ústní tradované historiky, fiktivní písemné prameny či dokonce lidové romance opěvující mytizovaného Clavija. Tón románu má zřetelně ironický nádech a chce ukázat utváření dějin a novodobých mýtů ne jako důsledek velkých událostí a hrdinských činů, nýbrž jako mozaiku tvořenou nenápadnými, často nahodilými příhodami lidí, kteří se z velké historie dávno vytratili i se svými obyčejnými a nevznešenými motivacemi. „Jde o to, že dějiny nejsou dobře známy, zčásti kvůli oné mánii historiků, kteří se za každou cenu snaží odvodit velké události z velkých myšlenek a ne z maličností,¹⁴⁶ stěžuje si v prologu vypravěč; jeho zajímají právě ony „maličkosti“.

Dodejme, že téma mýtu bylo přítomno již v divadelní hře *El retorno de Ulises (Odysseův návrat)*¹⁴⁷ (1943), která se – jak název napovídá – inspiruje antickou mytologií. Torrente však nezpracovává Odysseovo putování po světě, nýbrž jeho návrat do Ithaky. Hrdina připlouvá domů a zjišťuje, že Odysseus-mýtus v průběhu času nahradil Odyssea-skutečnou osobu a že ho nepoznává žena ani přátelé, neboť jejich představě mýtu neodpovídá.

Literatura o zrození a možném zániku mýtů nevzbuzovala ve Španělsku té doby velký zájem. „Neboť krom několika intelektuálů a pár citlivých jedinců, koho by ve Španělsku čtyřicátých let mohl lákat a uchvátit podobný problém?“¹⁴⁸ vzpomíná Torrente.

Ani léta padesátá nepřinesla v tomto ohledu změnu. Byla to dekáda realismu s různými přívlastky – kritický, sociální, apod. Toto období můžeme

¹⁴⁴ BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 96

¹⁴⁵ SVATOŇ, Vladimír. *Epické zdroje románu (Z teorie a typologie ruské prózy)*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1993, s. 25

¹⁴⁶ citujeme podle: RUIZ BAÑOS, Sagrario. *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992, s. 31 (Lo que sucede es que la historia no es bien conocida, en parte por esa manía de los historiadores, empeñados en que los grandes acontecimientos deriven de las grandes ideas y no de pequeñeces.)

¹⁴⁷ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *EL retorno de Ulises. Comedia*. Madrid: Editora Nacional, 1946

¹⁴⁸ RUIZ BAÑOS, Sagrario. *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Ed.cit., s. 30 (Porque, salvo algunos intelectuales y algunas personas sensibles, ¿a quién, en la España de los años cuarenta, hubiera podido atraer y retener un problema semejante?)

vymežit publikací dvou klíčových románů: *La Colmena* (Úl, 1951) Camila José Cely a *Tiempo de silencio* (*Doba tichá*, 1962) Luise Martína Santose. Úl předznamenává dvě zásadní tendence tohoto desetiletí: pokusy o nový typ kompozice (např. výrazná redukce času a prostoru) a neexistenci jedince jako ústředního hrdiny (častý je protagonista kolektivní). Je samozřejmé, že v literatuře přetrvaly různé koncepce, převládlo však pojetí tvorby jako společenského závazku; literatura oscillovala mezi sociální kritikou a nezastíranou politickou a ideologickou náplní. Spisovatel měl soucítit s chudými a pranýřovat společenské nešvary; aby to bylo možné, byl nucen realitu zdokumentovat, analyzovat ji a popsat téměř jako vědec. Svědecká funkce nabrala vrch nad funkcí estetickou. Slova Juana Goytisola zaznamenaná J.M. Martínezem Cachérem jsou výmluvná:

Takto plní román ve Španělsku svědeckou roli, která ve Francii a ostatních evropských zemích připadá tisku, a budoucí historik zabývající se španělskou společností bude muset sáhnout po románech, bude-li chtít rekonstruovat každodenní život země přes hustou kouřovou clonu a mlčení našich deníků.¹⁴⁹

Torrente Ballester se pustil do projektu několika románů a novel se souhrnným titulem *Historias de humor para eruditos* (*Humorné příběhy pro vzdělance*). Patří do něj díla *Ifigenia*¹⁵⁰, *La princesa durmiente va a la escuela* (*Spící princezna jde do školy*)¹⁵¹, *Mi reino por un caballo* (*Mé království za koně*) a *El hostal de los dioses amables* (*Hostinec laskavých bohů*)¹⁵²; pátý román *Amor y pedantería* (*Láska a pedantství*) – narážka na známé Unamunovo dílo *Amor y pedagogía* (*Láska a pedagogika*) – nedopsal.

Můžeme s trochou nadsázky prohlásit, že titul *Humorné příběhy pro vzdělance* v kostce odkrývá podstatu celého Torrenteho romanopisectví. O významu humoru v jeho díle již byla řeč a rovněž o důležitosti příběhu; Torrente nechce ani v dobách nejodvážnějších experimentů a novátorství zapomenout na to, že podstatou dobrého románu je příběh, že hlavním umem romanopisce je umění vyprávět. A vzdělanci? Tímto termínem můžeme bezpochyby označit samotného autora, jehož literární tvorba je založena na hluboké erudici, je

¹⁴⁹ MARTÍNEZ CACHERO, José María. Op.cit., s. 185 (De este modo la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstruir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios.)

¹⁵⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Ifigenia*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950

¹⁵¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La princesa durmiente va a la escuela*. Barcelona: Plaza y Janés, 1983

zakotvena ve znalosti tradice sahající až ke kořenům literatury a přesahující do jiných disciplín; Torrenteho zájem se soustředil rovněž na historii či hudbu. Také jeho románoví protagonisté jsou vzdělanci. A jisté vzdělání a to, čemu se říká všeobecný rozhled, vyžaduje autor i od čtenáře, pokud chce proniknout pod prvoplánový obsah díla. U Torrente Ballestera převládá při tvorbě rozum nad citem, píše promyšleně a jeho díla jsou plná narážek, odkazů, parodických prvků, apod. Psaní nechápe jen jako plod inspirace; je to řemeslo mající svá pravidla a vyžadující kázeň a disciplínu. Kritika zařadila Torrente Ballestera do škatulky spisovatelů „intelektuálních“, což bylo v jisté době a jistých kruzích chápáno spíše negativně. Torrente Ballester to patřičně komentuje:

Španělská mentalita navzdory precedentům jako Clarín a Pérez de Ayala nechápala, že tvorba a rozum jsou slučitelné. Ve Španělsku jsme bývali vždy stoupenci inspirace a ne práce. (...) Když umělec na otázku, jak pracuje, odpoví „nevím“, cítí se Španěl tvář v tvář iracionálnosti onoho zázraku šťastěn. Já jsem vždy věděl, co dělám a proč, ačkoli – jak je logické – mi význam toho všeho unikal.¹⁵³

Zastavme se krátce alespoň u dvou románů ze zmíněného cyklu. *Ifigenia* (1950) zpracovává antický mýtus s humorem ale i hořkostí, neboť je plodem deziluze umělecké i osobní (Torrente byl rozčarován politickou situací v zemi i chladným přijetím svých děl). Vševědoucí vypravěč pátrá po motivech, které vedly k obětování Agamemnonovy dcery; pod slupkou údajného hrdinství odkrývá ty nejnižší lidské vášně a pudy a satirizuje neřesti, které s sebou přináší moc. *Ifigenia* tak jasně navazuje na témata předchozího románu a opět podrobuje minulost hořké demytizaci.

Rovněž v románu *La princesa durmiente va a la escuela* (napsán v roce 1950, ale vydán až roku 1983) Torrente ironizuje historické události a dějiny jako takové – tedy jejich „objektivitu“. Děj se odehrává v bájně zemi Minimuslandia. Vládne jí slabý a dobrácký král, který je však v područí svých ministrů; právě neustálý kontrast a napětí mezi naivními názory „nevinného“ krále a realitou, která ho obklopuje, vytváří prostor pro ironii a satiru. Král musí dle přísahy vysvobodit ze zakletí princeznu, která však žila o pět století dříve. Státní aparát se proto

¹⁵² in TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Las sombras recobradas*. Barcelona: Planeta, 1979

¹⁵³ GIL GONZÁLEZ, Antonio. Op.cit., s. 216 (La mentalidad española no concebía, a pesar de antecedentes como Clarín y Pérez de Ayala, que la creación y el juicio fuesen compatibles. En España se ha sido siempre partidario de la inspiración y no del trabajo. (...) Cuando el artista, interrogado por su modo de trabajar, responde “No sé”, el español se siente feliz ante la irracionalidad del milagro. Yo siempre supe lo que hacía, y por qué, aunque -como es lógico- se me escapase su valor.)

rozhodne zinscenovat pro ni představení, v němž by spatřila nejdůležitější události věků, které musí překonat, aby se přenesla do současnosti a král se s ní mohl oženit. V tomto „divadle“ se král stane loutkou v rukou svých věrných a celý příběh zákonitě končí katastrofou – smrtí hrdinů a zánikem země.

Ze stránek tohoto románu jasně probleskuje Torrenteho zklamání ze společenské i kulturní situace, která panovala ve Španělsku – tentokrát v zemi, která není „jen“ imaginárním královstvím s imaginárním zánikem. Satirický tón je tu všudypřítomný, zároveň však Torrente naplno odhaluje svůj – podle nás největší – um: bohatou imaginaci. Připomeňme, že tomu tak je v letech, kdy je literatura chápána především jako nástroj zobrazující skutečnost a kritizující nešvary.

Torrente i nadále narážel na nepochopení. Romány byly vydávány bez zájmu kritiky i veřejnosti, neboť neodpovídaly dobovému vkusu. Autor to opakovaně přičítal intelektuální povaze svého díla („V této zemi, kde je největší zásluhou psát zadkem, je ten, kdo to dělá hlavou, ztracen.“¹⁵⁴).

Přiblížil-li se někdy k literatuře nazývané „realistickou“, bylo tomu tak u trilogie *Los gozos y las sombras (Radosti a stíny)*¹⁵⁵ (*El señor llega/Pán přichází*, 1957; *Donde da la vuelta el aire/Kde se vítr otáčí*, 1960; *La pascua triste/ Smutný svátek*, 1962). Trilogie však současně v mnohém předznamenává díla pozdější a sám Torrente ji považoval za zlomovou (na popularitě autora se však nic nezměnilo).

Torrente zde vytváří bohatý, autonomní svět, „velké prostorově-časové jeviště“¹⁵⁶, podobné dějišti románu *Sága/fuga J.B.* Je jím galicijská vesnice Pueblanueva del Conde, první ze série Torrenteho jedinečných prostorů, pohybujících se na pomezí reality a fantazie, prostorů spjatých s mytickou minulostí – jak tou tradičně galicijskou, potažmo keltskou, tak tou stvořenou imaginací autora. Na ní naváže *Castroforte del Baralla (Sága/fuga J.B.)* či *Villasanta de Estrella (Fragmentos de Apocalipsis)*...

Trilogie je plodem autorova intenzivního studia románové teorie, jemuž věnoval předchozí roky, zmítán pochybnostmi o smyslu svého snažení, a

¹⁵⁴ PONTE FAR, José. Op.cit., s. 173 (En este país, donde el mérito mayor es escribir con los riñones, quien lo haga con la cabeza está perdido.)

¹⁵⁵ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Los gozos y las sombras*. Madrid: Arión, 1957-1962

¹⁵⁶ RUIZ BAÑOS, Sagrario. Op.cit., s. 58 (un gran escenario espacio-temporal)

samozřejmě též předešlé románové praxe. K výsledku poznamenává S. Ruiz Baños:

Mezi pouhým imaginativním diskursem a vytvořením prostoru a rámce, v němž imaginace přinese vlastní ovoce, existuje značný kvalitativní rozdíl, který poukazuje na celkové pojetí narativního díla jako uměleckého díla, které je tak chápáno v celém rozsahu a se všemi symbolickými důsledky.¹⁵⁷

Ano, zde již nejde jen o důmyslný, umně zkonstruovaný text, okořeněný ironií a vtípem, ale o vytváření komplexního a kompaktního románového světa, který čerpá sám ze sebe, který je uzavřeným vesmírem stvořeným ze slov. A slova dodávají těmto fikčním světům, většinou spjatým s galicijskou realitou, nesmírnou plastičnost a živost, ať už je autor pojednává tradičně, „realisticky“, či tuto realitu v pozdějších letech rozbíjí a znejistňuje. Torrente k tomu říká:

Pueblanueva, Castroforte, Villasanta, to už jsou stvořené světy. Jsou něčím jiným, představují jiný způsob chápání románu, který mi myslím sedí lépe. Vše předcházející, včetně „Spící princezny“, jsou etapy, které mě vedou k tomuto.¹⁵⁸

Trilogie popisuje ústy tradičního vševědoucího vypravěče život galicijské vesnice a je to pohled neidealizovaný, zobrazující vášně, pudy i zlo. Nicméně na rozdíl od řady soudobých svědeckých románů si neklade za prvotní cíl kritiku a odsudek.

Než opustíme Pueblanuevu, zastavme se ještě u hlavního hrdiny. Carlos Deza přichází do vesnice odjinud; je to vzdělaný intelektuál, který naráží na hradbu tradiční vesnické komunity, na konvence, nepřekonatelné překážky, na nepochopení. Střetává se se světem pevně dané společenské hierarchie a rovněž s podhoubím mýtů, legend a pověr, které mu přisuzuje roli spasitele. Všichni očekávají, že ji bude hrát; na tuto skutečnost jasně odkazuje titul prvního dílu *El señor llega – Pán přichází...* S mýtem spásy se setkáme i v *Sáze/fuze J.B.*

Šedesátá léta jsou roky změn. Španělský stát se postupně vymaňuje z mezinárodní izolace; to přináší prudký ekonomický růst a spolu s ním rozmach

¹⁵⁷ Ibid., s. 60 (Del mero discurso imaginativo a la creación del espacio y el marco en el que la imaginación rendirá sus propios frutos existe una gran diferencia cualitativa que apunta a la concepción global de la obra narrativa como obra de arte íntegramente considerada como tal con todas sus implicaciones simbólicas.)

¹⁵⁸ Ibid., s. 60-61 (Pueblanueva, Castroforte, Villasanta, este xa son mundos pechados. Son outra cosa, son outra maneira de entende-la novela, que é a que eu creo que me vai mellor. Para min todo o anterior, inclusive “La princesa durmiente“, son etapas que me conducen a esto.)

sdělovacích prostředků a masové kultury. Kritický realismus čtenáře unavuje a je jasné, že se ve stávající podobě vyčerpal.

Za počátek nové éry bývá považováno vydání románu *Tiempo de silencio* v roce 1962, jež autor Martín Santos označil za „dialektický realismus“ – představuje postavy z různých vrstev a sfér života, které spolu komunikují a sváří se; čas ani prostor nejsou redukovány a autor usiluje o bohaté výrazové prostředky a kvalitní zvládnutí románové techniky. Hlavním hrdinou je vzdělaný intelektuál, čímž je dán širší prostor reflexi a rovněž ironii a parodii.

Španělská próza, ač i nadále vnitřně rozrůzněná, nastoupila cestu literárních experimentů a inovací, a to jak v oblasti obsahové, tak formální. K tomu přispívalo nejen politické a společenské uvolnění, ale též s tím související zahraniční vlivy, evropské i zaoceánské. Evropa byla zasažena přílivem iberoamerické literatury – roku 1962 Mario Vargas Llosa publikoval román *La ciudad y los perros* (*Město a psi*) a pět let poté vychází *Cien años de soledad* (*Sto roků samoty*) Gabriela Garcíi Márqueze. Řada hispanoamerických autorů pobývala ve Španělsku a tzv. „boom“ literatury z druhé strany Atlantiku měl ve Španělsku i díky jazykové spřízněnosti nezanedbatelný vliv, a to i na čtenářskou vnímavost.

O obnovu španělské prózy se prostřednictvím experimentů pokoušeli jak autoři publikující v předchozích letech (dřívější zastánci sociálního realismu i politicky angažované literatury jako Camilo José Cela či Juan Goytisolo), tak nová jména – zmiňme například Juana Beneta, tvůrce imaginárního prostoru *Región*.

Gonzalo Torrente Ballester citlivě vnímal proměny kulturního prostředí; především se však neustále snažil najít způsob, jak na stránkách románů skloubit obě polohy, které v sobě cítil: na jedné straně rozumem pojímaná skutečnost, snaha pojmenovat to, co nás obklopuje, na straně druhé nespoutaná imaginace, vytvářená říše fantazie.

To jediné, o co Torrente usiluje, je udržet rovnováhu na houpajícím se laně existence; pomáhá si bidlem své tvůrčí obrazotvornosti, které mu brání se převážít ať už na stranu suchopárné intelektuální abstrakce či na stranu prázdné fantazie.¹⁵⁹

¹⁵⁹ LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. Op.cit., s. 29 (Torrente, por último, a lo único que aspira, es a guardar el equilibrio en la cuerda floja de la existencia, ayudado con la percha de su imaginación creadora, la cual evita caer, sea del lado de la árida abstracción intelectual, sea del de la vacua fantasía.)

Svět fantazie a mýtů nepřestával autora lákat ani během psaní zmíněné trilogie. Přiznává: „Lákalo mě uniknout do světa fantazie jakoukoli nečekanou štěrbínou a vždy, když k tomu došlo, očekával mě na prahu Don Juan.“¹⁶⁰

Ano, nejslavnější svůdce všech dob, téma již tolikrát zpracované, přesto nevyčerpané; jak uvádí C. García Gual, i to je jednou z charakteristik mýtu:

Mýtus přesahuje původní text. (...) Mýtus se žádnou z následujících verzí nevyčerpává, naopak se v rozmanitých textech, kde získává nové odstíny, obohacuje a tak nenuceně obíhá fantastickým souborem literárních představ.¹⁶¹

Torrente našel osobitý a působivý obraz tohoto muže-mýtu. Román *Don Juan*¹⁶² (1963) nás zavádí do Barcelony šedesátých let dvacátého století, ale je to svět, v němž se potulují ďáblové a nesmrtelný Don Juan, odsouzený kvůli svému individualismu navěky bloudit po světě a lámat ženská srdce. Don Juan v sobě nese rysy typických Torrenteho hrdinů – je to intelektuál spíše než tělesností překypující svůdce, muž přistupující k životu s ironickým pousmáním. Don Juan jako ztělesnění myšlenkové svobody. Právě neotřelost teologických a filosofických myšlenek (tvoří podstatnou část románu), které titulní hrdina a jeho věrný stín, ďábel Leporello, tlumočí, a také nezastírané erotično, přinesly autorovi problémy s cenzurou. Jak Torrente vzpomínal v rozhovoru s Martínezem Cacherem, „chtěli mi zcenzurovat 140 stran z celkových 500, což znamenalo knihu úplně zničit. Nicméně se knížka dostala do rukou Manuela Fragy Iribarneho¹⁶³, který byl tehdy ministrem, a poté co si ji přečetl, vyšla kompletní.“¹⁶⁴

Ani *Don Juan* nedopadl na úrodnou půdu, pro autora však zůstal i v pozdějších letech dílem nejoblíbenějším:

¹⁶⁰ RUIZ BAÑOS, Sagrario. Op.cit., s. 81 (me vi tentado a escapar a la fantasía por cualquier rendija inesperada, y siempre que esto acontecía, en los umbrales me esperaba Don Juan.)

¹⁶¹ GARCÍA GUAL, Carlos. Op.cit., s. 67 (El mito trasciende el texto originario. (...) El mito no se agota en ninguna de sus sucesivas versiones, sino que se enriquece en los diversos textos en que reviste matices nuevos y así va circulando viroso a través del imaginario fantástico de la literatura.)

¹⁶² TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Don Juan*. Barcelona: Destino, 1963

¹⁶³ Manuel Fraga byl významným představitelem frankistického režimu (v letech 1962-69 ministrem propagandy a turismu; roku 1966 vypracoval represivní tiskový zákon známý jako Ley Fraga/Zákon Fraga); poté se podílel na demokratických změnách (např. tvorba ústavy z roku 1978), v 80. letech zakládal pravicovou stranu Alianza Popular, z níž se později stala nynější Lidová strana (Partido Popular). V období 1990-2005 byl prezidentem galicijské autonomní vlády.

¹⁶⁴ RUIZ BAÑOS, Sagrario. Op.cit., s. 81 (Querían censurarme 140 páginas de las 500 que tenía el libro, lo cual equivaldría a cargarse la obra. Sin embargo, aquel libro cayó en manos de Manuel Fraga Iribarne, que entonces era ministro, y tras leerlo se publicó íntegramente.)

Napsán s chutí, nadšením, citlivostí, galicijským vědomím a podvědomím; když jsem ho psal, velmi jsem se bavil a veselil. Pro mne ta nejlepší kniha, kterou jsem kdy napsal...¹⁶⁵

Ačkoliv tento román dělí od *Ságy/fugy J.B.* dlouhých deset let, zdá se nám, že mají mnoho společného. Oba romány pojednávají o zásadních a těžko zodpověditelných otázkách lidské existence, nevyhýbají se krutým motivům, zároveň jsou nesmírně hravé, prosycené naprostou svobodou imaginace. Postavy rády pronášejí soudy o věcech a lidech a dávají na odiv vzdělanost, sečtělost, erudici; Torrente potřebuje hrdiny, kteří reflektují okolní dění a snaží se vše vyjádřit slovy. Takovéto postavy se stávají pány románového světa. Jsou to postavy, které ironicky glosují, nenápadně parodují... Mohlo by se zdát, že přesto je Don Juan opakem protagonisty *Ságy/fugy J.B.*, Josého Bastidy, který je – jak dále uvidíme – vše jen ne krásný, svůdný, úspěšný; domníváme se však, že to podstatné mají společné: hledají souznění se světem, ale je jim odepíráno; jsou výjimeční, a proto osamocení, a díky bystrosti svého ducha si to o to pronikavěji a bolestněji uvědomují. Milují svět i s jeho chybami, ale mnohdy k němu nenacházejí cestu. Útočištěm je jim vlastní nitro a schopnost imaginace.

Román *Don Juan* obsahuje metafikční prvky – postavy jsou si vědomy toho, že jsou literárními výtvary, že jejich existence závisí na autorovi.

Následující román *Off-side*¹⁶⁶ (1969) jakoby zvrátil misky vah od mýtu a fantazie zpátky k realitě. Připadá nám jako krok zpět, do doby *Úlu* Camila José Cely, ke snahám o postižení složité společenské reality. Torrente Ballester zobrazuje Madrid šedesátých let a snaží se poskytnout plastický obraz různých vrstev, jejichž světy se často proplétají; soustřeďuje se především na kruhy finančníků, umělců a prostitutek. Používá k tomu metodu krátkých, fragmentárních obrazů, přerušovaných ostrými stříhy, která jako by vycházela z kinematografie a snažila se docílit pocitu simultánnosti několika dějů. Kostumbristické prvky se kombinují se surrealistickými a výsledkem je – podle našeho mínění – nepřilíh zdařilá koláž, které chybí to nejpodstatnější, to, co dělá díla Gonzala Torrente Ballestera poutavými a jedinečnými: ona hravost, pocit lehkosti, potěšení z důmyslu autora i hrdinů.

¹⁶⁵ PONTE FAR, José. Op.cit., s.164 (Escrita con ánimo, espíritu, sensibilidad, conciencia y subconciencia gallegos, regocijándome, divirtiéndome mucho mientras la escribía. Para mí, el mejor libro que escribí nunca.)

¹⁶⁶ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Off-side*. Barcelona: Destino, 1969

Zmiňme však alespoň dvě postavy; jistě není náhodou, že se jedná o spisovatele. Torrente v tomto románu nepodává hluboký vhled do nitra hrdinů, vykresluje je téměř výhradně zvnějšku, pouze jejich jednáním, přesto i zde nalézáme podobné rysy, jako jsme vysledovali u Carlose Dezy či Dona Juana.

Spisovatel Landrove, kterému štěstí nepřije a který proto prodává talent a tvorbu jinému, který ji pak vydává za svou, je postavou vcelku okrajovou. Přesto svým poselstvím důležitou. Tento ubožák, který vůči vnějšímu světu vlastně jako umělec neexistuje, si přesto uchovává touhu zůstat sám sebou a je plný porozumění vůči druhým.

Leopoldo Allones (vedle Landrovea jediný Galicijec v knize) je autorem jedinečného, vsutku revolučního románu. A je zajímavé, jakým způsobem právě Landrove charakterizuje jeho tvorbu – zdá se nám, jako bychom tato slova z románu *Off-side* mohli o tři roky později uplatnit v případě Torrenteho *Ságy/fugy J.B.*:

Los gallegos, ya lo sabes, vemos fantasmas en el mismísimo interior de los autobuses ciudadanos. Allones pasa con toda naturalidad del realismo a la fantasía más desenfadada, vuelve a la realidad, juega con ella...¹⁶⁷

(Jak dobře víš, my Galicijci vidíme strašidla i v městských autobusech. Allones přechází s naprostou přirozeností od realismu k té nejnevázanější fantazii, pak se vrací k realitě, pohrává si s ní...)

No es un libro ideológico. Se limita a presentar una realidad inventada por un cerebro como el de Allones: clarividente y, al mismo tiempo, humorista. Allones es capaz de descubrir la contradicción interna de la línea recta y de expresarla en una frase que es a un tiempo chiste, música, creación verbal y reproducción exacta de la realidad.¹⁶⁸

(Není to ideologická kniha. Představuje pouze realitu vymyšlenou mozkiem podobným tomu Allonesově: jasnozřivému a současně humoristickému. Allones je schopen odhalit vnitřní rozpor přímky a vyjádřit ho větou, která je zároveň vtip, hudba, slovní výtvar a přesné napodobení reality.)

A ještě jednu zajímavou otázku řeší spisovatel a intelektuál Allones – problém lidské osobnosti, její jednoduše či fragmentárnosti nebo multiplicity. I toto téma se v mnohem intenzivnější a propracovanější podobě objeví v následujícím Torrenteho románě:

-Pareces otro, Leopoldo.

¹⁶⁷ Ibid., s. 288

¹⁶⁸ Ibid., s. 289 (No es un libro ideológico. Se limita a presentar una realidad inventada por un cerebro como el de Allones: clarividente y, al mismo tiempo, humorista. Allones es capaz de descubrir la contradicción interna de la línea recta y de expresarla en una frase que es a un tiempo chiste, música, creación verbal y reproducción exacta de la realidad.)

-¿Quién sabe si a lo mejor lo soy? El problema de mi personalidad no está resuelto, y hace tiempo que he descubierto dentro de mí cuatro o cinco sujetos desconocidos en espera del momento propicio para surgir y aniquilarme. ¡Y no sabes qué trabajo me dan, los muy hijos de la gran chingá!¹⁶⁹

(-Zdáš se jiný, Leopoldo.

- Kdopak ví, jestli nejsem? Problém mé osobnosti není vyřešen a již před časem jsem v sobě objevil čtyři nebo pět neznámých individuí, která čekají na vhodný moment, aby se zjevila a zničila mě. Ani nevíš, jakou práci s nimi mám, s těmi zpropadenými...!)

V těchto letech Torrente intenzivně sledoval nové literárně-vědné a lingvistické teorie a četl inovátorská díla svých krajanů. Ačkoli ho odjakživa fascinovaly nekonečné možnosti, které spisovateli skýtá jazyk („Joyce mě fascinuje tím, jak ovládá slova.“¹⁷⁰), znepokojují ho knihy, v nichž experimentování zašlo tak daleko, že krom slov nic jiného nezůstalo... Vytratil se příběh, postavy ztratily jakékoli kontury. V tom vidí Torrente nebezpečí – že se literatura stane bezobsažnou, byť technicky dokonalou formou.

Dostal se mi do rukou jeden nový román; titul a jméno autora zamlčím. Snažil jsem se ho přečíst jako jakýkoliv jiný román; nakonec jsem ho přečetl, protože jsem si to uložil jako povinnost, ale bez nejmenší radosti, bez sebemenšího intelektuálního uspokojení. Je to román, v němž se vypráví něco nejasného, týkajícího se abstraktních entit, bez jiné skutečnosti než je ta čistě verbální. Nikde tam není člověk; neznám nic, kde by odlidštění dospělo do takového extrému. Brzo jsem si uvědomil, o co jde, ale pokračoval jsem v naději, že alespoň text sám o sobě bude zajímavý. Také ne. Výsledek vynaloženého úsilí je neuspokojivý. Slovíčkaření a komplikovanost jsou nedostatečné. Zcela chybí poezie a důvtip. (...) Vidím-li tyto ukázky či pokusy, považuji se téměř za reakcionáře. Nedostali jsme se už do takového bodu, že jediným východiskem je vrátit se? Nejen tato, ale i jiné více či méně čerstvé ukázky narativních způsobů vzbuzují rozpaky. Už se opravdu nedá napsat nic, kde by se někomu něco dělo?¹⁷¹

¹⁶⁹ Ibid., s. 514

¹⁷⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cuadernos de La Romana*. Ed.cit., s. 61 (Me deslumbra de Joyce su dominio de la palabra.)

¹⁷¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Nuevos cuadernos de La Romana*. Ed.cit., s. 232-233 (Me ha llegado una novela nueva, de la que callo el título y el nombre del autor. He intentado leerla como otra novela cualquiera; la he leído, finalmente, porque me lo impuse como obligación, pero sin el menor placer, sin la mínima satisfacción intelectual. Es una novela en la que se cuenta algo no muy claro relativo a unas entidades abstractas, sin otra realidad que la meramente verbal. El hombre no aparece por ninguna parte: nada recuerdo en que la deshumanización se haya radicalizado hasta tal extremo. Pronto me di cuenta de lo que era, pero seguí adelante con la esperanza de que la escritura en sí me interesase. Tampoco. El resultado del esfuerzo no compensa. La palabrería y sus complejidades son insuficientes. Se han excluido la poesía y el ingenio. (...) Ante estas muestras o tanteos me siento casi reaccionario. ¿No habremos llegado a un punto tal en que la única salida sea volver atrás? No sólo ésta, sino otras manifestaciones más o menos recientes de los modos narrativos suscitan la perplejidad. ¿De veras ya no puede escribirse nada donde le pase algo a alguien?)

Gonzalo Torrente Ballester bude dokládat veškerou následující tvorbou, že je stále možné napsat román, kde „se někomu něco děje“. A to aniž by autor rezignoval na inovace obsahu i formy.

Událostí roku 1972 bylo vydání *Ságy/fugy J.B.*, románu GONZALA TORRENTE BALLESTERA, narozeného v El Ferrolu (1910), dosud málo čteného a braného na vědomí a náhle díky této knize slavného a vyzdvihovaného.¹⁷²

¹⁷² MARTÍNEZ CACHERO, José María. Op.cit., s. 335 (El acontecimiento de 1972 fue la aparición de *La saga/fuga de J.B.*, novela de GONZALO TORRENTE BALLESTER, nacido en El Ferrol (1910),

SÁGA/FUGA J.B. – HRA J(OSÉHO) B(ASTIDY)

Bylo již mnohokrát řečeno a bude se říkat i nadále, že *Sága/fuga J.B.* je nevyčerpatelnou knihou.

(J. Saramago)¹⁷³

escasamente leído y tenido en cuenta hasta entonces y de pronto, por obra y gracia de este libro, aclamado y famoso.)

¹⁷³ SARAMAGO, José. Perfiles cervantinos en la obra de Torrente. In *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed.cit., s. 19 (Se ha dicho muchas veces, y seguirá diciéndose, que la *La saga/fuga de J.B.* es un libro inagotable.)

Šedesátá léta se pro Torrente Ballestera nesla ve znamení trpkého rozčarování. Jeho románům se nedařilo najít patřičnou odezvu a Torrente čelil i existenčním potížím, neboť jeho vztahy s režimem rozhodně nebyly idylické; jako novinář i profesor narážel na nejrůznější překážky. V roce 1966 obdržel nabídku, která se mu zdála být vhodným řešením situace: měl působit na univerzitě v Albany. Severoamerické univerzitní prostředí se mu s jistými přestávkami stalo domovem až do roku 1973, kdy se definitivně vrátil do Španělska. To už jako autor slavné *Ságy/fugy J.B.*

Ve Spojených státech Torrente dokončil již zmíněný román *Off-side* (vydán ve Španělsku v roce 1968). Univerzita v Albany poskytovala Torrentemu svobodné vědecké prostředí, uznání jeho profesorských a vědeckých kvalit a možnost pustit se do dalšího díla. Stesk po vlasti byl však po celou dobu odvrácenou tvářící tohoto dobrovolného a dočasného exilu.

Magnetofonové pásky, na něž si Torrente od roku 1967 po dobu tří let nahrával myšlenky a nápady, jsou dokladem zrodu nového románu, který leží v centru našeho zájmu. Nejsou však samotným románem! K tomuto mylnému závěru dospěl například J.M. Martínez Cachero, který považuje *Ságu/fugu J.B.* za přepis zvukového záznamu proudu vědomí:

Začínáme chápat obsahovou různorodost – ono radostné veselit se „s“ a bavit se „u“, které se objevují kapitolu po kapitole, náhodně či rozmarně – a složitou strukturu – skoky v běhu času, úmyslný zmatek či mlhavost – tohoto románu, plodu téměř (alespoň v počátečním stádiu) automatického psaní, což představuje značnou náročnost a způsobuje, že někteří lidé četby zanechají...¹⁷⁴

Začteme-li se však do knižní podoby těchto nahrávek – *Los cuadernos de un vate vago (Sešity líného básníka, 1982)* – zjistíme, že magnetofon sloužil Torrentemu jako paměť, do které ukládal nápady týkající se jmen postav, příběhu, způsobu výstavby děje, apod.; při nahrávání se nevyhýbal ani nejrůznějším osobním či biografickým odbočkám, zpovídal se ze svého psychického stavu, z nálad apod.

¹⁷⁴ GIMÉNEZ, Alicia. Op.cit., s. 118 (Comenzamos a explicarnos la diversidad del contenido –ese gozoso divertirse “con” y entretenerse “en” lo que comparece capítulo a capítulo, arbitraria o caprichosamente – y la compleja estructura – saltos en el decurso temporal, deliberada confusión o nebulosidad –de esta novela, fruto de una casi (al menos en su estado inicial) escritura automática, lo que supone dificultad no pequeña y hace que algunas personas lleguen a abandonar la lectura...)

Zamýšlený román měl nést název *Campana y piedra* (*Zvon a kámen*). Původní projekt se však nakonec nerealizoval, neboť z obrovského množství motivů, postav a dějových linií, které pro něj Torrente nashromáždil, se zrodily romány dva: *La saga/fuga de J.B.* (1972) a *Fragmentos de Apocalipsis (Úryvky apokalypsy)* (1977). „*Sága/fuga...* vznikla z jednoho žebra *Zvonu a kamene* a postupně nabývala vlastního těla, až se osamostatnila a získala vlastní podstatu,“¹⁷⁵ vzpomíná Torrente.

Román *La saga/fuga de J.B.* vznikal podle autorova svědectví velmi pracně a dlouho. Když byla téměř polovina hotova, zničil ji a začal znovu. Nenacházel totiž správnou vypravěčskou perspektivu. Hledal jinou metodu než v předchozích románech; chtěl, aby vypravěčem byla postava. „Od tohoto rozhodnutí mi zbývalo pouze prostudovat své postavy, abych viděl, která z nich má mysl vhodnou pro vyprávění onoho příběhu tak, jak si to příběh žádá.“¹⁷⁶ Výsledkem bylo propojení vypravěče a hlavního hrdiny.

Torrente dokončil román v létě 1971 a v září ho odevzdal nakladatelství Destino.

Kniha vyšla v dubnu následujícího roku a Gonzalo Torrente Ballester se po letech neúspěchů a nezájmu začal těšit pozornosti a obdivu.

Triumf románu navíc vyzvedl ze zapomnění předchozí díla, která se dočkala nových vydání. Především trilogie *Los gozos y las sombras* se i díky televiznímu zpracování stala bestsellerem. Torrente Ballester obdržel řadu literárních cen a v roce 1985 ocenění nejvyšší, cenu Miguela de Cervantese, která nese jméno muže, který byl vždy jeho největším a nejobdivovanějším mistrem.

Můžeme se jen domýšlet, proč právě *Sága/fuga J.B.* byla bodem zlomu, co se týče uznání a pozornosti, které se od té chvíle Torrente těšil; pokud však jde o čistě literární dráhu, tam byla přirozeným pokračováním a vyústěním předchozí tvorby a předjímalá tu budoucí. Někomu se snad mohlo zdát, že se tu zčista jasná objevil autor, který nabídl román odpovídající aktuálním požadavkům, a proto se neustále pátralo, kde se inspiroval, koho napodobil, apod. Kdo se ale bedlivě

¹⁷⁵ citujeme podle BASANTA, Ángel. Gonzalo Torrente Ballester en su rama de abedul (Historia de un largo olvido). In *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino a Carmen Becerra. Ed.cit., s. 21 (*La Saga/fuga...* salió de una costilla de *Campana y piedra*, y fue cobrando cuerpo hasta desprenderse y adquirir entidad propia.)

¹⁷⁶ BECERRA, Carmen. *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, 1982, s. 68 (A partir de esta decisión sólo me

podívá na jiná Torrenteho díla, shledá, že jsou nesena stejnou filosofií a zakotvena ve stejné tradici, každé je však samozřejmě spjato s jinou dobou a akcentuje jiné polohy.

Sága/fuga J.B. se stala senzací. U kritiků i čtenářů, ačkoliv autor ironicky poznamenal: „vím o řadě lidí, kteří se nedostali za prvních šedesát stran.“¹⁷⁷ A není se čemu divit, neboť *La saga/fuga de J.B.* rozhodně není knihou, která by se čtenáři podbízela; vyžaduje soustředění, ochotu naslouchat neuvěřitelnému a proplétat se někdy téměř nerozpleitelnou houštinou motivů.

Kritika román vyzdvihuje jako jeden z významných počinů moderního španělského románu; o jeho kvalitách není pochyb. Jak ale Torrenteho dílo uchopit? Jaký je vůbec jeho smysl?

Odpovědi na tyto i další otázky se budou v následujících letech – a vlastně až doposud – značně lišit. *La saga/fuga de J.B.* je natolik mnohvrstevnatým románem, že výběr toho, na co upřít pozornost a co vyzdvihnout jako hlavní stavební a významový prvek, je nespočet. Podívejme se alespoň na několik reakcí Torrenteho současníků a kritiků:

Když Torrente Ballester přinesl nový román básníkovi Dionisiu Ridruejovi, charakterizoval ho stručně a jednoduše: „Je to jeden obrovský nesmysl.“ A Ridruejo oceňuje knihu právě jako záslužný závan humoru ve španělské literatuře. „Humorismus vše odsuzuje a vše vysvobozuje,“ říká. Román podle něj obsahuje různé polohy humoru, od parodie a satiry přes čistou ironii až po laskavý humor, který přináší spásu.¹⁷⁸

Další neopominutelnou rovinou románu je mýtus. Kritik R.C. Spires považuje za jádro příběhu konflikt mezi časem a bezčasovostí. Galicijská vesnice, kde se román odehrává, chce popřít konečný lidský čas a nahradit ho mytickou nekonečností.¹⁷⁹

Podle Ángela Basanty převládá nad tématem mýtu proces demytizace. „Celý román je fascinující parodií napsanou s demytizačním úmyslem.“ Vždyť

quedó el examen de mis personajes, a ver quién de ellos poseía la mente idónea para contar aquella historia como la historia requería.)

¹⁷⁷ MARTÍNEZ CACHERO, José María. Op.cit., s. 338 (sé de mucha gente que no ha pasado de esas primeras sesenta páginas.)

¹⁷⁸ BECERRA, Carmen. *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed.cit., s. 236-237 (Es un gran disparate.) (El humorismo lo condena todo y lo salva todo.)

¹⁷⁹ Ibid., s. 240-241

samotný protagonista je naprostým opakem reka tradičních ság. Román s humorem a ironií kriizuje významné prvky španělských dějin a kultury. Basanta též vyzdvihuje autorovu znalost aktuálního směřování románového žánru a vystihuje hlavní rysy a klady románu:

Autor prokazuje hlubokou znalost nejnovějších románových technik; vyprávění o tomto podivuhodném světě vévodí imaginace, ironie, parodie, humor, intelektuální pojednání témat, chaotické a útržkovité uspořádání času, použití různých stylistických rejstříků, proteický charakter postav s neustálými proměnami, halucinacemi a rozvojováním osobnosti, demytizace, dezintegrace jedince a následné hledání totožnosti, slovní hříčky a dokonce vytvoření nové záhadné řeči v „jitanjáforách“¹⁸⁰ Josého Bastidy.¹⁸¹

Také Leo Hickey vyzdvihuje téma mýtu a demytizace. Obyvatelé mytického prostoru očekávají příchod spasitele, který jim přinese zlatý věk; tato víra se však ukazuje jako neopodstatněná, neboť je založená na smyšlenkách, které věda snadno rozpráší. Hickey obdivuje řemeslné zvládnutí složité struktury románu a je jím doslova uchvácen: „není pochyb, že jde o nejoriginálnější román napsaný v jakémkoliv jazyce od doby Joyceova *Odyssea*...“¹⁸²

Podle Gonzala Sobejana je klíčem k *Sáze/fuze* parodie. A to parodie přesně zacílená: na strukturalismus a strukturální román. Dále zmiňuje antiheroický charakter hlavní postavy, která je opakem typického hrdiny ság, a jeho proteickou osobnost. Při zamyšlení nad izolací Castroforte, kde se dílo odehrává, zmiňuje Sobejano *Sto roků samoty* – srovnání, které bude Torrenteho po léta pronásledovat: „Jeho možných sto roků samoty (jako v Macondu) je tady více než tisíc let pověr, mesianistického očekávání a hypotetických dějin.“

Čtenář má tváří v tvář tomuto rozsáhlému žertu dvě možnosti:

Buď se touto naprosto svobodnou imaginativní hrou bavit (a tato volba je snadná, neboť zábavnost Torrenteho románu rozhodně nechybí) nebo, bez ohledu nebo s ohledem na takové potěšení, se ptát po

¹⁸⁰ Tento základní prostředek můžeme charakterizovat jako použití slov a výrazů, které jsou vymyšlené či postrádají smysl a jejichž význam tak vyplývá ze zvukových rysů. Termín se aplikuje rovněž na absurdní prozaické texty (jaké vytvářel např. Julio Cortázar).

