

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Diplomová práce

Lubor Dvořák

Pojetí románu u Maria Vargase Llosy: teorie a praxe (*La Casa Verde*)

Mario Vargas Llosa's concept of the novel: the theory and the
practice (*La Casa Verde*)

Vedoucí práce: doc. PhDr. Hedvika Vydrová

2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny využití prameny a literaturu.

OBSAH:

| | |
|---|----|
| 1. Úvod | 4 |
| 2. "Boom" nového hispanoamerického románu | 6 |
| a) Doutnající roznětka | 6 |
| b) Největší experimentátoři | 10 |
| 3. Povolání spisovatel | 15 |
| a) Láska nebo forma vzdoru? | 15 |
| b) Vargas Llosovo místo na slunci | 19 |
| 4. Pozadí vzniku románu <i>Zelený dům</i> | 22 |
| a) Slepování střípků | 23 |
| b) Skutečnost verzus literární fikce | 24 |
| 5. Teoretický pohled na praktickou disciplínu | 34 |
| a) Cesta do nitra spisovatelovy duše | 35 |
| b) Exhibicionismus jako terapie | 39 |
| c) Literární kritika? Ideální způsob seberealizace | 43 |
| 6. Teorie "totálního románu" v praxi <i>Zeleného domu</i> | 47 |
| a) Vypravěč | 48 |
| b) Časové roviny románu | 56 |
| c) Roviny fiktivní reality | 61 |
| d) Spojené nádoby | 66 |
| e) Zamlčený údaj | 71 |
| f) Čínské krabičky | 74 |
| g) Muda | 78 |
| 7. Závěr | 80 |
| 8. Résumé | 84 |
| 9. Bibliografie | 89 |

1. Úvod

Peruáncem Mario Vargas Llosa narozený v roce 1936 je nedílnou součástí literárního dění Latinské Ameriky již přibližně padesát let. V roce 1962 zásadním způsobem vstoupil do povědomí světové veřejnosti, když jeho první román zaznamenal obrovský čtenářský úspěch. Od té doby se seznam jeho děl pravidelně rozrůstá a k dnešku už čítá desítky titulů ověřené množstvím literárních cen.

Vargas Llosa však není jen spisovatelem. Literatuře se věnuje i jako novinář, literární kritik nebo univerzitní učitel. Prostřednictvím svých článků a esejů se veřejně vyjadřuje k politickým, ekonomickým, kulturním a sociálním otázkám společnosti, hájí principy svobody a demokracie.

S Vargasem Llosou jsem se seznámil prostřednictvím jeho románové tvorby. Zaujal mě jeho osobitý přístup k výstavbě románu, nápadný charakteristický styl hojně využívající množství literárních prostředků a celkový dojem, kterým román na čtenáře působí. Teprve při jeho následném studiu jsem objevil Vargas Llosovy literární eseje a v nich obsaženou literární teorii.

V této práci uvedu Vargase Llosu v souvislosti s novým hispano-americkým románem, představím jeho pohled na povolání spisovatele v této době, na literaturu, román, esejistický žánr i na literární kritiku. Povšimnu si okolností ovlivňujících skutečnost, že se Vargas Llosa stal spisovatelem, jenž vystoupil z šedého průměru, nastíním, jakým způsobem se vypořádal s novými požadavky na ideální román a jakým způsobem se projevovalo jeho úsilí o zachycení latinskoamerické skutečnosti v její celistvosti.

Současně budu pracovat s románem *Zelený dům* (La Casa Verde, 1966), jenž mi poslouží jako příklad autorovy románové tvorby z šedesátých let 20. století. Cíleným rozbořem *Zeleného domu* a zejména pozadí jeho vzniku ukážu, jak se autorovy teoretické úvahy z tohoto období odrážejí právě v tomto románu, jak se teoretická a praktická část Vargas Llosovy literární tvorby navzájem prolínají a ovlivňují.

Provedu interpretaci a analýzu teorie a terminologie "totálního románu" na základě stěžejních esejů Vargase Llosy z 60. a první poloviny 70. let a budu je konfrontovat s narativními prostředky *Zeleného domu* jako modelového díla.