¹⁸¹ Ibid., s. 241-242 (Toda la novela es una impresionante parodia, escrita con intención desmitificadora.) (El autor demuestra, además, un profundo conocimiento de las técnicas de novela más actuales; el relato de este mundo maravilloso está presidido por la imaginación, la ironía, la parodia, el humor, el tratamiento intelectual de los temas, la ordenación caótica y fragmentaria del tiempo, la utilización de diversos registros estilísticos, el carácter proteico de los personajes con sucesivas metamorfosis, alucinaciones y desdoblamientos de personalidad, la desmitificación, la desintegración del individuo y su consiguiente búsqueda de identidad, los malabrismos lingüísticos, y hasta la creación de un extraño lenguaje nuevo en las jitanjáforas de José Bastida.)

¹⁸² Ibid., s. 242-243 (no cabe duda de que sea la novela más original escrita en lengua alguna desde el *Ulysses*, de Joyce...)

smyslu tohoto žertu (je to legitimní volba, neboť žert o 585 stránkách bez jediné pauzy může být navzdory zábavnosti poněkud nudný).¹⁸³

Zdá-li se Sobejanovi ludický charakter románu na obtíž, spisovatel Pere Gimferrer to naopak považuje za přednost. „*Sága/fuga J.B.* je především ludickým románem. Reálné a fiktivní se zaměňují,“ říká a nešetří chválou: „Kniha je jednoduše mistrovským dílem.“ Zdůrazňuje možnost a přímo nutnost různých čtení a interpretací.¹⁸⁴

Sága/fuga J.B., ať již bezmezně vychvalovaná nebo přijímaná s výhradami, byla bezpochyby vnímána jako dílo originální, především svým ludickým charakterem a silnou přítomností humoru. Právě těmito rysy ale neustále provokovala a provokuje; jakoby si kritici říkali, že není možné, aby byl tento román jen hříčkou... Musí přeci existovat nějaký závažný smysl, nějaké poselství...

Práce o *Sáze/fuze* se tak pokoušejí najít interpertační klíč, objevit skryté významy, identifikovat reálné předlohy postav, apod. Někteří vědci vyzdvihují oblast mýtu, jiní stanovují jako hlavní téma problém lidské identity či mytickou Galicii: „Protože tématem *Ságy/fugy J.B.* je mytická skutečnost Galicie, duchovní Galicie, která se projevuje ve spirále, směrem vzhůru a je pojednána parodickou imitací celého keltského světa,“¹⁸⁵ tvrdí S. Ruiz Baños. Carmelo Urza spatřuje v románu parodické ztvárnění galicijského národního hnutí („Nemýlíme-li se, což je ale u tak složitého románu snadné, téma, demytizovaný mýtus, souvisí s galicijským regionalismem a tvůrci galicijského regionalismu v 19. století.“¹⁸⁶) a celou svou práci věnuje srovnávání postav s reálnými představiteli národního hnutí, přesné lokalizaci románového prostoru na různá místa v Galicii, apod.

¹⁸³ Ibid., s. 244-245 (Sus posibles cien años de soledad (como en Macondo) son aquí más de mil años de superstición, de esperanza mesiánica e hipotética historia.) (o deleitarse en el libérrimo juego imaginativo (y esta opción es fácil porque amenidad no le falta a la novela de Torrente), o bien, sin menoscabo o con menoscabo de tal deleite, preguntarse por el sentido de la broma (opción legítima, pues una broma de 585 páginas sin un solo punto y aparte puede resultar, no obstante la amenidad, una broma un tanto pesada.)

¹⁸⁴ Ibid., s. 238-239 (*La saga/fuga de J.B.* es una novela fundamentalmente lúdica. Lo real y lo ficticio se sustituyen.) (El libro es, sencillamente, una obra maestra.)

¹⁸⁵ RUIZ BAÑOS, Sagrario. Op.cit., s. 102 (Porque el tema de *La saga/fuga de J.B.* es la realidad mítica de Galicia, la Galicia espiritual que se manifiesta en espiral, hacia arriba, tratada desde la imitación paródica de todo un mundo de tradición celta.)

¹⁸⁶ URZA, Carmelo. *Historia, mito y metáfora en “La saga/fuga de J.B.” de Torrente Ballester.* The University of Iowa, 1981, s. 19 (Si no nos equivocamos, cosa nada difícil en una novela de esta

Tyto pohledy jsou bezesporu legitimní, navíc je podněcoval sám Torrente, když se opakovaně odmítal vyjádřit k tématu románu:

Nejsem schopen říci, jaké je téma *Ságy/fugy*, a nemyslím, že je toho někdo schopen, protože kdokoliv, kdo to udělá a řekne, že je to to či ono, je při tom nucen obětovat jiná témata, která mají stejný význam.¹⁸⁷

Ano, vybrat si určité téma nelze jinak než na úkor ostatních, neboť *Sága/fuga J.B.* je světem hojnosti, světem nepřeborného množství motivů, postav a témat. Vše se vším souvisí. Torrenteho román překypuje nápady; jedna myšlenka okamžitě vyvolává další a další, až toto bujení občas ztrácí míru; k tomu poznamenává Eduardo Alonso:

Torrenteho román tihne k přemíře a uvolněnému psaní. Mnohdy se podobá rozprávce vzdělaného besedníka, který nikam nespěchá.¹⁸⁸

Domníváme se proto, že *Sága/fuga* je především oslavou imaginace, ukazuje její nespoutanost a nutnost její volnosti – a to jak pro autora, tak pro jeho hrdiny, a tudíž i pro člověka jako takového. Je románem snažícím se zobrazit bohatost světa i s jeho ambivalencí a nejednoznačností. Svět *Ságy/fugy* je světem, v němž soupeří rozum a víra, historie a mýtus, věda a poezie, chladný kalkul a šílená láska... Soupeří, aniž by jedna ze stran zvítězila. Jsou to strany jedné mince a jen díky oběma je svět celistvý.

Nezapomínejme, že je to svět postavený ze slov, to slova ho drží pohromadě, ačkoliv jsou nedokonalá a mnohdy v sobě nesou dvojznačnost. Přesto jsou jediným nástrojem básníka, romanopisce.

Románový svět *Ságy/fugy J.B.* se dá – jak ukazuje kritika – jen obtížně uchopit ve své celistvosti. Kde začít? Jakými dveřmi vejít do prostoru, který je sice omezený, ale překypuje motivy, do času, který se přiklání tu k mytické cykličnosti a tu zase k dějinami ovládané lineárnosti? Jak vybrat hlavní postavy, když se nám proměňují doslova před očima?

complejidad, el tema, el mito desmitificado, tiene que ver con el regionalismo gallego y con los creadores del regionalismo gallego en el siglo XIX.)

¹⁸⁷ BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 55 (Yo no soy capaz de decir cuál es el tema de *La saga/fuga*, ni creo que haya nadie capaz de decirlo, porque todo el que lo haga diciendo que es tal o cual, tiene que hacerlo sacrificando otros temas que tienen la misma entidad.)

¹⁸⁸ ALONSO, Eduardo. La fabulación “como si”. In *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed.cit., s. 33 (La novela de Torrente propende al exceso y a la escritura desatada. Parece, muchas veces, charla de tertuliano culto y sin prisas...)

Snad tu je jedno řešení: vyjít z názvu románu...

I tato volba může být arbitrární, vždyť to jsou opět jen slova, ale slova, která autor z nějakého důvodu zvolil jako ta nejdůležitější, jako ta, která ulpí v paměti i tehdy, odložíme-li knihu před koncem, nebo dokonce aniž bychom ji otevřeli. A současně je někdy titul prvkem, nad nímž z celého díla nejméně přemýšlíme, obzvlášť pohlí-li nás samotný příběh.

Titul nám může hned na začátku prozradit, o čem a o kom literární dílo pojednává, jaké povahy je vyprávěný děj... Jindy však je název obestřen tajemstvím a teprve přečtením textu se objasňuje a dostává smysl. „Tak jako na jedné straně platí, že název může být klíčem k dílu, instrukcí, jak má čtenář k dílu přistupovat, tak na druhé straně může dílo poskytovat klíč k titulu,“¹⁸⁹ upozorňuje D. Hodrová.

La saga/fuga de J.B., *Sága/fuga J.B.* – dvě podstatná jména a iniciály, proslavený titul románu, přesto však titul zřídka promyšlený. Je to totiž název do značné míry záhadný; snad krom prostředního elementu – o významu slova fuga totiž hovořil při několika příležitostech sám autor.

Sága/fuga J.B., titul nenabízející snadnou a přímou cestu k cíli. Jakoby se tudíž zdálo snazším vyjít úplně odjinud, z nějakého libovolně zvoleného bodu fikčního světa a odtamtud se pokoušet rozplétat nitky sítě Torrentem stvořeného světa. A tak se vyzdvihuje mytický prostor městečka Castroforte del Baralla (a s oblibou se srovnává s Macondem Gabriela Garcíi Márqueze), hovoří se o znásobené osobnosti Josého Bastidy (a připomíná se věčné téma hledání lidské identity, případně se zdůrazňuje Torrenteho obdiv k Fernandu Pessooovi)...

Ano, to vše – jak dále uvidíme – *Sága/fuga* obsahuje. Domníváme se však, že to jsou jen kousky mozaiky, že to není klíč k světu tohoto románu. Ale kde ho tedy hledat?

Po prvním přečtení vrcholného díla Torrente Ballestera může zachvátit čtenářovu mysl zmatek; nic není jasné, otázky zůstávají nezodpovězeny a ani konec románu – který tradičně dával přechozím stranám smysl a zaplňoval bílá místa – „řešení“ nepřináší...

¹⁸⁹ HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu*. Ed.cit, s. 249

Proto je třeba vrátit se na začátek. A co může být více začátkem než název? Název, který podle našeho názoru je jakousi indicií, nápovědou, kudy se mají naše kroky v románovém světě ubírat. A je to důmyslná nápověda – bez románového textu je skryta ve stínu, stejně jako románový svět je naopak bez ní neúplný a nedostatečně osvětlený.

La saga/fuga de J.B. – zdá se, že jde tedy o příběh (ságu) a fugu (tady váháme, zda se jedná o útěk – španělské *fugarse* znamená utéci a *la fuga* je útěk – nebo o hudební formu) nějakého J.B. A je to sága o tomto J.B. či je jeho ságou ve smyslu autorství?

Pokusíme se pomocí slov, z nichž je titul vystavěn, vejít do světa románu Gonzala Torrente Ballestera...

Sága

Termín *sága*, který v moderní islandštině znamená jakékoli prozaické vyprávění, krátké i dlouhé, ústní i písemné, je odvozen od slova *segja* (islandsky „říci“).¹⁹⁰

Podstatou *ságy* je vyprávění, přesto však obecně chápeme *ságu* v omezenějším slova smyslu – jako dávné příběhy o historii rodů. Rodové *ságy* se původně soustřeďovaly na osudy několika generací islandských rodin; silně přítomen tu byl motiv rodového sváru.

¹⁹⁰ SCHOLLES, Robert, KELLOGG, Robert. Op.cit., s. 52

Správně užito na poli literární kritiky by se slovo „sága“ (nedoprovázené žádnými specifickými přívlastky) mělo vztahovat na islandské rodové ságy a jinou jim podobnou tradiční realistickou narativní literaturu, která se délkou blíží románu. Klíčovou roli zde hraje slovo „tradiční“: jinak bychom ságy nemohli odlišit od románů. A slovem „tradiční“ míníme narativní literaturu nesoucí formální a rétorické rysy orální skladby.¹⁹¹

R. Scholes a R. Kellogg považují islandské rodové ságy za velmi pokročilou formu středověkých narativních forem založených na orální tradici; charakterizují jejich styl jako uniformní a formulický¹⁹². Po příchodu písma na Island (kolem roku 1000 n.l.) byly orální ságy zaznamenány v písemné podobě; ta svědčí o různorodosti prozaických žánrů – od rodových ság, přes životopisy králů či biskupů až po „ságy o starších dobách“ (mytologické a hrdinské příběhy). Poukazují rovněž na souběžnou přítomnost prvků mytických a mimetických; někdy nabývají vrchu ty druhé, a pak se sága blíží tradičně chápanému románu; oba žánry totiž nabízejí vyprávění lidských osudů, které je svou povahou již pevně spjata s psanou literaturou.

V některých ohledech jsou rodové ságy epickými básněmi v próze, v nichž je mytický a fabulický prvek drasticky omezen a nahrazen zvláštním důrazem na historično a mimezi. Omezení mýtu a důraz na mimezi jsou však tak blízké dokonalosti, že sága někdy připomíná mnohem spíše román než epos.¹⁹³

Termín sága však nezůstal omezen na staroislandské písemnictví. D. Estébanes Calderón poukazuje na fakt, že později vzniká jiný typ ság, které se inspirovaly germánskými epickými vyprávěními a které se tedy podobají například španělským *cantares de gesta* (epickým hrdinským zpěvům). Sága se samozřejmě objevuje i v moderní literatuře, kde tak bývá označována „rozsáhlá románová kronika rodu, líčící zpravidla osudy několika generací“¹⁹⁴.

Je to tedy život rodiny a její mnohdy dramatické osudy (vzestup a pád), co i dnes chápeme jako úhelný kámen ságy.

V jakém smyslu je Torrenteho román ságou?

Představme si nejprve v krátkosti základní dějovou linii románu: Z galicijského města Castroforte del Baralla náhle zmizely ostatky svaté Lilaily, které podle tradice vyzdvihl z tajemné lodi uprostřed rozbouřeného oceánu

¹⁹¹ Ibid., s. 53

¹⁹² Viz Ibid., s. 46 a dále

¹⁹³ Ibid., s. 51

¹⁹⁴ *Všeobecná encyklopedie*. Praha: Diderot, 2002, 7. svazek, s. 31

námořník Barallobre, jehož potomci ostatky vlastní a profitují z bohatství, které uctívaná relikvie jim a celému městu přináší. Krom ostatků mizí z města i mihule obývající řeku Mendo. Obě události jsou pro Castroforte hospodářskou katastrofou, neboť přichází o dva hlavní zdroje příjmu.

Poté se příběh vrací v čase a prostřednictvím vypravěče Josého Bastidy nás seznamuje s dějinami Castroforte, které je v současné době (tedy v čase vyprávění) dějištěm sporů mezi místními (*nativos*) a cizáky – rozumí se Španěly (*godos*). Místní honorace scházející se pod výmluvným názvem *Kulatý stůl*¹⁹⁵ se snaží u obyvatel obnovit znalost minulosti města, jeho mýtů a legend, aby tak posílila jejich sebevědomí a odpor vůči cizákům. Učitel Bastida – který je největším znalcem dějin města – proniká do jádra dvou hlavních mýtů: jeden se týká svatých ostatků, druhý archetypálního hrdiny J.B., který během dlouhých staletí několikrát pomáhal bránit město proti nájezdům cizinců ze sousedního města Villasanta de la Estrella, kteří chtěli relikvii ukrást. Město bylo opakovaně dobyt, ale hrdina J.B. vždy ostatky schoval a sám odplul na mytické místo uprostřed oceánu.

Tak, jak se před námi postupně rodí svět Castroforte a jeho dlouhé historie, poznáváme, že i románová současnost přináší události, které se již v jiné době staly. Že se historie (či mýtus?) opakuje.

Nakonec se vracíme na začátek: město je zasaženo zprávou o zmizení ostatků a stoupá k nebi. A Bastida Castroforte opouští.

Román Torrente Ballestera je nepochybně ságou v tom smyslu, že vypráví dějiny galicijského města Castroforte del Baralla a jeho významných rodů Barallobre a Bendaña, mezi nimiž – jak se v sáze patří – panuje odvěká rivalita a nepřátelství. Tak tomu bylo v minulosti, a tak je tomu i nyní mezi Jacintem Barallobrem a Jesualdem Bendaňou.

První Barallobre je téměř mytickou postavou, hrdinou z dávných časů... Tento námořník se jako jediný odvážil skočit do rozbouřených vod oceánu a z tajemné lodi vynést schránku s ostatky svaté Lilaily, pozdější patronky města. Ta

¹⁹⁵ Název samozřejmě odkazuje k příběhům artušovského cyklu, které Torrente dobře znal; vzhledem ke keltské minulosti rodné Galicie se zajímal o keltskou mytologii z obou stran lamanšského průlivu. Chtěli bychom však rovněž upozornit na portugalský literární časopis *Távola Redonda*, který vycházel v letech 1950-54 pod vedením A.M. Couta Viany a D. Mourão-Ferreiry; usiloval o propojení tradice a modernosti.

přinesla městu hrdost i bohatství. Největší majetek však připadl samotnému Barallobremu, jehož rodina se dostala na vrchol místní společnosti. Během dalších století představitelé rodu pečovali dle úmluvy uzavřené s církví o toto „Svaté tělo“ (*Santo Cuerpo*) a bránili město proti cizákům.

Jacinto Barallobre je potomkem slavné rodiny, leč nesdílí její úctu a vážnost. Tohoto vzdělaného muže chovají obyvatelé Castroforte v naprostém opovržení, neboť se zbaběle vyhnul smrti, kterou měl sdílet se svými přáteli.

Barallobre pro okolní svět neexistuje. A není horšího osudu pro významný rod než naprosté zapomnění a lhostejnost...

Jesualdo Bendaña je potomkem rodiny, jejíž představitelé v minulosti několikrát stáli v čele vojsk snažících se dobýt Castroforte a omezit jeho nezávislost. Bendaňové tak reprezentují v dějinách města prvek cizosti, snahu otevřít do sebe uzavřené místo vnějším vlivům. To je však dávná, málo známá minulost. Jesualdo, literární vědec žijící v exilu ve Spojených státech, je ctěn jako slavný rodák, jemuž se podařilo získat věhlas na mezinárodním poli. Neustále se spekuluje o možnosti jeho příjezdu do vlasti a tento návrat je očekáván téměř jako příchod spasitele.

Barallobre a Bendaña ztělesňují slavnou minulost Castroforte a představují spor dvou významných rodů – “la rivalidad multiseccular entre Barallobres y Bendañas”¹⁹⁶ (403) („staletá rivalita rodů Barallobre a Bendaña“); soupeří nejen o vliv na město a jeho obyvatele, ale rovněž o lásku Lilaily Aguiar. Vítězem v lásce je Bendaña, čímž znovu – byť symbolicky – dobývá město a pokořuje svého rivala.

Jacinto Barallobre a Jesualdo Bendaña nežijí jen své životy; promítá se do nich totiž tisíciletá minulost a předpovídá se podle nich budoucnost. Nesou na bedrech osudy celých svých rodů, celých uplynulých věků města. Román je v tomto smyslu opravdu jejich ságou.

V románu však můžeme vystopovat další dějovou linii nesoucí znaky ságy. Je jí příběh mužů s iniciálami J.B., mužů pohybujících se na pomezí historie a mýtu, ve světě reality i fantazie, mužů, jejichž jediným zřetelným a nezpochybnitelným rysem jsou iniciály jmen. Jinak je vše zahaleno tajemstvím –

¹⁹⁶ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La saga/fuga de J.B.* Madrid: Alianza Editorial 1998. (Všechny citace z románu pocházejí z tohoto vydání, proto dále uvádíme v textu jen číslo strany v závorce.)

včetně jejich samotné existence. Jsou historickými postavami či plodem mýtotvorného procesu?

I oni tvoří jakýsi „rod“: jsou spřízněni osudem. Ten je nerozlučně spjat s Castroforte del Baralla, které v různých stoletích brání proti vpádu cizáků; ačkoliv v tomto beznadějném boji umírají, vždy se jim podaří zachránit atribut města – ostatky svaté. Tito J.B. pocházejí z různých dob a i jejich povolání se liší, přesto však je jejich příběh svazuje neúprosně dohromady a tvoří tak ságu mytického hrdiny Castroforte, který se objevuje v různých dobách v různé podobě. V této rovině je *Sága J.B.* ságou ponořenou do cyklického času, tedy do času vlastního mýtu; přináší opakující se příběh hrdiny-spasitele. Není to však mýtus jediný.

DĚJINY A MÝTY CASTROFORTE DEL BARALLA

Los mitos de esta ciudad son cinco: el Cuerpo Iluminado de Santa Lilaila de Éfeso, y las figuras supuestamente históricas del Obispo Bermúdez, del Canónigo Balseyro, del Almirante Ballantyne y del Vate Barrantes. (445)

(Toto město má pět mýtů: Zářící tělo svaté Lilaily z Efesu a údajně historické postavy biskupa Bermúdeze, kanovníka Balseyry, admirála Ballantyne a básníka Barrantese.)

Než se budeme těmto mýtům věnovat, je třeba se zastavit u hojně diskutovaného problému, a to je přítomnost Galicie v díle Torrente Ballestera. Kritika poukazovala na typicky galicijský humor, na typicky galicijskou ironii apod. Netroufáme si tyto názory potvrdit či vyvrátit, byť se nám zdají poněkud ošemetné,

neboť humor je v zásadě univerzální. Jisté však je, že Torrente Ballester je výraznou přítomností humoru ve své době ve Španělsku poměrně výjimečný. Dává přednost břitkému vtipu před krutostí. Právě o nepřilíš velké zálibě v tragičnu hovoří (s patřičnou ironií) sám autor jako o něčem typicky galicijském:

My Galicijci jsme pudově antitragičtí. Říkával jsem a nyní to opakuji: podívejte se, v Galicii postrádá *Dům doni Bernardy* smysl, protože tam by se Bernardiny dcery samozřejmě vyspaly s každým a nic by se nestalo.¹⁹⁷

Je zcela zřejmé, že si autor po celý život uchoval velmi silný a blízký vztah k rodnému kraji. Psal sice ve španělštině (což mu bylo určitými nacionalistickými kruhy vyčítáno), avšak inspirace nejrůznějšími elementy galicijského života je všudypřítomná. Nejen že Torrente několikrát situuje děj románů do Galicie, ale také hlavní hrdinové a později vypravěči – neboť dochází ke splynutí obou funkcí – pocházejí právě odsud (stačí jmenovat trilogii *Los gozos y las sombras*, námi studovaný román či dvě díla z konce sedmdesátých let – *Fragmentos de Apocalipsis* a *La isla de los jacintos cortados/Ostrov uříznutých hyacintů*¹⁹⁸). V neposlední řadě se zajímá o keltskou minulost Galicie, jejíž mýty se snaží oživit; nechává se inspirovat spřízněnými kulturami a mytologiemi Skotska či Irska.

La saga/fuga de J.B. je v galicijském prostředí pevně zakotvena. Jak uvádí José Ponte Far:

Jedná se o román, jehož galicijský ráz zdůrazňovala veškerá kritika. Jedni tvrdili, že jde o výklad galicijské mytologie, druzí mluvili o kritice Španělska z galicijského hlediska; někteří v něm dokonce spatřovali kritiku samotného galicijského života.¹⁹⁹

Castroforte, kde se román odehrává, je hlavním městem páté galicijské provincie. Protagonisté včetně Josého Bastidy (o jehož klíčovém postavení v textu budeme hovořit později) pocházejí buď přímo z Castroforte či jiných galicijských obcí. A brání se ze všech sil snahám cizáků zbavit město všeho jedinečného, odlišného, vymykajícího se pravidlům logiky a chladně uvažujícího rozumu. Spojencem v boji je jim často právě humor, rys, který u cizinců (tedy Španělů)

¹⁹⁷ *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. Javier Villán. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, Semana de autor, 1990, s. 34 (Los gallegos somos instintivamente antitrágicos. Yo solía decir y lo repito aquí: miren ustedes, en Galicia *La casa de Bernarda Alba* no tiene sentido, porque allí, naturalmente, las hijas de Bernarda se hubieran acostado con todo el mundo y no hubiera pasado nada.)

¹⁹⁸ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La isla de los jacintos cortados*. Barcelona: Destino, 1980

¹⁹⁹ PONTE FAR, José. Op.cit., s. 165 (Se trata de una novela cuyo carácter gallego toda la crítica resaltó. Unos dirían que si era una exposición de la mitología gallega, otros, que si era una crítica

většinou postrádají (a který, jak jsme viděli, Torrente nachází ve španělské literatuře jen zřídka):

El desacierto de los godos en este aspecto de la literatura es, en cambio, proverbial, quizá porque les ciegue la mala leche, quizás por otras razones más profundas que no es cosa de dilucidar aquí, pero entre las que figura, con toda seguridad, su absoluta carencia de sentido del humor. (314)

(Neobratnost Španělů v této oblasti literatury je naproti tomu příslovečná, možná proto, že je zaslepuje špatná nálada, možná z jiných hlubších důvodů, které tady teď nebudeme objasňovat, ale k nimž bez pochyby patří jejich naprostý nedostatek smyslu pro humor.)

Do románu, psaného španělsky, je též – byť malou měrou – zakomponován galicijský jazyk; buď v podobě jednotlivých vět, třeba zvolání, které celý román otevírá: “¡Veciños, veciños, roubaron o Corpo Santo!” (11) („Sousedé, sousedé, ukradli svaté tělo!“), nebo jako vložené lidové popěvky (“Xa virá o pai, meninho, xa virá. Si non é pol-a noite, pol-a i-alba será.”; 29), či jako typické galicijské zdobněliny vlastních jmen (“Don Joseíño”; 48).

Jak konstatuje sám autor, dějiny a mýty románového města jsou s Galicií a její keltskou minulostí neodmyslitelně spjaty:

V *Sáze/fuze* vytvářím mořské mýty: J.B. je mořský mýtus, související s něčím, co přichází z moře, a opakující keltské schéma krále Artuše, který odletěl a znovu přiletěl, ale tady je to po moři; a používám celou tu parafernálii kolem Kulatého stolu, ale ironicky (protože samozřejmě bych besedu oněch pánů, inspirovanou besedou bratří Muruais v Pontevedře, mohl pojmenovat jinak).²⁰⁰

Castroforte, podobně jako mnohé společnosti dvacátého století, na svou minulost zapomíná. Zbývá pár tradovaných příběhů, socha admirála Ballantyne, o němž toho nikdo moc neví, několik veršů básníka Barrantese... Minulost se však ozývá ve chvílích, kdy je nutné mobilizovat proti nějakému nepříteli, kdy je třeba sjednotit obyvatelstvo a dodat mu sebedůvěry. Když přítomnost není ničím výjimečná, je nutné se obrátit do minulosti.

Tohoto úkolu se dvakrát v dějinách Castroforte ujímá společnost nazvaná *Kulatý stůl*. Ve druhé polovině devatenáctého století si několik místních vzdělanců (v čele s králem Artušem v podání novináře a advokáta dona Torcuata del Río)

de España desde un punto de vista gallego; y hasta hubo quien vio en ella una crítica a la propia vida gallega.)

²⁰⁰ BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 41-42 (En *La saga/fuga* creo los mitos marítimos: J.B. es un mito marítimo, en relación con algo que viene por la mar y que repite el esquema céltico del rey Artús que se va volando y volverá volando, pero por la mar; y luego utilizo toda la parafernalia de la Tabla Redonda, pero de una manera irónica (porque, claro, yo le puedo dar otro nombre a la tertulia de estos señores, tertulia inspirada en una real que era la tertulia de Muruais en Pontevedra.)

vybralo jména hrdinů artušovského cyklu a rozhodlo se, že budou chránit dějiny, mýty a kulturu Castroforte proti tlaku cizáků. Z místní kavárny Kulatý stůl prostřednictvím článků (s řadou důmyslně zkonstruovaných novinářských „kachen“) a veřejných diskusí ovlivňoval rozhodujícím způsobem názory a přesvědčení místních, a to k velké nelibosti úřadů.

O příběh prvního Kulatého stolu se zajímá i současná honorace a s pomocí Josého Bastidy se rozhodne ho obnovit.

“Pero, ¿ustedes piensan seriamente en volver a lo de La Tabla Redonda?” “¡Por supuesto! Y a valernos de ella para defender de los godos a la ciudad.” (78)

(„Ale vy se chcete vážně vrátit k tomu s tím Kulatým stolem?“ „Samozřejmě! A použít ho k obraně města před cizáky.“)

Jak upozorňuje Carlos Urza, „není obtížné vidět v Kulatém stole parodii podobných galicijských institucí, které měly tytéž cíle a tužby.“²⁰¹ O inspiraci jistým spolkem v Pontevedře hovoří i Torrente, stejně jako i o vzorech pro jednotlivé členy Kulatého stolu a ostatní románové postavy, které čerpal jak z galicijské historie, tak samozřejmě z jiných pramenů.²⁰²

Kulatý stůl je onou rozbuškou, která vyvolá minulost ze zapomnění. Nástrojem je José Bastida a jeho spis o minulosti města; ten oživí hlavní castrofortské mýty.

Santo Cuerpo

“¡Veciños, veciños, roubaron o Corpo Santo!” (11) („Sousedé, sousedé, ukradli Svaté tělo!“), zní první věta románu, která tak podtrhuje význam této relikvie a mýtů s ní spojených pro děj i strukturu celého díla. Neboť *Incipit* začíná burcováním obyvatel Castroforte, kteří jsou postaveni tváří v tvář strašné události – ostatky svaté zmizely... A *Coda*, která román uzavírá, popisuje levitaci města, kterou způsobila právě tato zpráva. Fuga Castroforte del Baralla – „útek“ města do oblak – je tedy úzce svázána s pohybem těchto ostatků časem a prostorem...

Legenda o nalezení relikvie je rovněž ústředním tématem básně *Balada incompleta y probablemente apócrifa del Santo Cuerpo Iluminado (Nedokončená*

²⁰¹ URZA, Carmelo. Op.cit., s. 79 (No es difícil ver en La Tabla Redonda la parodia de semejantes instituciones gallegas que sostenían idénticos propósitos y aspiraciones.)

a pravděpodobně apokryfní balada o zářícím Svatém tělu), která následuje po *Incipitu*; vypráví, jak se v dávných časech (“en un tiempo remoto“; 23), na moři objevila zářící loď vezoucí ostatky svaté Lilaily²⁰³; moře ji však obklopovalo nepřekonatelnou hradbou vln a i námořníci měli strach. Proto biskup slíbil loď, tělo i schránku, ve které bylo uloženo, tomu, kdo se odváží pro něj doplout; na oplátku měl vystavět kostel zasvěcený této svaté a pečovat o ostatky. Nebál se jedině námořník Barallobre, který si ale vynutil další výhody pro sebe a potomky. Biskup svolil, byť nerad: “Eres un puñetero gallego desconfiado...” (31) („Jsi zpropadený nedůvěřivý Galicijec...“) A Barallobre pro ostatky doplaval a založil tím slávu Castroforte i svého rodu.

Je zřejmé – a poukázala na to i řada kritiků – že téma ostatků světce ve spojení s mořem a Galicií automaticky evokuje apoštola Jakuba²⁰⁴. Torrente Ballester sice uvádí také jiné zdroje (například baltskou legendu o svaté Hildě, která připlula po Nevě), nicméně se domníváme, že svatojakubská tematika je tu nevyhnutelně přítomna – vždyť je zmíněna v samotné básni: námořníci pociťují na rozbouřeném moři tvář v tvář zářící lodi bázeň a ptají se, co či koho může vézt: “¿Si será un Cristo nauta que llegue de otro mundo, o el cuerpo de un Apóstol, como el de Santiago, en su barca de piedra...?” (25) („Bude to snad Kristus mořeplavec, který přichází z jiného světa, či snad tělo apoštola, jako bylo to Jakubovo, v kamenné lodi...?“)

Torrente byl velkým znalcem a milovníkem galicijských bájí a legend. Santiagu de Compostela a jeho světci věnoval již v roce 1948 knihu *Compostela y su ángel (Compostela a její anděl)*²⁰⁵, která upadla do zapomnění až do vydání sebraných spisů v osmdesátých letech. Nejen že jde o dílo určitými charakteristikami předznamenávající Torrenteho další literární směřování²⁰⁶ („Je jasné, že považuji knihu *Compostela y su ángel* za dobře napsanou a objevuje se v ní v předstihu řada rysů mého současného stylu a způsobu, jakým se dívám na

²⁰² například viz BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 162-164

²⁰³ Jméno svaté zvolil Torrente podle galicijské lidové písně: “veño de de santa Lilaila, de santa Lilaila veño. Sempre me andas preguntando de qué remedia veño“. Viz BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 80

²⁰⁴ Podle legendy připlulo tělo apoštola Jakuba ke galicijským břehům a tam bylo pohřbeno. V roce 813 biskup Teodomiro objevil jeho ostatky a král na tomto místě –Campo de la Estrella– nechal postavit katedrálu. Santiago de Compostela se od 11. století stalo významným poutním místem.

²⁰⁵ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Compostela y su ángel*. Madrid: Alianza Editorial, 1998

²⁰⁶ Zdůraznili bychom především přirozené mísení reality a fikce, přítomnost fantastického v každodennosti, humor či zevrubnou znalost dějinných okolností i legend.

svět,²⁰⁷ píše v prologu z roku 1984), ale vyznává se v ní rovněž ze své lásky k tomuto městu, které považuje za studnici estetické krásy a legend, za pramen poznání („vyjádření smyslu pro humor jsem se naučil poté, co jsem naslouchal tichému žertu, který pronášejí pomocí gest a úsměvů sochy na portiku...“²⁰⁸; „také má znalost lidí a rozčarované, nicméně láskyplné mínění, které o nich mám, se utvářely v Compostele.“²⁰⁹).

Santiago de Compostela je podobně jako Castroforte město, s nímž si pohrává mlha, která ho střídavě zahaluje a odkrývá. Torrente osobitým stylem, na pomezí historických fakt a literární imaginace, vyvolává ze zapomnění příběh ostatků svatého a města, vybudovaného na jeho počest. Procházíme staletími spolu s těmi, kdo se zasloužili o jeho slávu, snažíme se evokovat středověké poutníky (Torrente neopomíná ani Lva z Rožmitálu, kterého charakterizuje slovní hříčkou plynoucí ze shody slov „bohém“ a „český“: “Un bohemio, un gran señor bohemio.“²¹⁰), připomínáme si svatojakubské zázraky...

Torrente miluje tajemnou atmosféru města, ovzduší něčeho nevysvětlitelného, něčeho, co se jako každá legenda či mýtus otevírá různým možnostem, tedy minimálně dvěma: věřit či nevěřit.

Takové je i Castroforte se svou minulostí a slávou vybudovanou na ostatcích svatých. Ale co když to vše je „jen“ smyšlenka?

Toto dilema řeší Bastida, Barallobre, Bendaña i další obyvatelé Castroforte; cizáci a samozřejmě odvěký rival Villasanta využívají nejasností kolem pravosti ostatků k podkopávání identity města a jeho obyvatel. Pravdivost legendy je zpochybněna již v titulu zmíněné básně připomínající nalezení relikvie – je-li tato balada neúplná a pravděpodobně apokryfní, je vůbec něco pravda? Jsou snad v právu profesori z Villasanty, kteří již v roce 1936 publikovali článek zpochybňující dataci a tudíž pravost ostatků? Útok však přichází i z vlastních řad. Slavný rodák Jesualdo Bendaña vystupuje jako bojovník s tmářstvím a pověrami, jako moderní vědec hledající objektivní důkazy, stavějící na faktech, oddělující zřetelnou zdi

²⁰⁷ Ibid, s. 15 (Lo que está claro es que *Compostela y su ángel* lo tengo por un libro ya muy bien escrito, donde aparecen con rigurosa anticipación muchas de las características de mi estilo actual y de mi modo de ver el mundo.)

²⁰⁸ Ibid., s. 16 (la expresión del sentido del humor la aprendí después de haber escuchado esa broma silenciosa que se traen, hecha de gestos y sonrisas, las figuras del Pórtico.)

²⁰⁹ Ibid., s. 17 (también mi conocimiento de los hombres, y la idea desencantada, aunque amorosa, que tengo de ellos en Compostela, se perfiló.)

svět mýtů a svět dějin – tedy svět poezie a svět vědy; i on legendu o svaté Lilaile odmítá.

F. H. Blackwellová ve své práci konstatuje, že tím, kdo zasazuje mýtu konečnou ránu je Bastida („Bastida ve snaze vyvrátit Bendaňova tvrzení mýtus definitivně boří.“²¹¹). Domníváme se, že tomu tak rozhodně není. Bastida se ve třetí kapitole, během procesu transmigrace těly a osobnostmi jednotlivých J.B. (k tomuto motivu se vrátíme později), dostává i k poznání života Jacoba Balseyra, který v sedmnáctém století nahradil rozpadající se relikvii svaté Lilaily tělem panny, kterou inkvizice obvinila z kacířství a popravila. Tato ironická substituce dle našeho názoru sice poukazuje na to, že mnohdy je důležitější symbol a vžité přesvědčení než realita, ale na existenci původních ostatků svaté a tedy na pravdivosti legendy to nic nemění²¹².

J.B. – spasitel Castroforte

Druhým mýtem Castroforte del Baralla je již zmíněný archetypální hrdina s iniciálami J.B., který má spasit město.

Obyvatelé Castroforte si tento mlhavý příslib upravují dle své potřeby – například Don Torcuato del Río se domnívá, že J.B. ustanoví Castroforte jako nezávislou politickou jednotku.

Torrente se hlásí k inspiraci dvěma slavnými spásitelskými mýty spojenými s jemu velmi blízkými kulturami: keltským mýtem o králi Artušovi a portugalskou postavou krále Sebastiana²¹³. V obou případech jsou tito muži očekáváni jako zachránci země; jejich příchod nastolí mír a prosperitu.

O tzv. „sebastianismu“ je v románu konkrétní zmínka, když zapálený racionalista a vědec Don Torcuato mýtus o J.B. kritizuje:

²¹⁰ Ibid., s. 145

²¹¹ BLACKWELL, Frieda Hilda. Op.cit., s. 110 (Bastida, in his efforts to refute Bendaña's assertions, definitively destroys the myth.)

²¹² Jedná se však samozřejmě o pravdivost v rámci románového světa a navíc o pravdivost v rámci světa konstruovaného Bastidou – jeho roli se věnujeme v dalších kapitolách.

²¹³ Historický král Sebastian bojoval s Maury v bitvě u Alcazarquiviru (1578), v níž padl. Vznikla však legenda, že nezemřel a vrátí se. V dalších letech se za něj několik lidí vydávalo, což představovalo nebezpečí pro španělského krále Filipa II., který by v případě Sebastianovy existence přišel o portugalský trůn.(viz PONTE FAR, José. Op.cit., s. 263-4)

Don Torcuato es severo con la leyenda de J.B. La encuentra arriesgadamente útil. Dice que un pueblo no puede pasarse la vida esperando la redención de bóbilis-bóbilis, sin esforzarse hombre a hombre por redimirse. “Ahí está el ejemplo de Portugal, dormido en la esperanza de que *don Sebastián* regrese.” (170)

(Don Torcuato je co se týče legendy o J.B. přísný. Považuje ji za nebezpečně užitečnou. Tvrdí, že lid nemůže trávit život čekáním na spasení, které přijde jen tak z ničeho nic, aniž by každý jednotlivý člověk usiloval o vykoupení. „Tam máte příklad Portugalska, spícího v naději, že se *don Sebastián* vrátí.“)

Mýtus J.B. je mýtem spasitelským, mesianistickým; Castroforte, město obklopené nepřáteli, jehož samotná existence je zpochybňována státními úřady, potřebuje tento druh legendy, která ponechává jistou naději, že budoucnost bude lepší.

Románový svět obývá celkem sedm mužů s iniciálami J.B.

Čtyři mytičtí J.B. patří do minulosti; dle tradice odpluli na mytické místo “Más Allá de las Islas donde esperan no se sabe bien si la reincarnación o el Eterno Retorno“(115) („Tam za Ostrovy, kde čekají – není příliš jasné, zda na reinkarnaci nebo na Věčný návrat“); zde jistě vzpomeneme na M. Eliadeho²¹⁴. Toto místo představuje pro Torrenteho onen daleký horizont, který tak dobře znají všichni ti, jejichž život je spjatý s mořem:

Ona linie či hranice do sebe přijímá slunce, ukrývá ho a vrací nám jeho načervenalé světlo, jako kdyby tam za vším viditelným něco vzplálo. Toto vzdálené tam, v našem jazyce “o alem“, tam na druhé straně, kde se mraky někdy podobají skvrnám tmavého inkoustu, jsem při určité poetické příležitosti nazval Moře Tam za Ostrovy, takhle s velkými písmeny, abych ho pokud možno ozvláštnil a mytizoval.²¹⁵

Existence těchto J.B. je zpochybňována, či je alespoň relativizován význam pro Castroforte, nebo je odhalována „falešnost“ jejich mýtu. Bájní J.B. jsou však s dějinami města nerozlučně spjati, jsou živou vzpomínkou a tím ovlivňují i současnost, bez ohledu na to, zda je jejich příběh pravdivý či nikoliv.

Jedná se o biskupa Jerónima Bermúdeze (11.-12. století), kanovníka a mága Jacoba Balseyra (16.-17. století), admirála Johna Ballantyne (19. stol.) a básníka Joaquína Maríu Barrantese (2. polovina 19. století). Všichni dle tradice

²¹⁴ Jeho vlivný *Mýtus o věčném návratu* vyšel již v roce 1947.

²¹⁵ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 126 (Pues esa línea, o límite, acoge y oculta al sol, y nos devuelve su luz enrojecida, como si más allá de todo lo visible algo se hubiese incendiado. A ese más allá, en nuestra lengua “o alem“, el allende, donde a veces las nubes parecen manchas de tinta oscura, llamé en laguna ocasión poética El Mar de Más Allá de las Islas, así, con mayúsculas, para singularizarlo y mitificarlo de ser posible.)

zahynuli při obraně Castroforte proti odvěkému rivalovi, městu Villasanta de la Estrella.

V čase vyprávění románu žijí tři J.B.: Jesualdo Bendaña, světoznámý lingvista žijící v exilu ve Spojených státech, kde přednáší na Cornellské universitě; Jacinto Barallobre ze starého castrofortského rodu, kterému po staletí patří ostatky svaté; a konečně José Bastida, chudý učitel gramatiky. (Budeme o nich podrobněji hovořit v části „J.B.“)

Jerónimo Bermúdez, Jacobo Balseyro, John Ballantyne a Joaquín María Barrantes žijí životem mýtů; jejich osud je interpretován dle potřeb současnosti a ty mívají ke snahám o objektivitu a „pravdu“ značně daleko. Čtyři mytičtí J.B. jsou glorifikováni i zatracováni; jejich existence je stejně jako existence Castroforte zpochybňována.

Torrente je však ochráncem a obráncem mýtů; poukazuje na sílu, kterou mají bez ohledu na faktografickou pravdivost; jejich kouzlo je hluboké a odolává racionalistickým útokům. Tak i tito mytičtí hrdinové (kteří jsou snad pouhou smyšlenkou) promlouvají výrazným způsobem do dění ve stejně podivuhodném (a možná stejně fiktivním) galicijském městě.

Sporná postava admirála Ballantyne je vlastně katalyzátorem děje románu; cizáci z městské rady se totiž rozhodli odstranit jeho sochu. Pomník byl dle obecného mínění vztyčen k počtě admirála, který během napoleonských válek zachránil město před Francouzi. Kulatý stůl s Bastidovou pomocí však zjišťuje, že Ir Ballantyne byl naopak v Napoleonových službách a bojoval proti španělským vlastencům z Villasanty de la Estrella. Řešení Kulatého stolu je prosté: sochu ponechat a vyměnit jen desku se jménem za jinou. Město totiž své symboly potřebuje.

A lidé stále potřebují mýty...

Mýty v evropské literatuře dvacátého století se ale vypravují jinak než v dávných dobách.

I termín „sága“ je spojen především s dávnou minulostí písemnictví a s rozsáhlými slovesnými freskami devatenáctého století; přesto se jeví jako aktuální i v současnosti.

Jak však napsat ságu tak, aby byla tradiční a moderní zároveň?

Jak již bylo řečeno, Torrente Ballester exploatuje možnosti románového žánru, aniž by však usilovat o destrukci jazyka (ač si je vědom jeho nedokonalosti a omezenosti) či příběhu (navzdory jeho přiznávané iluzívnosti). Aby byl příběh ságy přijatelný, je nutné, aby hrdinové žili v přijatelném prostoru. Torrente se během let přesvědčil o tom, že vytvořit dobrý románový prostor je obtížné a že konečný úspěch není odvislý od toho, zda autor zobrazuje prostor reálný, opírající se o skutečnou předlohu, či prostor zcela smyšlený; výsledek závisí jen na spisovatelově umu – „románový prostor existuje pouze na základě jazyka“²¹⁶.

Problematika prostoru a času v *Sáze/fuze J.B.* je samozřejmě úzce spjata s celkovou stavbou a strukturou románu. A do této oblasti nás zavádí druhé slovo názvu – FUGA...

²¹⁶ GARCÍA PEINADO, Miguel. Op.cit., s. 159 (el espacio novelesco sólo existe en virtud del lenguaje)

Fuga

„Chtěl bych vytvořit něco, co by bylo jako umění fugy, rozumíte. A věru nevím, proč by to, co bylo možné v hudbě, nebylo možné v literatuře.“²¹⁷

Fuga je nejvýznamnější polyfonní formou v dějinách evropské hudby. V období baroka se vyvinula v hluboce propracovaný útvar a pěstuje se dodnes. Vrcholným představitelem barokní fugy je J. S. Bach (v jeho *Umění fugy* se můžeme zaposlouchat do několika typů této kompozice).

Je to „několikadílná vícehlasá skladba, vybudovaná na základě imitací jednoho nebo několika témat, jež postupně procházejí všemi hlasy skladby podle určitých pravidel. Nejčastěji se vyskytují tříhlasé a čtyřhlasé fugy s jedním tématem a třídílnou formou.“²¹⁸

Fuga s jedním tématem (typická právě pro Bacha) „začíná uvedením tématu v hlavní tónině v jednom hlase a imitacemi v dalších hlasech vytváří nepřetržitý proud polyfonní hudby, jenž prochází různými tóninami a v závěru fugy vyústí opět v hlavní tóninu“²¹⁹. Tři základní části jednoduché fugy od sebe nemusí být zcela zřetelně odděleny; jsou to tyto:

1. expozice – v níž se téma uvádí postupně ve všech hlasech v hlavní a v dominantní tónině;
2. provedení – v němž se téma uvádí v dalších tóninách;
3. závěr – v němž skladba vrcholí v hlavní tónině.²²⁰

„Někdy lze v závěru rozlišit poměrně samostatnou kodu, zvláště u větších fug.“²²¹

²¹⁷ GIDE, André. *Penězokazi*. Praha: Odeon 1968, s. 143

²¹⁸ ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990, s. 145

²¹⁹ *Ibid.*, s. 145

²²⁰ *Ibid.*, s. 146

²²¹ *Ibid.*, s. 154

Hudba se svými výrazovými možnostmi nepochybně byla a je pro literáty lákadlem. Dokáže jazyk napodobit její působivost, melodičnost, její bohatost a mnohohlasost?

Právě polyfonie je ve 20. století častou inspirací. „Moderní romanopisci ve snaze dodat alespoň nějaké napětí a rozuzlení dílům, v nichž je tak málo z tradičních zápletkových forem, hledali stavební techniky v malířství a hudbě,“²²² čteme u R. Scholese a R. Kellogga. Polyfonie vede spisovatele na cestu vícehlasého ztvárnění děje, nejednoznačnosti a zároveň obohacení a zvrstvení fikčního světa. O vazbách literatury a hudby hovoří i D. Hodrová; všimněme si, že uvádí díla, která bychom mohli současně zmínit jako příklad novodobých ság:

Termín „kompozice polyfonická“ či „polyfonní“ se vytvořil v souvislosti s cyklickým monografickým nebo rodovým románem typu Mannových Buddenbrookových a Rollandova Jana Kryštofa (1904-1912), který byl chápán jako analogie hudební formy – symfonické, kontrapunktické (fuga), případně sonátové. Srovnání těchto děl s hudebními formami mimo jiné naznačuje, že ačkoli byla vnímána jejich složenost, na druhé straně se cítila provázanost a souvislost jejich skladebných částí.²²³

Také Meletinskij vyzdvihuje jako inspirační zdroj moderní literatury hudbu:

O využití hudební techniky vědomě usiloval Joyce i T. Mann. V tomto směru je charakteristický Joyceův pokus v jedné kapitole *Odyssea* – barová scéna se zpěvem – imitovat slovesnými prostředky hudební formu a také obecná snaha těchto autorů o využití kontrapunktu v románové kompozici.²²⁴

Avšak domnívá se, že hudební struktura není románu vlastní a jako jediná organizační složka je nedostatečná. Román by měl vystavěn na pevnějších základech, které se však právě v moderní literatuře mnohdy rozměňují; autoři ale tuto nutnost pociťují a snaží se najít pevné základy jinde než v tradiční stavbě příběhu; jde tedy o to, aby se při zachování novátorské podoby díla románový svět zcela nerozplynul a neroztříštil v chaosu a neukotvenosti; tehdy se podle Meletinskeho autoři obracejí k mýtu („napodobování volnějších hudebních principů organizace „obsahu“ otevírá cestu pro využití symbolického jazyka mýtu.“²²⁵)

Fuga Gonzala Torrente Ballestera s jazykem mýtů nepochybně pracuje. Vypráví o mytickém prostoru a mytických hrdinech, o vzdálené minulosti

²²² SCHOLES, Robert, KELLOGG, Robert. Op.cit., a. 232-233

²²³ HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu*. Ed.cit., s. 416

²²⁴ MELETINSKIJ, J.M. Op.cit., s. 316

²²⁵ Ibid., s. 317

obestřené tajemstvím, o dávných věcech vyvolávaných ze zapomnění pro potřeby současnosti, o dějinách, které od mýtu dělí jen velmi tenká a nezřetelná hranice.

Jeho románová fuga se samozřejmě otrocky nedrží hudebních norem tohoto útvaru, neklade si za cíl přesné napodobení struktury a průběhu fugy; hudební forma tu slouží jako inspirace, jako možnost, jako vábivý svět mnohohlasosti, jako bojiště, kde se utkávají různé hlasy o nadvládu nad příběhem. *Sága/fuga J.B.* je vždy na prvním místě dílem slovesným, vyprávěním, nicméně inspirace fugou a snaha využít některé možnosti, které tato hudební forma nabízí, jsou zřejmé. A není to inspirace náhodná.

Torrente byl velkým milovníkem a znalcem hudby a hudební motivy nalezneme v řadě jeho děl; hudbu ukazuje jako nesmírně mocnou sílu, která je schopná vzbudit lásku a vášně a která – a to je snad u člověka posedlého možnostmi, které skýtá slovo, zvláštní – dokáže vyjádřit více než řeč. Hudba mluví i tehdy, když člověk nechce či nemůže hovořit.

Výmluvnou se nám zdá scéna, v níž se členové Kulatého stolu rozhodnou dát výprask nenáviděnému donu Acisclovi. Počítají s odporem, jsou připraveni na možnost, že je kněz zasype proudem pádných slov... Don Acisclo se ale brání hudbou.

Instaló el violín debajo de la barbilla y levantó el arco. ¿Nada más que tres metros? El arco rozó las cuerdas, y los primeros compases de la *Partita Tercera* de Bach, para violín solo, rozaron los pechos y las almas de los siete asesinos. Fue como si un muro de poder los detuviera. (...) ¡Cuán grande es tu poder, Acisclo! Aunque mayor ya el de tu violín que el de tu palabra. (296-297)

(Dal si housle pod bradu a zvedl smyčec. Už jen tři metry? Smyčec přešel po strunách a první takty Bachovy *Partita Tercera* pro sólové housle se dotkly srdcí a duší sedmi vrahů. Bylo to, jako by je zadržela mocná zeď. (...) Jak velkou máš moc, Acisclo! Ačkoliv moc tvých houslí je již větší než moc než tvých slov.)

Jak poražení hořce poznamenávají, “hemos sido vencidos por nuestra sensibilidad estética“(297) („zvítězila nad námi naše estetická citlivost“).

Hudba vyšla z této scény jako vítěz.

Vraťme se však k termínu fuga; ten se neomezuje na nějaký konkrétní motiv, ale odkazuje na pojetí románu jako celku. A nezapomínejme, že to je fuga složená ze slov a ne z tónů.

Aplikujeme-li charakteristické rysy fugy na Torrenteho román, okamžitě nalezneme určité shody: *Sága/fuga J.B.* sestává ze tří obsáhlých kapitol,

jednoduchá fuga se rozvíjí ve třech částech. A jak uvidíme dále, román je tvořen proplétáním různých hlasů, byť hlas vůdčí – ten který udává rytmus a vytváří smysl – je jen jeden... Právě nalezení tohoto hlasu (v hudební terminologii nazývaného *dux*) je podle nás klíčem k románu.

Podívejme se na základní strukturu díla:

Do románového děje vstupujeme prostřednictvím úvodu; tento *Incipit* se však objasňuje až po přečtení celého textu, neboť probíhá souběžně se závěrečnou *Codou*. Castroforte se probouzí zahalené v mlze a je šokováno zmizením relikvie svaté; k nalezení není ani Jacinto Barallobre. Představitelé církve a města nevědí co dělat, až je napadne najít jistého Bastidu, který pracoval jako Barallobreho tajemník. (Bastidův význam je tak naznačen v samotném úvodu, neboť je zmíněn – byť jen stručně a nejasně – jako někdo, kdo by mohl mít klíč ke vzniklé situaci.) Ani Bastida však již nebydlí tam kde dřív; ironické vyznění komisařova rozkazu “¡Búsquemelo debajo de la tierra!”(21) („Najděte mi ho třeba pod zemí!) vyplyne až po přečtení závěru románu (tehdy se dozvídáme, že se Castroforte vznáší nad zemským povrchem a Bastida s dívkou Julií jsou jediní, kdo stačili skočit dolů).

Poté následuje “Balada incompleta y probablemente apócrifa del Santo Cuerpo Iluminado”, která vzpomíná na objev relikvie a její příchod do Castroforte.

První kapitola – *Manuscrito o quizás monólogo de J(osé) B(astida) [Rukopis nebo snad monolog J(osého) B(astidy)]* – nás podobně jako expozice fugy uvádí do děje, seznamuje nás s dějištěm příběhu a hlavními postavami. A to hlasem Josého Bastidy, který – jak uvidíme dále – je klíčovým protagonistou románu, vypravěčem ságy Castroforte a snad i autorem celé fugy...

Osamocený Bastida hledá někoho, s kým navázat kontakt, s kým mluvit; tím vstupují na scénu další hlasy, ať už to jsou imaginární Bastidovi “interlocutores” (doslova účastníci rozhovoru), obyvatelé města (předkládající mnohdy různé verze událostí), či posléze tajemní J.B., ti minulí i současní. Castroforte del Baralla nám otevírá své brány, v jeho ulicích se ovšem ztrácíme jako v labyrintu. I sám název kapitoly je kvůli slovu *quizás* (snad, možná) zahalen do podobné mlhy, jaká obestírá toto galicisjké město. Přesto však poskytuje vodítko: kapitola je bezesporu Bastidovým dílem (hovoří k nám jako vypravěč v Ich-formě); buď ji zaznamenal v rukopise, nebo ji celou vyslovil v obsáhlém

monologu. Neimplikuje však monolog tvůrčí akt a tedy autorství? Ponechme zatím tuto otázku nezodpovězenou.

Název druhé kapitoly *¡Guárdate de los Idus de marzo! (Dej si pozor na březnové idy!)* odkazuje na Shakespearovu hru *Julius Caesar*, v níž věštec varuje Caesara: “Beware the ides of March”²²⁶ („Dej si pozor na březnové idy“). Zatímco u druhé části hudební fugy jsme hovořili o „provedení“, zde bychom mohli tuto kapitolu označit jako zápletku, což naznačuje již zvolený název: březnové idy připomínají vraždu Gaia Iulia Caesara, k níž došlo v roce 44 v sále Pompeiova divadla.

Radikálně se proměňuje vypravěčská perspektiva. Z Ich-formy se stává tradiční vyprávění ve třetí osobě (Er-forma), v němž má vypravěč neomezený přístup do světa i myšlenek popisovaných postav. Je však podezřelý, že tento „nový“ vypravěč vypráví naprosto stejně jako Bastida (nezměnila se syntax, slovník ani forma) a někdy jakoby se zapomněl a opět přejde do první osoby:

“Si yo me hubiera aventurado solo en la oscuridad de la Plaza... (...) Posiblemente el cura me habría reconocido, me habría denunciado por segunda vez, y a estas horas estaría nuevamente en la trena...” (310-311)

(„Kdybych se sám odvážil na temné náměstí... (...) Kněz by mě asi poznal, podruhé by mě udal a v těchto chvílích už bych byl znovu v base...”)

Nebo se k sobě obrací ve druhé osobě:

“¡Ay Bastida, Bastida, y cuán lejos estás de merecer el honor que te espera!” (311)

(„Ach, Bastido, Bastido, vůbec si nezasloužíš poctu, která tě čeká!”)

I Castroforte očekává březnové idy s obavami a strachem a také se zvědavostí. V ony dny má totiž na obloze dojít k takovému uspořádání nebeských těles, při němž má podle legend příslušný J.B. opustit Castroforte a odejít do jiného světa, světa mytických J.B. Kdo však je tento J.B., koho čeká smrt? Iniciály opovrhovaného Jacinta Barallobreho souhlasí; i jeho rodokmen. Barallobre sice na mýty nevěří, přesto však v něm hlodají pochyby a přepadá ho strach, co když se přeci jen v osudné dny něco stane. Dochází mu, že není jediným J.B. ve městě. Je tu také J(osé) B(astida)... Barallobreho plán je jasný: zve k sobě Bastidu a žádá ho, aby na sebe vzal osud J.B. – tedy smrt.

²²⁶ SHAKESPEARE, William. *Julius Caesar*. In *The Complete Works of William Shakespeare*. Londýn: Abbey Library, s. 799

“¡Hay que poner en marcha el mecanismo del remedio!”, pensó, y se puso a estudiar los detalles concretos de la propuesta que debería hacer a Bastida (...). El éxito dependía de la estimación en que José Bastida tuviera las metáforas. “Yo soy un término. Usted, el otro. Se trata pues y simplemente de que usted actúe de sustituyente.” Dicho de esta manera, resultaba más elegante que decirle a bocajarro: „Mire, lo que se ventila es que, cuando llegue el momento, muera usted en mi lugar“, lo cual, bien mirado, puede incluso resultar feo. (336)

(„Je třeba spustit nápravný mechanismus,“ pomyslel si a pustil se do studia konkrétních detailů návrhu, který měl učinit Bastidovi (...). Úspěch závisel na úctě, kterou Bastida chová k metaforám. „Já jsem jeden člen. Vy ten druhý. Jde tedy jen to, abyste vystupoval jako můj náhradník.“ Když se to zformuluje takhle, zní to elegantněji, než říci rovnou: „Podívejte se, nabízí se možnost, abyste – až přijde čas – umřel místo mě,“ což může dokonce vyznít dost ošklivě.)

Nezůstane však jen u dvojice potencionálních J.B. Do města se totiž vrací slavný exulant, Jesualdo Bendaña, a trio je kompletní. Tentokrát pro změnu Bendaña žádá Barallobreho smrt, neboť oba usilují o tutéž ženu.

“Ahora puedes decirme a qué vienes.” Y, sin pausa, casi pisándome las palabras, me respondió: “A pedirte que te mueras.” “Hombre, ¡así, de pronto!” “Va en ello la felicidad de la mujer que amamos.” (423)

(„Teď mi můžeš říci, proč jsi tady.“ A bez pauzy, skoro jako by šlapal na má slova, odpověděl: „Chci tě požádat, abys zemřel.“ „Člověče, takhle z ničeho nic!“ „Závisí na tom štěstí ženy, kterou milujeme.“)

Bastida, Barallobre a Bendaña nejsou jen trojicí J.B., ale i třemi hlavními hlasy fugy. Všichni tři předkládají své verze událostí, pátrají v minulosti, boří či naopak stvrzují místní mýty, pomocí slov bojují jeden s druhým a snaží se svým hlasem ovládnout vyprávěný příběh, aby se nakonec – jak uvidíme dále – ujal vedení hlas jediný, hlas vypravěče, hlas Bastidův.

Scherzo y fuga se jmenuje třetí kapitola, téměř závěr fugy, v němž skladba vrcholí v hlavní tónině. V titulu se objevuje další hudební termín: scherzo (ital. žert)²²⁷ vyjadřuje závratné tempo a gradaci poslední kapitoly („...se stává hudbou prudce kypící, dramatickou, živelně se ženoucí vpřed až k bouřlivému vyvrcholení.“²²⁸); odvažujeme se však navrhnout ještě další smysl spjatý

²²⁷ „Ačkoli scherzo má své nejvlastnější uplatnění v rámci sonátového cyklu, nalézáme je přesto i jako jednovětou samostatnou skladbu, zpravidla psanou ve velké písňové formě; v tomto případě si někdy podržuje svůj původní taneční anebo veselý a radostný charakter (Schubert), jindy však působí jako epicky či baladicky pojatá skladba.“ kol. autorů, *Kniha o hudbě*. Praha. Orbis, 1962, s. 174

²²⁸ Ibid., s. 174

s původním významem slova: poukazuje na podstatu románu, který se čím dál více odhaluje jako jeden velký šprým.

José Bastida se znovu nepokrytě ujímá slova a vrací se k původní Ich-formě. Jakoby hledání a tápaní druhé kapitoly nahradila jistota – vypravěč, tedy Bastida, si plně uvědomuje, kým je, a proto může upevnit vládu nad vyprávěním, nad fugou. Svět J.B, který v druhé kapitole Bastida probudil ve své imaginaci, zde definitivně ožívá. J.B., kteří byli představeni jako „projekce či rozdvojení vypravěče“²²⁹, promlouvají; i oni se stávají vypravěči, byť vždy v rámci Bastidovy mysli.

Břežnové idy s sebou přinášejí návrat minulosti, vládu cyklického času. Opakuje se odvěký osud Castroforte a rodů Barallobre a Bendaña. Svatba Lilaily s Jesualdem Bendaňou symbolizuje opětovné vítězství jeho rodu a Barallobre přijímá osud J.B. a odplouvá s ostatky svaté na mytické místo mimo čas a prostor, kde se spojuje se svými předchůdci v jedno. Mýtus J.B. vítězí nad racionalitou a pochybováním. Fuga zde neodkazuje jen na hudební formu, ale též na „útěk“; vše se dává do pohybu – Bendaña si odváží Lilailu pryč z Castroforte, Barallobre odplouvá... a Bastida?

Bastida opouští spolu s dívkou Julií Castroforte, které začíná stoupat k nebi. *Coda*, ač krátká rozsahem, je nepochybným vyvrcholením románu.

Quando se levantaron, riendo todavía, pero ya un poco serios, Castroforte parecía una nube lejana, donde quizás el Rey Artús empezase a proponer al pueblo la proclamación inmediata, definitiva, del Cantón Independiente, hasta que en el Reloj del Universo sonara la hora del regreso. (716)

(Když se smíchem, ale už trochu vážní vstali, Castroforte vypadalo jako vzdálený oblak, kde možná král Artuš začínal navrhopvat obyvatelům okamžité vyhlášení nezávislého kantonu, dokud vesmírné hodiny neodbijí hodinu návratu.)

Osud Castroforte del Baralla není svázán jen s osudem rodů Bendaña a Barallobre, není určen pouze tím, že na sebe Jacinto Barallobre bere úlohu mytických J.B. a naplňuje tak starodávné skazky, ale především je nerozlučně spojen s Bastidou, s jeho slovem. José Bastida totiž neopouští město jen fyzicky, ale především o něm přestává vypravovat. A tím ho odsuzuje téměř k zániku.

²²⁹ GIL GONZÁLEZ, Antonio J. La novela ensimismada (*La saga/fuga de J.B.*). In *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino a Carmen Becerra. Ed.cit., s. 91 (proyecciones o desdoblamiento del narrador)

Téměř? Genaro J. Pérez je rezolutní; tvrdí, že Castroforte „levituje ke svému zániku v nejvyšších a nedýchatečných stratosférách“²³⁰. Domníváme se však, že zánik Castroforte není definitivní, vždyť jde o zánik fiktivního románového světa. A je tu někdo, kdo má moc přivodit jeho konec či ho naopak probudit k životu. Jeho tvůrce.

Ukážeme, že touto osobou je José Bastida; jedině on může nařídít ony vesmírné hodiny tak, aby se mytické galicijské městečko vrátilo na zem...

ČAS A PROSTOR CASTROFORTE DEL BARALLA

...el tiempo está hecho de la sustancia del hombre. Nace con nosotros y con nosotros muere. Todo eso de medirlo, y de complicarlo con el espacio, no es más que una argucia, porque el espacio no existe si no existen antes las cosas. Sin tres cosas al menos, no tendríamos espacio, y sin un hombre mortal no tendríamos tiempo. El tiempo no es más que una secreción de la vida. (342)

(...čas sestává z lidské substance. S námi se rodí a s námi umírá. Všechno to měření a komplikování času prostorem, není víc než sofistika, protože prostor neexistuje, neexistují-li dříve věci. Bez nejméně tří věcí bychom neměli prostor a bez smrtelného člověka bychom neměli čas. Čas není ničím jiným než sekrecí života.)

Parapouco Belalúa, šéfredaktor místního listu *La Voz de Castroforte* (*Hlas Castroforte*), podává Bastidovi překvapivou informaci:

A los niños de las escuelas, y usted lo sabe mejor que yo, porque da clases en una academia, se les enseña, aquí, que hay cinco provincias gallegas, y que Castroforte del Baralla es capital de la quinta;

²³⁰ PÉREZ, Genaro J. Op.cit., s. 44 (levita hacia su destrucción en las más altas e irrespirables estratosferas.)

pero, fuera de aquí, las provincias son sólo cuatro, y Castroforte no figura en los mapas. (...) Se trata ni más ni menos de mantener en secreto nuestra existencia. (55-56)

(Děti ve škole, a vy to víte lépe než já, protože dáváte hodiny na akademii, se tady učí, že je pět galicijských provincií a že Castroforte del Baralla je hlavním městem té páté; ale jinde jsou provincie pouze čtyři a Castroforte na mapách není. (...) Nejde o nic víc ani míň než o utajení naší existence.)

Existence Castroforte je zahalena tajemstvím a nejasnostmi. Je to starobylé město s dlouhou historií, a přesto ho nikdo za jeho hranicemi nezná.

Torrente si za dějiště románu zvolil město galicijské, inspirované oblíbenou Pontevedrou. Život Castroforte a jeho obyvatel je provázán s mlhou, mořem a dvěma řekami, které ho obklopují – Baralla a Mendo.

El Mendo es atractivo y siniestro: invita a mirarse en él como un espejo, y hay que apartarse de prisa, porque en los adentros del que se mira nace en seguida un deseo incoercible de aniquilamiento. El Baralla invita, en cambio, a la aventura, a la evasión, al viaje: no descanso, sino camino ofrece; no tumba, sino vehículo. Los cuatro J.B. de que se guarda memoria, por él marcharon hacia la mar, si bien algunos aseguran que se cayeron al Mendo y fueron devorados de las lampreas. (12)

(Řeka Mendo je přitažlivá a ponurá: vyzývá lidi, aby se v ní shlíželi jako v zrcadle a musíte rychle uskočit, protože v nitru toho, kdo se dívá, okamžitě vzniká nezadržitelná touha po smrti. Řeka Baralla naopak vybízí k dobrodružství, k útěku, k cestě: nenabízí odpočinek, nýbrž cestu; ne hrob, ale dopravní prostředek. Čtyři J.B., které máme v paměti, po této řece odpluli na moře, ačkoliv někteří ujišťují, že spadli do Menda a sežraly je mihule.)

Mendo je spojeno se smrtí, ale také s bohatstvím, neboť mihule – o nichž se traduje, že se živí masem utonulých – jsou již od dob prvních antických kolonií cenným vývozním artiklem a předmětem závisti odvěkého rivala, města Villasanta de la Estrella.

Hranici mezi oběma městy tvoří druhá řeka, Baralla. Až za ní se tyčí sídlo rodu Bendaña, spojenců Villasanta de la Estrella, tedy těch, kdo po staletí válčí proti místnímu rodu Barallobre.

Castroforte je městem nesoucím stopy mnoha civilizací a kultur, které se na sebe během věků vršily. Kostel stojí na místě pohanského obětního oltáře a keltského dolmenu. Celé toto dědictví do sebe město vstřebalo, do své historie a mýtů.

...la llegada, un día remoto, de Argimiro el Efesio, con sus birremes (o trirremes, ¿quién sabe?); la posterior de cierta tribu ártabra disidente y fugitiva, y la primera destrucción de Castroforte por Celso Emilio el Romano: tres acontecimientos que un ara marmórea, el dolmen que la cobija y las huellas de un incendio formidable pueden probar a quien esté dispuesto a admitirlos como prueba. (171)

(...v dávné době příplutí Argimira Efesana na dvojveslicích /či trojveslicích, kdo ví?/; pozdější příchod jistého odpadlického a uprchlého kmene Artabrů a první zničení Castroforte Celsem Emiliem Římanem: tři události, které jsou doloženy – pro toho, kdo je ochoten to přijmout jako důkaz – mramorovým obětním oltářem, dolmenem, který ho překrývá, a stopami obrovského požáru.)

Prostor románu *La saga/fuga de J.B.*, Castroforte del Baralla, je přímým potomkem obce Pueblanueva del Conde – dějiště trilogie *Los gozos y las sombras*. V Pueblanuevě se sice nedělo nic nadpřirozeného (zatímco Castroforte obestírá řadu záhad), jinak jde ale o stejně pojaté a popsané místo. Torrente nešetří detaily, které vyvolávají vzpomínky na kostumbrismus či žánrové obrázky, a buduje plastický obraz městečka – jak vypadá, jaké má domy a významné budovy, kde kdo žije, jaké pitoreskní postavičky chodí po ulicích...

Don Benito Valenzuela Tapias, godo activo y eficaz, doblaba en aquel instante la esquina de Altamira y Sotomayor, justamente donde tiene su tienda de zapatos don Felipe González, el *Maragato*, entre la quincalla de Álvarez, por Altamira, y la sucursal del Banco de Galicia y del Bierzo, por Sotomayor: una tienda muy bien surtida, como que vende más que ninguna del ramo, sobre todo zapatos para niño y mozalbeta, y últimas novedades de París para señora y señorita. (307)

(Don Benito Valenzuela Tapias, čínorodý a rázný cizák, v tu chvíli zahýbal za roh ulic Altamira a Sotomayor, přesně v místech, kde má obchod s obuví don Felipe González, zvaný *Maragato*, mezi Álvarezovým železářstvím na Altamiře a pobočkou banky de Galicia y del Bierzo na Sotomayor: je to velmi dobře zásobovaný obchod, který prodává nejvíce v oboru, především boty pro děti a mládež a poslední novinky z Paříže pro paní a slečny.)

Toto umění popisu poskytuje Castroforte del Baralla zdání přesvědčivosti a reálné existence. Pro čtenáře není složité si podobné městečko někde v Galicii představit. Tím Torrente dosahuje toho, že ve chvíli, kdy Castroforte obohatí o nevšední a fantastické rysy, vplynou do textu zcela hladce a čtenář je přijme jako přirozenou součást popisovaného prostoru.

Je samozřejmé, že z celého města poznáváme jen některé body. A jsou to místa, která jsou z nějakého důvodu významná pro mytickou minulost města a především pro Josého Bastidu. Krom řek a moře tvořících jeho hranice a náměstí se sochou admirála Ballantyne (jejíž odstranění plánované cizáky je rozbuškou příběhu) se jedná téměř výhradně o interiéry. V nich José Bastida buduje své postavení ve městě a v románovém textu: jedná se především o penzion, v němž je ubytován a kde se schází Spiritistický kroužek (Bastida je majitelem přinucen vystupovat jako médium, neboť nemá peníze na zaplacení ubytování; seance, při

nichž předstírá, že se ho zmocňují duše zemřelých, jsou ukázkou jeho bezbřehé imaginace), o místní knihovnu, kde tráví léta studiem nejrůznějších pramenů o dějinách města, o Café Suizo, v němž se již po desetiletí schází místní honorace a které bylo sídlem prvního a nyní i druhého obnoveného Kulatého stolu, a konečně o Casa del Barco (Dům u lodi), sídlo rodu Barallobre, kam se Bastida dostává jako Barallobreho tajemník.

Castroforte je tedy sice v románu podáno jako reálné galicijské město, současně je to však prostor na pomezí reality a fantazie, město, jehož dějiny jsou pro některé jen mýtem, ale jehož mýty jiní považují za dějiny. Město, jehož samotná existence je zpochybňována, město zahloubané do minulosti a obávající se budoucnosti. Město, které se za určitých okolností, vznáší...

Torrente jasně cítil, že by Castroforte mělo být něčím zvláštní; vzpomněl si na obce, které pohřbilo moře či přehrada, ale až v Národní galerii ve Washingtonu padl na to právě:

Myslím si, že jsem byl posedlý mýtem zatopených měst, legendou o Doñinos, a samozřejmě město, které se potápí, mi k ničemu nebylo. Věděl jsem, že musí existovat jiné řešení, ale nemohl jsem ho nalézt, dokud jsme se jednou s Fernandou nevypravili do Washingtonu, kde jsem v muzeu uviděl Goyův obraz – nevím, jak se jmenuje, ale mám ho vyfocený; je to prašný kopec, jako oblak prachu, a na něm město, a tehdy mě okamžitě napadlo to s levitací. Od té doby to bylo jedno z témat, která dřímou a zase se probouzejí (...) Nevím, jestli je originální: jsou tu Swiftovy ostrovy a taky máme onu Calderónovu komedii o paláci, který se vydává na cesty. Vše má nepochybně předchůdce, vše má přechůdce.²³¹

Levitace města je (krom Bastidových „účastníků rozhovoru“) prvním fantastickým elementem, který se v románu objevuje. Castroforte se vznáší, ale jen tehdy, myslí-li obyvatelé na jednu a tutéž věc. Jakoby soustředěnost na jedinou myšlenku vedla k takové koncentraci síly, že zvedne město z povrchu zemského.

To, že Castroforte za určitých okolností stoupá k nebi, není však – jak se zdá – známo všem. Obyvatelé si této „kuriozity“ nikdy nestačili všimnout; vždyť

²³¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Los cuadernos de un vate vago*. Ed.cit., s. 205 (Yo creo que es que estaba obsesionado pro el mito de las ciudades hundidas, por la leyenda de Doñinos, y, claro, que la ciudad se hundiese no me servía. Yo sabía que había otra solución y no daba con ella, hasta que un día fui con Fernanda a Washington y vi en el Museo un cuadro de Goya, yo no sé cómo se llama, pero que tengo fotografiado; que es una colina polvorienta, como una masa de polvo y encima una ciudad, entonces se me ocurrió inmediatamente lo de la levitación, y desde entonces ha sido uno de esos temas que ha dormitado, que ha despertado (...)) Yo no sé si es original: pero por lo pronto hay las islas de Swift y hay aquella comedia de Calderón que es un palacio que va de viaje. Todo tiene precedentes, evidentemente, todo tiene precedentes.)

město v takových okamžicích halí hustá mlha a dříve či později se znovu snese k zemi; pro ty, kteří o možnosti levitace uvažují, se jedná jen o neověřenou hypotézu. Svědkem levitace se však stává právě José Bastida:

Alejándose imperceptiblemente de su asiento, la ciudad con su niebla se columpiaba en el aire limpio de la madrugada, se mecía como un péndulo lento, como un barco que navegase en un espacio quieto. (267)

(Město, vzdalující se neslyšně ze svého místa, se i se svou mlhou pohupovalo v čistém ranním vzduchu, kolébalo se jako pomalé kyvadlo, jako loď, která pluje nehybným prostorem.)

Od něj se o fantastickém jevu dozvídají někteří představitelé města. Jsou tím zaskočení, ovšem ani ne proto, že by se jednalo o něco neskutečného a nadpřirozeného, ale spíše proto, že nevědí, jak o tom informovat centrální španělské úřady, aniž by byli považováni za blázny. Někteří dokonce přemýšlejí, jak tento neobvyklý jev využít ke zbohatnutí města.

Caballeros, les ruego que lo mediten. (...) No tenemos industria. Las peregrinaciones al Cuerpo Santo dan menos dinero cada vez, y las lampreas, a falta de alimento humano, pues no hay quien se suicide, no pueden competir con las de Villasanta, lo saben ustedes de sobra. Ahora bien, ¿imaginan el *impacto* que causaría este anuncio, puesto en los principales periódicos y revistas de todo el mundo:

Visite usted

Castroforte del Baralla

la ciudad que se columpia

y, debajo, una fotografía en colores de Castroforte por los aires? (301-302)

(Pánové, vyzývám vás, abyste o tom popřemýšleli. (...) Nemáme průmysl. Poutě k Svatému tělu vynášejí čím dál méně a mihule kvůli nedostatku lidské potravy, jelikož nikdo nepáchá sebevraždy, nemohou soupeřit s mihulemi z Villasanty, to moc dobře víte. Takže, dokážete si představit *dopad*, který by měl tento inzerát vytištěný v hlavních novinách a časopisech celého světa:

Navštivte

Castroforte del Baralla

město, které se houpe

a pod tím barevná fotografie Castroforte ve vzduchu?)

Ocitáme se na poli fantastična, ireálna. Jak již bylo řečeno v pojednání o Torrenteho názorech na román a jeho výstavbu, španělský spisovatel se často ve svých úvahách věnuje otázce, jak zabudovat fantastické do děje tak, aby to nepůsobilo rušivě, tak, aby to čtenář přijal jako svým způsobem logické pokračování či vyústění děje. Fantastické zkrátka musí být v souladu s fikčním

světem, do kterého je uváděno. Takovým fenoménem je i levitace Castroforte, které se Torrente věnuje ve zmíněném „tvůrčím deníku“ vydaném pod názvem *Los cuadernos de un vate vago*:

...přemýšlel jsem o některých věcech, o tématu levitace Castroforte, protože nevím, jak to bude přijato. Mám dojem, že jestli věci vyjdou tak, jak chci, bude tam dostatečná příprava na to, aby to bylo přijato jako přirozené, ale problémem je právě to, aby věci vyšly tak, jak je chci mít. Nepravděpodobné – myslím si, že nepravděpodobnost je velmi relativní pojem, závisí přirozeně na tom, v jakém světě se to odehrává. Je samozřejmé, že v Galdósově románu, v *Orbajose, no*; ta se nemůže vznášet ve vzduchu.²³²

Castroforte ale není *Orbajosa*. Je sice vystavěno na reálných základech, jeho bytí se však blíží snu. Levitace způsobuje, že Castroforte del Baralla opravdu někdy není tam, kde by mělo být! Navíc je místem, které je geograficky i psychologicky odděleno od okolního světa. Je to prostor izolovaný, vytržený z okolí. Řeky Mendo a Baralla jsou přirozenými hranicemi města; na druhé straně se rozkládá širý oceán. A jako by to nestačilo, město se často schovává pod příkrovem husté, neproniknutelné mlhy. Další vrstvou mlhy je již zmíněné zpochybňování jeho existence ze strany úřadů: Castroforte není na mapách, silnice do něj vedoucí nejsou označené, a když pan Belalúa (šéfredaktor místního listu) jede na novinářský kongres, je registrován jako šéf neexistujících novin z jiného města... A ještě tvrdí, že všichni zástupci centrální vlády v Castroforte patří k tajné policii. Castroforte tudíž oficiálně neexistuje, je však pod přísným dohledem státní moci. Ta se navíc snaží přetvořit svérázné městečko k obrazu svému zvýhodňováním cizáků na úkor místních. Právě svár těchto dvou skupin vede ke zvýšenému zájmu o minulost Castroforte.

Místní obyvatelé potřebují zdůraznit a upevnit svou identitu a postavení a co tomu může lépe posloužit než slavná minulost? Minulost založená na historických pramenech i mytických vyprávěních. Dá se však jedno od druhého vůbec odlišit?

Castroforte del Baralla nepochybně nese některé rysy utopického a mytického prostoru, které zmiňuje D. Hodrová: „Mívá ostrovní charakter, vymyká

²³² Ibid., s. 204-205 (...anduve dándole vueltas a algunas cosas, al tema de levitación de Castroforte, que yo no sé cómo se va a recibir esto. Me da la impresión de que si las cosas van como yo quiero habrá una preparación suficiente para que se acepte como natural, pero el problema está en que las cosas vayan como yo pretendo conducir las: inverosímil; bueno, yo creo que la inverosimilitud es una condición muy relativa, depende naturalmente del mundo en que se produzca. Efectivamente en una novela de Galdós, en *Orbajosa, no*; no puede ir por el aire.)

se teritoriálně, ale i svou povahou z reality světa, z níž ho nahlíží tvůrce utopie nebo z něhož v románu přichází cestovatel.²³³

Geograficky i psychologicky izolovaný svět Castroforte je nám představován Bastidou, který sám stojí jakoby na pomezí dvou světů; je součástí světa Castroforte, současně však přichází odjinud; je postavou tohoto světa, zároveň však – jak se pokusíme ukázat dále – jeho stvořitelem. Daniela Hodrová poukazuje na fakt, že ve středověké literatuře, konkrétně v rytířském románu „se utopické místo stává místem osobního rytířova dobrodružství, jeho chrabrosti i mravního zrání a zasvěcení.“²³⁴ Castroforte je nepochybně místem Bastidova zrání. Jako románový hrdina se vyrovnává se svými komplexy a v imaginaci a v lásce nachází smysl života a naplnění, jako vypravěč/autor se ponořuje do dobrodružství vytváření fikčního světa a tuto složitou cestu úspěšně završuje.

Pokud jde o pojetí času, ten se v utopiích vždy podobá mytickému bezčasí. (...) Až do 18. století byla utopie situována do minulosti – do zlatého věku, častěji však do současnosti (distance byla ryze prostorová – utopie byla někde jinde, ale nyní), která ovšem nesla rysy minulosti (...). Od 18. století, nesporně v souvislosti s představou o neomezeném pokroku a s koncepcí lineárně pojatého historismu, začínají být utopie kladeny do budoucnosti, nesoucí ovšem mnohé rysy utopické minulosti, nebo do jakési jiné, vnitřní dimenze časoprostoru.²³⁵

Castroforte del Baralla existuje tady a teď, ovšem čas jako by se tu zastavil. Město nepřemýšlí o budoucnosti, neplánuje, co zítra, vlastně se zdá, že budoucnost pro něj neexistuje. Je totiž plně pohlceno pomíjivou přítomností, která se však zvětčuje, neboť je nazírána prizmatem minulosti. To minulost je pro Castroforte stěžejní, neboť minulost je vlastně jediným důkazem existence města, a proto je podmínkou budoucnosti.

Čas minulosti je spíše než časem lineárním mytickou cykličností či bezčasím. Uplynulé věky Castroforte del Baralla jsou soustředěny kolem dvou hlavních mýtů: ostatků svaté Lilaily a archetypálního hrdiny J.B. Jeden od druhého nelze oddělit; osud mytického spasitele města je s relikvií pevně provázán; jejich úděl se opakuje – ve středověku, v 19. století i v čase vyprávění románu jsou okolnosti shodné a zdá se, že i výsledek. Castroforte je znovu a znovu odsuzováno k staletému čekání na konečnou spásu.

²³³ HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Ed.cit., s. 32-33

²³⁴ *Ibid.*, s. 34

²³⁵ *Ibid.*, s. 46

Nesmíme však zapomínat, že román je též ságou. Krom času mytického opakování je tedy zasazen v čase historickém, v čase dějin plynoucích od počátku v dávné minulosti k neznámému konci v snad vzdálené budoucnosti.

Román nás provádí tisíci lety historie města a nejvýznačnějších rodů. Na základě tradovaných příběhů a nejrůznějších pramenů (předkládaných jaké více či méně věrohodné) se seznamujeme se vznikem Castroforte, s jeho osudy za dob Féničanů či Řeků, přes středověk až po národní hnutí v devatenáctém století a „přítomnost“ (ta není přesně vymezena, dá se však vyvodit, že se jedná o šedesátá léta 20. století).

Jak ale obsáhnout tak dlouhé časové období? Cílem románu není nabídnout chronologické dějiny města; nejen že by to bylo obtížně realizovatelné, ale ani to není třeba. Vypravěč totiž vybírá jen určité události a seskupuje je takovým způsobem, který odpovídá jeho záměrům. A tím mění uplývající čas ságy v něco zcela jiného: v závrať způsobující vír.

Události se chaoticky střídají, proplétají a překrývají, čímž vzniká dojem časové neuspořádanosti a nezařaditelnosti, neboť jen málokterá scéna je přesně vymezena. Místo stanovení dnů a let nám autor nabízí vágní kategorie „potom“, „o několik dní později“, „za pár let“, apod.; Gil González hovoří o „naprosté časové nevynešenosti příběhu“²³⁶. Tato časová neukotvenost má podle nás na čtenáře dvojí dopad: zaprvé, znemožňuje orientaci v textu, čímž přispívá k akceptování pravdivosti vyprávěného, neboť není v silách čtenáře ověřovat, zda se to či ono mohlo tehdy a daným způsobem přihodit. Za druhé, tato zmatenost a neseřazenost současně vede k pocitu, že se sice pohybujeme v dějinném čase, ale že je to současně čas mytický, kde je vše možné a kde se některé věci donekonečna opakují a vracejí...