Pokusím se posoudit zmíněné teoretické názory Vargase Llosy z hlediska jejich životaschopnosti a obecnější platnosti a ukázat, že román *Zelený dům* byl autorovým experimentem či praktickou zkouškou mající za cíl ověřit platnost jeho literárních úvah publikovaných teprve o několik let později.

Na české literární scéně je Mario Vargas Llosa znám pouze jako romanopisec. Zatímco téměř všechny jeho romány byly přeloženy do češtiny, jeho esejistickému dílu byla věnována jen malá pozornost.¹ Myslím si, že tato část literární tvorby Vargase Llosy je neméně hodnotná a čtivá, a jsem přesvědčen, že by bylo přínosné představit Vargase Llosu čtenářské veřejnosti i jako zajímavého a osobitého esejistu.

¹ Housková, Anna a kol. autorů. *Druhý břeh západu. Výbor iberoamerických esejů*. Praha: Mladá fronta, 2004.

2. "Boom" nového hispanoamerického románu

a) Doutnající roznětka

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa dopsal svůj román *La Casa Verde* v roce 1966 (česky vyšel v roce 1981 pod názvem *Zelený dům*), tedy v době, která byla významná pro hispanoamerickou literaturu a speciálně pro hispanoamerický román. Toto období se vyznačuje nástupem mnoha mladých talentovaných nekonvenčních autorů na literární scénu, kteří především v 60. letech a na začátku 70. let publikovali svá vrcholná díla, s nimiž zejména v Evropě dosáhli velkého komerčního a čtenářského úspěchu.

Tato doba vděčí za své pojmenování právě kvantitě a nesporně i kvalitě dosažené mimo jiné novým pojetím románu. Ve spojitosti s mladými autory a jejich díly se začalo používat slovo "Boom" znamenající v angličtině rozmach, rozkvět, aj. Zpočátku bylo míněno ironicky a mělo spíše pejorativní význam, ale velké romány časem umlčely většinu kritických hlasů neúspěšných závistivých autorů a kritiků, kteří tvrdili, že bestsellery sklízí nezaslouženou slávu, za kterou vděčí spíš příznivě nakloněným okolnostem než svým kvalitám. Navzdory tomu, že se pojmenování "Boom" dochovalo do dnešní doby, hojně se ho užívá a zdá se, že už bude napořád neodmyslitelně spjata s tou dobou, jeho význam se posunul. Dnes více než na kvalitu expresivně odkazuje na kvantitu tehdy vznikajících děl a proto nikdo necítí potřebu se tohoto zažitého pojmenování zbavovat. Kvalitní knihy se totiž, jak by řekl Vargas Llosa, časem obhájily samy. Důkazem toho jsou stále noví a noví čtenáři.

Jeden z prvních lidí, kteří začali používat název nový hispanoamerický román, byl Carlos Fuentes². Slovo nový je velice výstižné. Nejen že se odlišoval od dřívějších románů v Hispánské Americe, ale ovlivňoval směr vývoje výpravné prózy i v Evropě. Do té doby byla Latinská Amerika do jisté míry závislá na severoamerických a především

² Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Mexico: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969

evropských vzorech a modelech s přihlédnutím k místním odlišnostem (rasovým, sociálním, geografickým, aj.). Z tohoto pohledu by se dalo mylně předpokládat, že nový znamená spíše první skutečně hispanoamerický román. Je až s podivem, že pro tak významné období si jeho trefné a zažité pojmenování nevysloužilo velké počáteční "N" ani ve španělštině, která si ve velkých písmenech doslova libuje (Nueva novela hispanoamericana, Nový hispanoamerický román) stejně jako je tomu často například u modernismu.³

Možná je to dané tím, že pod tento pojem dnes řadíme často romány se společnou dobou vydání (v průběhu 60. let a na začátku 70. let) spíše než se společnými tematickými, formálními nebo ideovými rysy, a určitě i tím, že autoři "Boomu" si nikdy spolu nesesdli, aby zformulovali společný program, sepsali společné ideály a vytyčili společné cíle a zásady. Jinak by své velké "N" jistě dokázali "obhájit".