Incipit a Coda probíhají souběžně. Bastida a Julia opouštějí Castroforte poté, co Barallobre vzal ostatky svaté a odplul s nimi pryč, a tehdy se po městě začíná šířit zvěst o tom, co se přihodilo; připomeňme první věta Incipitu: „¡Veciños, veciños, roubaron o Corpo Santo!“. Román je tedy strukturován do kruhu.

Mezi počátkem a koncem se rozvíjí děj strukturovaný do zmíněných tří kapitol.

²³⁶ GIL GONZÁLEZ, Antonio J. *Relatos de poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed.cit., s. 88 (la absoluta indeterminación temporal del relato)

První kapitola obsahuje dvě hlavní dějové linie: seznamuje nás se životem a osudem Josého Bastidy a se současnou situací Castroforte del Baralla (cizáci se snaží město připravit o jeden z hlavních atributů – sochu admirála Ballantyne, čemuž se chtějí místní postavit a za tímto účelem povolávají do zbraně slavné okamžiky a osobnosti minulosti, ať už založené na historických faktech či na tradovaných bájích). Krom těchto dvou témat se však objevuje řada vedlejších motivů, z nichž některým je dán značný prostor a které ještě více rozostřují povědomí o časové posloupnosti událostí. Zmiňme například sázku místních a cizáků, zda má španělština více výrazů pro mužské či ženské pohlavní orgány. Tato jasně satirická a humoristická epizoda má však krom lechtivého podtónu důležitou stavební úlohu – je totiž příčinou první levitace Castroforte.

Druhá kapitola začíná událostmi překrývajícími se s první kapitolou (jde o rétorické střetnutí papoušků dona Aciscla a dona Reboirase) a končí dva dny před březnovými idami. Pozornost se soustřeďuje na dona Aciscla a Jacinta Barallobreho, který najímá Bastidu jako tajemníka a jako možného „náhradníka“ v osudu J.B. Do hry vstupuje též Jesualdo Bendaña poskytující místním novinám rozhovor, v němž boří mýty rodného města, po čemž následuje Bastidova a Barallobreho reakce. Zásadním ukončením kapitoly je vzkaz, v němž Julia (dcera Bastidova bytného) oznamuje Bastidovi, že k němu v noci přijde. S tímto očekáváním se Bastida ukládá 13. března k spánku. Ačkoliv je hlavní linie této kapitoly chronologická, povědomí o čase je opět ztíženo vsunutými epizodami a komentáři a také nejasným časovým vymezením.

Nelze se nezmínit o scéně, v níž se vypravěč snaží slovy navodit simultaneitu tří událostí, časově od sebe značně vzdálených. A přece podobných. Jedná se o trojí pouť ke kostelu, kterou v dávné minulosti vykonaly ostatky svaté Lilaily, poté slavná zpěvačka Coralina Soto a nyní Lilaila Aguiar (láska soků Bednani a Barallobreho). Ač jsou motivace a průběh těchto cest různé, v textu jsou propojeny jakoby v krátkých, rychle se střídajících střízích. Tři scény se slévají v jednu jedinou a čas tu ztrácí platnost a schopnost věci oddalovat či přibližovat.

Todos se arrodillaron al distinguir al Obispo de Tuy, revestido de pontifical y con báculo y mitra, erguido en la popa de la barca, en cuya proa el marinero Barallobre, armado del bichero, miraba desconfiado a todo aquel concurso. (...) Y el Santo Obispo hubo de hacer frente al brazo eclesiástico, que protestaba en latín, y al brazo secular, que lo hacía en romance. Les explicó el trato hecho con mi antepasado. “Pise aquí, señoritiña, que lo guardaré como una reliquia.” Una fila de niños, los ojos muy abiertos, las manos a la

espalda, embarazaba el paso. "Apartávedos, rapaces, y hacer la señal de la cruz." Detrás iban mujeres, gordas y coloradas, o flacas y de ojos oscuros, y rezaban, después de recogidos sus avíos. Lilaila ocultaba el rostro cada vez más, y se apresuraba, pero el centro de la calle estaba ya alfombrado hasta allá arriba. Coralina echa luses de oro que le abren paso... (393-394)

(Všichni poklekli, když poznali biskupa z Tuy, s pontifikáliemi, berlou a mitrou, vztyčeného na zádi lodi, na jejíž přídi námořník Baralobre, ozbrojený lodním bidlem, s nedůvěrou pozoroval celý ten dav. (...) A svatý biskup musel čelit církevní moci, která protestovala latinsky, a světské moci, která tak činila ve španělštině. Vysvětlil jim dohodu uzavřenou s mým předkem. „Stoupněte si sem, slečinko, schovám si to jako relikvii.“ Řada dětí s vyvalenýma očima a rukama za zády překážela v cestě. „Ustupte, uličníci, a pokřižujte se.“ Vzadu šly ženy, tlusté a zčervenalé, nebo hubené s tmavýma očima, a poté, co sebraly svůj proviant, se modlily. Lilaila skrývala čím dál víc tvář a pospíchala, ale střed ulice byl již pokryt koberci až nahoru. Coralina hází zlaté dvacetifranky, které jí otvírají cestu...)

Podobnou metodu zvolil autor též ve třetí kapitole. Ta je soustředěna do dvou dnů – 14. a 15. března. José Bastida podniká během čekání na Julii fantastickou cestu po jednotlivých J.B. Jedná se o putování, při němž vzdálenosti v čase a prostoru nehrají žádnou roli. Je to cesta imaginace; cesta, během níž José Bastida nepoznává osudy J.B. zprostředkovaně; on těmito postavami jednoduše je.

Muchas veces he oído hablar, y hasta he leído, del *shock* que padecemos los hombres al nacer, y el mío debió de ser de los morrocotudos, si juzgamos por el tamaño de mi cabeza; y de los prolongados, si por lo apegada que me quedó: en modo alguno comparable, sin embargo, al trasvase de un Jota Be a otro por cualquiera de esos tubos por los que nos relacionamos. (...) Salir del obispo-almirante fue trabajoso e interminable, aunque no tanto como cuando pasé de Jerónimo Bermúdez a Jacobo Balseyro... (557)

(Mnohokrát jsem slyšel a dokonce četl, o šoku, který mi lidé zažíváme při narození; ten můj musel být pořádný, usuzujeme-li podle velikosti mé hlavy, a pěkně dlouhý, podle toho, jak šišatá mi zůstala. V žádném případě se to ale nedá srovnat s přechodem z jednoho Je Be do druhého jednou z těch trubek, kterými spolu souvisíme. (...) Dostat se z biskupa-admirála bylo pracné a nekonečné, i když ne tolik, jako když jsem přecházel z Jerónima Bermúdeze do Jacoba Balseyra...)

U každého J.B. se seznamujeme jen s několika scénami jeho života, významnými pro Castroforte del Baralla. A tyto scény opět nejsou vyprávěny chronologicky; tvoří zmeť, v níž se osudy jednotlivých J.B. proplétají a prolínají, kde jedna událost začne a dříve, než dojde konce, je nahrazena jinou...

Mis recuerdos me constituyen, pero son confusos y no puedo ordenarlos cronológicamente. A veces, se organizan en unidades como secuencias, y me siento éste o aquél haciendo esto o aquello; pero,

en sus bordes, la secuencia, siempre deshilachada, se mezcla con el comienzo de otra, sin límites precisos, y hay trámites en que no sé quién soy. (570)

(Mé vzpomínky mě utvářejí, ale jsou zmatené a nedokážu je chronologicky uspořádat. Někdy se seskupují do jednotek jako sekvence a cítím se jako ten nebo onen dělající to či ono; ale na okrajích se sekvence, která je vždy roztřepená, mísí se začátkem další, bez jasných hranic, a jsou chvíle, kdy nevím, kdo jsem.)

Nakonec se však všechny příběhy dočkají završení a navíc vyplní řadu bílých míst dějin Castroforte del Baralla a mýtu J.B.

Na tuto zásadní scénu navazuje rozhovor Bastidy a Barallobreho a konečně březnové idy přinášející svatbu Bendani s Lilailou, Barallobreho odplutí a setkání všech J.B. “en el lugar Más Allá de las Islas“ („Tam za Ostrovy“).

Již tak obtížné uchopení časové roviny románu se navíc rázem promění, když si uvědomíme, že celý román vypráví a konstruuje ve své mysli José Bastida (tomuto tématu se budeme věnovat v dalších kapitolách). Pak totiž zjistíme, že to, co je nám podáváno jako tisícileté dějiny Castroforte, je až „román na druhou“ (román vymyšlený Bastidou), zatímco „román Torrente Ballester“ se odehrává tady a teď v Bastidově mysli.

Prostor i čas nabývá dvojí podoby: prostorem a časem je sám Bastida a prostorem a časem „jeho“ textu je sága města Castroforte del Baralla.

J.B.

Jerónimo Bermúdez, Obispo
Jacobó Balseyro, Nigromante
John Ballantyne, Almirante
Joaquín María Barrantes, Poeta
Jesualdo Bendaña, *Full-professor*
Jacinto Barallobre, Traidor
José Bastida, Desgraciado
(551-552)

(Jerónimo Bermúdez, biskup
Jacobó Balseyro, mág
John Ballantyne, admirál
Joaquín María Barrantes, básník
Jesualdo Bendaña, *Full-professor*
Jacinto Barallobre, zrádce
José Bastida, nešťastník)

J.B. je jeden a je jich mnoho. Je to mýtus a je to realita. Je minulostí i současností Castroforte.

Význam jména postavy podtrhoval odedávna fakt, že se toto jméno ocitalo na nejexponovanějším místě textu – v titulu. Tím už bylo čtenáři dáváno dostatečně najevo, kdo bude hlavní postavou...²³⁷

Ale co dělat v případě, kdy jsme postaveni před pouhé iniciály?

Jak konstatuje D. Hodrová, není-li postava označena celý jménem, cítíme, že něco chybí, že její identita není úplná:

Součástí prvního způsobu prezentace postavy v textu je, jak už jsme uvedli, také jméno postavy. (...) Redukce jména (např. na iniciály) a případně jeho úplné zmizení (postavy-hlasy) znamená potom nejen oslabení identity postavy (...), ale i oslabení určitého, v realistické próze ještě dobře fungujícího a text propojujícího motivu-postupu, oslabení vnitřní soudržnosti textu.²³⁸

Postava, která je již v titulu díla uvedena pouze iniciálami, je od počátku zahalena tajemstvím. Neznáme její jméno a tedy ani totožnost. Krom toho s sebou iniciály nesou to riziko, že mohou označovat více lidí; nejsou jedinečné, nevypovídají nutně o konkrétní bytosti.

Torrente uvádí na scénu hned několik osob s těmito počátečními písmeny jména; některé jsou dávno po smrti, jiné žijí v románové současnosti. Samotná existence jedněch i druhých je však nejistá.

Jak již bylo řečeno, J.B. je jedním ze dvou hlavních mýtů Castroforte. J.B. je mytický, archetypální hrdina, který má přinést městu a jeho obyvatelstvu spásu.

V čase vyprávění žijí tři J.B., jejichž hlasy se proplétají v románové fuze a utvářejí přítomnost města: Jacinto Barallobre, Jesualdo Bendaña, José Bastida. Další čtyři J.B. hráli nezastupitelnou roli v časech více či méně minulých, jejich vliv však ve vzpomínce a mýtu přetrvává.

Koho tedy dosadit do titulu románu, kterým jménem doplnit iniciály? A je vůbec možné zvolit pouze jedno jméno?

Román Torrente Ballestera je bezesporu ságou všech jmenovaných J.B., i jejich fugou, a to v obou zmíněných smyslech slova – jejich příběhy a hlasy se v románu prolínají a všichni nakonec Castroforte del Baralla opouštějí. Přesto však existuje jeden J.B., kolem něhož se všichni zbývající seskupují. Tento J.B. je bodem, kde se protínají osudy všech. José Bastida...

²³⁷ HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Ed.cit., s. 609

²³⁸ *Ibid.*, s. 525

JOSÉ BASTIDA – MOCNÝ BEZMOCNÝ

„...vymyslíl jsem osobu romanopisce, kterého stavím jako ústřední postavu; a námětem knihy, chcete-li, je právě zápas mezi tím, co mu nabízí realita, a tím, co z toho chce udělat.“ „Ano, ano, chápu tak trochu,“ řekla zdvořile paní Sofroniská, kterou už také málem nakazil Lauřin smích. „To by mohlo být dost zajímavé. Ale, víte, v románech je vždycky nebezpečné zobrazovat intelektuály. Nudí čtenáře; autoři jim dokážou vložit do úst jen pitomosti a všemu, co se jich týká, vtiskují abstraktní tvář.“²³⁹

Bastidovo postavení v románu je od počátku dvojnásobné. Je totiž osobou zdánlivě marginální – alespoň tak je nejprve chápán okolím a možná i čtenářem –, současně je však vypravěčem.

Bastida pokračuje v linii charakteristických Torrenteho hrdinů. Je to vzdělaný intelektuál, trochu skeptik, člověk mírný, chápavý, váhající, ale v zásadních momentech rozhodný; je chudý, neupravený a podle obecných měřítek velmi ošklivý. Do Castroforte del Baralla přichází zvnějšku (byť je také z Galicie, ze Soutelo de Montes v provincii Pontevedra) a ocitá se na okraji městské komunity. Bastida místo, které mu bylo v Castroforte určeno, akceptuje; nesnaží se své postavení radikálně změnit a žije v ironickém přizpůsobení se. „Postava se přijímá přesně taková, jaká je, má o sobě naprosto jasné vědomí a nikdy se nesnaží sama sebe oklamat,“²⁴⁰ říká Alicia Giménezová.

Bastida si je vědom vlastních nedostatků (a některé z nich nenese lehce), ale zároveň i svých předností – především vzdělanosti a umění zacházet s jazykem, hrát si s ním a přetvářet ho; „...ese cerebro de que me sentía orgulloso, ese instrumento del que había sacado las escasas aunque intensas satisfacciones de mi vida...“ (250) („...ten mozek, na který jsem byl pyšný, ten nástroj, který mi poskytl vzácná avšak intenzivní životní uspokojení...“). To vše mu

²³⁹ GIDE, André. Op.cit., s. 140-141

²⁴⁰ GIMÉNEZ, Alicia. Op.cit., s. 162 (El personaje se considera a sí mismo exactamente tal y como es, goza de una autoconciencia total, y no intenta engañarse en ningún momento.)

totiž umožňuje utéci ze světa chudoby a pohrdání, to z něj činí postavu, která nemůže být považována za ubožáka. A proto je to právě on, kdo vypravuje.

Sám sebe karikuje, ale protože je to on, kdo zvolil dějiště hry, když pohrdl tím, které se nabízelo, ví, že má výhodu vítěze a jistým způsobem vždy vyhrává, nikdy nekončí nezdarem, i když jeho triumf probíhá podle jiných hodnotících měřítek, než jsou ta obvyklá.²⁴¹

Po přečtení slov A. Giménezové nám ihned vytane na mysli Torrenteho pojetí dona Quijota. Je mu hrdinou, který hraje se světem hru, hru, v níž je to on sám, kdo určuje pravidla, a proto je těžké ho porazit. Také Quijote je postavou zdánlivě slabou, vysmívanou a nechápanou, vybočující z úzce vnímaného řádu světa.

U Bastidy, stejně jako u Quijota, můžeme nalézt některé rysy blázna („Blázen je člověk, který smí mluvit nedovolenými jazyky a zlovolně komolit jazyky dovolené.“²⁴²) či blouda. Bloud často přichází odjinud „z jiného času (don Quijote) a z jiného světa (Myškin)“²⁴³ a ocitá se na pomezí dvou světů – zděšního a cizího. Je „svědkem veřejných i intimních dějů, hraje roli třetího a nezřídka ji paroduje.“²⁴⁴

Bastida je tím nejbedlivějším pozorovatelem života Castroforte a jeho glosátorem. Bastidova role rozhodně není pasivní; přes svou zdánlivou bezvýznamnost a osamocenost ovlivňuje zásadním působem život města.

José Bastida se vyjadřuje o své chudobě a nevábném vzhledu s ironií, je to však ironie zakrývající smutek. Není to člověk schopný vždy a všude zapomenout na okolní svět, uzavřít se do pověstné věže ze slonoviny a tam se nechat unášet výplody ducha. Bastida je mužem z masa a kostí, kterému jsou intelektuální schopnosti útěchou a životní náplní, které však ne vždy postačují. Bastida je smířen s tím, jak vypadá a jaký život vede, přesto však touží po lepším jídle, pohodlnějším ubytování, elegantnějších šatech, po přátelském kontaktu, po lásce... A jelikož to nemá, cítí se v jistém směru méněcenný, byť si je vědom svých kvalit – ty však nejsou na první a možná ani na druhý pohled patrné.

Bastida hovoří jasně:

²⁴¹ Ibid., s. 163 (Hace caricatura de sí mismo, pero como es él quien ha elegido el terreno de juego, desdeñando el que se le ofrecía, sabe que tiene las ventajas del ganador, y en cierta manera siempre gana, nunca queda desairado, aunque su triunfo se realice bajo unas perspectivas valorativas distintas de las comunes.)

²⁴² BACHTIN. *Román jako dialog*. Ed.cit., s. 171

²⁴³ HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Ed.cit., s. 218

²⁴⁴ Ibid., s. 222

“un complejo de inferioridad (físico y social) como una casa, aunque debidamente compensado por un complejo de superioridad (espiritual e intelectual) de tamaño más bien regular... (530)

(komplex méněcennosti (fyzické a společenské) velký jako trám, ačkoliv patřičně vyvážený komplexem nadřazenosti (duševní a intelektuální) spíše prostřední velikosti...)

Svou osamělou existenci, které jsme svědky na počátku románu, proto zalidňuje imaginárními bytostmi. Nazývá je “interlocutores“, tedy účastníci rozhovoru; jsou různé národnosti a různé povahy, spojuje je však to, že mají vlastnosti a dovednosti, které Bastidovi chybějí: jsou krásnější než on, slaví úspěchy ve společnosti, bez problému si získávají náklonnost žen, apod. Jejich jména vycházejí z toho Bastidova: krásný Angličan J. Bastid, Portugalec J. Barbosa Bastideira – svůdce a miláček žen, rafinovaný Francouz J. Bastide a anarchista a revolucionář, Rus J. Petrovič Bastidoff. Existují z jediného prostého důvodu: aby si měl Bastida s kým povídat.

...mis interlocutores se divertieron jugando a intercambiar sus ojos, sus voces y otros adminículos más o menos caracterizadores. Yo creo que lo hacían para demostrar lo equivocado que yo estaba al decir – como una vez les había dicho– que carecían de verdadera personalidad humana; que no eran más que “caracteres sostenibles“, por no decir abstracciones, y que estaban prisioneros de aquella manera de ser, de modo que Bastidoff no podía hablar más que de bombas y atentados; Bastideira, recitar versos y quejarse de amores imposibles; M. Bastide, hacer citas de los lingüistas más famosos y repetir sus lecciones en la Sorbona, y, Mr. Bastid, jugar al conformismo cínico (...). Querían aparecer ante mí como hipóstasis del mismo ser, generalmente autónomas, pero capaces, si se terciaba, de reintegrarse a la unidad originaria, aunque con el propósito de que yo viera que se trataba de una multiplicidad. (61)

(...moji společníci se bavili tím, že si vyměňovali oči, hlasy a další více či méně charakterizující propriety. Domnívám se, že to dělali, aby mi ukázali, jak se mýlím, když tvrdím – jak jsem jim to jednou řekl – že postrádají skutečnou lidskou osobnost; že nejsou víc než „udržitelné povahy“ či dokonce abstrakce a že jsou uvězněni v dané formě bytí, takže Bastidoff dokáže mluvit pouze a jen o bombách a atentátech; Bastideira recitovat verše a stěžovat si na zmařené lásky; M. Bastide citovat nejslavnější jazykovědce a opakovat své přednášky ze Sorbony a Mr. Bastid si hrát na cynický konformismus (...). Chtěli se mi předvést jako hypostáze téže bytosti, obvykle autonomní, ale schopné – když se to hodilo – se znovu spojit v původní jednotu, ačkoliv za tím účelem, abych viděl, že se jedná o multiplicitu.)

I oni jsou J.B. Přesto je neřadíme ke světu mytických J.B. spjatých s Castroforte del Baralla, neboť jsou jen přechodným plodem Bastidovy mysli a mizí ve chvíli, kdy se Bastida ponoří do minulosti města.

“En realidad –concluyó M.Bastide– el lugar no es cómodo. Será mejor que nos vayamos, no sea que empiece esto a llenarse de obispos-almirantes y de brujos-poetas.“ Abrió la puerta, salió y el aire del hueco de la escalera absorbió a los otros tres y se los llevó también. “No volverán“, pensé con pena; (265)

(„Vlastně – uzavřel M. Bastide – tohle místo není pohodlné. Bude lepší, když odejdeme, než se to tady začne zaplňovat biskupy-admirály a mágy-básníky.“ Otevřel dveře, odešel a vzduch z výklenku schodiště pohltit ostatní tři a taky je odnesl. „Nevrátí se,“ pomyslel jsem si s lítostí.)

Jak uvádí A. Gil González, v rozhovorech s těmito prvními společníky Bastida teprve hledá cestu, která ho přivede k mýtu J.B.:

Tito Bastidovi účastníci rozhovoru (Bastideira, Bastide, Bastid a Bastidoff) se na rozdíl od toho, co se stane později, nevyvinou do plodných narativních směrů a proto se nestanou postavami v Bastidově diegezi. Jsou to symboly tvůrčího procesu a ne realizovaného fikčního díla, které existuje samo o sobě.²⁴⁵

Již tito prvotní J.B. odkazují k tématu multiplicity osobnosti, které – jak bylo zmíněno – Torrente Ballester předkládá v několika dílech a je neskrývaným holdem Fernandu Pessoaovi.

S jeho tvorbou se Torrente seznámil těsně před odchodem do Spojených států (tedy v letech 1965-66) a byl fascinován Pessoaovou schopností psát různé typy poezie, neboť autor tak „je“ několik lidí v jednom. Torrente Ballester v předmluvě k vydání Pessoaovy poezie z roku 1981 napsal:

Co se mě týče, pouhého pozorovatele toho oslňujícího celku, pouhého milovníka (kromě toho) jeho básní, je to různorodost jeho fyziognomií, rozličnost jeho slohů, co mě fascinuje a současně způsobuje, že se cítím bezpečně ve své vlastní multiplicitě. A musím se přiznat, že jak v lidském, tak v básnickém ohledu mě nejvíc přitahuje Alvaro de Campos, aniž by to znamenalo upírání zásluh ostatním nebo opovržení jimi.²⁴⁶

Torrente Ballestera láká možnost, kterou poskytuje člověku imaginace – možnost žít několik existencí, přecházet z jedné do druhé. Problém lidské osobnosti Torrente promýšlí nad stránkami Pirandellovými, Cervantesovými (zajímá ho vztah mezi Alonsem Quijanem a donem Quijotem) či Ortegovými – ten hovoří o možnostech, které se jedinci v životě skýtají; když jedny uskutečňuje, druhé zavrhuje. Torrente poznamenává:

²⁴⁵ GIL GONZÁLEZ, Antonio J. La novela ensimismada (*La saga/fuga de J.B.*). In *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino a Carmen Becerra. Ed. Cit., s. 76-77 (Estos interlocutores de Bastida (Bastideira, Bastide, Bastid y Bastidoff), al contrario de lo que sucederá después, al no fecundar en direcciones narrativas fértiles, no llegarán a constituirse como personajes de la realidad diegética de Bastida. Son signos del proceso fabulador, y no de la obra de ficción realizada, y ya dotada de existencia por sí misma.)

²⁴⁶ PONTE FAR, José. Op.cit., s. 184 (Por lo que a mí respecta, mero contemplador de ese conjunto deslumbrante, mero gustador (además) de sus poemas, es la variedad de las fisionomías, la diversidad de sus estructuras lo que me fascina y al mismo tiempo me hace sentirme seguro en

A samozřejmě každý, kdo přemýšlí o dětství, a já jsem tak činil velmi brzy, si uvědomí, že v dětství je člověk tím, kým chce, a jak postupně necháváš ono období za sebou, tuto schopnost ztrácíš. Existují pánové, kteří se z tohoto důvodu stali spisovateli: aby realizovali individuality, které by rádi měli, ale které mít nemohli.²⁴⁷

Portugalský spisovatel José Saramago sleduje hru Torrente Ballester a jeho vzorů: „Quijano se nahradil jiným, Pessoa se rozdělil na jiné, Bastida se přijímá takový, jaký je, protože se doplnil jinými.“²⁴⁸

Ano, Bastida přijímá sám sebe a tím, že je otevřen různým možnostem své osobnosti, čím dál pevněji ukotvuje své vlastní já, které sice není jednodušší, ale je jedno. Bastida není rozdvojená či roztržená osobnost, naopak, je člověkem z jednoho kusu, který se ale snaží určitým způsobem realizovat své sny; podobně jako Quijano shledává, že prostorem svobody, královstvím, v němž ho nemůže nikdo sesadit z trůnu, je imaginace.

Čtyři „účastníci rozhovoru“ brzy přenechávají místo daleko propracovanějším a životaschopnějším společníkům stvořeným Bastidovou obrazotvorností. Děje se tak ve chvíli, kdy se před Bastidou otevrou dveře do světa J.B.; tento okamžik je popsán jako skutečné zjevení (a čím jiným je někdy pro spisovatele náhlý nápad?!):

...se me abrió de pronto el fondo de la conciencia, o, mejor se perforó como la hoja de lata de un rallador, o acaso lo estuviese ya hacía mucho tiempo sin que yo lo advirtiera, más o menos como me sucedía con los calcetines, y por los mil agujeros entraron mil luces de otro mundo al que me asomé con terror y entusiasmo y de cuya apasionante pululación quedé asombrado. (61-62)

(...náhle se mi otevřel obsah vědomí, nebo lépe řečeno se provrtal jako plech struhadla, nebo to tak možná bylo už dlouho, aniž bych si toho všiml, podobně jako se mi to děje s ponožkami, a tisíce otvorů vnikly tisíce světél z jiného světa, do kterého jsem nahlédl s hrůzou a nadšením a jehož vzrušující hemžení mě fascinovalo.)

mi misma multiplicidad. Y necesito confesar que, lo mismo humana que poéticamente, es Alvaro de Campos quien más me atrae, sin que esto signifique demérito o desdén de los otros.)

²⁴⁷ BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 190 (Y claro todo aquel que haya reflexionado sobre su infancia, y yo lo hice muy pronto, se da cuenta de que en la infancia uno es el que quiere y que conforme vas dejando atrás esa etapa vas perdiendo esa facultad. Hay señores que se han hecho escritores por esto: para realizar unas personalidades que a él le hubiera gustado tener y que no pudo tener.)

²⁴⁸ SARAMAGO, José. Perfiles cervantinos en la obra de Torrente. In *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. Ángel Abuín, Carmen Becerra, Ángel Candelas. Ed.cit., s. 19 (Quijano se substituyó por otro, Pessoa se fragmentó en otros, Bastida se acepta como quien es porque se completó con otros.)

Svět J.B., tedy svět mytického archetypu se právě proto, že je důsledkem Bastidova stvořitelského aktu, může stát předmětem nekonečných obměn a transformací.

Por intuitivo conducto fui informado de que me hallaba ante la serie entera de los Jota Be pasados, presentes y futuros; de los reales y de los posibles, de los que ya habían andado por el mundo y de los nonatos. (254)

(Intuitivně jsem byl informován, že se nacházím před úplnou sérií minulých, současných a budoucích Je Be; skutečných a možných, těch, kteří již chodili po světě, a těch ještě nenarozených.)

Neboť iniciály mu dovolují libovolně kombinovat jména a příjmení jednotlivých J.B., a tím i měnit jejich osudy. A v rámci románového textu i svůj vlastní, protože i on je jedním z nich.

Hay siete Jota Be conocidos. Los desconocidos de dos dimensiones se determinan combinando los siete nombres y los siete apellidos, o –lo que es equivalente– las prendas que cada uno de ellos lleva puestas en la cabeza y en el torso, con arreglo a la siguiente tabla:

Jerónimo Bermúdez	Mitra y casulla
Jacobo Balseyro	Capirote y balandrán
John Ballantyne	Bicornio y casaca
Joaquín María Barrantes	Sombrero de copa y levita
Jacinto Barallobre	Flexible y capa
Jesualdo Bendaña	Birrete y toga
José Bastida	Boina y gabardina

Las cuarenta y nueve combinaciones resultantes, serán, pues, éstas:

Jerónimo Bermúdez	Mitra y casulla
Jerónimo Balseyro	Mitra y balandrán
Jerónimo Ballantyne	Mitra y casaca... (255-256)

(Existuje sedm známých Je Be. Neznámí ve dvou dimenzích se určují kombinací sedmi jmen a sedmi příjmení nebo – což je rovnocenné – kusů oděvu, které má každý z nich na hlavě a na trupu, a to podle následující tabulky:

Jerónimo Bermúdez	Mitra a ornát
Jacobo Balseyro	Biret a klerika
John Ballantyne	Dvourohý klobouk a kazajka
Joaquín María Barrantes	Cylindr a šosatý kabát
Jacinto Barallobre	Měkký klobouk a plášť
Jesualdo Bendaña	Biret a talár
José Bastida	Baret a plášť do deště

A tohle je tedy čtyřicet devět výsledných kombinací:

Jerónimo Bermúdez	Mitra a ornát
Jerónimo Balseyro	Mitra a klerika
Jerónimo Ballantyne	Mitra a kazajka...)

Bastida tak zakouší nejen závratnou moc, ale též pocit uspokojení, že on, ten chudák – sám sebe charakterizuje ve výčtu všech J.B. jako “José Bastida, desgraciado“ (248) („José Bastida, nešťastník“) se ocitá ve stejném světě jako hrdinové minulosti a veličiny současnosti.

¡Ay, qué de repente me sentí importante y guapo (...)! Me sentí tan distinto de lo que hasta entonces había sido, que salí con la cabeza erguida y casi mirando a los espiritistas por encima del hombro. (259)

(Ach, náhle jsem se cítil důležitý a krásný (...)! Cítil jsem se tak jiný než dosud, že jsem vyšel se vztyčenou hlavou a skoro jsem se na spiritisty díval přes rameno.)

Proces Bastidova sebeuvědomění vrcholí ve třetí kapitole; v ní upevňuje vládu nad příběhem. A během zmíněné fantastické cesty po J.B. definitivně naplňuje a ukotvuje svou osobnost; ne tím, že by popřel multiplicitu, ale jako by právě tato multiplicita mohla teprve vyústit v kompletní a celistvé „já“.

Při Bastidově setkání s básníkem Barrantesem dochází jednak k jasné proklamaci Bastidovy identity a také k úplnému prolnutí jejich osobností, takže rozlišení na „já“ a „ty“ zcela pozbývá smyslu.

“¿Quién eres?“, inquirí. “Jota Be.“ “También yo lo soy. ¿Quieres darme a entender que eres parte de mí mismo?“ “¡Ni siquiera reflejo de un reflejo! Soy un Jota Be itinerante y supernumerario, y estoy de paso en una etapa del camino.“ (...)“Acabo de decirte que éramos uno y no dos. Quizá no esté muy claro, pero no puedo explicarlo mejor.“ Era una voz humilde la que me hablaba, o, dicho de otra manera, yo hablaba al Vate con voz humilde.. (612)

(„Kdo jsi?“ zjišťoval jsem. „Je Be.“ „I já jím jsem. Chceš mi snad dát na srozuměnou, že jsi mojí součástí?“ „Ani odleskem odlesku! Jsem putující a mnohonásobný Je Be a zrovna procházím jednou etapou cesty.“ (...) „Právě jsem ti řekl, že jsme jedno a ne dva. Možná to není moc jasné, ale nedokážu to vysvětlit lépe.“ Byl to pokorný hlas, co ke mně promlouval, nebo – řečeno jinak – já jsem mluvil na Básníka pokorným hlasem...)

Toto poznání musí nutně vést k ukončení románového textu, který se rozvíjel jako souboj různých hlasů (v duchu hudební fugy); nyní je totiž zcela zřejmé, že vůdčím a de facto jediným hlasem je hlas Bastidův. Cesta po J.B. mu

dodává zbraně pro konečné vítězství nad alternativními verzemi Jacinta Barallobreho či Jesualda Bendani. Následující ukázka ze samotného počátku třetí kapitoly celý tento vývoj předznamenává:

Ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo. Bueno. Dicho así, de repente, puede parecer raro, fantástico, e incluso ofensivo, sobre todo para los que no dejan de ser quien son durante un año entero, día tras día (...). Pero yo carecí de esa suerte, al menos durante cierto tiempo, ese en que al encontrarme con que yo no era el mismo, fui otro y otro más, fui no sé cuántos otros, aunque entre ellos y yo hubiera ciertas afinidades que, con exageración, pudieran conceptuarse de trámites para la equiparación final, para la integración total, y que el itinerario que recorrí mientras duró la aventura, pudiera a la postre –y bien pensado– resultar un viaje por dentro de mí mismo, secretos e ignorados vericuetos de mi yo, o al menos por el interior de algo o de alguien que, sin ser yo enteramente, lo fuera en cierto modo. (543)

(Ten den, nebo spíš tu noc, jsem zjistil, že již nejsem tím, kým jsem býval, nýbrž sám sebou. Dobrá. Řekne-li se to takhle naráz, může to vypadat divně, fantasticky a dokonce urážlivě, hlavně pro ty, kteří nepřestanou být těmi, kým jsou, celý rok, den za dnem (...). Já jsem však podobné štěstí neměl, přinejmenším nějakou dobu, tu, během níž když jsem zjistil, že nejsem sám sebou, jsem byl někdo jiný a ještě další, byl jsem nevím kolika osobami, ačkoliv mezi nimi a mnou existovala jistá podobnost, která by se s trochou přehánění mohla pokládat za přípravu na konečnou integraci, a že trasa, kterou jsem během tohoto dobrodružství překonal, by koneckonců a po řádném uvážení mohla být považována za cestu po vlastním nitru, po tajných a neznámých místech já nebo alespoň po nitru něčeho nebo někoho, kdo – aniž by byl úplně mnou – jím byl určitým způsobem.)

Bastidovo postavení na okraji společenství Castroforte vedlo některé kritiky podle nás k mylným názorům.

J. Saramago tvrdí, že Bastida „bude vždy a za všech okolností ten vysmívaný, zesměšňovaný, ten, který v očích Castroforte hraje dvojí roli dvorského šaška a vesnického hlupáka. Dá vše, oč ho požádají, dá dokonce víc, aby ho přijali, a výměnou nezíská nic, jen nelogickou lásku v již neočekávané hodině...“²⁴⁹

Ano, pro některé obyvatele Castroforte je Bastida bezcenným, opovrženímhodným tvorem; dokonce je srovnáván se zvířaty:

²⁴⁹ Ibid., s. 17 (será en todos los momentos y circunstancias, el ridiculizado, el escarnecido, desemeñando, a los ojos de Castroforte, el doble papel de truhán de la corte y de idiota de la aldea. Dará todo cuanto le pidan, dará más para hacerse aceptar, y a cambio nada recibirá, salvo, llegando la hora ya no esperada, el amor ilógico...)

“¡Orangután, pies planos!”, me chillan los muchachos desde el tercer piso del colegio... (39) („Orangutáne s plochýma nohama,“ křičí na mě děti z třetího patra školy); “...con mi figura de rana enderezada...” (47) („se svojí postavou vztyčené žáby...“); “¡Váyase de ahí, fagocito, microbio, desgraciado!” (241) („Zmizte odsud, fagocyte, mikrobe, nešťastníku!“); cuando le llegó el turno a los insultos personales, me vi calificado de perro, sabandija, babosa, tití, serpiente de Lucifer, etc. (81) („když došlo na osobní urážky, byl jsem označen za psa, havěť, slimáka, opici, Luciferova hada, atd.“).

Druzí však brzy odhalují jeho cenu a jsou to právě ti, kteří představují další významné postavy románu. Členové Kulatého stolu si ho cení pro jeho znalosti, Baralobre v něm dokonce nalézá spřízněnou duši, Julia k němu pociťuje nejprve lítost a soucit a poté upřímnou a hlubokou náklonnost.

Bastidova síla je ve slově. Není jen skromným učitelem gramatiky a znalcem dějin Castroforte del Baralla; je též básníkem. A to ne jen tak ledajakým. Zážitky španělské občanské války, kdy se Bastida ocitá střídavě na jedné či druhé straně barikády a na obou mu hrozí smrtelné nebezpečí, s sebou přinášejí pochybnosti o důvěryhodnosti jazyka. Bastida vidí kolem sebe i sám na sobě (neboť ze strachu před smrtí mění bojující strany), jak je snadné slova zneužít; jak v oslavné písni jednoho tábora stačí změnit pár slov a hned může posloužit protivníkovi, jak slova dokáží být v ústech lidí věrolomná. Jak jazyk může být nástrojem krásy, ale jak může zraňovat a lhát: “las palabras mismas, capaces por sí solas de injusticia” (531) („slova, sama o sobě schopná nespravedlnosti“).

Když je za války zavřený v žaláři pro politické vězně – “a mí, al solo recuerdo de los tres años pasados en el Lazareto de San Simón, convertido en prisión provisional para condenados políticos en espera del salto en el vacío, se me ponían de punta los pelos de las piernas” (46) („vlasy mi vstávaly hrůzou na hlavě, když jsem si jen vzpomněl na tři roky strávené v lazaretu svatého Šimona, předělaného na provizorní vězení pro politické vězně, kde jsem čekal na skok do prázdna“) – vymýšlí si svůj vlastní jazyk. Neboť vytvořit nový jazyk znamená vytvářet nový svět. Poprvé věci pojmenovat...

“En la cárcel, a pesar de lo mal que estaba, podíamos contemplar unos preciosos atardeceres, y usted debe saber lo que ayuda a pensar un buen conjunto de nubes y colores. Decidí que, en lo sucesivo, escribiría mis versos en un alfabeto con clave, pero lo pensé mejor y, como tenía mucho tiempo libre, inventé un idioma.” “¿Y no le da pena que su poesía no la pueda leer nadie?” “Eso es precisamente lo que busco.”

“¿Entonces?” Bastida hizo un esfuerzo como si fuera a confesar un crimen. “Lo que digo en mis versos es de mi exclusiva incumbencia. No le importa a nadie y encuentro ofensivo para los demás proponerles su lectura.” (417-418)

(„Navzdory tomu, jak hrozně mi ve vězení bylo, jsme mohli pozorovat nádherné západy slunce a asi dobře víte, jak pomáhá myslet na soubor oblaků a barev. Rozhodl jsem se, že napříště budu psát verše v zašifrované abecedě, ale pak jsem si to promyslel lépe a jelikož jsem měl hodně volného času, vymyslel jsem si jazyk.“ „A není vám líto, že vaši poezii nikdo nerozumí?“ „O to mi právě jde.“ „Jak to?“ Bastida se nadechl, jako by se měl přiznat ke zločinu. „Co říkám ve svých verších, se týká výlučně mě. Nikoho jiného to nemusí zajímat a považuji za urážlivé vůči ostatním nabízet jim svou poezii k četbě.“)

Stvořený jazyk neslouží ke komunikaci, ke sdělování prožitků druhým; je výlučně Bastidovým tvůrčím nástrojem, jeho soukromým územím, kde slova nemohou být překrucována a obviňována z nepřesnosti či nevhodnosti.

Je příznačné, že milostné spojení Bastidy a Julie je popsáno právě jen slovy tohoto jazyka; zde Bastida nenabízí ani překlad; jakoby jen jeho, pro nás nesrozumitelný jazyk dokázal tuto událost plně popsat:

Lo jauceba yoilita caslatuleya vazla. Macora mina baskila fexuna josla, bérigila lisla, posla logentes quoslita... (644)

Nový jazyk by měl věrněji vystihnout nekonečné bohatství přírody, myšlenek a citů; měl by obsáhnout celý život, i s jeho protiklady (Torrente odmítá chápání ambivalentního, paradoxního, nejasného či protichůdného jako něčeho negativního; považuje to naopak za něco zcela přirozeného a od života neoddelitelného); měl by uspět tam, kde se běžný jazyk zdá Bastidovi nedostatečný²⁵⁰.

Y es muy posible que tenga razón cuando sospecho que, por debajo de las cautelas que me aconsejaron la invención de un idioma, obraba la creencia, no del todo aceptada por mi razón, aunque sí enteramente por mis necesidades poéticas, en un sistema de palabras que sirviese para expresar lo que las cosas son y no son al mismo tiempo, las facetas visibles y las invisibles, el fuera y el dentro, el haz y el envés y todos los puntos de vista imaginables, objetivos, subjetivos e intermedios... (624)

(A je dost dobře možné, že mám pravdu, když usuzuji, že za opatrností, která mě dovedla k vymyšlení jazyka, působila víra – ne zcela akceptovaná rozumem, ale zato plně mými básnickými potřebami – v systém slov, který by sloužil k vyjádření toho, co věci současně jsou a nejsou, viditelných i

²⁵⁰ Vzpomeňme na eseje Octavia Paze, v nichž vyjadřuje přesvědčení o schopnosti poezie obsáhnout protiklady: „Nuže báseň nejen hlásá dynamickou a nutnou koexistenci protikladů, ale jejich konečnou jednotu.“ PAZ, Octavio. *Luk a lyra*. Praha: Odeon, 1992, s. 88-89

neviditelných aspektů, vnějšku a vnitřku, líce a rubu a všech představitelných, objektivních, subjektivních a prostředních hledisek...)

Torrente se svěřuje, že inspirací pro Bastidův jazyk mu byl tzv. „trampitán“, smyšlený jazyk, který vytvořil na konci 19. století zeměměřič Juan de la Coba Gómez z galicijského města Ourense. Ten postupně přešel od změny funkce slov k vymyšlení jmen a toponym až po tvoření jakéhokoli slovního druhu. Uvedme krátkou ukázkou z divadelního kusu *La Trampitana*:

Bertoldo: Sus sos ao pusus fer pe oselete,
Tretos ortase lareta zon.