Proč se vlastně pojmenování "Boom" vztahuje na romány od 60. let a ne i na dřívější? Znamená to snad, že se dřív nepsalo nic, co by stálo za zmínku? Opak je pravdou. Už od čtyřicátých let autoři přicházejí s takovými romány, které lze kvalitou snadno zařadit do "Boomu". Začínají se objevovat první experimentátoři, kteří připravují půdu pro rozmach let šedesátých. Názory na to, kteří autoři si zaslouží velkou pozornost a kteří naopak nedosahují potřebných kvalit, se mohou lišit. Zde uvádím ta díla, která ve své knize vyzdvihuje Luis Sáinz de Medrano.⁴ Za 40. léta to jsou: A. B. Casares, *La invención de Morel*; J. M. Arguedas, *Yawar fiesta*; J. C. Onetti, *Tierra de nadie, Para esta noche*; J. L. Borges, *Ficciones, El Aleph*; M. A. Asturias, *El señor presidente, Hombres de maíz*; Agustín Yáñez, *Al filo de agua*; E. Sábato, *El túnel*; A. Carpentier, *El reino de este mundo*, a v 50.letech: J. C. Onetti, *La vida breve, Los adioses, Una tumba sin nombre*; J. Cortázar, *Bestiario*,

³ Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990; Miguel Oviedo, José. *Historia de la literatura hispanoamericana 2, Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997; Martínez, David. *El Modernismo en América y España*. Buenos Aires: Corregidor, 1990; Rodríguez Fernández, Mario. *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica...* Santiago de Chile: Instituto de Literatura Chilena, 1967

⁴ Sáinz de Medrano, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Taurus, 1989

Final de juego, Las armas secretas; A. Carpentier, *Los pasos perdidos, El acoso, Guerra del tiempo*; A. R. Bastos, *El trueno entre las hojas*; J. Rulfo, *El llano en llamas, Pedro Páramo*; G. G. Márquez, *La hojarasca, El coronel no tiene quien le escriba*; J. Donoso, *Coronación*; C. Fuentes, *La región más transparente, Las buenas conciencias*.⁵

A Sáinz ještě dodává: "Není pochyb o tom, že bylo dostatek materiálu pro "Boom", jelikož všechny tyto tituly byly posléze integrovány a považovány za jeho součást." (Qué duda cabe de que había material de sobra para un "boom" con todos estos títulos que luego pasarían a considerarse como integrados en él.)⁶ Jsou to kvalitní knihy, jedna vedle druhé, přesto ve své době neprorazily.

Jak už bylo řečeno, mluvíme-li o "Boomu", nemluvíme pouze o společných charakteristických rysech, ale také o konkrétním období. Na začátku 60. let se sešlo několik závažných faktorů, které vedly k tak masovému nástupu hispanoamerického románu ve světě. V první řadě spisovatelé často odcházeli do Evropy do dobrovolného exilu, kde hledali lepší podmínky pro svou práci. Tragické postavení spisovatele v Peru popsal Vargas Llosa ve svém projevu "La literatura es fuego"⁷ při příležitosti přebírání ceny Rómula Gallegose v Caracasu v roce 1967. Díky exilu se spisovatelé mohli přátelit mezi sebou, udržovat kontakty a navzájem se podporovat, věc nemyslitelná v podmínkách izolovaných zemí Latinské Ameriky. Nehledě na to, že byli více na očích potenciálním čtenářům, kterých bylo v Evropě mnohem více než v jednotlivých republikách Ameriky, pohybovali se v kulturněji založeném prostředí a hlavně mohli udržovat styk s nakladateli.

Dá se říct, že impulsem k jevu, který je nazýván "Boom" nového hispanoamerického románu, byl úspěch ještě ani nevydané knihy Vargase Llosy *Město a psi* (*La ciudad y los perros*, 1963), která získala cenu Biblioteca Breve. Nakladatelství Seix Barral, které cenu udělilo, bylo zase jedním z hlavních motorů "Boomu". V dalších letech získali

⁵ Srov. Sáinz de Medrano, L. *Historia de la literatura hispanoamericana*. op. cit., s. 331.

⁶ Ibid, s. 331. Není-li uvedeno jinak, všechny překlady citátů z odborné literatury jsou vlastní.

⁷ V Vargas Llosa, M. *Contra viento y marea (I)*. Barcelona: Seix Barral, 1990, s. 177-81. Dále jen *CVM*.

tuto cenu za své romány ještě Mexičané Vicente Leñero, Carlos Fuentes, Kubánec Guillermo Cabrera Infante, a Chilán José Donoso.

Nakladatelství Seix Barral mělo zájem na tom, aby se laureáti jeho literární ceny proslavili, což pomohlo i samotnému nakladatelství. Speciální vztah Vargase Llosy s tímto vydavatelstvím byl založený na osobním přátelství s jeho majitelem, Carlosem Barralem. Spisovatel mu zůstal povětšinou věrný a své knihy vydával právě u něj až do 90. let.

Jakoby přes noc vzrostl zájem veřejnosti, když zjistila, že i v Latinské Americe se píše kvalitní literatura. Vydávání těchto knih provázelo komerční úspěch, a to ještě víc povzbudilo nakladatele k objevování dalších "trháků". Díky poptávce zesílené mj. i zájmem Evropanů o Kubánskou revoluci vznikala další hispánská nakladatelství, která se vezla na vlně spolu se Seix Barral. Aby uspokojila trh, začala zpětně vydávat i autory, kteří se v dřívějších letech i přes nespornou kvalitu neprosadili. Současně s tím se překládalo do mnoha dalších jazyků, což zvyšovalo komerční úspěch a zajistilo úspěšným autorům finanční nezávislost a volnou ruku k další práci.

Nejen díky růstu měst, postupné industrializaci a zvyšující se vzdělanosti v Latinské Americe se i na americkém kontinentě zvyšoval počet čtenářů a tím i všeobecné povědomí o úspěchu těchto spisovatelů. Ne vždy však byl ten úspěch přijímán bezpodmínečně kladně. Bylo jim vyčítáno, že pro peníze a slávu zradili svou vlast a svou povinnost spisovatele zůstat doma a bojovat za rozvoj uměleckého a kulturního prostředí své země. V důsledku svého odchodu prý zákonitě ztrácejí svou schopnost psát skutečně dobré knihy zasazené do hispanoamerického prostředí. V roce 1968 se Vargas Llosa z Londýna proti těmto obviněním ohradil ve svém článku "Literatura y exilio"⁸. Logickými argumenty dokázal, že není žádná přímá souvislost mezi fyzickou vzdáleností autora od vlasti a kvalitou jeho psaní. Prohlásil, že pokud spisovatel ví, že bude jinde psát lépe, měl by svému poslání vše podřídit a odejít. A na závěr článku svůj postoj shrnul do jedné věty.

⁸ V Vargas Llosa, M. *CVM*. s. 200-4.

"Posuzují spisovatele podle jeho zvyků, názorů nebo bydliště a ne podle jeho knih. Jedině podle nich ho však mohou posuzovat. Jeho knihy hodnotí podle toho, jak žije, i když by tomu mělo být přesně naopak."

(Juzgan al escritor por sus costumbres, sus opiniones o su domicilio, y no por lo único que puede ser juzgado, es decir por sus libros, porque tienden a valorar éstos en función de su vida, cuando debía ser exactamente lo contrario.)⁹

Dnes už tato jeho obhajoba dávno upadla v zapomnění z toho důvodu, že jí není potřeba. Všichni spisovatelé, které dnes považujeme za představitele "Boomu" (většina z nich žila a tvořila v Evropě), dokázali svou příslušnost k hispanoamerické literatuře obhájit právě svým dílem.

b) Největší experimentátoři

Stejně jako tomu je u skupiny předchůdců "Boomu", liší se i názory na to, kdo patří do skupiny jeho vrcholných představitelů. S větší či menší pravidelností se stále opakují jména jako: Borges, Cabrera Infante, Carpentier, Cortázar, Donoso, Fuentes, García Márquez, Lezama Lima, Rulfo, Sábato, Vargas Llosa. Jen těžko lze objektivně posoudit, který z autorů významněji přispěl k propagaci hispanoamerické literatury, proto ve snaze nedopustit se přehmatu uvádím jména nejčastěji citovaná v odborné literatuře podle abecedního pořádku.