Paulina: Pengo dofino la sobenete,
Per to anofo tofo os quiquitón.²⁵¹

Tak jako byl román srovnáván se *Sto roky samoty*, tak byl i Bastidův vymyšlený jazyk připisován hispanoamerické inspiraci. Torrente to však popírá:

Dám-li do románu pána, který píše verše v nějakém takovém jazyce, převzal jsem to z Cortáзара. A tak to není. Když jsem příteli a kolegovi Andrésu Amorósovi vysvětloval, že „zdrojem“ pro verše Josého Bastidy je Juan de la Coba, nikdo tomu nevěřil, protože Juana de la Cobu nikdo nezná, zatímco Cortáзара všichni. Přesto to ve Filgueirově článku je. Bystrý čtenář si okamžitě všimne, že to, co jsem udělal, bylo aplikovat na „model“ toho bláznivého muže z Ourense metody z Jakobsonovy poetiky.²⁵²

Bastidův jazyk obohacuje svět a přináší nové podněty Bastidově imaginaci, je však pro svou hermetičnost omezen na oblast Bastidových nejniternějších pocitů. Jinak si musí vystačit s jazykem obyčejným, který však slouží jako prostředek komunikace mezi lidmi. I tento jazyk se stává v Bastidových rukou mocným nástrojem.

Neboť Bastida není jen postavou, která spojuje s jazykem svou existenci – jazyk Bastidu živí a jazyk mu získává respekt druhých (vždyť právě slovo zprostředkovává Bastidovy znalosti a ve slovech je uchována paměť Castroforte; minulost města vyvolává Bastida ze zapomnění pomocí slov). Jak jsme již předestřeli, Bastida je rovněž vypravěčem.

²⁵¹ PONTE FAR, José. Op.cit., s. 257

²⁵² TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cuadernos de La Romana*. Ed.cit., s. 72 (Si yo meto en una novela a un señor que escribe versos en uno de estos idiomas, de Cortázar lo he tomado. Y no es así. Cuando expliqué a mi amigo y compañero Andrés Amorós que la “fuente” de los versos de José Bastida era don Juan de la Coba, nadie lo creyó, porque a don Juan de la Coba nadie le conocía, y a Cortázar todo el mundo. Sin embargo, ahí está, en el artículo de Filgueira. El lector

JOSÉ BASTIDA – VYPRAVĚČ ČI STVOŘITEL?

Bastida agradeció el honor, y, al sentarse, sacó del bolsillo unas cuartillas dobladas y dijo: “Les pregunté por Lanzarote a causa de este escrito. Me gustaría leerlo. Y, por mi parte, deseo que lo escuchen y que me hagan las observaciones que juzguen oportunas.” “¿Trata de los Jota be?”, preguntó Galván, riéndose; y Merlín le llamó, como de costumbre, imbécil. “Sí, de Jota Be precisamente. Y no sé si con ello me meteré en camisa de once varas, o, mejor dicho, en territorio ajeno.” “¡Todo lo concerniente a Jota Be le pertenece por derecho, y ninguno de los presentes lo ha dudado jamás, o, al menos, así lo creo!”, clamó, inesperadamente, Gowen; (460-461)

(Bastida poděkoval za tu čest a když se posadil, vytáhl z kapsy několik přeložených papírů a řekl: „Ptal jsem se po Lanzarotovi kvůli tomuhle spisku. Rád bych ho přečetl. A chtěl bych, abyste poslouchali a učinili připomínky, které uznáte za vhodné. „Jde o Je Be?“ zeptal se se smíchem Galván a Merlín ho jako obvykle nazval hlupákem. „Ano, právě o Je Be. A nevím, jestli si tím nekoleduju o potíže nebo se nepouštím na cizí území.“ „Všechno co se týká Je Be vám právem patří a nikdo z přítomných o tom nikdy nepochyboval, aspoň myslím!“ zvolal nečekaně Gowen.)

perspicaz se dará cuenta inmediatamente de que lo que hice fue aplicar al “modelo” del chiflado orensano los métodos de la poética de Jakobson.)

„Bez vypravěče není vyprávění.“²⁵³ Toto na první pohled banální Todorovovo konstatování je pro románový žánr zásadní. Vypravěč stojí v samotném ohnisku románového světa, a to i v případě, že se sám staví na okraj. Můžeme to nazvat jakousi vypravěčskou pózou a manipulací, neboť vypravěč je tím, kdo vybírá, co a jak bude vyprávěno, a tudíž rozhoduje i o tom, jaká bude jeho vlastní pozice (to vše samozřejmě z autorovy vůle). R. Scholes a R. Kellogg poukazují na přítomnost ironie danou právě zmnožením hledisek:

Narativní umění již z definice vyžaduje příběh a vypravěče. Ve vztahu mezi vypravěčem a příběhem a také ve vztahu mezi vypravěčem a obecněním spočívá základ narativního umění. Narativní situace je tedy nezbytně ironická. Ironie je do narativní formy přímo vestavěna, což ji odlišuje od všech ostatních literárních forem. (...) Ironie je vždy důsledkem nestejnosti chápání. V každé situaci, kde jeden člověk ví nebo chápe více – anebo méně – než druhý, musí být nutně reálně nebo potencionálně přítomna ironie. Ve všech příkladech narativní literatury, které si vezmeme, existují – hovoříme-li v širším smyslu – tři hlediska: hledisko postav, hledisko vypravěče a hledisko publika. S tím, jak se struktura narativních děl postupně komplikuje, přidává se ještě čtvrté hledisko, které je důsledkem jasného rozlišení mezi vypravěčem a autorem. Narativní ironie je tedy funkce založená na nestejnosti tří nebo čtyř hledisek.²⁵⁴

Vypravěčovo hledisko je pro vykreslení románového světa podstatné. Vypravěč je totiž klíčem k fikčnímu světu, to on nám do něj umožňuje přístup, zároveň však rozhoduje, co odhalí a co ukryje. „Vypravěč je nezbytným zprostředkováním světa, který on zná a my neznáme,“²⁵⁵ podotýká M. García Peinado.

Nikdy však nesmíme zapomenout, že ani vypravěč není poslední instancí. Tou je autor; ten dává život svému vypravěči. Nejasně chápaný vztah mezi autorem a vypravěčem může vést ke dvěma základním omylům: k zaměňování autora a vypravěče, tedy k chápání vypravěčského hlasu jako ozvěny hlasu autorova (k němuž dochází především u vypravování v lch-formě), či naopak k pojmání vypravěče jako nezávislé, svobodné entity.

Vypravěč je sice ústředním, ale jen jedním z mnoha prvků fikčního světa, který autor konstruuje. „Vypravěč není zástupce nebo alter ego autora, je to

²⁵³ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2000, s.54

²⁵⁴ SCHOLES, Robert, KELLOGG, Robert. *Op.cit.*, s. 235

²⁵⁵ GARCÍA PEINADO, Miguel. *Op.cit.*, s. 242 (El narrador es la mediación necesaria de un universo que él conoce y que nosotros ignoramos.)

narativní technika, promluvvý typ, který autor vytváří a používá podle svých uměleckých potřeb a cílů,²⁵⁶ upozorňuje L. Doležel.

Torrente Ballester se ve většině předchozích románů spoléhal na vypravěče v Er-formě, vševědoucího, do děje jako postava nezapojeného.

Projekt *Ságy/fugy J.B.* si však vynucoval jiné řešení; nalézt ho nebylo podle slov samotného autora lehké:

Nebyl jsem schopen Ságu/fugu napsat, dokud jsem nezjistil, že ji vypráví José Bastida. A nemohl jsem ji napsat, protože mi v tom bránila má racionalistická, karteziánská, středomořská mysl (jsem směs keltského a středomořského s převahou jasnosti a řádu, které to implikuje). Musel jsem si vymyslet galicijskou hlavu J.B., aby mohla vyprávět román svým způsobem. Od té chvíle jsem již neměl problémy. Bastidova mysl byla schopna veškerou látku obsáhnout a vystavět z ní fugu...²⁵⁷

Nechme stranou otázku středomořské jasnosti a keltské či galicijské mlhavosti, o nichž sám Torrente Ballester mluví s jistou nadsázkou, i otázku „mysli“ autora a vypravěče, neboť nakonec je to vždy autor, kdo „mysl“ postav i vypravěče vytváří. Podstatné je, že proces hledání vypravěče byl dlouhý a složitý; Torrente postupoval od možnosti vypravěče nezúčastněného k hledání vhodné postavy, která by na sebe mohla vzít i tuto funkci. A první volbou – jak nás o tom převědčují deníkové záznamy – nebyl Bastida. Torrente uvažoval o Jacintu Barallobrem, který k tomu měl jistě výborné předpoklady: významný lingvista, potomek slavného castrofortského rodu, znalec historie města, majitel ostatků svatých; osamocený podivín, jeden z J.B.

Volba však nakonec padla na Josého Bastidu, jehož role v příběhu se tím radikálně změnila. A nepochybně se změnil celý románový projekt.

Vypravěč je postaven před obtížný úkol: obsáhnout v příběhu tři tisíce let dějin Castroforte; nejedná se však v žádném případě o lineární, chronologické vyprávění, nýbrž o neustálé skoky v čase založené na vypravěčově rozmaru a libovolných asociacích. Sledovat tok děje v čase je téměř nemožné; to, co drží příběh pohromadě, je opakování několika základních postav a událostí.

²⁵⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 86

²⁵⁷ PONTE FAR, José. Op.cit., s. 185 (Yo no pude escribir La saga/fuga hasta descubrir que quien la contaba era José Bastida. Y no podía escribirla porque mi mente racionalista, cartesiana, mediterránea /yo soy una mezcla de celta y mediterráneo, con el predominio de la claridad y el orden que ello implica/ me lo impedía. Tuve que inventarme la cabeza gallega de J.B. para que pudiera contar la novela a su manera. A partir de ese momento ya no tuve dificultades. La mente de Bastida podía coger todos esos materiales y construir una fuga con ellos...)

První kapitola již svým názvem (*Manuscrito o quizá monólogo de José Bastida*) dává jasně najevo, kdo bude jejím vypravěčem.

Evidentemente yo hubiera podido escoger como interlocutores particulares al Obispo Bermúdez y al Canónigo Balseyro, al Almirante Ballantyne y al Vate Barrantes, bien uno a uno, o por parejas, o, digamos, en equipo. Pero es el caso que no se me ocurrió escoger, acaso porque entonces no estuvieran de moda todavía. (37)

(Samozřejmě jsem si mohl zvolit jako soukromé účastníky rozhovoru biskupa Bermúdeze a kanovníka Balseyra, admirála Ballantynea a básníka Barrantese, buď jednoho po druhém či v párech nebo řekněme jako tým. Jde však o to, že mě nenapadlo si je vybrat, protože tehdy ještě nebyli v módě.)

To jsou první věty Bastidova monologu či rukopisu; ono *yo/já* je jedine Bastida. A ještě bychom zde rádi zdůraznili jedno slovo: *escoger*, tedy vybrat, zvolit. Neboť co naznačuje? Svobodnou Bastidovu vůli, možnost rozhodnout, s kým bude mluvit, o kom bude psát...

Vypravěč je nositelem funkce konstrukční, je nutným prostředníkem autorova tvůrčího aktu. Fikční svět narativu se formuje především z té informace, která je dána ve vypravěčské promluvě. Druhou svou funkcí, funkcí kontrolní, vypravěč řídí celkovou výstavbu narativního textu.²⁵⁸

Ano, Bastida je nepochybným konstruktérem textu vytvářejícího svět Castroforte del Baralla a je také jeho hlavní postavou. V takovém případě hovoří Lubomír Doležel o osobní Ich-formě:

Vypravěč je fikční postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni tehdy, když je jeho hlavním hrdinou. Jakožto úplný subjekt vypravěč svobodně hodnotí konstruovaný svět a vyjadřuje bez zábran své sympatie či nesympatie. (...) Osobní Ich-forma tak může poskytnout odpověď na jednu ze základních otázek moderní literatury: „kdo jsem?“²⁵⁹

Vypravěčská Ich-forma s sebou nese krom kladů (vypravěč má v rovině fikčních postav výsadní pozici, jednak vypravuje, jednak vstupuje do dialogu s ostatními postavami) i zápor; tím hlavním je omezenost znalostí vypravěče. „Jeden z hlavních problémů, se kterým se musí vyrovnat Ich-vypravěč, je nepřístupnost duševních stavů jiných osob,“²⁶⁰ říká Doležel.

Jak se s tím vypořádává Bastida, tedy vlastně Torrente Ballester? Jednoduše tak, že – jak již bylo zmíněno – v druhé kapitole se z Ich-vypravěče stává zdánlivě běžný Er-vypravěč:

²⁵⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby*. Ed.cit., s. 10

²⁵⁹ Ibid., s. 48

²⁶⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikční a možné světy*. Ed.cit., s.158

Resulta que la Tabla Redonda acordó, en sesión ordinaria aunque cautelosa, propinar a don Acisclo Azpilcueta una buena paliza en tanto incurso en el delito de meticonería con reincidencia y la agravante de impunidad. Estaban todos los titulares, con José Bastida de añadidura... (275)

(Stalo se, že Kulatý stůl rozhodl na pravidelném, byť ostražitém zasedání uštedřit donu Acisclovi Azpilcuetovi obviněnému z opakované dotěrnosti s přitěžující okolností beztrestnosti pořádný výprask. Sešly se všechny příslušné osoby s José Bastidou nádavkem...)

Vše vypadá jasně; vypravěč popisuje události i duševní stavy a myšlenkové pochody zúčastněných, včetně Bastidy. Jak jsme ale uvedli, čteme-li dál, vloudí se malé podezření: proč, změnil-li se vypravěč, je jeho dikce zcela stejná jako v první kapitole? Jde snad o autorovo opominutí? Známe-li Torrenteho pečlivost v otázce používání různých vrstev jazyka a rejstříků řeči, zdá se to nemožné. A ještě více, když se na dalších stránkách Bastida „prozradí“ (ať už v první či druhé osobě – tehdy promlouvá sám k sobě, například když si představuje vlastní popravu):

“Si yo me hubiera aventurado solo en la oscuridad de la Plaza (...) Posiblemente el cura me habría reconocido, me habría denunciado...” (310-311) („Kdybych se sám odvážil na temné náměstí (...) Kněz by mě zřejmě poznal a udal by mě...“); “¡Ay, Bastida, Bastida, y cuán lejos estás de merecer el honor que te espera!” (311) („Ach Bastido, Bastido, tu poctu, která tě čeká, si vůbec nezasloužíš!“); “Y cuando se oye el décimo, entras tú, custodiado, sin abrigo (porque está caliente la mañana), y destocado (por respeto a las autoridades presentes). El Rey Artús te observa. El Rey Artús se admira del modo que tienes que encarar la muerte...” (321) („A když je slyšet desátý úder zvonu, vcházíš ty, střežený, bez kabátu (protože ráno je teplé) a prostovlasý (z úcty vůči přítomným hodnostářům). Král Artuš tě pozoruje. Král Artuš obdivuje způsob, jakým čelíš smrti...“)

Bastidovo vypravěčské autorství druhé kapitoly Torrente Ballester nepopírá:

Neboť inteligentní čtenář nechová k Bastidovi žádnou důvěru, především když přejde z první kapitoly do druhé: styl je stejný, gramatická struktura je tatáž, způsob, jakým jsou spojována jednotlivá témata, je stejný; mluví však ve třetí osobě a vypráví důvěrné detaily, tudíž „si to vymýšlí“. Chápeš? Kdyby první kapitola nebyla v první osobě, k tomuhle by nedošlo, takže se také jedná o ironizaci vypravěčského hlediska.²⁶¹

Je-li vypravěčem v první i třetí osobě Bastida, vyplývá z toho, že „zná“ vše, že má přístup k veškerým informacím.

²⁶¹ BECERRA, Carmen, *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 57 (Porque el lector inteligente no tiene ninguna confianza en Bastida, sobre todo cuando pasa del primer capítulo al segundo: el estilo es el mismo, la estructura gramatical es la misma, el procedimiento de enlazar unos temas con otros es el mismo; sin embargo, está hablando en tercera persona y contando intimidades, luego “lo está inventando”. ¿Comprendes? Si no hubiera sido en primera persona el primer capítulo, esto no sucedería, lo cual es, por otra parte, una burla de la teoría del punto de vista narrativo.)

Radikální konvencionalizace dosahuje Ich-forma v těch případech, kdy si osobní vypravěč osobuje autentifikační autoritu „vševědoucího“ objektivního vypravěče. Nemusí se už omezovat na osobní zkušenost nebo na zprostředkovanou informaci. Tomuto super-vypravěči jsou přístupné všechny události, počítaje v to i vlastní smrt.²⁶²

Zdá se nám, že v *Sáze/fuze J.B.* však nejde pouze o Doleželem zmiňovanou konvencionalizaci. Jedná se spíše o to, že Bastida, ať už vypráví v jakékoliv osobě, má naprosto výsadní znalosti. Jak je to však možné, je-li postavou, která přichází do světa Castroforte zvenčí, postavou, která se s tímto světem postupně seznamuje? Odpověď jasně vyplývá z výše uvedených autorových slov: Bastida si vymýšlí!

Jak říká Torrente, ve druhé kapitole „se hovoří o řadě věcí, o nichž Bastida nemůže vědět, a jelikož v první části vystupoval jako svědek, nyní je spousta událostí o nichž – či o jejich pravdivosti – je čtenář nucen pochybovat. Jsou dvě možnosti, buď to píše Bastida, a pak si vymýšlí, nebo to není Bastida, kdo píše, a v tom případě není důvod pokračovat se spletitou formou, s formou fugy.“²⁶³

Tak jako si Bastida vymyslel, tedy stvořil ony čtyři imaginární „účastníky rozhovoru“, tak si vymýšlí i tuto ságu/fugu. To Bastidova imaginace je klíčem k fikčnímu světu, neboť právě ona je jeho jediným pojítkem. Jen díky ní drží tento svět pohromadě. Jen imaginace je příčinou i důsledkem, jen ona je smyslem.

Bastidova moc nad vyprávěním vrcholí ve třetí kapitole. U A.J. Gila Gonzáleze čteme:

Dostáváme se tak ke třetí kapitole s vypravěčem zkušeným v otázce projekcí a rozdvajování a v tomto momentě vyprávění též zběhlým v látce, jejíž vymýšlení protkává s vyprávěním.²⁶⁴

Třetí kapitola se znovu vrací k Ich-formě: “Ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo... (543) („Ten den, či spíš tu noc, jsem zjistil, že už nejsem tím, kým jsem býval, nýbrž sám sebou...“)

²⁶² DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Ed.cit., s. 65

²⁶³ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Los cuadernos de un vate vago*. Ed.cit., s. 233 (se habla de muchas cosas de las cuales Bastida no puede tener noticias, y como en la primera parte él habló como testigo, ahora resulta que hay un montón de acontecimientos de los cuales, o de cuya autenticidad, el lector debe razonablemente dudar. Una de dos, o es Bastida el que escribe, y entonces está inventando, o no es Bastida el que escribe, y entonces no hay por qué continuar con la forma enrevesada, la forma de fuga.)

²⁶⁴ GIL GONZÁLEZ, Antonio J. La novela ensimismada (*La saga/fuga de J.B.*). In *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino a Carmen Becerra. Ed.cit., s. 90-91 (Llegamos así al capítulo tercero con un narrador ducho en proyecciones y desdoblamientos, ducho también, a estas alturas del relato, en la materia cuya invención ha ido entretejiendo con la narración.)

Bastidův „sen“ – jeho cesta po osudech mytických J.B. má pro pochopení románu a Bastidovy role v něm klíčovou roli. Jak již bylo řečeno, v tomto podivuhodném fantastickém snu se objasňuje řada momentů, které byly v předchozích kapitolách různými postavami (především Barallobrem a Bendaňou) zpochybňovány. Ukazuje se, že pravdivou verzi vždy nabízel onen zdánlivě bezvýznamný José Bastida. A navíc, dikce a logika tohoto snu je shodná s tím, jak uvažuje vypravěč – tedy Bastida – v celém románovém textu. Co tento fakt znamená?

Potvrzuje, že text je Bastidovým dílem, že vše – dějiny Castroforte, tento sen a konec konců i ony demytizující, „alternativní“ verze jednotlivých postav – jsou plodem Bastidovy mysli. Že jsou jeho románem.

Třetí kapitola představuje triumf imaginace a fantazie.

A trouláme si konstatovat, že i *Incipit* a *Coda* jsou Bastidovým dílem. Sice se zde opět ukrývá za tradiční vyprávění ve 3. osobě, nicméně platí totéž jako u druhé kapitoly: struktura a tón se nemění. Bastida-vypravěč nás nejprve zavádí do svého stvořeného světa, zná stejně dobře to, co se děje v něm i mimo něj, a proto nás v závěru z tohoto světa spolu se sebou jako postavou a Julií odvádí.

Akceptujeme-li, že Bastida je jediným vypravěčem *Ságy/fugy J.B.*, musíme se dále ptát, nakolik mu můžeme důvěřovat. L. Doležel i F. Martínez Bonati poukazují na fakt, že čtenář většinou věří více vypravěči než postavám; že přednostně považuje právě vypravěčova tvrzení za pravdivá. Vypravěčova autorita vyplývá samozřejmě pouze ze žánrových konvencí, neboť vypravěč je autorovým konstruktem stejně jako jakákoliv postava.

Abychom porozuměli vyprávění, je většinou třeba, abychom se určitým způsobem odevzdali slovům vypravěče, dali jim jistou podobu základní důvěry. (...) Z důvodu základního porozumění jakémukoliv vyprávění je nutné chápat mimetické věty vypravěče jako pravdivé a věty postav naopak ne. Pokud existuje konflikt (rozpor, námitka, protimluv) týkající se uspořádání vyprávěného světa mezi jednotlivými tvrzeními vypravěče a tvrzením postav, postava je *okamžitě* chápána jako někdo, kdo se – ze své vůle nebo bez ní – uchýlil ke lži. Jednotlivá tvrzení vypravěče mají logickou přednost.²⁶⁵

²⁶⁵ MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972, s. 65-66 (La comprensión de la narración, en general, nos exige una determinada entrega a las palabras del narrador, darles una forma sutil de crédito básico. (...) Para la comprensión básica de toda narración, hay que tomar las frases miméticas del narrador como verdaderas, y las de los personajes, justamente, no. Si hay conflicto (diferencia, oposición, contradicción) entre las afirmaciones singulares del narrador y de alguno de los personajes, con respecto a la configuración

Je-li však vypravěč zároveň postavou, to „co je objektivnímu vypravěči dáno žánrovou konvencí, musí si osobní vypravěč zasloužit svým výkonem“²⁶⁶. Jak Doležel upozorňuje (a to při komentování *Dona Quijota*), vypravěč konstruuje nový svět, svět, který je vytvářen teprve jeho vypravěčským aktem, a proto jeho tvrzení není možné hodnotit jako pravdivá či nepravdivá v kontextu vnějšího, „existujícího“ světa, ale pouze v rámci světa fikčního.²⁶⁷

To je bezesporu případ Josého Bastidy; jako vypravěč však navíc čtenáře mate, svádí ho z cesty, hraje si s ním podle své chuti. Je-li Bastida v rámci fikčního světa tím, kdo vybírá, co a jak bude vyprávěno, pak je samozřejmě zodpovědný i za to, že předkládá několik verzí stejné události, že zpochybňuje prameny, že jeho románovým světem nevede od počátku na konec přímá cesta.

José Bastida v sobě slučuje dva póly, k nimž měl sám autor tak blízko: básníka a historika. Oba jsou pro jeho postavení v Castroforte rozhodující. Když na žádost Kulatého stolu sepisuje dějiny této „instituce“ a Castroforte („Disertación histórico-crítica sobre la Tabla Redonda“/„Historicko-kritické pojednání o Kulatém stolu“), představuje je jako faktografickou práci založenou na studiu archivních materiálů, starých novin, dějepisných knih, apod. V rozhovoru s Barallobrem však přiznává dílo imaginace.

“Bastida, en resumidas cuentas, ¿qué sabe usted de Balseyro?” “Aproximadamente, lo que usted.” “¿Nada más?” “Y alguna que otra conjetura.” “¡Expóngamela!” “Unas cuantas ideas todavía sin concretar. Ya sabe, mi imaginación es tarda y, a veces, rebelde. No se acomoda a la verdad ni a los hechos escuetos.” (510)

(„Když to shrneme, Bastido, co víte o Balseyrovi?“ „Více méně to, co vy.“ „Nic víc?“ „Nějaké ty dohady.“ „Povězte mi je!“ „Jen pár nápadů, zatím bez podrobností. Vždyť víte, že moje imaginace je těžkopádná a občas vzdorovitá. Nepřízpůsobuje se pravdě ani prostým faktům.“)

Práce s různými verzemi a prameny se tak stává hrou. Bastida občas uznává smyšlenost toho, co vypravuje, jindy příběh vydává za pravdivý. „Jak vidíme, Bastida ironizuje svou moc nad vyprávěním, nakonec však všechny prameny dovede na cestu, kterou on potřebuje,“²⁶⁸ poznamenává Gil González.

del mundo narrado, el personaje es comprendido *inmediatamente* como alguien que –con su voluntad o sin ella– ha caído en falsedad. Las afirmaciones singulares del narrador tienen preeminencia lógica.)

²⁶⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Ed.cit., s. 62

²⁶⁷ Viz Ibid., s. 56

²⁶⁸ GIL GONZÁLEZ, Antonio J. La novela ensimismada (*La saga/fuga de J.B.*). In *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino a Carmen Becerra. Ed.cit., s. 82 (Bastida, como vemos, ironiza sobre

Čemu tedy věřit?

Torrente Ballester se vrací k *Sáze/fuze J.B.* v prologu k následujícímu románu *Fragmentos de Apocalipsis*, který je dílem silně metafikčním, deníkem o psaní románu:

Jestli si dobře vzpomínám, text *Ságy/fugy J.B.* obsahuje jisté náznaky v tom smyslu, že radí čtenáři, aby nevěřil ničemu z toho, co se mu vypravuje, neboť autor nebo ten, kdo tak vystupuje, je první, kdo tomu nevěří. Mnohokrát jsem choval podezření, především během psaní knihy, že to celé o Castroforte do Baralla a Je Be není nic jiného než výmysl Josého Bastidy, vypravěče.²⁶⁹

Pokud je příběh Castroforte del Baralla plodem Bastidovy mysli, pak Bastida sám rozhodně není jen vypravěčem. Jeho postavení se radikálně proměňuje – stává se stvořitelem. Podobně jako ve svém vymyšleném jazyce jakoby poprvé pojmenovává věci a city, tak i konstruuje fikční svět, který je obsahem románu. O to paradoxnější je proto počáteční stylizace do role ubožáka. Jen jeho samota přetrvává, neboť je bezesporu osamocen ve svém tvůrčím aktu.

Tvrdí-li Ángel Loureiro, že „Bastida ovládá román díky rozsáhlým znalostem o minulosti Castroforte a postupně díky lepší imaginaci“²⁷⁰, pak mluví o Bastidovi-postavě a ne o Bastidovi-autorovi, neboť ten samozřejmě ovládá román právě proto, že je jeho dílem.

Zdá se tedy, že můžeme Josého Bastidu nahlížet ve dvou rovinách: máme tu Bastidu-vypravěče a autora, který nás zve do světa románu nazvaného *La saga/fuga de J.B.*; iniciály pak rozhodně doplníme jeho jménem a chápeme je jako označení autorství, tedy *Sága/fuga od J.B.*, *Sága/fuga od Josého Bastidy*....

A pak je tu Bastida-postava, jistým způsobem projekce Bastidy-vypravěče, hrdina románu. Zažívá snad Bastida krizi identity, či je ztělesněním mytického hrdiny přinášejícího spásu, nebo pomocí něj autor paroduje galicijské národní hnutí?

su control de la narración, aunque finalmente lleguen sus diversas fuentes al camino que sólo a él interesa.)

²⁶⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Fragmentos de Apocalipsis*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, s. 13-14 (Si no recuerdo mal, el texto de *La saga/fuga de J.B.* contiene algunas insinuaciones en el sentido de aconsejar al lector que no crea en absoluto lo que se le está contando, pues el autor, o quien figura como tal, es el primero en no creerlo: muchas veces he llegado a sospechar, sobre todo mientras escribía el libro, que todo eso de Castroforte do Baralla y de los J.B. no pasaba de invención de José Bastida, el narrador.)

²⁷⁰ LOUREIRO, Ángel. Op.cit., s. 62 (Bastida domina la novela por sus vastos conocimientos acerca del pasado de Castroforte y poco a poco por su superior imaginación.)

Všechny tyto polohy v románu nepochybně nalezneme, vrátíme-li se ale k titulu, je román jako celek ságou/fugou Josého Bastidy, tedy jeho příběhem, příběhem, v němž se mísí různé hlasy (ačkoliv to jsou všechno hlasy Bastidy-autora a v poslední instanci hlasy Torrente Ballestera). A o čem příběh José Bastidy pojednává? Můžeme zde začít vyjmenovávat jednotlivé motivy, zamýšlet se nad jejich vzory a prameny, ale znovu a znovu se vracíme k jedinému klíčovému slovu: imaginace.

Sága/fuga J.B. je podle nás románem o tom, jak imaginace pracuje a jak nastoluje svoji moc.

Sága/fuga J.B. není (na rozdíl od následujícího románu *Fragmentos de Apocalipsis*) románem zřetelně metafikčním; její metafikčnost je skryta až v druhém plánu, ovšem o to je podle nás důležitější. Román je totiž příběhem o autorském vymyšlení, o tvorbě postav, o slepých uličkách imaginace, o potřebě pravidel a zároveň o jejich překračování, o autorově vládě nad textem i o rozmarech fantazie.

José Bastida-postava i José Bastida-vypravěč a autor jsou entitami, u nichž je imaginace páteří. Uvažuje-li Bastida-postava o svém postavení ve společnosti, o své totožnosti, zabývá-li se problémy existence, pak právě imaginace je cestou z marginalizace, samoty, nepochopení, je cestou k lásce. A přemítá-li Bastida-autor o umění románu, pak je mu klíčem k němu jedině imaginace.

A je-li pro Torrente Ballestera něco podstatné ve vlastní tvorbě i při práci kritické, pak je opět schopnost tvůrčí imaginace. A co my, čtenáři? I pro nás je imaginace jedinou cestou, jak *Ságu/fugu J.B.* uchopit.

Jestliže chápeme Torrenteho román takto, pak *Coda* není jen koncem příběhu, ale i tvůrčího aktu. V ní Bastida opouští Castroforte del Baralla, tedy svůj stvořený svět. Jako autor uzavírá posledním slovem své dílo. Onou „hodinou návratu“ (“la hora del regreso“ 716), o níž mluví závěrečná věta románu, může být jedině chvíle, kdy se autor rozhodne znovu vdechnout život prostoru a času Castroforte. To on ho může vrátit na Zem. Slovem, vyprávěním...

HLASY CASTROFORTE DEL BARALLA

“ Por encima de todas las artes, al lado mismo de la música, coloco yo la oratoria. Una y otra coinciden en el poder de dominar las multitudes.” (696)

(„Nad všechna umění, na úroveň samotné hudby, kladu řečnictví. Hudba a řečnické umění se podobají v tom, že mají moc ovládnout masy.“)

Krom imaginárních „účastníků rozhovoru“, s nimž se setkáváme na samém počátku románu, a krom postupně se přidávajících mytických J.B., navazuje Bastida bližší kontakt s několika obyvateli Castroforte; ti nabízejí do určité míry alternativní vyprávění (ačkoli je-li Bastida autorem textu, pak je samozřejmě také autorem jejich promluv). Jsou to postavy, které komentují rozvíjející se příběh, nabízejí jiné možné zdroje informací, doplňují celkový obraz, nebo ho narušují. A různým způsobem rozmlouvají s Bastidou...

Jedná se především o Jacinta Barallobreho, Perfecta Reboirase (a v menší míře o další členy Kulatého stolu), dona Aciscla a Jesualda Bendaňu.

Je příznačné, že i tyto postavy – stejně jako Bastida – zakládají svůj věhlas či moc a vliv na síle slov; pronášejí zanícená kázání, píší vědecké spisy, hledají magické slovo, které by proměnilo svět. Torrente Ballester se tak neustále vyznává z lásky ke slovu a jazyku, ze své fascinace jimi, ale koneckonců i ze strachu a obav plynoucích z možnosti manipulace a zneužití slov. Jak dějiny mnohokrát ukázaly, může mít slovo větší moc než jakákoliv zbraň.

Dokládají to i tyto postavy románu; pomocí slov – která jsou vlastně hranicemi světa, neboť nepojmenované jako by nebylo – se vyrovnávají se světem a svojí existencí, prostřednictvím slov chtějí druhé umlčet či jejich hlas alespoň překřičet. I o tomto souboji slov je *Sága/fuga J.B.*

Poslední postavou, které se budeme věnovat, je Julia, jejíž postavení v románu je ojedinělé.

Don Perfecto Reboiras alias Merlín

Castrofortský lékárník don Perfecto je znám jako vzdělaný a moudrý muž, a proto mu u Kulatého stolu logicky patří jméno Merlín (které měl původně nést Bastida, který se však členství vzdal).

Ten, kdo by vstoupil do sklepení Reboirasova domu, by ho mohl považovat přinejmenším za podivína či dokonce za čaroděje:

En las paredes había colgadas infinidad de cosas, con predominio de calendarios atrasados, aunque rutilantes; frascos vacíos, grifos de lavabo, platos esportillados, cajitas de cartón, cubiertos de peltre y de boj, plumas de ave en ramilletes, herraduras, un bolso de señora del año de la pera, aros de barril, un par de zuecos, conchas de vieira, el esqueleto de un rodaballo, el cráneo de un gallo con pico y cresta, un cinturón de cuero... “¿Colecciona?”, le pregunté. “No. Son símbolos, o, más bien, símbolos de símbolos. Si un día entra aquí la Policía, puede pensar que estoy chiflado, lo cual siempre es preferible a otra clase de opiniones.” (223)

(Na zdi visel bezpočet věcí; převládaly staré, byť lesknoucí se kalendáře; prázdné lahvičky, umyvadlové kohoutky, otlučené talíře, papírové krabičky, přístroje ze slitiny a buxusu, vázané ptačí peří, podkovy, dámská kabelka z roku raz dva, obruče ze sudů, pár dřeváků, mušle hřebenatek, kostra platýse, lebka kohouta se zobákem a hřebínkem, kožený pásek... „Sbíráte?“ zeptal jsem se. „Ne. Jsou to symboly, nebo spíš symboly symbolů. Jestli sem jednoho dne vkročí policie, může si myslet, že jsem blázen, což je vždy lepší než jiný druh názorů.“)

Don Perfecto Reboiras netouží po zlatě ani Kameni mudrců. To, po čem pátrá, se nalézá ve sféře jazyka. Nehledá dokonalý jazyk; chce jen jedno jediné slovo, které by však v sobě obsáhlo veškerou moc nad kosmem.

“Busco la palabra que destruya lo que el *fiat* creó, y la palabra que permita reconstruirlo luego, organizado de otra manera.” “Lo que usted busca es el *verbo*.” “Ni más ni menos, pero un *verbo* de doble filo, como una espada.” “¿Está usted seguro de su existencia, o es sólo una conjetura, o quizás una esperanza?” “Es una convicción científica.” (224)

(„Hledám slovo, které by zničilo to, co slovo *fiat* stvořilo, a slovo, které by to poté umožnilo obnovit, ale jinak uspořádané.“ „Takže vy hledáte *Slovo*.“ „Nic víc a nic míň, ale *Slovo* s dvojitým ostřím, jako meč.“ „Jste si jist jeho existencí, nebo jde o pouhou domněnku, možná naději?“ „Je to vědecké přesvědčení.“)

Castrofortský lékárník má rovněž velké znalosti o dějinách města, čímž se stává jedním z posuzovatelů a kritiků Bastidových názorů. A jistě není bez zajímavosti, že Bastidovu práci o dějinách města a Kulatého stolu hodnotí ne jako faktografickou práci, ale jako román, tedy fikci. Čímž jí rozhodně nechce ubrat na vážnosti; možná právě naopak.

Pues bien: nosotros necesitamos explicarnos por qué nos congregamos en torno a esta mesa y por qué aspiramos a que la reunión se bautice legalmente con un nombre de la Edad Media; nuestras mentes exigen un puñado de razones en que apoyar la creencia en que, un día cualquiera, regresarán por la mar unos señores que no existieron nunca para devolver la independencia administrativa a una ciudad tan ambulante que, a veces, no se la encuentra en su sitio. La historia que nos leyó Bastida cumple sólidamente con todos los requisitos que se le pueden exigir. Me atrevería incluso a añadir que, a este respecto, es una historia ejemplar, un verdadero arquetipo. Aquí mismo le proclamo novelista oficial de la ciudad...(215)

(Takže: potřebujeme si objasnit, proč se shromáždujeme kolem tohoto stolu a proč chceme, aby naše shromáždění právoplatně získalo středověké jméno; naše mysl vyžaduje několik důvodů, o něž bychom opřeli víru, že jednoho dne připlují po moři jistí pánové, kteří nikdy neexistovali, aby vrátili správní samostatnost městu tak neposednému, že se občas nenachází na svém místě. Příběh, který nám přečetl Bastida, řádně splňuje všechny požadavky, které bychom si mohli klást. Dokonce bych se odvážil dodat, že co se toho týče, je to příkladná historie, opravdový archetyp. Hned teď vás prohlašuji oficiálním romanopiscem města...)

Reboirasovy vědomosti však nejsou ani tak plodem neúnavného studia, jako důsledkem vlastnictví zázračného zvířete.

Věk lékárnickova papouška je záhadou; ví se jen, že když byla lékárna v roce 1849 založena, papoušek už v domě žil a již tehdy byl velmi starý. A povídá se, že mu občas uklouznou fráze ve středověké galicijštině, neboť jeho paměť je tak obrovská, že v ní shromáždil informace o celé minulosti města.

“¿Cómo lo sabe?” “Me lo dijo el loro.” “¡Pero...!” “Mi loro es una fuente histórica de primera clase, créame.” Así no vale. Uno se entrega honestamente a una tarea investigadora, examina papeles de búsqueda difícil, de hallazgo muchas veces comprometedor; reconstruye los hechos, los ordena, los expone, y luego viene un señor que posee instrumentos extraordinarios –lo es un loro, evidentemente– y hace polvo el trabajo de tantos años. Pero ¿de qué me valdría objetar en aquel momento: “Oiga, don Perfecto, hay que respetar las reglas del juego...?” (213-214)

(„Jak to víte?“ „Řekl mi to papoušek.“ „Ale..!“ „Můj papoušek je historický pramen první třídy, věřte mi.“ To nemá cenu. Člověk se počestně věnuje badatelské práci, zkoumá těžko odhalitelné dokumenty, jejichž nález je mnohdy kompromitující; rekonstruuje události, uspořádá je, předloží, a pak přijde člověk vlastníci nadpřirozené prostředky – protože tím papoušek bezesporu je – a mnohaletou práci zničí. K čemu by však bylo v tu chvíli namítat: „Poslechněte, done Perfecto, je třeba respektovat pravidla hry.“?)

Bastidův popis rozhovoru vedeného s donem Perfectem jasně ukazuje na povahu vztahů mezi Bastidou a ostatními postavami. Jde o soupeření, o slovní souboj, o nadvládu nad příběhem. Bastidu popouzí, že rival hraje s nedovolenými kartami, že si pomáhá nadpřirozenými prvky (byť nesmíme zapomenout, že to

Bastida je tvůrcem všeho – tedy i papouška!). A zdá se, jako by právě don Perfecto měl díky zázračnému papouškovi navrch.

Bastida se ale jen tak nevzdává a úder vrací a to způsobem, kterým dává najevo, že je neporazitelný.

Je to právě Don Perfecto, kdo poprvé upozorňuje Bastidu na možnost, že Castroforte za určitých okolností levituje; vysvětluje tím případy, kdy různí lidé (např. zeměměřiči či vojáci jdoucí pro rekruty) Castroforte vůbec nenašli:

Y llegué a la conclusión de que, cuando Castroforte del Baralla se ensimisma hasta cierto punto, un punto máximo, claro, la cima del ensimismamiento, asciende en los aires, en una palabra, levita, y no desciende hasta que deja de pensar, de interesarse por algo suyo y piensa o se interesa por algo ajeno. (233)

(A dospěl jsem k závěru, že když se Castroforte del Baralla do sebe pohrouží v určité míře, samozřejmě v maximální míře, ve vrcholu zahloubání se, vznese se do vzduchu, jedním slovem levituje, a nesestoupí, dokud nepřestane přemýšlet, zajímat se o něco svého a nezačne přemýšlet a zajímat se o něco cizího.)

Bastidovi se nápad zamlouvá; oceňuje ho jako teorii, ale chce Reboirasovi ukázat, že není zase tak originální a že především Bastida zná něco, na co nestačí ani papoušek.

“Si yo menciono ahora 'El Tren Ensimismado', ¿estas palabras le dicen algo?” “Nada en absoluto, salvo que me parecen un disparate.” (...) Pero no solamente era ya tarde para dar marcha atrás –la mención del Tren Ensimismado, si por una parte le molestaba, por otra le atraía: no había más que fijarse en el brillo de sus ojos–, sino que yo mismo no lo deseaba, pues, en lo íntimo de mi conciencia, me sentía muy orgulloso de lo que estaba inventando. Decidí, sin embargo, presentarlo como ocurrencia ajena. (234)

(„Jestliže nyní zmíním 'Zahloubaný vlak', ta slova vám něco říkají?“ „Absolutně nic, kromě toho, že mi připadají jako naprostý nesmysl.“ (...) Nejen že už bylo pozdě přestat – zmínka o Zahloubaném vlaku ho sice na jednu stranu zlobila, ale na druhé straně ho přitahovala: stačilo si všimnou lesku očí – ale já sám jsem si to nepřál, protože v skrytu duše jsem byl pyšný na to, co jsem si právě vymýšlel. Rozhodl jsem se to však prezentovat jako cizí nápad.)

Ano, Bastida zde otevřeně přiznává, že si vymýšlí. Nicméně daný výplod své imaginace představuje jako dílo někoho jiného, konkrétně dona Torcuata del Río, člena prvního Kulatého stolu, a odvolává se na „věrohodné“ prameny, čímž se zdánlivě zcela vzdává autorství. Tento moment je však důležitý ze dvou důvodů:

Jednak zde autor čtenáři našeptává: Vymýšlí-li si Bastida toto, nemůže si vymýšlet i jiné věci předkládané jako fakta vyčtená z pramenů? (Vzpomeňme, že Torrente poukazoval na podobné indicie v *Quijotovi*; Cervantes naznačuje, že jeho hrdina není až takový blázen...) A za druhé, Bastida získává převahu nad hlasem dona Perfecta Reboirase.

O několik stránek dále jsme navíc svědky toho, jak Bastidův konkrétní výmysl získává vlastní fikční realitu, svůj život a proniká do příběhu i tam, kde ho snad ani Bastida-postava nečeká: Když je Bastida poprvé svědkem levitace Castroforte, náhle vidí ve vzduchu další podivuhodný úkaz – svůj „zahloubaný vlak“:

Miré hacia abajo. En la mitad del aire, equidistante de Castroforte y la llaga sangrante de la tierra, corría el tren aéreo que yo mismo había inventado. (267)

(Podíval jsem se dolů. Ve středu oblohy, stejně daleko od Castroforte a od krvácející rány v zemi, projížděl vzdušný vlak, který jsem sám vymyslel.)

Bastidu čekají další hlasy, silnější než byl ten dona Perfecta Reboirase; i s nimi se utká.

Jacinto Barallobre – člověk převlečený za mýtus

Jak již bylo řečeno, Barallobre se mohl stát vypravěčem. Autor ale rozhodl jinak; Barallobremu však zůstalo v románovém světě nezastupitelné místo.

Na první pohled by se mohlo zdát, že je naprostým Bastidovým opakem; oplývá bohatstvím, žije v nejkrásnějším domě, jeho lingvistické práce, byť publikované pod různými jmény – opět vzpomeňme na Fernanda Pessou (“Un día se sabrá que Javier Belaúnde, Josué Bennáser y Justino Belalcázar son tres de las varias hipostasis de Jacinto Barallobre. Un día se sabrá que he jugado con todos los lingüistas del mundo y he ganado...” 313-314; „Jednoho dne vejde ve známost, že Javier Belaúnde, José Bennáser a Justino Belalcázar jsou tři z mnoha hypostází Jacinta Barallobrea. Jednoho dne vejde ve známost, že jsem si hrál se všemi jazykovědci světa a že jsem zvítězil...“) – jsou známé ve vědeckých kruzích i daleko za hranicemi Španělska, jako potomek slavného rodu zná minulost a má přístup i ke z generace na generaci předávaným „tajemstvím“

(těmi je genealogie rodu a tajný přístup do jeskyně pod rodovým sídlem Casa del Barco). Přesto však na sobě nese stigma izolace a marginalizace; město jím totiž opovrhne, neboť při represích po druhém vyhlášení nezávislého kantonu Castroforte se vyhnul smrti po boku svých přátel a druhů a zbaběle se schoval.

Barallobre žije uzavřený do svého světa, a to jak duchovního, tak fyzického – téměř nevychází z domu. Jeho osobnost je rozpolcená; nevěří sice na mýty Castroforte, zároveň se však obává, že ho stihne stejný osud jako mytické hrdiny; vždyť právě on je „oficiálním“ J.B., tím, který má dle názoru celého města o březnových idách zahynout (a obyvatelé mu to dokonce přejí, neboť dle nich měl zemřít již dávno).

Barallobreho nápad najmout Bastidu jako tajemníka a nabídnout mu, aby místo něj přijal smrt, která čeká na J.B. ve dnech březnových id, se vyvíjí poněkud jinak, než si Barallobre představoval. Poznává totiž v Bastidovi člověka velké inteligence, člověka stejně osamocené jako je on sám, člověka, který snad jediný z Castroforte chápe jeho myšlení a je schopen držet krok s jeho nápady. To nakonec vede ke sblížení obou mužů.

Usted y yo somos dos almas dúplices, y usted lo sabe. Cuando me hablaba de su poesía, dijo algo de juegos de palabras, pero le vengo observando y sé que también juega con las acciones. Como yo. Es posible que mi juego sea más complicado que el suyo, pero en eso no vamos a meternos ahora. (436)

(Vy a já jsme dvě podobné duše a vy to víte. Když jste mi vyprávěl o své poezii, říkal jste něco o hrách se slovy, ale pozoruji a vím, že si rovněž hrajete s událostmi. Jako já. Je možné, že moje hra je komplikovanější než ta vaše, ale do toho se teď nebudeme pouštět.)

Ono „vy to víte“ vyjadřuje Barallobreho prohlédnutí Bastidovy role, nevíru v to, že je nějakým chudákem – tuto pozici někdy Bastida sám zaujímá, snad aby nezbuzoval přílišnou pozornost.

A Barallobre – neboť je Bastidovi tak podobný – trefně pojmenovává klíč k činnosti jich obou: hra. Hra se slovy a tím pádem i hra s osudy. Oba se dívají se skepsí a ironií na lidské vědění, možnosti vědy i víry, současně však uznávají moc mýtů a slov.

El hecho es que, sea lo que sea, nuestros juegos coinciden. Por eso conviene ahora abatir las cartas. (...) Hay quienes creen y quienes no. *Nosotros* no creemos, pero hacemos como si creyésemos. (436)

(Faktem je, že ať je to jakkoli, naše hry se shodují. Proto bychom měli vyložit karty na stůl. (...) *My* nevěříme, ale děláme, jako bychom věřili.)

Sbližuje je erudice, schopnost vytvářet obrazy, posedlost jazykem a jeho možnostmi. Pro román jsou klíčové právě Barallobreho a Bastidovy rozhovory, v nichž se objasňuje řada záhad a které nabízejí stopy, jak spletitou ságu/fugu chápat. V rozhovorech s Barallobrem Bastida odhaluje své tvůrčí postupy a přiznává sílu imaginace.

Jeho funkce (Barallobreho – pozn. autora) v románu je velmi složitá: na jedné straně je to postava mající velký společenský význam v místní komunitě a předpokládaný současný a *oficiální* J.B. Na druhé straně, současně s tímto postavením, funguje jako další z Bastidových *účastníků rozhovoru*.²⁷¹

Barallobre se nejprve dívá na Bastidu svrchu. Postupně ale se z Bastidy nepotřebného tvora, jehož smrt by snad neměla vadit ani jemu samotnému, stává Bastida tvůrce, Bastida vzdělanec, jediný, kdo může být Barallobremu společníkem na úrovni.

A jistá proměna funguje i naopak: pro Bastidu je zpočátku Barallobre polobohem, nadčlověkem, do jehož domu se bojí vstoupit a kterému by se chtěl klanět, ale zdá se jako by postupně docházel k poznání, že se sice odlišují původem a jménem, ale že jejich mozky fungují velmi podobně. Je to třeba právě příkladem jejich znásobených osobností.

...la de don Jacinto quedaba distribuida entre los varios seudónimos que usaba: Jorge Bustillo, Jaime Barahona, Javier Bocanegra, Jesús Bolaños y algún otro, quizás. Tal multiplicidad de Jota Be no era caprichosa, sino sistematizada, más o menos como me sucedía a mí con mis interlocutores, pues si todos ellos componían un hombre de ciencia única, cada uno de ellos presentaba una faceta especializada y contribuía a disimular el hecho escandaloso de que un solo hombre dominase siete u ocho ciencias distintas, aunque relacionadas todas ellas con la Palabra. Nadie lo sabía en Castroforte, no creo que tampoco fuera de él. Pero yo, que poseía un secreto análogo, lo comprendí fácilmente... (244-245)

(...osobnost dona Jacinta byla rozdělena mezi několik pseudonym, která používal: Jorge Bustillo, Jaime Barahona, Javier Bocanegra, Jesús Bolaños a možná pár dalších. Taková multiplicita Je Be nebyla náhodná, nýbrž systematická, více méně tak, jak jsem to měl já se svými účastníky rozhovoru, neboť vytvářeli-li dohromady člověka mimořádných znalostí, každý sám o sobě představoval specializovanou tvář a přispíval tak k zamaskování skandální skutečnosti, že jeden člověk ovládá sedm či osm různých vědních oborů, byť všechny související se Slovem. V Castroforte o tom nikdo nevěděl a myslím, že ani jinde ne. Já však, který jsem měl podobné tajemství, jsem to snadno chápal...)

²⁷¹ GIL GONZÁLEZ, Antonio J. La novela ensimismada (*La saga/fuga de J.B.*). In *Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. José Paulino a Carmen Becerra. Ed.cit., s. 84-85 (Su función en la novela reviste una gran complejidad: por una parte, es un personaje de gran importancia social en la comunidad de nativos y el supuesto J.B. actual y *oficial*. Por otra, y de modo simultáneo a su condición de personaje, funciona como otro de los *interlocutores* de Bastida.)

Jak shrnuje Gil González, „jeho hra (Barallobreho) je tedy být současně postavou v Bastidově *příběhu*, projekcí vypravěče a kritickým svědomím vyprávění.“²⁷²

Bastida jako jediný chápe Barallobreho hru a používá ho nejen jako spoluhráče, ale také jako kritika svého diskurzu. To, co Bastida vypráví a sepisuje na stránkách románu, hodnotí většina postav z pohledu pravdivosti či falešnosti, pravděpodobnosti či neuvěřitelnosti, nebo jako vhodné či nevhodné pro cíle, za které bojuje Kulatý stůl. Barallobre se však na Bastidovy výtvořiny dívá jako fikci, jako na literaturu a podle toho je soudí.

Příznačný je Barallobreho komentář k Bastidově replice na demytizační tvrzení Jesualda Bendani; považuje Bastidovy argumenty za smyšlené, nicméně je chválí jako slovesné dílo.

Es un artículo contundente –dijo Barallobre–; verdaderamente fenomenal, y las razones en contra de Bendaña tienen tal energía que no se las salta un gitano. También me agrada el tono en que está escrito, e incluso su curiosa sintaxis, porque se ve a claras la ironía de su intención, es una sintaxis profundamente despectiva, yo diría que ofensiva (...). Lo cual no tiene mucho que ver, es cierto, con el contenido expreso del artículo, cuyo único inconveniente es su absoluta falsedad, aunque no espero que nadie, ni el propio Bendaña, lo descubra, de modo que viene a ser como si fuera verdadero. (507)

(Je to přesvědčivý článek – řekl Barallobre –; opravdu fenomenální a argumenty proti Bendaňovi mají takovou energii, že nemají chybu. Také se mi líbí tón, kterým je to napsané, a dokonce ta zvláštní syntax, protože je jasně vidět váš ironický záměr; je to hluboce pohrdavá syntax, řekl bych dokonce útočná (...). Je pravda, že to přímo nesouvisí s výslovným obsahem článku, jehož jediným nedostatkem je jeho naprostá nepravdivost, ačkoliv neočekávám, že by na to kdokoli – ani samotný Bendaña – přišel, takže jako by byl pravdivý.)

Dialogy Bastida–Barallobre se zabývají vztahem mezi realitou a fikcí a různými řády skutečnosti; jako bychom zde naslouchali ozvěně teoretických prací Torrente Ballesteru věnovaným stejné problematice. Bastida, stejně jako Torrente, hájí právo čehokoliv na reálnou existenci – alespoň v rámci světa literatury.

Al final, después de un silencio meditativo, Barallobre le interrogó: “¿Y cree usted verosímil todo eso que me ha contado?” “Verosímil, no, por supuesto, pero sí real.” “¿Acaso para usted lo real no es verosímil?” Bastida se levantó y dio un paseo de maniquí profesional: “¿Me encuentra verosímil?” “¡Hombre, si se considera objetivamente, no, desde luego!” “Sin embargo, soy real.” “Le haré, entonces, la pregunta de

²⁷² Ibid., s. 85 (El juego de éste (Barallobre) es, pro tanto, ser al mismo tiempo personaje en la *historia* de Bastida, proyección del narrador y conciencia crítica del relato.)

otra manera: ¿a qué orden de realidades pertenece lo que acaba de contarme?“ “A eso, ya ve, me es difícil responder.“ (670-671)

(Po rozjímavém tichu se ho nakonec Barallobre zeptal: „A vy považuje všechno to, co jste mi pověděl, za věrohodné?“ „Věřohodné samozřejmě ne, ale skutečné ano.“ „Copak pro vás skutečně není věrohodné?“ Bastida vstal a procházel se jako profesionální manekýn: „Vypadám podle vás věrohodně?“ „Člověče, uvažujeme-li objektivně, tak samozřejmě ne!“ „Nicméně jsem skutečný.“ „Takže se vás zeptám jinak: do jakého řádu skutečnosti patří to, co jste mi právě vyprávěl?“ „Tak na to už je těžké odpovědět.“)

Barallobre podniká v Bastidově společnosti fantastickou cestu ne nepodobnou té, na niž se ve třetí kapitole vydá sám Bastida. Barallobre přetělený do Jacoba Balseyra a Bastida v těle Paca de la Mirandoliny (pošpanělštěné jméno italského filosofa Giovanniho Pica della Mirandoly) cestují pomocí tradičního prostředku pohádek a fantastických příběhů, létajícího koberce: „¿Ha hecho alguna vez un viaje aéreo?“ “Aún no he sido iniciado.“ “Usaremos el conocido sistema del tapiz.“ (514) („Už jste někdy podnikl cestu vzduchem?“ „Dosud jsem nebyl zasvěcen.“ „Použijeme známý systém koberce.“); mají možnost sledovat připlutí admirála Ballantyneho do Castroforte; Bastida chce krom toho spatřit bitvu u Brunete (ze španělské občanské války), v níž pozoruje sám sebe.

Estoy escuchando el diálogo entre el soldado ese y un sargento que se ha fijado en él. “Y tú, ¿qué haces ahí?“ “¡Ya ve!“ “¿Te han dado de comer?“ “No, mi sargento. ¡Como van a matarme...!“ (...) Pero, mientras, le invito a enterarse de la última aventura del recluta Bastida... (518-519)

(Poslouchám rozhovor mezi tím vojákem a seržantem, který si ho všiml. „A ty, co tam děláš?“ „Vždyť vidíte!“ „Dali ti jíst?“ „Ne, můj pane. Když mě mají zabít...!“ (...) Mezitím vás však vyzývám, abychom se podívali na poslední dobrodružství toho brance Bastidy.)

Jacinto Barallobre se neustále zmítá mezi skepsí a vírou. Svět mýtů ho fascinuje jako vědecký materiál a současně děsí jako reálná možnost; zápasí s touhou po hrdinství (kterým by napravil dávný poklesek a naplnil úděl mytického J.B. a stal se tak navěky slavnou součástí dějin Castroforte) a se zbabělostí, které již jednou podlehl.

Barallobreho hra se nezastavuje ani před smrtí. Když ho Bendaña žádá, aby zemřel a Lilaila tak necítila výčitky, že se rozhodla pro Bendaňu, Barallobre namítá, že bude stačit “una muerte imaginaria“ (425) („imaginární smrt“). A dá vytisknout do novin parte a zúčastní se vlastního pohřbu. Své imaginární smrti – o níž samozřejmě všichni vědí, že je smyšlená – využívá k rozehrání další hry. Hry,

kteřá přivádí na scénu motiv, který Torrente Ballestera fascinoval: člověk převlečený za mýtus.

Toto téma má u něj různé podoby. Připomeňme rané dílo *El retorno de Ulises (Odysseův návrat)*, kde mýtus nabývá nad skutečností takové převahy, že Odysseova rodina odmítá poznat ve vracejícím se hrdinovi manžela a otce, neboť neodpovídá představě, kterou si o něm během let vytvořili. V *Donu Juanovi* je zase titulní hrdina zajatcem vlastního mýtu, z jehož okovů je mu nemožné se osvobodit. A v trilogii *Los gozos y las sombras* jsou do Carlose Dezy vkládány naděje nevyplývající z jeho povahy, ale z očekávání jakéhosi hrdiny-spasitele.

V tomto případě nabývá téma výrazně ironické podoby: Barallobre ukrývá v domě ušité kostýmy slavných J.B.: „¡A eso se reduce Jota Be: a esos cuatro trajes! Me los hice para los bailes de disfraces del Casino. De Obispo, de Almirante, de Brujo y de Poeta...“ (437) („Tak tohle jsou celí Je Be: tyhle čtyři kostýmy! Ušil jsem si je na maškarní bály v kasinu. Biskupa, admirála, mága a básníka...“). Mytická povaha čtyř hrdinů je tu redukována na kus látky určené na maškarní bály, tedy někam, kde se nic nebere vážně, kde je vše „jako“... Barallobre vyžívá své pozice „mrtvého“ a mění se pomocí kostýmů v mytické J.B. a prochází se tak městem, k pobavení místních a k rozhořčení cizáků.

...alguien perteneciente a un sistema real había echado mano de ciertos elementos naturalmente insertos en un sistema imaginario, se los había encasquetado e intentaba ahora introducirlos sin modificación alguna en un tercer sistema, tan real e indiscutible como lo era el salón del Café Suizo, con la pretensión visible, bien de que lo imaginario pasase por real, bien de que lo real se viese inmediatamente introducido en una serie imaginaria o al menos que por tal fuese tenida. (463)

(...někdo patřící do skutečného systému použil určité prvky přirozeně náležející do imaginárního systému, vzal si je na sebe a nyní se je snažil zavést bez sebemenší úpravy do třetího systému, tak reálného a nesporného, jakým je salon Café Suizo, se zřejmým úmyslem, buď aby se imaginární stalo skutečným, nebo aby se skutečné okamžitě dostalo do imaginární soustavy, či aby tak bylo alespoň chápáno.)

Tato hra není samoučelná. „Nevěřící“ Barallobre využívá převleky k boji proti demytizačnímu úsilí Jesualda Bendani, který je jeho sokem na poli vědy i lásky. A neváhá použít jako důkazy o existenci J.B. Bastidovy nápady a argumenty. Bastida “se sentía como si alguien le hubiese chupado la sangre, le hubiera borrado la cara...” (470) („se cítil, jako by mu někdo vysál krev, vymazal jeho obličej...“), jako spisovatel, kterému někdo ukradl kus práce. Nicméně Barallobremu odpouští (vždyť koneckonců i Barallobre je jeho dílem!).

Motiv člověka beroucího na sebe podobu mytických hrdinů čerpá z reálné galicijské předlohy. Na konci století existovala v Pontevedře skupina vzdělavců (Sociedad arqueológica de Pontevedra/Archeologická společnost Pontevedry), která bojovala za zachování starého města – jistě tu okamžitě nalezneme souvislosti s románovým Kulatým stolem. K jejím členům patřili bratři Muruaisové. V roce 1876 Andrés Muruais, oblečený do koží, se zvířecí maskou a v řetězech, chodil městem, převlečený za galicijskou mytickou bytost Urca.²⁷³

Navzdory spěchu jsem dnes s jistou důsledností vzpomínal na to, co se v Pontevedře povídá o jednom z bratrů Muruaisových, který vycházel v noci převlečený za Urca a s řevem procházel prázdnými a vlhkými ulicemi. Jestliže to vyprávíme abstraktním způsobem, dostaneme následující vzorec: člověk převlečený za mýtus.²⁷⁴

Soupeření Bastidy a Barallobreho o nadvládu nad příběhem vrcholí ve třetí kapitole, ve smrti Barallobreho sestry Clotily. V silně metafikční scéně se k Barallobremu a Bastidovi přidává další vypravěčský hlas, což vnáší do děje zmatek. Tento vypravěč totiž hovoří o Bastidovi jako o postavě, nicméně se domníváme, že je to opět Bastida, kdo zde využívá možnosti měnit vypravěčskou perspektivu a rozdvouje se na chvíli v postavu a jakéhosi neznámého vypravěče. Po chvíli však tento záhadný hlas mizí a opět zde máme jako jediného Ich-vypravěče a autora Josého Bastidu.

“Clotilde, tienes la muerte que te mereces. Ahora debería arrojarte a un estercolero, pero me veo en la necesidad de enterrarte en compañía. Las cenizas de la Santa te van a custodiar etrenamente.“ (...) Debo confesar que la frialdad y el sarcasmo de Barallobre me parecieron, no sólo del peor gusto, sino, ante todo, irreales: allí faltaba algo que diera consistencia a la escena. Por cualquiera de las dos razones, me hubiera gustado rectificarla. Me dirigí, pues, a él, en un tono de elevada retórica...“(687-688)

(„Clotildo, máš smrt, jakou zasluhuješ. Teď bych tě měl hodit na hnojiště, ale je nezbytné, abych tě pochoval ve společnosti. Popel svaté tě bude střežit navěky.“ (...) Musím přiznat, že Barallobreho chlad a sarkasmus se mi zdály nejen nevkusné, ale především nereálné; chybělo tu něco, co by dodalo scéně soudržnost. Z obou zmíněných důvodů bych ji rád opravil. Obrátil jsem se tedy na něj řečnickým tónem...)

²⁷³ Viz PONTE FAR, José. Op.cit., s. 206

²⁷⁴ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Los cuadernos de un vate vago*. Ed.cit., s. 81 (Lo que se me ha recordado hoy, pese al jaleo, con cierta insistencia, es aquello que se cuenta en Pontevedra de uno de los Muruais, que salía de noche disfrazado de Urco y pegando gritos por las calles vacías y mojadas. Si esto lo contamos de una manera abstracta, la fórmula sería: el hombre que se disfraza de mito.)

Bastida s vývojem děje nesouhlasí a snaží se Barallobremu zabití sestry vymluvit, na což Barallobre oprávněně namítá, že na to už je pozdě.

“Ya está hecho, ¿no?” (podotýká Barallobre) “Ya está hecho, pero podemos deshacerlo. Yo, al menos, lo puedo.” “Ya me dirás cómo.” “Nada más fácil. Consiste solamente en tachar y sustituir. Tachando y sustituyendo se enmiendan los errores. (...) Entonces, yo suprimo dos o tres palabras que puedan dar una pista, y, por supuesto todo lo que Bastida monologó en tu nombre.” (...)“Eso se llama falsificar mi historia.” “No, sólo cambiártela. Sin apartarnos mucho de esta realidad, está en nuestras manos intentar otra.” (...)“¡Le das demasiada importancia al texto!” “Le doy toda la que tiene. Por eso te propongo reformar un poco los antecedentes, y, sin el del incesto, repetir la escena con Clotilde. Ya verás como no es necesario matarla...” (689-690)

„Už je to hotové, ne?“ „Už je to uděláno, ale můžeme to rozdělat. Alespoň já můžu.“ „To mi tedy pověz jak.“ „Není nic snazšího. Jde jen o to škrtnat a nahrazovat. Škrtním a nahrazováním se napravují chyby. (...) Tak tedy, odstraním dvě nebo tři slova, která by mohla být stopou, a samozřejmě všechno to, co Bastida vyslovil tvým jménem.“ (...) „Tomu se říká falšovat můj příběh.“ „Ne, jen ho změnit. Aniž bychom se příliš vzdálili od reality, je v našich rukou vytvořit jinou.“ (...) „Přisuzuješ textu přílišný význam!“ „Přisuzuji mu ten, který má. Proto ti navrhuju trochu pozměnit minulé okolnosti a zopakovat scénu s Clotildou bez incestu. Uvidíš, že nebude třeba ji zabíjet...“)

V přechozích ukázkách jasně vidíme, jak vypravěč, která má navíc moc měnit děj, náhle hovoří o Bastidovi jako o pouhé postavě. Jak jsme však uvedli, jsme přesvědčeni, že stále hovoří Bastida; dikce je stejná, scéna plynule navazuje na dlouhý dialog obou J.B. a Bastida v této scéně bojuje poslední boj o nadvládu nad fikčním světem, který má již v tuto chvíli vědomě přiznanou formu textu.

Barallobre se bouří proti moci autora nad dějem a svou osobou a znovu se rozhoduje Clotildu zabít: “Inútil. Me hagas como me hagas, simpre acabaré matándola.” (693) („Zbytečné. Ať mě uděláš, jak mě uděláš, vždycky ji nakonec zabiju.“) Současně však zcela přiznává svou fikční povahu – „ať mě uděláš, jak mě uděláš“, to je Barallobreho rezignované uznání svého postavení literární postavy a Bastidovy tvůrčí autority.

Smíření se se svou pozicí s sebou neodvratně nese další důsledek: Barallobre přijímá osud Jacinta Barallobreho-románové postavy, tedy osud ztělesnění mýtu J.B. Se svatými ostatky nastupuje do loďky a odplouvá na mytické místo někde v oceánu („el Lugar Más Allá de las Islas“, 707) a opouští tak románový svět, do něž byl stvořen. Jeho cesta se prolíná s plavbou všech minulých J.B.:

Apareció la barca que traía a don Jerónimo Bermúdez, (...) el Obispo se dejaba llevar por la barca ligera hacia el Lugar Más Allá de las Islas donde el Círculo de las Aguas Oscuras y Tranquilas le esperaba... (706-707) El canónigo Balseyro, que en su barca había entonces del Levante surgido, suscitaba inquietud, nunca entusiasmo. (...) Pasó también: sin remos ni timón, su barca recorría el camino hasta el Círculo Oscuro de las Aguas Tranquilas, donde ya había dado el Obispo algunos miles de vueltas. Arribaron entonces, a toda prisa y cansados, los animales fabulosos que custodian la Isla Verde (...). Venían a recibir, y recibieron, a Sir John Ballantyne, descamisado y herido, pero sosteniendo aún la espada de su mando. (707) Estaba ya a mitad del camino la barca de Barrantes... (708) ...había dado espacio suficiente para que una última barca se columbrase hacia el Oriente remoto y neblinoso: un esquife, más bien, que se distinguía de las anteriores por sus líneas moderna y su motor fuera borda: venía en él Jacinto Barallobre (...), y no venía solo, sino que sus brazos envarados sostenían el ataúd del Santo Cuerpo... (708)

(Objevila se loď, která vezla dona Jerónima Bermúdeze, (...) biskup se nechal unášet na lehké loďce směrem k Místu Tam za Ostrovy, kde ho čekával Kruh temných a klidných vod... (...) Kanovík Balseyro, který se v tu chvíli objevil na východě, vzbuzoval neklid, nikdy ne nadšení. (...) Proplul také kolem: bez kormidla a vesel jeho plavidlo pokračovalo v cestě k Temnému kruhu klidných vod, který už biskup tisíckrát obeplul. Tehdy ve spěchu a unavená dorazila bájná zvířata, která strážejí Zelený ostrov. (...) Připlouvala, aby přivítala sira Johna Ballantyne, otrhaného a zraněného, ale dosud třímajícího velitelský meč. (...) Barrantesova loď již byla v půli cesty... (...) ...uběhlo dost času, než bylo možné uzřít na mlhavém a vzdáleném východě poslední loď: byl to spíš skif, který se od předchozích lišil moderním vzhledem a motorem umístěným mimo palubu: připlouval na něm Jacinto Barallobre (...), a nepřicházel sám, ve strnulých rukou držel rakev se Svatým tělem...)

Splynutí všech J.B. v jedno – “eran ya para siempre un único y compacto Jota Be” (710) („byli již navždy jediný celistvý Je Be“) – je pak nejen stvrzením pravdivosti mýtu (ovšem pravdivosti v rámci románového světa), ale také nezvratným koncem příběhu. I José Bastida se musí dát na cestu, na cestu směřující pryč z textu...

Jesualdo Bendaña, skeptický J.B.

“¿Ha oído hablar de los Idus de marzo?” “Cuando era niño traduje la vida de Julio César. Si se refiere a los inmediatos, le diré que es como una ruleta de tres números.” “¿El nombre del tercero?” “Jesualdo Bendaña.” A Barallobre lo sacudió una especie de corriente eléctrica. “¿Por qué lo nombra?” “Hay que contar con él.” (368)

(„Slyšel jste o březnových idách?“ „Když jsem byl malý, přeložil jsem život Julia Caesara. Jestli máte na mysli ty nadcházející, povím vám, že je to jako ruleta se třemi čísly.“ „A jméno třetího?“ „Jesualdo Bendaña.“ Barallobrem jakoby projel elektický proud. „Proč ho jmenujete?“ „Je třeba s ním počítat.“)

Jak Bastida správně poukazuje, je tu ještě třetí žijící J.B.: Jesualdo Bendaña, toho času v exilu ve Spojených státech. Významný vědec, profesor na Cornellské univerzitě a snoubenec Lilaily Aguiar.

Bendaña se jednoho dne do Castroforte vrací, vítán obyvateli – včetně členů Kulatého stolu – jako hrdina a čestný syn města. A zasazuje dvě tvrdé rány: první Barallobremu, když oznamuje svatbu s Lilailou; druhou celému městu, když bez jakékoliv piety zaútočí na všechny mýty, na nichž je minulost a vlastně i přítomnost Castroforte vybudována.

Obsáhlý rozhovor publikovaný v listu *La Voz de Castroforte (Hlas Castroforte)* a titulovaný “El profesor Bendaña no cree en Jota Be” („Profesor Bendaña nevěří v Je Be“) nenechává kámen na kameni. Bendaña v něm hovoří o připravované knize *Los mitos de Castroforte del Baralla (Mýty Castroforte del Baralla)*, která je vedena jasnou demytizační snahou.

Jesualdo Bendaña hraje v románu roli racionalistického a skeptického vědce, který považuje víru v mýty za překonané stádium vývoje lidstva: “Entramos, sin embargo, en una Era que, en cierto modo, pudiéramos llamar ‘De la Desmitificación’.”(442) („Vstupujeme nicméně do éry, kterou bychom v jistém ohledu mohli nazvat érou demytizace.“); je přesvědčen, že právě vyvrácení mýtů oprostí Castroforte od bludů a posune je na cestě pokroku vpřed.

Víru v mýty chápe jako plod samoty, kterou člověk zakouší; v budoucnu ale bude místo falešných skazek čerpat sílu z vědeckých, objektivních a nezpochybnitelných „pravd“.

Sin sus viejos mitos, los hombres se sienten solos, se sienten angustiados y desesperados. Porque la causa de la angustia consiste ni más ni menos que en comprender la invalidez de las respuestas (es decir, de los mitos) de que antes disponíamos para usarlas ante y contra los interrogantes del universo. (443)

(Bez starých mýtů se lidé cítí sami, cítí beznaděj a tíseň. Důvodem tísně totiž není nic víc a nic míň než pochopit, že odpovědi (tedy mýty), které jsme dříve měli a které jsme používali tváří v tvář a proti otázníkům vesmíru, jsou neplatné.)

Bendaña navíc tvrdí, že vznik mýtů Castroforte del Baralla neleží hluboko v minulosti, nýbrž v devatenáctém století, a že mýty mají jasné autorství: první Kulatý stůl.

De ninguno de estos personajes se habla en la ciudad antes de 1865, fecha de la fundación de La Tabla Redonda y comienzo de lo que pudiéramos llamar la actividad mitificadora del grupo. (451)

(O žádné z těchto osobností se ve městě nemluví před rokem 1865, což je rok založení Kulatého stolu a začátek toho, co bychom mohli nazvat mytizační činnost tohoto uskupení.)

Kulatý stůl je v Bendaňových očích nejen obrozeneckou společností, ale lidmi, kteří vědomě a s jasným úmyslem zfalšovali dějiny města a vytvořili natolik přesvědčivé, byť zcela smyšlené mýty, že se vryly hluboko do podvědomí několika generací.

Bendaña tak vlastně nepřímou potvrzuje důležitost a životaschopnost mýtů (ať už je jejich původ jakýkoli); přesto věří, že se bez nich jeho spoluobčané obejdou.

Novinář Belalúa se na závěr článku ptá: “Ahora bien, ¿es más hermoso Castroforte envuelto en sus nieblas habituales o a la luz de un sol crudo y desmitificante?” (456) („Tedy dobrá, je hezčí Castroforte zahalené do obvyklých mlh nebo v záři drsného demytizačního slunce?“)

Bastidova a Barallobreho odpověď na sebe nenechá dlouho čekat. Oba, byť z odlišných důvodů, se pokusí Castroforte zachránit i s jeho mýty.

Barallobre s Bendaňou v podstatě souhlasí (jak již bylo řečeno, téměř až do samého konce odmítá pravdivost mýtů Castroforte a tím spíše svou roli v nich) a pohání ho jedině odvěké soupeření. U Bastidy je tomu ale jinak; postaví svůj hlas proti Bendaňově, svou imaginaci proti jeho „vědě“.

Oba J.B. (Barallobre a Bastida) plánují patřičnou reakci; Barallobre konstatuje:

“Pero es evidente que, de una manera o de otra, lo que le (Bendaña – pozn. autora) mueve es la imposibilidad de entrar en un mundo al que siempre quiso pertenecer y del que su nombre le excluye. (...) Se llama, como nosotros Jota Be, pero la Be encierra un ‘Bendaña’ que le sitúa necesariamente al otro lado del río. Le aseguro que me da pena.” “Y, usted, ¿qué va a hacer ahora?” “¡Lo estoy pensando, y algo me anda por la cabeza!” “A mí también.” “¿Piensa intervenir?” “¡Pienso, al menos, poner en claro ciertos errores!” “¡No irá a decirme que Bendaña está equivocado!” “Si no enteramente, en parte, al menos.” Barallobre se quedó pensativo. “Usted sabe que, en el fondo, estoy de acuerdo con él.” “Yo, no.” Barallobre

le miró de una manera rara, una mirada entre molesta, admirativa y sorprendida; y no dijo más que “¿Usted verá lo que hace!” (458-459)

(„Je ale zřejmé, že to, co Bendaňu tak či onak pohání, je neschopnost vstoupit do světa, kam chtěl vždy patřit, ale z něhož ho jeho jméno vylučuje. (...) Jmenuje se jako my Je Be, ale za Be se skrývá 'Bendaña', což ho nezbytně situuje na druhou stranu řeky. Ujišťuji vás, že je mi ho líto.“ „A co budete nyní dělat vy?“ „Přemyslím o tom a něco už se rýsuje!“ „Mně taky.“ „Chcete zasáhnout?“ „Chci alespoň vyjasnit některé omyly!“ „Nechcete snad tvrdit, že se Bendaña mylí!“ „Když ne úplně, tak alespoň zčásti.“ Barallobre se zamyslel. „Vy víte, že s ním v podstatě souhlasím.“ „Já ne.“ Barallobre se na něj divně zahleděl, takovým současně dotčeným, obdivným a překvapeným pohledem a řekl jen „Víte, co děláte!“)

Barallobre se objevuje převlečený za mytické J.B. (o tomto motivu jsme již mluvili), Bastida opět využívá síly svého slova. Práce “Puntualizaciones por J(osé) B(astida)”/„Upřesnění od J(osého) B(astidy) je napsaná s takovou skromností, až vyznívá ironicky, obzvlášť uvědomujeme-li si právě Bastidovo místo v románu:

Yo no soy nadie. ¡Oh, si fuese alguien, me atrevería a poner mi nombre entero al pie de estas cuartillas, mi nombre con mi apellido, caray, que lo tengo como cualquiera, hijo legítimo que soy, aunque molesto! (498-499)

(Já nejsem nikdo. Ach, kdybych byl někdo, odvážil bych se podepsat tyto listy celým jménem, jménem a příjmením, hrome, vždyť ho mám jako každý jiný, jako legitimní syn, kterým jsem, byť jsem na obtíž!)

Bastida vyvrací Bendaňovy názory – “me encuentro en posesión de ciertos datos que contradicen aparentemente las declaraciones.” (500) („vlastním určité údaje, které očividně protiřečí daným tvrzením“) – a poukazuje na nebezpečí každé demytizace:

Además, como sucede siempre, se quita un santo para poner a otro, y el que destruya el mito de los Jota Be, acabará ocupando su lugar. “¡Hay que ver qué tío!”, dirá la gente, y venga a mitificarlo, y como él es también un Jota Be, tendremos Jota Be para rato, éstos, aquéllos o los de más allá. (506)

(Kromě toho, jak to vždycky chodí, odstraní se jeden svatý a na jeho místo se dá jiný; ten, kdo zboří mýtus o Je Be, se nakonec dostane na jejich místo. Lidé si budou říkat, „To je ale chlap!“, a tak z něj honem udělají mýtus a protože je to také Je Be, budeme mít spoustu Je Be, tyhle, tamty a ještě ty z onoho světa.)

Jesualdo Bendaña se mýtům vzpírá, přesto i on – stejně jako Barallobre – sehraje roli, která je mu přidělena. Odváží Lilailu Aguiar pryč a spojuje svůj osud s předky, kteří tolikrát pokořili Castroforte vedené rodem Barallobre. Odjezd vlaku s novomanželi se prolíná s dávnými vojenskými triumfy rodu Bendaña: “Ya no se oían disparos, aunque sí las carcajadas de los Bendaña victoriosos.” (705) („Nebyly již slyšet výstřely, ale místo nich smích vítězných Bendaňů.“)

Don Acisclo, věčný protivník

Tak jako *Sága/fuga J.B.* vypráví o sérii hrdinů se shodnými iniciálami J.B. a podobným osudem, tak v románu nabývá archetypální, opakující se funkce i jejich protivník – kněz s iniciálami A.A.

Reprezentuje netoleranci, náboženský fanatismus, boj proti svobodě obyvatel Castroforte (především v oblasti sexuality).

Antagonistou Bastidy, Barallobreho, Kulatého stolu a vůbec celé místní komunity je don Acisclo Azpilcueta. Touží přetvořit celé Castroforte k obrazu svému; je nepřitelem smíchu, radosti, ironie, humoru. Je však bezesporu mužem nadaným inteligencí, milovníkem hudby a úspěšným houslistou, obratným rétoem, který podobně jako jiní využívá slovo k ovládnutí lidí.

Mýty Castroforte del Baralla, a tedy především hrdinské a mytické funkce přisuzované J.B., považuje za překážky na své cestě k moci, a proto vehementně podporuje veškeré demytizační snahy a boj proti paměti města.

Čeká ho však velké a nemilé překvapení.

Při studiu Bendaňovy demytizační teorie a následném rozhovoru se slavným vědcem náhle se zděšením zjišťuje, že v mytických vyprávěních o J.B. pokaždé vystupuje kněz se jménem začínajícím na písmeno A, jehož funkcí je být antagonistou příslušného J.B. a jehož život vždy vykazuje určité charakteristické a opakující se rysy. Ty nachází don Acisclo i ve vlastním životě.

Si las historias de los cuatro canónigos son admisibles, ¿por qué no han de serlo también las de los cuatro Jota Be? –¿Qué dices, Acisclo? – Lo que oyes, ni más ni menos. –Pero, Acisclo, ¿toda tu vida has dicho que eso de los Jota Be eran paparruchas! –Mi honestidad mental me obliga a rectificar. –¿Y qué deduces? –Sencillamente, que si mis predecesores participaron en las historias de los Jota Be respectivos, yo estoy aquí para intervenir, todavía no sé cómo, en la historia del Jota Be presente. (483)

(Jsou-li příběhy čtyř kanovníků přijatelné, proč by takové nemohly být i historiky čtyř Je Be? –Co to říkáš, Acisclo? –To, co slyšíš, nic víc a nic míň. –Ale Acisclo, celý život tvrdíš, že to všechno kolem Je Be jsou pitomosti! –Moje duševní čest mě nutí změnit názor. –A co z toho plyne? –Jednoduše to, že jestli se moji předchůdci účastnili příběhů příslušných Je Be, já jsem tady proto, abych zasáhl, ještě nevím jak, do příběhu současného Je Be.)

Don Acisclo stojí před zásadní otázkou: je-li část mýtu pravdivá, nemůže být pravdivý celý příběh? A existuje-li osud, jak může existovat Bůh?

Tato zjištění zcela podkopávají jeho přesvědčení a víru. Cítí se ztracen; jedině, co mu zbylo, je hudba.

–¿No sientes el vacío? –Lo sentiría si, de pronto, me quedara sin música. Si esta mano no pudiera coger el violín, si estos dedos no temblasen encima de las cuerdas, si mis oídos se cerrasen al sonido. –Y, ahora, ¿qué vas a hacer? –Nada. (486)

(–Nepocituješ prázdnotu? –Cítil bych ji, kdybych se náhle ocitl bez hudby. Kdyby tahle ruka nemohla uchopit housle, kdyby se tyhle prsty nechvěly na strunách, kdyby mé uši neslyšely zvuk. –A co teď budeš dělat? –Nic.)

Není pravda, že by don Acisclo nedělal nic. Podobně jako Barallobre sehraje svou roli postavy v historii J.B., tedy v příběhu Josého Bastidy.

Postava dona Aciscloa přijímá svůj osud (vykonávat jistou funkci ve vyprávění) v dialogu se svým svědomím, což je vlastně další podoba tříštění a násobení osobnosti, jehož jsme na tolika místech svědky.

Vztah dona Aciscloa a Bastidy je od počátku pln nevraživosti; Acisclo Bastidou pohrdá a snaží se mu všemožně znepříjemňovat život, což opět zdůrazňuje Bastidovu zdánlivou méněcennost a donu Acisclovi nopak dodává zdání moci.

Quando le llegó el turno a los insultos personales, me vi calificado de perro, sabandija, babosa, tití, serpiente de Lucifer, etc., y cuando, de pronto, el discurso de don Acisclo se deslizó del plano del dicterio al de la teología, me vi inmediatamente trasmudado en demonio de especie repelente, si bien maniatado ante aquel desbordamiento de palabras. (81)

(Když došlo na osobní urážky, byl jsem označen za psa, havěť, slimáka, opici, Luciferova hada, apod., a když Acisclovův projev přešel z urážek k teologii, okamžitě jsem se proměnil v démona odporného druhu, byť spoutaného tím přívalem slov.)

Všimněme si, že jak Bastidovou, tak Acisclovou zbraní jsou slova. Oba je dle svých potřeb mistrně ovládají. I jejich rozhodující klání je soubojem jazyka; odehrává se na místě, které je pro břitkou argumentaci, slovní hříčky a umění rétoriky jako stvořené – u soudu.

Není to však ledajaký soud. Bastida je ve snu (tedy ve své imaginaci) svědkem zvláštního stání, při němž don Acisclo a jeho archetypální předchůdci žalují pět castrofortských žen z různých nepravostí. Jde o ženy, které jsou úzce

provázány s osudy J.B.. Don Acisclo viní z nemravného chování Julii, dceru Bastidova bytného (budeme o ní hovořit dále). Bastida se ujímá obhajoby, a to ve svém vymyšleném jazyce, což soud zcela ohromí.

Don Asclepiadeo se había puesto, descaradamente, en pie. Don Asterisco ayudaba el oído torpe con la mano. Don Apapucio vacilaba entre sentarse y levantarse, pero miraba interrogativamente a Don Amerio, que le respondía interrogándole a su vez. Sólo don Acisclo se mantenía en silencio reposado, sin que nada revelase sorpresa, miedo o desconfianza, sino más bien satisfacción: como si la batalla, ha siglos esperada, se hubiera planteado exclusivamente entre Bastida y él. (666)

(Don Asclepiadeo se drze postavil. Don Asterisco pomáhal nešikovnému uchu rukou. Don Apapucio váhal, zda sedět či povstat, ale tázavě se díval na dona Ameria, který mu odpovídal týmž tázavým pohledem. Jen don Acisclo zachovával klidné mlčení; nic neprozrazovalo překvapení, strach či nedůvěru, nýbrž naopak uspokojení: jako kdyby se po staletí očekávaná bitva měla uskutečnit výhradně mezi Bastidou a jím.)