Mario Vargas Llosa měl na to samozřejmě svůj vlastní názor. Do skupiny předních představitelů řadil většinou své kamarády, se kterými se seznámil v době svého dobrovolného exilu na různých místech světa. Každému z nich Mario věnoval aspoň nějaký článek, ze kterého lze vyčíst, jací byli podle něho přátelé a jací byli literáti.

O Garcíovi Márquezovi: "Byli jsme velcí kamarádi a navíc i několik let sousedé. Bydleli jsme v Barceloně v jedné ulici. Později jsme se z osobních a politických důvodů rozešli ve zlém. Naše politické názory se hodně lišily... Ale je to spisovatel, jehož tvorbu obdivuju. Navíc jsem o ní napsal šestisetstránkovou knihu, to už jsme zmiňovali..."

O Fuentesovi: "I nejlepší lidé ztrácejí někdy svou velkorysost vůči lidem stejné branže, ale to není Carlosův případ. Celou dobu, co ho znám, se

⁹ Ibid., s. 203. Není-li uvedeno jinak, všechny překlady z díla Vargase Llosy jsou vlastní.

snaží pomáhat svým kamarádům spisovatelům a podporovat je. Proto jsem si ho oblíbil a obdivuju ho, přestože někdy nesouhlasím s jeho politickými texty.

Vyžívám se v tom, že mu vyprávím, co jsem nedávno slyšel. Útoky na Carlose Fuentesese se prý staly mexickým národním sportem. Šťastně se směje. Vtip je to výborný, říká. On nemá čas na nikoho útočit. Psaní, četby a cestování má až až. Je pravda ale, že si udělá čas na rozhovor o lidech, kterých si váží a které obdivuje: Například o Juliovi Cortázarovi..."

O Cortázarovi: "...byl jedním z mých nejlepších přátel a také jakýmsi mým modelem a rádcem. Dal jsem mu přečíst rukopis svého prvního románu a jeho názor jsem očekával s nadějí katechumena. Když jsem dostal jeho velkorysý schvalující dopis plný rad, byl jsem šťastný. ...Obdivoval jsem jeho život, rituály, mánie a zvyky stejně jako jednoduchost a čistotu jeho prózy a všední, domácí a úsměvné vzezření fantastických námětů v jeho povídkách a románech.

...v Cortázarových knihách si hraje autor, vypravěč, postavy a hraje si i čtenář donucený k tomu ďábelskými léčkami nastraženými na těch nejméně očekávaných místech."

O Cabrerovi Infantovi: "Humor je jeho psaní vlastní. Velmi seriózní a zavazující rys jeho existence. Je to jeho způsob obrany před životem,...

Cena Premio Cervantes, která mu byla nedávno udělena, je nejen spravedlivým projevem uznání velkému spisovateli, ale také odškodněním jedinečného tvůrce, jenž vinou netolerance, fanatismu a zbabělosti žil a psal víc než polovinu života jako přelud v naprosté samotě a sám pro sebe.

Žádný moderní spisovatel našeho jazyka, snad s výjimkou stvořitele Maconda, nebyl schopen vytvořit tak silnou a barvitou městskou mytologii jako tento Kubánek."

O Donosovi: "Je jedním z nejvýznamnějších spisovatelů španělsky psané literatury v současnosti. Románu dodal osobitý ráz a vzdálil ho od regionalistické tradice a tradičního latinskoamerického realismu. Razantně ho zmodernizoval nejen díky svému širokému literárnímu vzdělání, znalosti anglicky psané literatury, kterou měl nejraději, ale také díky svému osobnímu přínosu originálnímu a bohatému světu plnému představivosti a originality,... do kterého promítl své mánie, fantazie, své nejtajnější přízraky a který vytvořil s obratností velkého znalce techniky a prostředků moderní literatury."

(/García Márquez/ Nosotros éramos muy amigos y fuimos, además, vecinos durante varios años en Barcelona, donde vivimos en la misma calle. Luego nos distanciamos por razones personales y también políticas, porque nuestras posiciones políticas se han separado mucho... Pero, digamos, es un escritor por cuya obra tengo mucha admiración. He escrito además un libro de 600 páginas sobre su obra; ya hemos hablado de eso.

/C. Fuentes/ Incluso los hombres generosos dejan de serlo, a veces, cuando se trata de gentes del mismo oficio. No es el caso de Carlos. Desde que lo conozco, siempre trata de ayudar y promover a sus amigos escritores. Por eso, aunque alguna vez discrepo con él en sus textos políticos, siempre le he tenido admiración y afecto...

Con perversidad le cuento que oí a alguien, no hace mucho, decir que atacar a Carlos Fuentes se había convertido en el deporte nacional mexicano. Él se ríe, feliz: como chiste es excelente, dice. Él no tiene tiempo para atacar a nadie, en todo caso: con escribir, leer y viajar ya tiene de sobra. Pero la verdad es que se da tiempo para hablar de la gente que aprecia o admira: Julio Cortázar, por ejemplo...

/J. Cortázar/...fue uno de mis mejores amigos, y, también, algo así como mi modelo y mi mentor. A él di a leer en manuscrito mi primera novela y esperé su veredicto con la ilusión de un catecúmeno. Y cuando recibí su carta, generosa, con aprobación y consejos, me sentí feliz. ...Yo admiraba su vida, sus ritos, sus manías y sus costumbres tanto como la facilidad y la limpieza de su prosa y esa apariencia cotidiana, doméstica y risueña, que en sus cuentos y novelas adoptaban los temas fantásticos.

...en los libros de Cortázar juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo acechan a la vuelta de la página menos pensada.

/Cabrera Infante/ El humor es su manera de escribir, es decir, algo muy serio, que compromete profundamente su existencia. Es su manera de defenderse de la vida,...

El Premio Cervantes que se le acaba de conceder no sólo es un acto de justicia para con un gran escritor. Es, también, un desagravio a un creador singular que, por culpa de la intolerancia, el fanatismo y la cobardía, ha pasado más de la mitad de su vida viviendo como un fantasma y escribiendo para nadie, en la más irrestricta soledad.

Ningún escritor moderno de nuestra lengua, con la excepción tal vez del inventor de Macondo, ha sido capaz de crear una mitología citadina de tanta fuerza y color como el cubano.

/J. Donoso/ Es uno de los escritores más importantes que ha tenido la literatura española en la época contemporánea. Le dio un matiz muy personal a la novela, apartándola de la tradición regionalista, del realismo latinoamericano tradicional, la modernizó tremendamente. Eso gracias, por una parte, a una cultura literaria muy amplia, a su conocimiento de la literatura de lengua inglesa que era la que él prefería, y también a su aporte personal a un mundo original, rico, de gran imaginaria y de mucha originalidad,... en el que volcó sus manías, sus fantasías, sus fantasmas más

secretos, y que además construyó con una gran destreza, la de un conoedor profundo de la técnica, de los recursos de la literatura moderna.]¹⁰

I přes vlastní preference Vargas Llosa ví, že kompletní a objektivní seznam jmen už asi nikdy nebude vypracován, "Zbyla nějaká jména, ačkoliv není moc jasné, kdo patřil k *Boomu* a kdo ne." (Quedan algunos nombres, aunque no está muy claro quiénes formaban parte del *boom* y quiénes no.)¹¹ Není divu, když se ani přesně neví, podle jakých kritérií by se mělo posuzovat.