Vítězem bitvy je Bastida. Acisclo je tak podobně jako Baralobre a Bendaña redukován na postavu, která sice naplňuje úlohu protivníka, jenž si bere na mušku obyvatele města i samotného Bastidu, ale jen v rámci fikčního světa, jen jako plod Bastidovy imaginace.

Bastidova moc nad textem a dějem je dokumentována i ve scéně, kdy je svědkem, jak don Acisclo chystá výše zmiňovaný soud, aranžovaný jako divadelní představení. Bastida ovšem nemusí být jen trpným divákem:

De todos modos me dispuse a escuchar. Pero la verdad, en aquel momento me vinieron ganas de fastidiar un poco al preste y estorbarle la escenografía: sin pensarlo más, metí en el escenario un tren cargado de putas negras (...). Don Acisclo gritó (se dirigía al electricista, o a algún otro ayudante que yo no veía): ¿Qué pasa, López? ¿No se da cuenta de que hay interferencias? (647)

(Každopádně jsem se rozhodl poslouchat. V tu chvíli jsem ale dostal chuť kněze trochu rozčílit a narušit mu scénografii; bez dalšího váhání jsem mu dal na jeviště vlak plný černých kurev (...). Don Acisclo křičel (obracel se na elektrikáře nebo na jiného pomocníka, kterého jsem neviděl): Co se děje, López? Nevidíte, že máme interference?)

Nejedná se o přece o interference. Vlak s prostitutkami je stejnou Bastidovou konstrukcí jako sám don Acisclo...

Julia

“Julia hablaba conmigo.” (37) („Julia se mnou mluvila.“)

To jsou první slova, která o dceři Bastidova bytného (organizátora spiritistického kroužku) slyšíme; mají hluboký význam.

V Bastidově světě samoty a opovržení ze strany druhých (ještě dříve, než se mu dostane uznání od členů Kulatého stolu a než se seznámí s Barallobrem) je právě Julia – krom „účastníků rozhovoru“ – jedinou osobou, která s Bastidou hovoří jako s člověkem a ne jako s hmyzem: “Julia llevaba a mis interlocutores secretos la ventaja de su buen corazón.” (40) („Julia měla oproti mým tajným společníkům tu výhodu, že měla dobré srdce.“)

Na první pohled by se mohlo zdát, že ženy nehrají v Torrenteho románech důležitou roli; opak je však pravdou. Typickým hlavním hrdinou jeho díla je sice vzdělaný muž (ať už je to Carlos Deza z trilogie *Los gozos y las sombras*, Don Juan ze stejnojmenného románu či Vypravěč ve *Fragmentos de Apocalipsis*); nemůže však nikdy existovat bez ženského elementu (Deza má Claru, Vypravěč Lénutchku, která je ztělesněním kritické a racionalistické části jeho povahy). A Bastida má Julii.

Ani Julia zdánlivě nezastává ve světě Castroforte del Baralla významnou úlohu, podíváme-li se však na její postavu pozorněji, zjistíme, že je podstatná pro samotnou existenci tohoto románu.

K podceňování Juliiny role v příběhu snad může vést to, že její vztah k Bastidovi není popisován vzletnými slovy, že není představován jako velká vášeň, že jde o pomalou a nenápadnou cestu od soucitu k přátelství a nakonec k hlubokému milostnému citu.

Julia nejprve Bastidu lituje pro jeho chudobu a pomáhá mu přežít, když mu tajně nosí jídlo; Bastida je také jediný, komu se může svěřit se svými milostnými problémy (prožívá vášnivý román s mladým seminaristou Manolem, kterého však don Acisclo nakonec přesvědčí o zhoubnosti pozemských citů a vrátí ho na cestu budoucího kněze). A José Bastida Julii naslouchá, utěšuje ji a posléze zachraňuje před beznadějí tím, že jí nabídne sám sebe, svou lásku.

K vyjádření důležitosti, kterou Julia pro Bastidu má, stačí pár slov:

“Usted es un hombre; pero, ¡yo!...” Se arrodilla y hunde la cara en las ropas de la cama. Un hombre. Gracias, muchacha. Otros me tienen por cierta cosa entre sapos y esclavo. (309)

(„Vy jste muž, ale já..!“ Poklekne a schová obličej v peřinách. Muž. Díky, děvče. Ostatní mě považují za něco mezi ropuchou a otrokem.)

Bastida je pro Julii mužem a Julia pro Bastidu nenahraditelným pomocníkem a inspirací. Nejen že ho živí, ale také podněcuje jeho imaginaci. Téměř celou třetí kapitolu (v níž, jak bylo řečeno, Bastida podniká fantastickou cestu po identitách J.B.) vlastně tvoří Bastidovy myšlenky a nápady při čekání na ni. A setkání s Julií a láska k ní je to, co Bastidovi brání navždy zabloudit ve světě obrazotvornosti, co zamezuje tomu, aby Bastida neztratil pojem o reálném čase a prostoru existence a nezůstal uvězněn ve světě fikce, kterou utváří. Julia je to, co ho přivede z fantastické cesty po J.B. zpět na zem, do skrovného pokoje, kam má Julia přijít.

Quiero decir que he venido y marcharé, he venido hace poco y marcharé en cuanto pueda, pues Julia debe de estar al llegar de un momento a otro, y aún me faltan, al menos, dos etapas hasta el final. (612)

(Chci říci, že jsem přišel a odejdu, přišel jsem před chvílí a co nejdříve odejdu, protože Julia už musí každou chvíli dorazit a mně chybějí do konce nejméně dvě etapy.)

Po Bastidově návratu dochází k jejich prvnímu milování, jehož smysl a krásu může vyjádřit pouze Bastidův jazyk. Tajemství jejich lásky tak zůstává čtenáři do jisté míry skryto.

Julia se navíc profiluje jako jediná postava, která existuje i mimo Bastidovu imaginaci, která není jen materiálem fikce. Na rozdíl od dalších protagonistů, o nichž jsme hovořili výše, nemá Bastida do Juliina světa jako autor volný přístup; v žádném momentě se nesnaží měnit ji, její slova, či průběh jejího života. Julia je autonomní bytost, která vstupuje do Bastidova života proto, že se tak sama rozhodla: ona je ta, která se rozhodla na Bastidu promluvit jako první...

Chápeme-li Julii takto, pak je jasné, proč spolu s Bastidou v závěru románu *Castroforte del Baralla* opouští. Není-li totiž pouhým výplodem Bastidovy imaginace, pak s ním jako jediná může sdílet i existenci mimo románový svět, který Bastida odsoudil ke vznášení se v oblacích.

Se encogió de hombros y, riendo, derribó a Julia en el césped. Losdila maila Juliaco vestí duleia, ascolia mirteia tespedulentes, vim,hospodaslin, lailós; postaquasbam dilós, verocisten macles. Burujulalos lescita languovolsentes, astas, astas, vistigar, delinquoslaia. (716)

(Pokrčil rameny a se smíchem povalil Julii na trávu...)

Tentokrát se již Bastida a Julia milují na pevné zemi, daleko od *Castroforte del Baralla*, a tyto řádky jsou nejlepším důkazem existence jejich lásky a jich

samotných i za hranicemi Bastidovy fikce, vždy však uvnitř hranic fikce Gonzala Torrente Ballestera.

Vážná grotesknost reality

Skutečnost je groteskní, ať si myslí, kdo chce, co chce (...) Umělec se smyslem pro skutečné, tváří v tvář nehynoucímu hrdinovi, mu stáhne dolů spodky a připomene mu, že když byl dítě, počůrával se v posteli, z čehož vyplynulo nic víc a nic míň než jeho hrdinství, prostřednictvím naprosto heterodoxního, ale pravdivého procesu. Stejným způsobem antihrdinu, mrzkou postavu, trochu pozvedne z jeho ubohosti a odhalí onu světlou stránku, kterou se ostatní snaží skrýt... ve jménu jeho dokonalosti, aby nebyl jen zlým dokonalým člověkem, ale též člověkem dokonale zlým.²⁷⁵

Torrente Ballester chápe realitu jako groteskní, tedy jako bod, kde se prolíná komické a tragické, vznešené a nízké, bílé i černé. A kde navíc bývá obtížné jednotlivé polohy vždy a jasně odlišit. Takovou skutečnost je nezbytné nahlížet s humorem, ironicky se pousmát a parodicky ji ztvárnit.

²⁷⁵ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Ed.cit., s. 416-417 (La realidad es grotesca, pese a quien pese (...). El artista con sentido de lo real, ante el héroe inmarcesible, le tira los calzones hacia abajo y le recuerda que de niño se meaba en la cama, de lo que resultó, ni más ni menos, su heroísmo, en virtud de un proceso enteramente heterodoxo, pero verídico. Del mismo modo, al antihéroe, al personaje abyecto, le alza un poco de su miseria y le pone al descubierto aquel costado de luz que los demás se empeñan en ocultar... en nombre de su perfección, para que, además de un perfecto malvado, sea un malvado perfecto.)

Sága/fuga J.B. v sobě koncentruje témata, která Torrente Ballestera vždy fascinovala: mýtus a historie, mytizace a demytizace, racionalistické poznání a víra. Torrente se snaží, aby se v jeho životě i tvorbě prostoupily všechny tyto roviny; vyloučení některé z nich chápe jako podstatné ochuzení a omezení lidské existence. Bezmezné vyvyšování a uctívání vědy považuje za podobný extrém jako náboženský fanatismus a mýty jsou mu stejně cennou stránkou minulosti jako oficiálně předkládaná historie. Říká:

Nevýhodou vědy oproti poezii je její velké zpoždění. Aby poctivý historik uvěřil v existenci Merlína, musí nahromadit doklady, svědectví, zkrátka dodat svému přesvědčení (možná intuitivnímu) vědecký aparát, který ho učiní uvěřitelným bez odvolávání se na zázrak. Považují to za úctyhodné, nicméně nedostatečné, neboť patřím k těm, kdo věří v nadřazenost poetického poznání nad vědeckým, ačkoliv jen za podmínky, že se básnické poznání aplikuje na to, co je mu vlastní.²⁷⁶

Řada kritiků vyzdvihuje v *Sáze/fuze J.B.* demytizační prvky a poukazuje na ironizaci a parodii mýtů; například Leo Hickey konstatuje: „Vše je prezentováno jako satira na mýty, legendy a nepravdy, na nichž Španělsko staví představu o sobě, a jako protest proti tomu, jak jsou napsány dějiny a proti mýtům, které dosud zakrývaly skutečné události.“²⁷⁷

Domníváme se, že Torrenteho kritika nesměřuje přímo proti mýtům, proti dějinám či proti vědě; poukazuje však na ošemetnost jejich nekritického přijímání a uctívání, neboť jsou plodem omylné lidské mysli.

Torrenteho parodie mýtů zároveň nezastírá náklonnost, kterou k nim chová (připomeňme, jak zdůrazňuje, že *Quijote* je důkazem lásky, kterou Cervantes cítil k rytířským románům!); ať jsou totiž pravdivé či nikoliv, nesou v sobě odlesk dávných dob a dávné víry a jsou důkazem síly slova. A o tuto sílu usiluje i básník, romanopisec...

²⁷⁶ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 400 (La desventaja que le lleva la ciencia a la poesía es la de su gran retraso. Un historiador honrado, para creer en Merlín, necesita acopiar documentos, testimonios, dotar, en fin, a su convicción, acaso intuitiva, del aparato científico que la haga creíble sin recurrir al milagro. Lo encuentro respetable, aunque insuficiente, pues soy de los que creen en la superioridad del conocimiento poético sobre el científico, aunque a condición de que el primero se aplique a lo que le es propio.)

²⁷⁷ HICKEY, Leo. *Realidad y experiencia de la novela*, Madrid: Cupsa Editorial, 1978, s. 213 (Todo está presentado como una sátira de los mitos, las leyendas y las falsedades sobre las que España fundamenta su imagen de sí misma y forma una protesta contra la historia tal como está escrita y contra los mitos que hasta ahora han encubierto los hechos verdaderos.)

„Mytizační procesy toho mnoho odhalují, protože něco vyjadřují; kterékoliv společnosti bychom mohli navrhnout, řekni mi, jak tvoříš mýty a já ti řeknu, jaká jsi“,²⁷⁸ poznamenává Torrente.

V románu *Sága/fuga J.B.* jsou v ironickém světle nahlíženy jak mýty, tak historie. Autor často předkládá několik verzí stejné události (na stranách 96-99 například nabízí ve dvou sloupcích varianty A a B zmizení dívky Lilaily Souto z Castroforte); z vlastní zkušenosti ví, že v historii vždy existují alespoň dvě verze – verze vítězů a verze poražených. A navíc jsou z generace na generaci předávané dějiny jen dalším z příběhů, které si lidstvo vypravuje a které mohou mít k realitě stejně daleko jako prastaré mýty.

Můžeme diskutovat o tom, co je to historie, můžeme si s ní hrát nebo se o to alespoň pokusit, ale aniž bychom zapomínali, že jde o pouhou intelektuální hru, hru se slovy: činy jsou nezvratné; slova, kterými je popisujeme, ne.²⁷⁹

I dějiny Castroforte jsou dvojí – ty, které znají a kterým věří místní, a historie psaná cizinci.

Torrente se domnívá, že ne vše má své logické vysvětlení, že stále existují věci vymykající se chápání rozumu, že minulost i přítomnost skrývá řadu tajemství. Ironizuje někdy laciné pátrání dějepisců po příčině a následku; epizoda o „úžasném kýchnutí“ (s.151-152) vypráví, jak obyvatelé Castroforte vyvodili, že mocné kýchnutí pana Castiñeiry způsobilo obrovský tajfun až v Japonsku; tato „magická“ a nevědecká interpretace rozlítla racionalistickou mysl dona Torcuata, který vypracoval vědeckou, meteorologickou studii, která však paradoxně dospěla k identickému závěru:

Don Torcuato ofrecía a los lectores la verdadera explicación, que era como sigue: el estornudo del señor Castiñeira se había producido en condiciones excepcionalmente favorables de calor y elasticidad del aire, por lo que se había convertido en brisa nada más salir del café, y de brisa en viento, y de viento en tempestad, y de tempestad en tifón (...) con la consiguiente catástrofe de viviendas y hacienda. La cosa era tan lógica que todo el mundo la admitió, y el señor Castiñeira se vio compelido por su honestidad a escribir una carta al Mikado declarándose responsable... (152)

²⁷⁸ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit., s. 18 (Los procesos de mitificación son reveladores, porque expresan; 'dime cómo mitificas y te diré como eres, se le podría proponer a una sociedad cualquiera'.)

²⁷⁹ Ibid., s. 381 (Podemos discutir lo que es la Historia, podemos jugar con ella o, por lo menos, intentarlo, pero sin olvidar que es un juego meramente intelectual, un juego de palabras: los hechos son inmovibles: las palabras con que se cuentan, no.)

(Don Torcuato předkládal čtenářům pravdivé vysvětlení, které znělo následovně: kýchnutí pana Castiñeiry se událo ve výjimečně příznivých podmínkách, pokud jde o teplotu a elasticitu vzduchu, takže se hned po opuštění kavárny změnilo ve vánek, a z vánku ve vítr, a z větru na bouři, a z bouře v tajfun (...) s následnou pohromou pro obydlí a majetek. Znělo to tak logicky, že to všichni přijali a panu Castiñeirovi čest přikazovala, aby napsal japonskému císaři dopis, kde se hlásil k zodpovědnosti...)

Sága/fuga J.B. je rovněž svědectvím o nezbytnosti mýtů pro každou společnost. Proces demytizace s sebou totiž na jedné straně nese rozbíjení a narušování existujících mýtů, tím však na straně druhé uvolňuje místo pro mýty nové. Mýtus tak není nahrazen „ne-mýtem“, ale mýtem jiným. Popírání existence mýtů a dokazování jejich falešnosti z pohledu vědy s sebou v případě profesora Bendani nese další paradoxní jev: jeho demytizační snahy soustřeďují na starodávné mýty pozornost; všichni obyvatelé Castroforte náhle o mýtech diskutují a s nebývalou intenzitou se o ně zajímají.

Torrente poukazuje na fakt, že demytizace většinou nepřináší o nic pravdivější, „realističtější“ obrázek než opačný proces, tedy mytizace. Oba procesy skutečnost deformují; Torrente dokonce používá slovo „lžou“. Tím je však neodsuzuje.

...máme dost všech nesmyslů a mýtů, a tak je chceme honem zničit. Takže uskutečníme operaci, která je strukturálně identická jako mytizace, nicméně má opačný obsah. Neboť mytizovat znamená zbařit určitou postavu jistých skutečných rysů, které narušují čistotu zvoleného modelu, uvedme například potlačení jejích vad, zatímco demytizace funguje tak, že vynechá ctnosti a ponechá jako jediné konstitutivní rysy vady. Z toho vyplývá, že ani mýtus ani „protimýtus“ netrefí hřebík na hlavičku, tedy nepředkládají pravdu, a jak jeden tak druhý lžou. Mé osobní stanovisko se však poněkud odlišuje od toho kanonického. Abychom demytizovali, nestačí postavit proti ideální postavě její karikaturu, nýbrž čistě a jen její realitu, pokud je možné ji najít, odhalit nebo si ji představit. Skutečnost není mýtus ani karikatura, je vždy groteskní.²⁸⁰

Znovu narážíme na Torrenteho pojetí reality jako groteskní – skutečnost není nikdy černá ani bílá, obsahuje v sobě celou škálu barev. A proto demytizace nemusí být o nic pravdivější než proces opačný, čímž poukazuje na závažný fakt:

²⁸⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cuadernos de La Romana*. Ed.cit., s. 67 (...estamos hartos de tanta zarandaja y tanto mito, y venga a destruirlos. Para lo cual llevamos a cabo una operación estructuralmente idéntica a la de la mitificación, aunque de contenido opuesto. Porque mitificar consiste en despojar a una figura determinada de una serie de rasgos reales que estorban a la pureza del modelo elegido, pongamos la supresión de sus defectos, en tanto que la desmitificación opera suprimiendo las virtudes y dejando los defectos como únicos elementos constitutivos. De donde se infiere que ni el mito ni el contramito dan en el clavo, quiero decir en lo real, y que tanto el uno como el otro mienten. Mi punto de vista personal se aparta un poco del canónico. Para desmitificar no basta oponer a la figura ideal su caricatura, sino pura y simplemente su realidad, en

svět bez mýtů, svět s demytizovanými hrdiny s sebou nutně nepřináší větší stupeň skutečnosti a opravdovosti.

Torrenteho parodii neuniká ani moderní věda o mýtech, konkrétně Levi Straussova díla, v nichž redukuje různé příběhy na základní prvky, mezi nimiž hledá a nachází paralely.

Mýtus o člověku se dvěma očima, jímž don Torcuato poopravuje Darwinovu evoluční teorii, vysvětluje, jak se během dlouhého vývoje jedno oko přemístilo ze zadní části těla na tvář. V různých grafech a tabulkách srovnává don Torcuato tento příběh s klasickými mýty o Prométheovi a Adamovi a Evě. Každý mýtus redukuje na tříčlennou strukturu, ze které vyvozuje, že jsou variací na jeden archetypální vzorec:

Prometeo	robó el fuego del cielo	fue castigado por los dioses
----------	-------------------------	------------------------------

Abstrayendo estos elementos, sobreviene inmediatamente la fórmula

Alguien	hizo algo prohibido	fue castigado
---------	---------------------	---------------

Proposición tan general que es aplicable a multitud de casos, por ejemplo a éste:

Adán	comió la fruta prohibida	fue expulsado del Paraíso
------	--------------------------	---------------------------

O este otro:

Un hombre desconocido	anunció a los hombres el ideal de la visión binocular	fue castigado por ello
-----------------------	---	------------------------

(195)

(Prométheus ukradl z nebes oheň bohové ho potrestali)

Zobecníme-li tyto prvky, dostaneme následující vzorec:

někdo udělal něco zakázaného byl potrestán

Což je tak obecná téze, že ji můžeme aplikovat na řadu případů, například tento:

Adam snědl zakázané ovoce byl vyhnán z Ráje

Či tento:

neznámý člověk oznámil lidstvu ideál byl za to potrestán)

binokulárního vidění

el caso de que sea posible hacernos con ella, averiguarla o imaginarla. La realidad no es mito ni

Podobně vyznívají i parodické pasáže zaměřené na psychologické analýzy. Na základě metody vyvinuté katedrou experimentální psychologie na univerzitě v Indianě (připomeňme, že Torrente píše román ve Spojených státech, kde je v úzkém kontaktu s nejrůznějšími novými směry a metodami, ať už v literární vědě či v sociologii a psychologii) zkoumá vypravěč (Bastida) osobnosti Dona Torcuata a básníka Barrantese tak, že vybírá řadu faktorů, které hodnotí na základě matematické stupnice:

... “esquema de componentes de la personalidad humana“ a que se llegó por vía estadística tras una complicada operación de homologaciones, ecuaciones y exclusiones. El número de componentes básicos se reduce a diez, designados por una mayúscula de nuestro alfabeto, y completado en algunos casos por minúsculas o números arábigos:

Inteligencia especulativa	A
Inteligencia sentiente	B
Espíritu	C (...) (137)

(..., „schéma složek lidské osobnosti“, k němuž se dospělo statistickou cestou po náročné operaci homologací, rovnic a vylučování. Počet základních složek čítá deset; jsou označeny velkým písmenem naší abecedy, někdy doplněným malým písmenem či arabskými číslicemi:

Spekulativní inteligence	A
Pocitová inteligence	B
Duše	C (...)

Vychází mu, že tyto dvě osobnosti jsou vůči sobě v dokonalém protikladu a jednotlivá číselná hodnocení obou sčítají vždy deset, což podle vědců funguje jen u fiktivních entit. Vědecký závěr tak stanoví, že ani Don Torcuato ani Barrantese nikdy neexistovali.

Es verdaderamente fascinante el estudio que Ford lleva a cabo sobre gran número de parejas históricas, cuya inexistencia demuestra con razones matemáticas tan abrumadoras en su rigor que uno no sabe qué hacer, si crearle a pies juntillas o mandarle a paseo. Los índices numéricos de Judas y de Cristo suman diez. También los de Rómulo y Remo, los de César y Cleopatra, los de Gregorio VII y la condesa Matilde, los del *Rucio* y *Rocinante* y, lo que es más admirable, los de Mussolini y Hitler. (148)

(Studie, kterou Ford věnuje velkému počtu historických dvojic, je skutečně fascinující; jejich neexistenci dokazuje tak drtivými matematickými důvody, že člověk neví, jestli mu to slepě věřit nebo ho poslat do háje. Číselné indexy Jidáše a Krista dávají dohromady deset. Také indexy Romula a Rema,

caricatura, es siempre grotesca.)

Caesara a Kleopatry, Řehoře VII. a hraběnky Matyldy, *Rucia* a *Rocinanty* a co je nejpozoruhodnější, Mussoliniho a Hitlera.)

Zdravý rozum kapituluje před „nezvratnými“ důkazy vědy...

(V případě dona Torcuata a básníka Barrantese však celá studie nabývá ještě ironičtější povahy, uvědomíme-li si, že vlastně opravdu nikdy neexistovali, že jsou Bastidovým a především Torrenteho konstruktem.)

Torrente Ballester nestaví do ironického světla jen historii povýšenou na neomylnou vědu, ale též různé literárně-kritické směry, především strukturalismus. Detailně se s ním seznamuje především během působení ve Spojených státech; cítí respekt k lingvistice a moderním metodám jazykového rozboru a oceňuje jejich přínos pro studium literárních děl, přesto však i zde probleskává pro něj tak typická skepse. Torrente Ballester pochybuje o schopnosti strukturalistické metody poskytnout celkový a celistvý obraz literárního díla, domnívá se, že sice do detailu analyzuje jazykové prostředky a stavbu, ale něco tu uniká; možná právě to, co dává slovesnému umění jeho sílu. Nedůvěřuje literární vědě, která se činí tak důležitou, že nakonec zastiňuje dílo, které analyzuje. Zastává i v postmoderní době názor – pro některé zastaralý a překonaný – že literární věda má být ve službách literatury a ne naopak, jak jsme toho někdy svědky.

Na stránkách románu nalezneme různé rozborly dovedené ad absurdum. Nabízí například více než tři sta možných kombinací sedmi J.B. založených na jejich jménu, povolání a charakteristickém oděvu (256-257).

Jinde zase Bastida analyzuje syntaxi Barallobreho sestry Clotilde:

Bastida, alerta la mente, aguzada su conciencia gramatical, seguía los meandros de la sintaxis de Clotilde, enlazaba las completivas con la principal y los relativos con su antecedente lejano, eliminaba las conjunciones innecesarias, y, en la medida de lo posible, introducía un orden en aquel batiburrillo. (358)

(Bastida, s bdělou myslí a vytříbeným gramatickým vědomím, sledoval zákruty Clotildiny syntaxe, propojoval vedlejší věty s větou hlavní a vztažná zájmena se vzdáleným předvětím, vypouštěl nepotřebné spojky a jak jen to bylo možné, zaváděl do oné míchanice řád.)

Lingvistický rozbor se ale zakládá na úryvcích Góngorových básní, které jsou ironicky připisovány popletené Clotildě. Diagram působí nesmírně vědecky, ale čtenář se ptá, co nám vlastně sděluje...

¡Oh, excelso Conde!

Si los muros de Huelva no te ven peinar el viento

↓ fatigar la selva

Torrente poukazuje na fakt, že Sausurrova či Greimasova díla sice pracují s důležitými a přínosnými strukturalistickými metodami, ale v honbě za vědecky platnými výsledky opomíjejí některé básnické rysy. Strukturalistická analýza tak podle něj může nakonec čtenáře vést k prosté otázce: „Bueno, ¿Y qué?“²⁸¹, „No a co?“

Jak je vidět, Torrente Ballester nešetří ani vlastní pole působnosti – literaturu. Jak bylo již mnohokrát řečeno, vždy a všude zdůrazňuje povinnost románu vyprávět příběh. Ačkoli je *Sága/fuga J.B.* důkazem toho, jak Torrente zvládá nové narativní metody a umí je na příběh aplikovat, jejich přehnané a svévolné používání autor též podrobuje parodickému ztvárnění. Poukazuje na to J. Ponte Far:

V *Sáze...* probíhá prostřednictvím ztřeštěné parodie zjevná kritika moderního románu, jeho přespříliš komplikované struktury, ve většině případů neopodstatněné, a těžko pochopitelných technik.²⁸²

A potvrdil to sám Torrente v rozhovoru, který s ním o románu vedl A. Amorós:

„Do jaké míry používáš nejnovější techniky a děláš si z nich legraci?“; Torrente odpovídá: „Používám je a dělám si z nich legraci.“²⁸³

Torrente Ballester rovněž poukazuje na moc, kterou mohou mít nad literárním dílem a tudíž i osudem autora literární kritici. Uznává sice význam kritické činnosti – vždyť se jí sám věnoval – varuje však před omyly, které mohou být osudové, a to jak ve smyslu nespravedlivého očernění díla, tak naopak jeho přílišného vzývání. Za jednu z nejcitlivějších oblastí literární kritiky považuje zkoumání vlivů, vzorů, výpůjček, apod.

Básník Barrantes (jeden z J.B.) žije v myslích obyvatel Castroforte jako velký pěvec milostného citu a jeho verše dosud recitují zamilované dívky. Jesualdo Bendaña ve svém demytizačním spise nešetří ani jeho a dokazuje, že

²⁸¹ BLACKWELL, Frieda Hilda. Op.cit., s.130

²⁸² PONTE FAR, José. Op.cit., s. 168 (Se hace en *La saga...* una crítica evidente y por medio de la parodia disparatada, de la novela moderna, de sus estructuras complejísimas, en el mayor número de los casos gratuitas, de sus técnicas enrevesadas.)

šlo o nesmírně špatného básníka, jehož význam nepřekročil hranice města. José Bastida však na základě srovnání Barrantesových básní s Daríovými, Machadovými, Celayovými, Oterovými a dokonce Rimbaudovými díly vytváří naprosto opačný obraz, z něž Barrantes vychází jako tvůrce předznamenávající mnohé rysy moderní poezie:

Tomemos, por ejemplo, el caso de Barrantes. ¿Es poeta, no lo es? Para mi gusto tiene muchos versos malos y muchos versos buenos, como cualquier otro. Pero no voy ahora a eso. ¿Por qué no se le conoce? Porque nadie gastó su vida en descubrirlo y estudiarlo, como sucede con otros. ¿Qué se podría decir de él? Pues muchas cosas: que su *Viaje subterráneo* se parece a *Une saison en enfer*, de la que es contemporáneo; que su poema “Uno, dos, tres...” usa un truco muy semejante al de “Un coup de des”; que la métrica y el aliento de sus *Odas particulares* coinciden con el metro y el aliento de *Six grandes odes*; que usó el alexandrino como Rubén Darío antes que Rubén Darío; (...) ¿Quiere más? Un crítico hábil, con todo esto, haría de él, no sólo un gran poeta, sino un gran precursor, y esto le aseguraría la gloria. (459)

(Vezměme si například Barrantesův případ. Je to básník nebo není? Podle mého vkusu má spoustu špatných veršů a spoustu veršů dobrých, jako kdokoli jiný. Ale o to teď nejde. Proč není známý? Protože nikdo nezasvětil život tomu ho objevit a studovat ho, jak se děje s jinými. Co by bylo možné o něm říci? Spousta věcí: že se jeho *Podzemní cesta* podobá *Une saison en enfer*, již je současníkem; že jeho skladba „Jedna, dva, tři...” používá podobný trik jako „Un coup de des”; že metrika a duch jeho *Soukromých ód* se shodují s metrem a duchem *Six grandes odes*; že používal alexandrín jako Rubén Darío dříve než Rubén Darío; (...) Chcete víc příkladů? Zručný kritik by z něj pomocí tohoto všeho udělal nejen velkého básníka, nýbrž velkého předchůdce a to by mu zajistilo slávu.)

V dobách, kdy jsou mnozí posedlí originalitou, se Torrente hrdě hlásí ke svým vzorům, k tradici a dokonce rád poukazuje na přímé vlivy a vypůjčené motivy ve svých románech (o to raději, pokud je žádný kritik neobjevil).

Sága/fuga J.B. hojně využívá intertextovost – je přehlídkou literárních výpůjček, narážek, citací, parodií, paralel, apod. Některé jsou jasně patrné, jiné skrytější. Jejich odhalení většinou není pro četbu románového textu nezbytně nutné; přesto však právě proniknutí do druhého plánu, pod „slupku“, nabízí bohatší a mnohovrstevnatější uchopení díla.

Torrente čerpá inspiraci z nejrůznějších pramenů; samozřejmě zde narazíme na jeho oblíbené z anglické literatury či na španělské klasiky.

²⁸³ Ibid., s. 168 (“¿Hasta qué punto usas y te burlas de las técnicas recientes?, a lo que Torrente contesta: “Las uso y me burlo de ellas.”)

Obdivovaný Sternův *Tristram Shandy* se nám nepochybně mihne před očima při četbě Bastidovy poznámky pod čarou:

Recomiendo al lector apresurado saltarse unas cuantas páginas y reanudar la lectura en la 204, línea 20. Pierde el resumen y parte del texto del discurso de don Torcuato, pero no es una gran pérdida. [Nota de J(osé) B(astida).] (191)

(Chvátajícímu čtenáři doporučuji přeskočit několik stránek a četbu obnovit na straně 204, 20. řádek. Přejde o shrnutí a část textu projevu dona Torcuata, ale není to velká ztráta. [Poznámka J(osé)ho B(astidy)])

V textu jsou roztroušeny citace z literárních děl a také odkazy na autory a názvy knih.

Zmiňme například slavnou skladbu Jorge Manriqueho *Coplas a la muerte de su padre (Sloky na smrt otcovu, 1476)*²⁸⁴:

El Destino es como un río de muchos afluentes, como la red de tus venas, caminos que se recorren por aquí y por allá, se puede retroceder y avanzar, elegir éste o aquel otro, y todos llevan al mar, que es el morir: morir gloriosamente, río Baralla abajo, en una barca, hasta el Círculo Oscuro Más Allá de las Islas donde los Jota Be esperan unánimes el día del retorno. (311)

(Osud je jako řeka s mnoha přítoky, jako síť tvých žil, cesty, kterými procházíme sem a tam, kde můžeme couvat a postupovat, zvolit tuhle či tamtu jinou, a všechny vedou do moře, které znamená zemřít: zemřít se slávou, po řece Baralla, na lodi, až do Tmavého kruhu tam daleko za ostrovy, kde Je Be jednomyslně čekají na den návratu.)

Snad nejčastěji citovaný Manriqueho verš tu dostává v souvislosti s mýtem J.B. nový význam.

Jinde se pro změnu mihne titul Zorrillova dramatu *Traidor, infeso y mártir (Podvodník bez přiznání odsouzený a mučedník, 1849)*:

¡Hay que ver qué tío! Y ahí te quedas, Bastida: traidor, infeso, y mártir. Que Dios se apiade de tu alma, lo cual no deja de ser posible, porque, allá arriba, en el hueco del mainel, Julia acaba de santiguarse y está rezando por ti. (322)

(To je ale chlap! A tady jsi ty, Bastido: podvodník bez přiznání odsouzený a mučedník. Ať se Bůh smiluje nad tvou duší, což je ještě možné, protože nam nahoře, ve výklenku sloupu, se Julia právě pokřžovala a modlí se za tebe.)

Torrente Ballester si neodpustí narážku na svého kolegu, dalšího Galicijce, Camila José Celu, a jeho zaujetí nejrůznějšími sférami španělského jazyka (včetně těch nejméně „akademických“):

²⁸⁴ Torrente uvádí známé verše z třetí sloky: Nuestras vidas son los ríos/que van a dar en la mar/que es el morir... (MANRIQUE, Jorge. *Poesía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, s. 149)

“He pensado –añadí–, que quizá debiéramos escribir a Camilo José Cela, que es un escritor gallego con buen conocimiento de los sotanillos del idioma. A lo mejor nos echa una mano.” (222)

(„Napadlo mě – dodal jsem –, že bychom možná měli napsat Camilu José Celovi, což je galicijský spisovatel s dobrou znalostí všech spodních vrstev jazyka. Třeba nám pomůže.“)

Či na obdivovaného José María del Valle Inclána, o němž Torrente zamýšlel napsat doktorskou práci (ta se však nikdy nerealizovala), a postavu prostopášného markýze z jeho čtyř *Sonát* (1902-1905).

Ante todo, el jardín, que nos solicita. Lo contemplamos desde la amplia balconada. ¡Cómo lo hubiera amado Valle Inclán! (...) El Gran don Ramón de las barbas de chivo hubiera poblado de ilustres y bellas damas, de nobles hidalgos intemperantes y violentos (...) ¡Ay, el Marqués de Bradomín! (440)

(Láká nás především zahrada. Pozorujeme ji z rozlehlého balkónu. Jak by ji miloval Valle Inclán! (...) Velký don Ramón s kozí bradkou by ji zalidnil vznešenými a krásnými dámami, urozenými nestřídými a divokými hidalgy (...) Ach, markýz Bradomín!)

Jména reálných osobností slouží Torrente Ballesterovi ke zvýšení věrohodnosti vyprávěného. Různí španělští spisovatelé tak navštívili Castroforte a členové Kulatého stolu chtějí využít jejich vzpomínek a poznámek pro své cíle – tedy k vyzdvihnutí starobylého charakteru města. I zde ale hraje roli politika a měnící se chápání dějin a toho, která strana je právě v ten okamžik ta správná, jak ukazuje rozhovor novináře Belalúy s Bastidou, který ho informuje o Unamunově návštěvě:

“¡Pues sí que los argumentos de mi artículo van a conmovier a las autoridades!” “Le queda a usted uno bastante bueno. ¿No sabe que don Miguel de Unamuno estuvo en la ciudad a principios de siglo?” “¡No irá usted a decirme que habla de ella en sus libros de viajes!” Le resplandecía de esperanza la mirada. “Por supuesto que sí. Pero, además, se le hizo una larga entrevista que fue publicada en *La Voz de Castroforte*. Si no recuerdo mal, menciona en ella, muy elogiosamente, la Plaza de los Marineros Efesios.” Belalúa dio un salto en el asiento. “¡Búsqumela inmediatamente! Si es como dice, estamos salvados. Aunque...” “¿Tampoco le sirve el argumento?” “Depende. Como usted sabe, de vez en cuando los curas de Madrid y los frailes de Salamanca se meten con Unamuno...” (60)

(„Argumenty mého článku tedy rozhodně na úřady zapůsobí!“ „Ještě máte k dispozici jeden dost dobrý. Nevíte, že Miguel de Unamuno byl na počátku století ve městě?“ „Snad mi nechcete tvrdit, že o něm mluví ve svých cestopisech!“ Oči mu zářily nadějí. „Samozřejmě že ano. A kromě toho s ním vyšel v *Hlasu Castroforte* dlouhý rozhovor. Jestli se dobře pamatuju, zmiňuje v něm velmi pochvalně Náměstí efeských námořníků.“ Belalúa nadskočil. „Okamžitě mi to najděte! Jestli to tak je, jsme zachráněni. Ačkoliv...” „Ani

tohle vám k ničemu není?“ „To záleží. Jak víte, občas se madridští kněží a salamančtí mniši do Unamuna pustí...“)

Dodejme jen, že pochvalné ódy na Castroforte Belalúa v novinách publikuje, ovšem autorství připadne místo „problematického“ Unamuna Ramirovi de Maeztu...

Také humoristický autor Wenceslao Fernández Flórez byl v Castroforte, jeho kouzlu a jeho mýtům se ale vysmál.

En cierta ocasión, pasó unos días en la ciudad el conocido humorista Fernández Flórez, escritor ingenioso si los hubo (...). Poco después, se publicaron en el ABC de Madrid unos cuantos artículos, muy divertidos e ingeniosos, en que don Wenceslao, tomando el partido de Villasanta de la Estrella, describía a Castroforte como la ciudad que se soñaba a sí misma, y se reía de todo lo que le habían contado de las lampreas, del Santo Cuerpo y de la Tabla Redonda...(427)

(Při jisté příležitosti strávil ve městě několik dní známý humorista Fernández Flórez, jeden z mála duchaplných spisovatelů (...). Krátce nato vyšlo v madridském ABC několik článků, velmi zábavných a důmyslných, v nichž don Wenceslao – stojící na straně Villasanty de la Estrella – popisoval Castroforte jako město, které sní samo o sobě, a vysmíval se všemu, co mu vyprávěli o mihulích, Svatém těle a Kulatém stolu...)

Vypravěč Bastida rovněž dodává příběhu věrohodnosti uváděním různých pramenů, ze kterých údajně čerpá a které se tak zdají být nezávislé na jeho imaginaci a literárním umu.

Fue publicado en extracto en 1859 por un erudito villasantino (“Un nigromante gallego condenado por la Inquisición de Valladolid“, por M(iguel) C(erdido), según el texto del proceso incoado en 1604. En Villasanta de la Estrella, Imprenta del Seminario, 1859; IV más 112 págs.) y citado por Menéndez y Pelayo en su conocida *Historia de los Heterodoxos*. (502-503)

[Resumé vydal v roce 1859 vzdělanec z Villasanty („Galicijský mág odsouzen Inkvizicí ve Valladolidu“, od M(iguela) C(erdida), podle textu procesu zahájeného v roce 1604. Ve Villasanta de la Estrella, Tiskárna semináře, 1859, IV, 112 stran) a citoval z něj Menéndez y Pelayo ve svých známých *Dějínách bludařů*.]

Říkali jsme, že 60. a 70. léta přinášejí do španělské literatury vlnu novátorství a nejrůznějších formálních experimentů. Také *Sága/fuga J.B.* bezesporu odráží tyto tendence, ovšem jsou vyvažovány pevným zakotvením v tradici.

Můžeme-li hovořit v souvislosti s románem Torrente Ballestera o odpoutané imaginaci, pohybujeme se stále v rovině nápadů, myšlenek, motivů...

Jakmile obrátíme pozornost k jazyku, všimneme si, že zde k odpoutanosti nedochází. Jazyk netíhne k dekonstrukci, není plodem proudu vědomí ani prostředkem k zavržení tradice (jak tomu je třeba u Juana Goytisola).

U Torrenteho bují nápady, jazyk zůstává racionálně zpracovaným výrazem, s tradiční syntaxí; přes veškerou nedůvěru v jeho přesnost, jednoznačnost a nezneužitelnost, Torrente považuje jazyk za jediný nástroj, který má k dispozici, a se kterým je tudíž třeba zacházet sice odvážně, ale s úctou.

Autor díky své erudici dokáže využívat nesmírně široký rejstřík výrazových prostředků. V případě potřeby se nevyhýbá vulgarismům [“Mierda, Bastida.“ (86) („Hovno, Bastido.“); “Reconozco que es un hijo de puta, pero toca admirablemente...” (299) („Uznávám, že je to gauner, ale hraje obdivuhodně...“)] či „lechtivým“ slovům (například ze sexuální oblasti), většina textu je však psána běžnou spisovnou španělštinou. Občas je text obohacen výrazy hovorovými, archaismy či nejrůznějšími termíny z mnoha vědeckých disciplín.

En la correspondencia de Las Tres Damas hay datos de sobra para identificar su mal: parálisis progresiva de los músculos voluntarios de la micción, espasmos estomacales seguidos de vómitos; éxtasis – finalmente– de la válvula mitral. ¿No es éste el síndrome, descrito por Pass en 1927, de envenenamiento por ingestión continuada y metódica de sulfato de dimetil-2-propano-amilbenzol-4-proanoamida cristalizada? (167)

(V korespondenci Tří dam je dostatek údajů ke zjištění jeho nemoci: progresivní paralýza svalů močení, žaludeční křeče provázené zvracením; a konečně extáze dvojčipé chlopně. Není to snad syndrom, popsáný v roce 1927 Passem, otrava metodickým a průběžným požíváním ...?)

V naprosté většině je text čistě po jazykové stránce čtenářům snadno přístupný; jeho náročnost nevyplývá z jazyka, ale – jak jsme mohli vidět – ze struktury, prolínání časových rovin a vrstvení motivů. Není obtížné porozumět jednotlivým slovům a větám, jako spíše tomu, jakou funkci v textu mají.