Nicméně, mluvíme-li o novém hispanoamerickém románu, běžně zmiňujeme jisté formální a tematické prvky všeobecně oceňované a považované za ukazatele novosti. Ačkoliv se s takovými prvky můžeme z části setkat i v literatuře z období před "Booem", nejrazantnější nástup novátorství v románech přichází právě v letech šedesátých.

Ustupuje se od příběhů, kde příroda sehrává nejdůležitější úlohu a člověk proti ní marně bojuje, dokud není "pohlcen pralesem". Ruku v ruce s tím, jak rostou nová města v Latinské Americe, se v románu věnuje více prostoru městskému prostředí. Hrdinové už nejsou "černobílí" a nejednají podle předem daných vzorců. Naopak, charaktery jednotlivých hrdinů bývají složité, jejich nitru, emocím a myšlenkám se věnuje velká pozornost. Časté jsou vnitřní monology, sny a různé další narativní formy. Neavizované skoky v časové a místní rovině spolu s častou změnou vyprávěče vyžadují aktivního čtenáře, který je nucen skládat mozaiku příběhu a musí se snažit správně interpretovat otevřený konec knihy. Samozřejmě, že ne vše je nové, ale stará témata se autoři snaží uchopit novým způsobem, vidět je z nové perspektivy.

Typickým prvkem, který se v románech objevuje, je takzvaný "magický realismus" či "zázračné reálno".¹² Ačkoliv oba termíny nejsou významově zcela shodné, rozdíly lze jen těžko definovat. Všechny zá-

¹⁰ Vargas Llosa, Mario. Cit. podle Wong Campos, Augusto. Historia personal del «boom» [Según Mario Vargas Llosa]. [online]. [cit. 2007-05-20]. Dostupné z: <http://www.geocities.com/boomlatino/index.html>

¹¹ Vargas Llosa, Mario. Cit. podle Wong Campos, A. Historia personal del «boom». [online], [cit. 2007-05-20]. Dostupné z: <http://www.geocities.com/boomlatino/index.html>

¹² Vydrová, Hedvika. Hispanoamerická literatura. V Kolektiv autorů pod vedením Eduarda Hodouška. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996, s. 49.

zračné, kouzelné a podivuhodné jevy, které se běžně vyskytují v životě, popisují jako přirozenou všední věc. Ve všední realitě pak objevují prvky zázračna.

Jak už bylo řečeno, skupina autorů, kteří patřili do "Boomu", nikdy nesepsala vlastní program, ani nevydala společný text, kde by se všichni shodli na tom, podle čeho přesně hodnotit kvalitu literárních děl. Proto všichni upřednostňovali svá vlastní kritéria, podle kterých se řídili a psali. Bezpochyby však bylo všem společné experimentování a novátorství ve všech směrech. Tento rys ve spojení s kvalitou určitě přispěl ke zvýšenému čtenářskému zájmu a obdivu trvajícím dodnes.

Stejně tak tomu bylo i s úsilím zachytit latinskoamerickou skutečnost v její celistvosti. Anežka Vidmanová ve své práci přehledně a stručně vyložila, jakým způsobem toho docilovali někteří čelní představitelé "Boomu"; Sábato, Fuentes, Donoso, Carpentier a García Márquez.¹³ Mario Vargas Llosa popsal mnoho listů papíru s cílem postihnout a definovat toto úsilí, které označil za "afán totalizador" totalizační úsilí. Právě jeho pojetí se budeme věnovat v této práci.

¹³ Vidmanová, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*: diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 1986. s. 19-22.

3. Povolání spisovatel

a) Láska nebo forma vzdoru?

Dnes se zřejmě nenajde člověk, který by odmítal, že Vargas Llosa patří mezi přední představitele "Boomu" nového hispanoamerického románu. Jeho cesta do společnosti nejuznávanějších autorů Hispánské Ameriky však nebyla lehká, musel překonat mnoho překážek a prokázat kromě talentu také hodně pracovitosti a pevné vůle.