Právě proto je text fugou; slova vyslovují různé hlasy, slova si protiřečí, slova spolu zápasí o „pravdu“ příběhu, slova unikají a někdy jakoby žila vlastním životem. Je to však jen klam. Všechna slova jsou totiž – jak jsme se snažili ukázat – nástroji jednoho jediného hlasu, jedné jediné mysli, Josého Bastidy.

Ten je však plodem mysli autora; jeho život, jeho románový osud i jeho tvůrčí akt realizovaný v *Sáze/fuze*, to vše utváří zase jen slova vložená na papír Gonzalem Torrente Ballesterem.

NA ZÁVĚR...

“Un día escribí que el lugar a la derecha de Miguel de Cervantes Saavedra, autor del *Quijote*, vacante durante siglos, había sido ocupado por Gonzalo Torrente Ballester, autor de *La saga/fuga de J.B.* Vuelvo a decirlo ahora, habré de repetirlo mañana, sabedor de que muchos y muchos años tendrán que pasar antes de que se vuelva a escribir un libro como éste.”²⁸⁵

J. Saramago

(„Jednou jsem napsal, že místo po pravici Miguela de Cervantese, autora *Quijota*, po staletí prázdné, obsadil Gonzalo Torrente Ballester, autor *Ságy/fugy J.B.* Nyní to říkám znovu a zopakuji to zítra, neboť vím, že bude muset uplynout mnoho a mnoho let, než bude napsána taková kniha, jako je tato.“
J.Saramago)

Dostali jsme se téměř na konec pouti po díle Gonzala Torrente Ballestera a především světě Josého Bastidy v románu *La saga/fuga de J.B.*

²⁸⁵ SARAMAGO, José. Perfiles cervantinos en la obra de Torrente. In *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed.cit., s. 21

Snažili jsme se představit autora jako výjimečnou osobnost španělské literatury druhé poloviny dvacátého století. Domníváme se, že má své nezastupitelné místo nejen jako romanopisec, ale jako člověk představující syntézu vědeckého a kritického bádání o literatuře na straně jedné a vlastní umělecké tvorby na straně druhé. Obě tyto polohy se navzájem významnou měrou ovlivňovaly a obohacovaly. Jako badatel a kritik Torrente nikdy nezapomněl, že slovesné dílo je tu především pro čtenáře, že kritika je službou dílu a nemá se nad něj vyvyšovat; nesrozumitelné úvahy o literatuře choval ve stejné nelibosti jako nesrozumitelné romány. Jako spisovatel totiž hájil právo autora i čtenářů na radost z vyprávění.

I jeho román *Sága/fuga J.B.* je důkazem, že veškerá metafikčnost, intertextovost či kompoziční piruety jsou jen laciným pozlátkem, nejsou-li podepřeny poctivě vystavěným příběhem, jako jsme toho svědky u Torrente Ballestera.

V dnešní době, kdy se nade vše cení originalita, novátorství či umění šokovat, zní naléhavě i další Torrenteho odkaz: úcta k tradici a čerpání z ní. Tradici nechápe jako něco svazujícího, ale naopak inspirujícího. Vždyť i otočit se k tradici zády můžeme jen tehdy, známe-li ji.

Proto jsme se v kapitole *Cervantesovo dědictví* i jinde snažili ukázat Torrenteho zakotvenost v dějinách literatury nejen španělské, ale též evropské a světové. Plody lidského ducha (Torrente díky své erudici cítí bytostně propojení literatury třeba s výtvarným uměním či hudbou) chápe jako studnici, ze které je možné čerpat, jako dary, které člověk na tomto světě nachází.

A co je podstatou umění? Co je tím obrovským darem, který člověk vlastní, ať se nalézá kdekoli? Co je někdy jedinou obranou, jedinou zbraní, jediným útočištěm? Přece imaginace.

Imaginace a fantazie jsou podle nás středobodem románových světů Gonzala Torrente Ballestera.

Ve španělské literatuře bývá zdůrazňována poloha realistická – dokonce je někdy chápána jako rys pro španělské písemnictví typický – a její přítomnost se dokládá od nejstarších časů: od Cida přes pikareskní román (vyznačující se i oním výrazně sarkastickým a čeným humorem, o němž byla řeč) k realismu a naturalismu 19. století, až po sociální či kritický realismus století následujícího.

Torrente se ale soustřeďuje na jinou linii (pro niž samozřejmě také nachází předchůdce a vzory, byť někdy stojí poněkud stranou oficiálního kánonu): realita se podřizuje fikci, která je plodem tvůrčí svobody. Torrente zkrátka obnovuje a rehabilituje imaginativní prózu, román jako hru.

Vyvrcholením této cesty, na kterou se Torrente vydal ve čtyřicátých letech a na které setrval až do konce, je bezesporu román *La saga/fuga de J.B.* Torrenteho pouť byla provázená řadou nezdarů; když ji však sledujeme, vidíme zcela jasně, že svět Castroforte nevznikl jako více či méně zdařilý a do jisté míry náhodný pokus polozapomenutého autora reagovat na „boom“ hispanoamerické literatury a nové evropské trendy (i když samozřejmě i tyto momenty jsou zde přítomny, neboť autor okolní dění bedlivě sledoval), ale jako přirozené vyústění mnohaleté literární dráhy.

Sága/fuga J.B. jistě skýtá prostor pro velké množství výkladů; na základě nepatrného detailu je možné rozehrát odvážné interpretace a bující text a proteický charakter postav přímo vybízí k hledání „skrytých významů“, metafor, symbolů. Sám Torrente, který o svých dílech rád hovořil a většinou se k nim vracel v předmluvách k tvorbě následující, k vyjasnění smyslu *Ságy/fugy J.B.* příliš nepřispěl. Poskytuje sice různá vodítka a leccos naznačuje (zajímavý je bezpochyby citovaný deník *Los cuadernos de un vate vago*, který však spíše zrcadlí proces vzniku a skládání motivů než jejich význam a funkci v textu), vyjařuje se ale většinou k jednotlivým tématům románu a ne k celku. Tvrdí-li, „v *Sáze/fuze* vytvářím mýty spjaté s mořem“²⁸⁶, je to prohlášení zároveň osvětlující i matoucí; upozorňuje na jednu důležitou součást románu, svádí však k podcenění těch ostatních a vůbec nic neříká o tom, proč je vytváří...

Zdá se, že četba *Ságy/fugy J.B.* nikdy nekončí; vždy se totiž z castrofortské mlhy vynoří něco dalšího. Naše vlastní četba je toho důkazem. Nejprve se nám román jevil jako zajímavé oživení artušovské legendy; jako originální odpověď na téma mýtu v moderní literatuře. To, že se Castroforte vznáší či že se Josému Bastidovi zdají fantastické sny, byly jen dva z bezpočtu prvků, kterými autor děj obohacuje. Zkrátka i my jsme se pokoušeli vejít do románového světa městskou branou Castroforte.

²⁸⁶ BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 41 (en *La saga/fuga* creo los mitos marítimos)

Tou pravou branou je však mysl Josého Bastidy. A právě to jsme se pokusili ukázat.

Říkáme-li, že středobodem Torrenteho románových světů je imaginace, vyvstává otázka, jak obrazotvornost zpodobnit, jak o ní vyprávět.

Dokonalou odpovědí je José Bastida. Neboť Bastida je imaginace! Abstraktnost pojmu je převedena do konkrétního jedince, do konkrétní postavy.

Znovu připomínáme, že v Bastidovi Torrente opakuje a prohlubuje řadu rysů předchozích hrdinů (intelektuální převahu a zároveň společenskou marginalizaci, střet s předsudky, zálibu v umění apod.); Bastida je však víc než oni – není ztělesněním nového řádu jako Carlos Deza (v trilogii *Los gozos y las sombras*) ani mýtem jako Don Juan; je spisovatelem, tvůrcem.

A jako takový vypráví. Příběh města Castroforte del Baralla a v něm i příběh svůj. Příběh, jak se José Bastida díky imaginaci stává vůdčím hlasem fugy, jak silou slova mění minulost i přítomnost Castroforte. Má moc nad časem i prostorem.

Ti, kdo zpočátku vypadali jako Bastidovi rovnocenní partneři (či ho dokonce převyšovali), se postupně mění jen na shluky slov plynoucí z Bastidových úst.

V *Los cuadernos de un vate vago* nalezneme nenápadný záznam z 15. února 1968. Torrente přemítá nad strukturou a vyústěním připravovaného románu a právě zmínka o původně zamýšleném konci je velmi zajímavá:

...potom následuje pouze epilog, v němž Bastida říká své ženě, aby mu zkrátila obleky čtyř postav, nebo možná pěti, protože se nepřevleče jen za biskupa a kanovníka, nýbrž také za Barallobreho.²⁸⁷

Bastidovi je zde přisuzována úloha, kterou v konečné verzi hraje Jacinto Barallobre: muž převlečený za mýtus. Důležitější však je fakt, že Bastida vlastní nejen kostýmy všech J.B. minulosti, ale též samotného dona Jacinta; tím jim všem jasně přisuzuje stejnou míru existence – všichni jsou postavami. Jen José Bastida není převlek ani maska...

Tento lehce přehlédnutelný detail je podle nás dalším důkazem výjimečného Bastidova postavení, jeho nezastupitelné role v textu. A je jistě důležité, že ač román prošel během let řadou změn (vždyť se z něj dokonce

²⁸⁷ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Los cuadernos de un vate vago*. Ed.cit., s. 121-122 (...después de esto hay sólo el epílogo en que Bastida le dice a su mujer que le acorte la ropa de los cuatro personajes, o quizá de los cinco, porque no sólo él va a vestirse de obispo y de canónigo sino también de Barallobre.)

vydělilo téma pro román následující), tento bod byl zřejmý již v roce 1968, tedy čtyři roky před vydáním *Ságy/fugy J.B.*

Ano, Bastida je imaginace. Je důkazem schopnosti lidské mysli objevovat nové světy; takové, za jejichž vidinou není nutné se vydat na rozbouřený oceán či do neprostopných hor a pralesů, nýbrž „jen“ do vlastního nitra. Tato cesta však není přístupná každému.

Gonzalu Torrente Ballesterovi – a jeho prostřednictvím Josému Bastidovi – nepochybně ano.

Jak již bylo řečeno, Torrente ctí sílu jazyka; je si však zároveň vědom nebezpečné snadnosti jeho používání. Vždyť světy vybudované ze slov mohou být i nástrojem netolerance a nenávisti.

Torrenteho světy jsou místem imaginace a fantazie. V *Sáze/fuze J.B.* jsme až zahlceni nesmírným bohatstvím nápadů. Nejde o pouhé verbální „fantazírování“, Torrente usiluje o fantastičnost samotné materie, ze které románový svět utváří. Tak uvažuje i Bastida při psaní své *ságy/fugy*: vše je v ní možné, pokud je to podáno s umem a přesvědčivostí.

Je-li celý román vlastně založen na imaginativním procesu vypravěče (a současně jedné z postav), pak je to jen tento vypravěč, kdo dává celému textu a ději celistvost. Nebezpečí nekoherentnosti románu si byl Torrente dobře vědom; v srpnu 1967 poznamenává: „Buď se tahle nádivka románu rozsvítí jen fantazií, imaginací, kouzlem, nebo to nebude k ničemu.“²⁸⁸

Torrente Ballesterovi se záměr nepochybně zdařil. Bohatá imaginace vršíci na sebe nejrůznější nápady, fantastické motivy, které však přijímáme jako možné, postavy promlouvající k nám ze vzdálených historických ér, překřikující se hlasy a nakonec jeden vůdčí hlas, který to vše vypravuje a – jak jsme se snažili ukázat – také vytváří.

Torrente promítá do tohoto vpravdě vrcholného románu témata, jež ho po celý život fascinovala a s nimiž jsme se v různé podobě setkali již v předchozích dílech: „objektivita“ historie, přetrvávání mýtů v moderní společnosti, proces utváření hrdinů či naopak jejich destrukce... Tyto a další otázky pojednává se sobě vlastní ironií; ta spolu s satirickými a parodickými prvky udává tón románu.

²⁸⁸ Ibid., s. 83 (O este embutado en la novela se enciende sólo por su fantasía, por su imaginación, por su gracia, o no sirve para nada.)

Ironii nechápe jako laciné znevažování či zesměšňování ironizovaného; je mu potřebnou složkou lidského života a jednání. Ironik je člověk s nadhledem, člověk, který nepřestal vidět světlou stránku věcí, je si však zároveň dobře vědom strany odvrácené. Ironik, který se dokáže podívat s pousmáním i sám na sebe, je člověk mající humor. I ten je v Torrenteho díle zásadní. Humor nesnese dogmatický a netolerantní pohled na svět; naopak vidí existenci se vší dvojznačností a má pochopení pro omyly. Torrente nezbytnost humoru mnohokrát akcentuje, burcuje španělské spisovatele k většímu využití humoristického pohledu v literatuře.

Smysl pro humor je též zapotřebí pro jakoukoli hru, nemáme-li ji brát přemrštěně vážně a máme-li si ji zároveň užít a nechat se jí alespoň trochu pohltit. A román je podle Torrente Ballestera svým způsobem také hra...

Spojení těchto dvou pojmů znělo v jisté době jako rouhání; literatura měla plnit naléhavé společenské úkoly a jakákoliv frivolnost jí údajně neslušela. Mladý Torrente ale především díky Ortegovi objevil dědictví avantgardy:

Vzpomínám jak jsem objevil to, čemu se tehdy říkala avantgarda, jejíž hravá povaha bylo to první, co mě při setkání s ní překvapilo, a možná také nejvíc, protože jsem byl zcela nasáklý názory o téměř hrozivé vážnosti umění...²⁸⁹

V obou částech práce jsme se pokusili ukázat, jak Torrente chápe pojem hra ve spojení s literaturou, konkrétně s románem. Hra není znevažujícím výmyslem moderny a postmoderny, ale něčím, co je opět zakotveno v tradici, co je literatuře vlastní. Miguel de Cervantes, Laurence Sterne či Jonathan Swift – velcí ironici a humoristé, spisovatelé, kteří si uměli hrát s textem, postavami, čtenářem. Torrente se je snaží následovat; ludický princip je mu tím, co poskytuje svobodu – byť nakonec i hra musí mít pravidla –, umožňuje rozvinout imaginaci a fantazii do nesmírné šíře, zve čtenáře do světa, kde chybí jasné hranice, kde si občas připadá jako v labyrintu – možná i trochu ztracený; zároveň se však ocitá v říši volnosti, kde je vše možné, kde každodenní logické a rozumové chápání ztrácí platnost...

Román jako hra – to je fikční svět utvářený imaginací a pojednaný s humorem.

²⁸⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Cotufas en el golfo*. Ed.cit. s. 53 (el recuerdo me trae a la conciencia el descubrimiento de lo que entonces todavía se llamaba la vanguardia, cuya condición juguetona fue lo primero que me sorprendió, quizá también lo que más, de aquel encuentro, pues yo estaba imbuido de la casi tremenda seriedad del arte...)

Tím se znovu vracíme k Josému Bastidovi. Ztělesňuje nejen imaginaci, ale právě též smysl pro humor a ironii a chuť a um si hrát.

V rozhovorech s Carmen Becerrovou Gonzalo Torrente Ballester poznamenal:

Sáze/fuze se snaží přisoudit nějaký transcendentní význam (hledání identity a podobné nesmysly), ale žádný transcendentní problém tam není: je tam trochu svévolné hry (ačkoliv tam najdeme dílčí vážné aspekty a dokonce v některých momentech docházím k morální satirě apod.), ale dílčí aspekty nevytvářejí jednotu, nejsou podpěrou, na níž by byl román vystavěn: román je vystavěn na ludickém postoji...²⁹⁰

Jak jsme již řekli, Torrente Ballester svá díla rád komentoval a tím poskytoval čtenářům a kritikům indicie i je sváděl ze stopy. Otázka hledání a případného nalezení oné „transcendentální problematiky“ *Ságy/fugy J.B.* provází tento román po celá léta. Je to tak lákavé a zdánlivě tak slibné! My jsme ale během psaní a promýšlení této práce dospěli k přesvědčení, že budeme Torrenteho výše zmíněné poznámce věřit. Neboť jen tak dává *Sága/fuga J.B.* smysl jako celek.

Je-li smyslem tohoto románu hra, vybízí-li Torrente Ballester prostřednictvím textu Josého Bastidy k neutuchajícímu používání imaginace, k požitku z vymýšlení a vyprávění, pak právě toto je poselstvím *Ságy/fugy J.B.* A nejen jí – celého tvůrčího života Gonzala Torrente Ballestera...

²⁹⁰ BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed. cit., s. 239-240 (A *La saga/fuga* le quieren dar una problemática trascendente (búsqueda de identidad y otras gaitas por el estilo) pero no hay ningún problema trascendente: hay algo de juego gratuito (aunque haya aspectos parciales seros e incluso en algunos momentos se llegue a la sátira moral y todo esto), los aspectos parciales no constituyen una unidad, no son un pivote sobre el que está montada la novela: la novela está montada sobre una acitud ludica...)

Resumen

La novela de Torrente Ballester *La saga/fuga de J.B.* como una rehabilitación de la prosa imaginativa

En 1972 fue publicada la novela *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999). Causó gran conmoción entre la crítica y el público lector y trajo éxito a un autor que durante decenios anteriores había sido en gran medida ignorado y no comprendido. Los críticos descubrieron una poética capaz de cumplir las actuales exigencias tanto formales como temáticas y de “hacer frente” a la deslustrante invasión de la literatura hispanoamericana.

A pesar de todo ello, Torrente sigue estando fuera de esa pléyade de autores generalmente citados cuando se habla de la novelística española de la segunda mitad del siglo XX – Cela, Delibes, Goytisolo y otros.

Creemos que este hecho se debe a aspectos artísticos y también políticos: en el terreno de la literatura, Torrente rechazaba las modas, los temas colectivamente y casi obligatoriamente tratados, la sumisión del escritor a dogmas externos a la propia creación; en cuanto a la política (campo difícilmente ignorable en la España de la guerra civil, del franquismo y la posterior transición hacia la democracia), Torrente primero optó por el bando nacional (las ideologías de la izquierda fueron para él inaceptables), pero pronto advino una profunda desilusión y una escéptica desconfianza hacia cualquier ideología. Podemos decir, que tanto en la literatura como en la vida social fue siempre difícilmente “encasillable”.

Todo ello, junto con cierta subestimación de su obra, fue uno de los motivos de nuestra decisión de dedicarle la tesis. Estamos convencidos de que Torrente Ballester es un autor sumamente original. De sus obras brota un enorme

placer de narrar; este goce causado por la posibilidad de usar todos los registros del lenguaje y de poder jugar con las palabras, con los personajes y, por supuesto, con los lectores, viene acompañado de una profunda erudición humanística, de un sólido conocimiento teórico y práctico del “arte de la novela”.

Torrente no es solamente novelista; es también crítico y hombre de ciencia literaria; las dos facetas se influyen mutuamente de manera sustancial. Los problemas que Torrente identifica en la novelística contemporánea, los trata de resolver en sus propias novelas. Por eso creemos que no es posible separar ambas caras del autor.

Para Torrente la creación literaria es una actividad muy responsable ya que el escritor desempeña el papel de creador de nuevos mundos, pero, a la vez, es una actividad lúdica – la literatura es un juego... Esta convicción la defendía incluso en épocas que la consideraban casi como una herejía, cuando el arte era comprendido sobre todo como un tipo de arma, testimonio e instrumento de crítica social.

En la primera parte de nuestro trabajo (**LA NOVELA COMO JUEGO**) tratamos de captar lo esencial de la teoría novelística de Torrente. Como punto de partida elegimos la inmortal novela cervantina sobre Don Quijote, ya que la herencia cervantina es indiscutible en Torrente. En su original ensayo *El Quijote como juego* del año 1974 (cuyo título parafraseamos) afirma y demuestra que Alonso Quijano no es un loco; que a sabiendas asume el papel del caballero andante, consciente en todo momento del anacronismo de tal ocurrencia. Quijano es según Torrente un hombre no comprendido por los que le rodean, un hombre decidido realizar sus sueños. Para tal fin le sirve un recurso poético – la metáfora; mediante ella y su propia imaginación puede transformar todo lo que se le antoja. La primera gran transformación la constituye un cambio de sí mismo: de Alonso Quijano pasa a ser don Quijote. Visto así, el héroe cervantino es un hombre muy moderno, un hombre dotado de una serie de elementos que Torrente cree esenciales para cualquier novelista: ironía, humor, imaginación.

La novela es para Torrente Ballester el reino de la “imaginación en libertad”²⁹¹. Le fascinan las posibilidades que ofrecen las palabras; es consciente de los límites del lenguaje (en su patria, es testigo de los abusos de la lengua, ve

²⁹¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Los cuadernos de un vate vago*. Ed.cit., s. 373

como es posible manipular las palabras y su significado), pero a pesar de ello sigue siendo el único instrumento con el cual el escritor crea sus mundos y es un instrumento muy poderoso.

El capítulo **El camino hacia La saga/fuga de J.B.** nos conduce a través de la creación novelística de Torrente hasta su novela cumbre. No se trata de un análisis exhaustivo de su obra, sino de una búsqueda de temas y elementos que consideramos sustanciales y que funcionan como constantes en la novelística torrentina.

LA SAGA/FUGA DE J.B. – EL JUEGO DE J(OSÉ) B(ASTIDA) se centra en dicha novela y trata de descubrir sus secretos. Es una tarea difícil, ya que la obra se caracteriza por un sinfín de temas, personajes, motivos... A causa de ello, la crítica generalmente suele acentuar un solo elemento (por ejemplo, el mito, el problema de la identidad humana, el regionalismo gallego, etc.) alrededor del cual construye su teoría sobre el significado y el objetivo de la novela. Pero, ¿no representa esto un obstáculo para poder ver el mundo del pueblo Castroforte del Baralla en su totalidad?

Nosotros hemos decidido partir del título de la novela y opinamos que hay que buscar respuestas a las siguientes preguntas: ¿Qué elemento es el que hace que el complicadísimo y riquísimo mundo creado por Torrente permanezca compacto y no se descomponga? ¿De quién y sobre quién es la saga que leemos y la fuga que escuchamos? ¿Y qué sentido tienen las iniciales J.B.?

Empecemos por el concepto *saga*. Éste nos remite a la Islandia de tiempos remotos y sus narraciones sobre dioses y héroes, pero también a las novelas típicas del siglo XIX que tratan sobre la vida de varias generaciones de una familia, sobre su auge y su caída. La saga torrentina es una narración que relata más de mil años de historia de una ciudad gallega, Castroforte del Baralla, de sus victorias y derrotas (y su rivalidad multisecular con su vecino, Villasanta de la Estrella), de sus mitos y sus héroes. Además, podemos mencionar otras líneas narrativas: primero, es el conflicto entre dos familias notables – los Barallobre y los Bendaña; durante siglos luchan por el lugar privilegiado en la sociedad castrofortina. Los Bendaña – aliados de Villasanta – siempre triunfan, obligando a los Barallobres a abandonar la ciudad; sin embargo, es ésta la familia que posee lo más valioso de la ciudad: las reliquias de Santa Lilaila; y éstas siempre se

salvan. Segundo, son los destinos del héroe arquetípico representado por las iniciales J.B. En el pasado jugaron un papel importante en la historia de Castroforte cuatro J.B., en la actualidad (de la narración) hay tres candidatos: Jacinto Barallobre, Jesualdo Bendaña y José Bastida. Los héroes J.B. que se mueven en la frontera entre la realidad y la fantasía, ya que su existencia está puesta en duda, son los que han defendido Castroforte contra Villasanta y los que – después de salvar el santo Cuerpo – han marchado hacia el lugar mítico Más Allá de las Islas...

El término *fuga* contiene dos significados y los dos son válidos para el mundo novelístico de Torrente. La fuga como composición musical se caracteriza por varias voces que desarrollan el tema en diferentes tonalidades, siendo una voz la principal.

El otro sentido de fuga (huida) se desvela al terminar la novela: todo se pone en movimiento, generalmente hacia algún lugar desconocido. La ciudad levita y se “fuga” de la Tierra, nadie sabe hasta cuándo; Bendaña se lleva a su amada mujer (por la que compite con Barallobre), Lilaila, de Castroforte y a consecuencia de esto, Barallobre cumple con su papel del héroe mítico J.B. y marcha con el Cuerpo Santo hacia ese lugar mítico en el océano. Y José Bastida, ese elemento clave de la novela, salta del Castroforte levitante a la Tierra firme...

Barallobre, Bendaña y Bastida nos llevan finalmente al tercer término del título. J.B... ¿Por cuál nombre susituir las iniciales? Las posibilidades son numerosas: cuatro héroes del pasado, Jacinto Barallobre, Jesualdo Bendaña, José Bastida... ¿uno de ellos o todos?

Opinamos que la única respuesta correcta la constituye JOSÉ BASTIDA. En nuestro trabajo tratamos de mostrar que el pobre profesor de gramática, feo, solo, perseguido, es no solamente el narrador de la novela, sino también su creador (por supuesto, que a través de la mente del autor, Torrente Ballester). A pesar de todos sus defectos y su posición aparentemente marginal, él es la voz que estructura y condiciona la fuga castrofortina y la que cuenta su saga. El mundo de Castroforte del Baralla con todos sus personaejs, héroes, mitos e historias no es más que una creación sumamente original de la mente de Bastida.

Si decimos que el foco de los universos novelísticos de Torrente Ballester es la imaginación, cabe preguntar, cómo esta imaginación exuberante funciona.

Bastida es la respuesta perfecta. Bastida es la imaginación misma; es la personificación de un concepto abstracto.

En fin, Bastida es la única puerta por la que podemos entrar en Castroforte y así también desvelar en parte los secretos de la creación literaria de Torrente.

Opinamos que *La saga/fuga de J.B.* marca un punto decisivo en la renovación de la novela española de la segunda mitad del siglo XX; demuestra que respetando y aprovechando la riquísima tradición literaria de Europa y conservando la narración como base del género es posible crear una obra moderna, exigente y a la vez cautivadora.

Con su saga/fuga Gonzalo Torrente Ballester reafirma su convicción de que la novela es un juego. El principio lúdico (que está muy presente por ejemplo en la obra de Miguel de Cervantes, Laurence Sterne o Jonathan Swift) es lo que le dota de libertad, lo que le permite desarrollar la imaginación y fantasía, lo que lleva al lector a un mundo sin fronteras fijas y verdades definitivas; no obstante, es un mundo donde todo es posible, donde es posible jugar...

En las conversaciones con Carmen Becerra Torrente dijo:

A *La saga/fuga* le quieren dar una problemática trascendente (búsqueda de identidad y otras gaitas por el estilo) pero no hay ningún problema trascendente: hay algo de juego gratuito (aunque haya aspectos parciales serios e incluso en algunos momentos se llegue a la sátira moral y todo esto), los aspectos parciales no constituyen una unidad, no son un pivote sobre el que está montada la novela: la novela está montada sobre una actitud lúdica...²⁹²

Al principio, también nosotros hemos creído que esta tesis debe encontrar esa “problemática trascendente“. Pero con el tiempo hemos llegado a la conclusión de que justamente el juego y la “imaginación en libertad“ de José Bastida son la clave de la *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester.

²⁹² BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Ed.cit., s. 239-240

Abstrakt

Torrente Ballesterův román *La saga/fuga de J.B.* jako rehabilitace imaginativní prózy

Když v roce 1972 vyšel román *La saga/fuga de J.B.* (*Sága/fuga J.B.*), měl za sebou Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) dlouhou a rozsáhlou literární dráhu, která však byla lemována spíše neúspěchy a lhostejností čtenářů i kritiky. Tento román však vyvolal senzaci a byl vyzdvihován jako španělská odpověď na hispanoamerický „boom“, jako důkaz, že fantazie a nespoutaná imaginace mají své místo i ve Starém světě...

Ačkoliv se tedy jedná o autorovo vrcholné dílo, které samozřejmě bylo a je předmětem nejrůznějších studií a analýz, domnívám se, že není jako téma zcela vyčerpané.

Ve své práci se ho pokouším nahlédnout ne jako ojedinělý autorův počín, ale jako logické vyústění předchozí tvorby – právě tato poloha mi v dostupné literatuře o románu a jeho autorovi chybí. *Sága/fuga J.B.* v sobě totiž nese konstanty, které se v různé podobě u Torrente Ballestera objevují od roku 1943, kdy v románové oblasti debutoval knihou *Javier Mariño. Historia de una conversión/Javier Mariño. Příběh jedné konverze*).

A navíc nepředstavuje jen výsledek mnohaleté románové praxe, ale též plod hluboké teoretické reflexe žánru. Torrente v sobě sloučil obě polohy – romanopisce i literárního teoretika a kritika; toto spojení se ukázalo jako vzájemně velmi obohacující.

Gonzalo Torrente Ballester je tvůrcem, který v teorii i praxi hájil právo na potěšení z vyprávění, na úsměv na tváři autora, jeho postav a čtenáře. Literární tvorbu chápal jako závažnou a zodpovědnou činnost, při níž je spisovateli svěřena úloha stvořitele nových světů; zároveň však nepřestával zdůrazňovat, že jde o činnost ludickou, že literatura je hra... Tvrdil to i v dobách, které tomuto pojetí nepřály; v dobách, kdy bylo umění chápáno především jako zbraň, svědectví a nástroj společenské kritiky.

V první části práce (ROMÁN JAKO HRA) se věnuji Torrenteho „teorii románu“. Ta vychází z jednoho bodu: ze Cervantesova románu o Donu Quijotovi. Ten je pro Torrente Ballestera neutuchající inspirací, pokud jde o imaginaci, humor, ironii, výstavbu postavy a vůbec celého románového světa. Torrente tvrdí, že v románu je vše možné, stačí to jen náležitě podat, tedy napsat.

Druhá část SÁGA/FUGA J.B. – HRA J(OSÉHO) B(ASTIDY) se již soustřeďuje na zmíněný román. Při jeho analýze vychází z názvu a snaží se osvětlit význam termínů *sága* a *fuga* ve spojitosti s jeho strukturou a tématy. Jako v hudební fuze se zde proplétá množství hlasů, které bojují o nadvládu nad příběhem přinášejícím tisícileté dějiny galicijského města Castroforte del Baralla, jeho předních rodů a mytických hrdinů s iniciálami J.B.. Vůdčí hlas však může být jen jediný. Ukazují, že je jím postava zpočátku zdánlivě marginální: chudý a ošklivý učitel gramatiky José Bastida. Je nejen vypravěčem, ale též stvořitelem světa, o němž román vypravuje.

A podle mne je krom toho ještě ztělesněním toho, co autor vždy považoval za středobod románového žánru: imaginace. A jako takový dává celému románu

jednotící smysl: *Sága/fuga J.B.* je románem o moci imaginace, o schopnosti lidské mysli utvářet nové světy a to prostřednictvím jazyka, který byť je nástrojem nedokonalým, je zároveň nástrojem božským. Na počátku bylo slovo...

Abstract

Torrente Ballester's novel *La saga/fuga de J.B.* as a rehabilitation of imaginative prose

When the novel *La saga/fuga de J.B.* (*The Saga/Fugue of J.B.*) came out in 1972, Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) had a long and extensive literary career behind him, but one which was marked by failures and the indifference of readers and critics. This novel, however, caused a sensation and was highlighted as Spain's answer to the Latin American "boom", as a proof that resourcefulness and unfettered imagination have their place in the Old World too...

So although this was the author's magnum opus, which has naturally been the subject of a wide variety of studies and analyses, I think it has not been completely exhausted as a theme.

In my work I attempt to perceive it not as a unique work of artistic creation by the author but also as the logical outcome of previous writing – it is this perception that I find lacking in the literature available on the novel and its author. For *La Saga/fuga de J.B.* contains constants in it which appear in a different form in Torrente Ballester's work from 1943, when he made his debut as a novelist with his book *Javier Mariño. Historia de una conversión/Javier Mariño. The story of a conversion.*

And it also represents not only the result of many years of practical experience in writing novels but also the product of deep theoretical reflection on the genre. Torrente combines in himself two roles – novelist and also literary theoretician and critic; this combination can be seen as mutually very enriching.

Gonzalo Torrente Ballester is a writer who in theory and also in practice asserts the right to enjoyment of story-telling, to a smile on the face of the author, of his characters and of his readers. He conceived literary creation as an activity of importance and responsibility, in which the writer is entrusted with the task of creator of new worlds; but he also never ceased to emphasise that it is a ludic activity, that literature is play... He even asserted this at times that were antagonistic to this concept, when art was thought of primarily as a weapon, a testimony and a tool of criticism of society.

In the first part of the work (THE NOVEL AS PLAY) I devote myself to Torrente's "theory of the novel". This is based on one point of departure: Cervantes' novel about Don Quixote. This is for Torrente Ballester an endless source of inspiration, as far as imagination, humour, irony, the building up of a character and the world of the novel as a whole are concerned. Torrente claims that in a novel everything is possible, and it is enough just to present it, ie write it, properly.

The second part: LA SAGA/FUGA DE J.B. – J(OSÉ) B(ASTIDA)'S PLAY then focuses on this novel. Its analysis proceeds from the title and tries to explain the meaning of the terms *saga* and *fuga* (fugue) in connection with its structure and themes. As in a musical fugue, many voices are interwoven here which fight for dominance over the story bringing in a thousand years of history of the Galician town Castroforte del Baralla, its leading families and mythical heroes with the initials J.B. The lead voice, however, can only be one. I show that the character here is at first apparently marginal: the poor and ugly teacher of grammar, José Bastida. Yet he is not only the narrator but also the creator of the world the novel depicts.

And in my opinion he is in addition to this an embodiment of what the author always regarded as the centrepiece of the genre of the novel: imagination. And as such gives the whole novel a unifying meaning: *La Saga/fuga de J.B.* is a novel about the power of imagination, about the ability of the human mind to create new worlds, through language, which though it is an imperfect tool is also a divine tool. In the beginning was the word...

Bibliografie

AGÍS VILLAVERDE, Marcelino. *Crónica viva do pensamento galego*. Igesco, 2001

- ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus 1963
- AMORÓS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1985
- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948
- ARMSTRONGOVÁ, Karen. *Krátká historie mýtu*. Praha: Argo, 2006
- AZAM, Gilbert. *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos, 1989
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Problémy poetiky románu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980
- BECERRA, Carmen. *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, 1982
- BECERRA, Carmen. *Guardo la voz, cedo la palabra (conversaciones con GTB)*. Barcelona: Anthropos, 1990
- BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979
- BÍLEK, Petr. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003
- BLACKWELL, Frieda Hilda. *The Game of literature: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Ediciones Albatros Hispanófila, 1985
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, 1983
- BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago a Londýn: The University of Chicago Press, 1974
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial; Buenos Aires: Emecé Editores, 1976
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial; Buenos Aires: Emecé Editores, 1976
- CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků*. Praha: Portál, 2000

CASSIRER, Ernst. *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení*. Praha: Oikúmené, 1996

CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes y otros ensayos cervantinos*. Madrid: Editorial Trotta, 2002

COUPE, Laurence. *Myth*. Londýn: Routledge, 1997

ČERNÝ, Václav. *Tvorba a osobnost II*. Praha: Odeon, 1993

La novela española actual. Autores y tendencias. Ed. Alfonso de Toro, Dieter Ingenschay. Kassel: Edition Reichenberg, 1995

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné svět*. Praha: Karolinum, 2003

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993

DOMINGO, José. *La novela española del siglo XX. II. De la posguerra a nuestros días*. Barcelona: Labor, 1973

Don Quijote v proměnách času a prostoru. Don Quijote a través del tiempo y el espacio. Ed. Michal Fousek. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005

ECO, Umberto. *O literatuře*. Praha: Argo, 2004

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Praha: Votobia, 1997

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. Praha: Oikúmené, 1993

Encyklopedie literárních žánrů (kolektiv autorů.). Praha-Litomyšl: Paseka, 2004

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996

FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, 1973

FRYE, Northrop. *Velký kód (Bible a literatura)*. Brno: Host 2000

GARCÍA PEINADO, Miguel. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros, 1998

GIDE, André. *Penězokazi*. Praha: Odeon 1968

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. *Relatos de Poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*. Universidad de Santiago de Compostela, 2003

GIMÉNEZ, Alicia. *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1984

Gonzalo Torrente Ballester. Ed. Javier Villán. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, Semana de autor, 1990

Gonzalo Torrente Ballester. Ed. José Paulino a Carmen Becerra. Madrid: Editorial Complutense, 2001

Gonzalo Torrente Ballester: Los mundos imaginarios. Ed. Carmen Becerra, Madrid: Espasa Campe, 1994

Gonzalo Torrente Ballester – Premio Miguel de Cervantes 1985. Barcelona: Anthropos, 1987

HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: Oikúmené, 1993

HICKEY, Leo. *Realidad y experiencia de la novela*, Madrid: Cupsa Editorial, 1978

HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989

HODROVÁ, Daniela. *Na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001

HOLZKNECHT, Václav, POŠ, Vladimír, NEDBAL, Miroslav et al. *Kniha o hudbě*. Praha: Orbis 1962

KANOVSKÝ, Martin. *Struktura mýtov (Štrukturálna antropológia Claudia Lévi-Straussa)*. Praha: Cargo Publisher, 2001

Kniha o hudbě. Kol. autorů. Praha. Orbis, 1962,

KRISTEVA, Julia. *Le texte du roman*. Haag, Paříž: Mouton, 1970

KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*. Praha: Pastelka, 1999

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1994

KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005

- La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. Ángel Abuín, Carmen Becerra, Ángel Candelas. Vigo: Editorial Tambre, 1997
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H & H, 2002
- LÉRTORA, Juan Carlos. *Tipología de la narración: A propósito de Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990
- Literary Criticism and Myth*. Ed. Joseph P. Strelka. The Pennsylvania State University, 1980
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano. *El mito en cinco escritores de posguerra*. Madrid: Editorial Verbum, 1992
- LOUREIRO, Ángel. *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia, 1990
- MARÍAS, Julián. *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza Editorial, 1990
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Madrid: Editorial Castalia, 1997
- MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, MARTÍNEZ CACHERO, José María et al. *Historia de la literatura española. Volumen III: Siglos XVIII, XIX y XX*. León: Everest, 1999
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. *La ética del Quijote (Función de las novelas intercaladas)*. Madrid: Gredos, 1999
- OREJAS, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa Calpe, 1976
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1987
- PAZ, Octavio. *Luk a lyra*. Praha: Odeon, 1992
- PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha: Filosofia, 2002

- PÉREZ, Genaro J. *La novela como burla/juego: Siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1989
- PIRANDELLO, Luigi. Šest postav hledá autora. In *5 her a jedna aktovka*. Praha: Odeon 1967
- PONTE FAR, José. *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*. A Coruña: Editorial Tambre, 1994
- PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999
- RUIZ BAÑOS, Sagrario. *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Universidad de Murcia, 1992
- SHAKESPEARE, William. Julius Caesar. In *The Complete Works of William Shakespeare*. Londýn: Abbey Library
- SCHOLLES, Robert, KELLOGG, Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002
- Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Kolektiv autorů pod vedením Eduarda Hodouška. Praha: Libri 1999
- SOBEJANO, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 1975
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. *La novela española desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980
- SPIRES, Robert. *La novela española de posguerra*. Madrid: Cupsa, 1978
- Srovnávací poetika v multikulturním světě*. Ed. Vladimír Svatoň a Anna Housková. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filosofická fakulta, 2004
- SVATOŇ, Vladimír. *Epické zdroje románu (Z teorie a typologie ruské prózy)*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1993
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2000
- URZA, Carmelo. *Historia, mito y metáfora en "La saga/fuga de J.B." de Torrente Ballester*. The University of Iowa, 1981
- VOLEK, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid: Gredos, 1984
- VOLEK, Emil. *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Santa Fe de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994

Všeobecná encyklopedie. Praha: Diderot, 2002

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Praha: Votobia, 1996

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. |Praha: Supraphon, 1990

Díla Gonzala Torrente Ballestera:

Compostela y su ángel. Madrid: Alianza Editorial, 1998

Cotufas en el golfo. Barcelona: Ediciones Destino, 1990

Cuadernos de La Romana. Barcelona: Ediciones Destino, 1987

Dafne y ensueños. Madrid: Alianza Editorial, 1998

Don Juan. Barcelona: Destino, 1963

El golpe de estado de Guadalupe Limón. Madrid: Nueva Época, 1946

El Quijote como juego y otros trabajos críticos. Barcelona: Ediciones Destino, 1984

El retorno de Ulises. Comedia. Madrid: Editora Nacional, 1946

Fragmentos de Apocalipsis. Madrid: Alianza Editorial, 1998

Ifigenia. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950

Javier Mariño. Historia de una conversión. Madrid: Editora Nacional, 1943

La isla de los jacintos cortados. Barcelona: Ediciones Destino, 1980

La princesa durmiente va a la escuela. Barcelona: Plaza y Janés, 1983

La rosa de los vientos. Barcelona: Ediciones Destino, 1985

La saga/fuga de J.B. Madrid: Alianza Editorial, 1998

Las sombras recobradas. Barcelona: Planeta, 1979

Literatura española contemporánea. Afrodisio Aguado, Madrid, 1949

Los cuadernos de un vate vago. Barcelona: Plaza y Janés, 1982

Los gozos y las sombras. Madrid: Arión, 1957-1962

Nuevos cuadernos de La Romana. Barcelona: Ediciones Destino, 1987

Off-side. Barcelona: Destino, 1969

Větrná růžice. Praha: Prostor, 2001

Obsah

Na úvod...	4
Román jako hra	10
Cervantesovo dědictví	13
Recinto hermético – Hermetický prostor	21
Imaginación en libertad – Svobodná imaginace	27

Potlačení nevíry	32
Obyvatelé románových světů	35
„Čas snů“	40
Ozvěna božího smíchu	48
Duch souvislosti	52
Cesta k románu <i>Sága/fuga J.B.</i>	57
<i>Sága/fuga J.B.</i> – Hra J(osého) B(astidy)	72
Sága	81
Dějiny a mýty Castroforte del Baralla	85
Santo Cuerpo	88
J.B. – spasitel Castroforte	91
Fuga	95
Čas a prostor Castroforte del Baralla	102
J.B.	114
José Bastida – mocný bezmocný	115
José Bastida – vypravěč či stvořitel?	127
Hlasy Castroforte del Baralla	137
Don Perfecto Reboiras alias Merlín	138
Jacinto Barallobre – člověk převlečený za mýtus	141
Jesualdo Bendaña, skeptický J.B.	150
Don Acisclo, věčný protivník	153
Julia	156
Vážná grotesknost reality	159
Na závěr...	172
Resumen	179
Abstrakt	184
Abstract	186
Bibliografie	188
Obsah	195