Životní příběhy výjimečných osobností bývají zajímavé, ale také notoricky známé. Ne jinak je tomu i u Vargase Llosy. Nicméně díky jeho autobiograficky laděnému dílu a pamětem typu *Ryba ve vodě* (*El pez en el agua*, 1993)¹⁴ se můžeme dozvědět víc než jen strohé informace neustále opakované na obálkách jeho knih a v doslovecích k nim.

Jaké okolnosti tedy vedly k tomu, že Mario v roce 1963 dokázal vystoupit ze stínu a stal se díky svému románu *Město a psi* (*La ciudad y los perros*, 1963) slavným spisovatelem?

Když se 28. března 1936 narodil, nikdo nemohl tušit, jak velký vliv na jeho pozdější směřování bude mít otec Ernesto, přestože v Mariově životě figuruje tak málo. Jeho první reakcí na narození syna byla žádost o rozvod¹⁵. I proto Mariův dědeček později přijímá nabídku na desetileté pěstování bavlny v Bolívii, kam se stěhuje celá rodina. Hlavním důvodem stěhování byla snaha dostat se z pomluvami a předsudky překypující Arequipy, kde se lidé dívali na Mariovu matku skrz prsty. Ta později přiznává, že to pro ni byla velká úleva.¹⁶

V roce 1945 se celá rodina opět stěhuje do Peru, do Piury, kde dědeček získává funkci prefekta. Z této doby jsou dvě významné vzpomínky, které budou Maria provázet celý život (první vzpomínka na Peru a první vzpomínka na jeho otce, který se po deseti letech vrátil k rodině).

¹⁴ Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993. Český překlad názvu je vlastní. Dále jen *PA*.

¹⁵ Srov. Vargas Llosa, M. *PA*. s. 15.

¹⁶ Srov. *Ibid.*, s. 16.

"To byl můj první kontakt s prostředím peruánského pobřeží, nekonečných bílých, šedých pouští, namodralých nebo načervenalých podle pozice slunce, a osamělých pláží s okrovými a šedými výběžky hor objevujících se a mizících v písečných přesypech."

(Ese fue mi primer contacto con el paisaje de la costa peruana, de infinitos desiertos blancos, grises, azulados o rojizos, según la posición del sol, y de playas solitarias, con los contrafuertes ocres y grises de la cordillera apareciendo y desapareciendo entre médanos de arena. Un paisaje que más tarde me acompañaría siempre en el extranjero, como la más persistente imagen del Perú.)¹⁷

"Měl falešný, ledový úsměv ve tváři. ...ten pán, který je mým otcem." (Tenía una sonrisa falsa, congelada en la cara. ...ese señor que era mi papá...) ¹⁸ Později se ukázalo, že to byl velký zlom v Mariově životě. Začátek konce naivního nevinného a spokojeného života rozmazlovaného dítěte a objev skutečného života, který byl dalek jeho dosavadním představám o ráji na zemi.

Otec Ernesto si odváží rodinu z Piury do Limy, pryč od celé rodiny, nenáviděného příbuzenstva, které z jeho syna vychovalo změkčilce. Mario žije v izolaci, otcí se ještě víc odcizuje a má z něho strach. Ten časem začíná jak Maria tak jeho matku bít a ponižovat, což v Mariovi nakonec vypěstuje nenávist k otcí¹⁹ a snahu co nejméně se s ním potkávat. Ve čtrnácti letech ho otec zapisuje na vojenskou školu a Mario se těší, že bude celé týdny mimo domov.²⁰ To je naposled, co žije u svého otce.

Během svého komplikovaného soužití s otcem a během studia na vojenské škole se často uchyluje k literatuře.²¹ Číst se naučil už v pěti letech a četbou se dokáže zabavit na dlouhé hodiny. Utíká tak z reality do milovaného světa fikce. Hltá dobrodružné knihy, črtá první básničky a povídky.²² Píše milostné básně²³ a v Leoncio Pradu dokonce milostné

¹⁷ Ibid., s. 23.

¹⁸ Ibid., s. 29.

¹⁹ Srov. Ibid., s. 54-6.

²⁰ Srov. Ibid., s. 102.

²¹ Srov. Ibid., s. 53.

²² Srov. Ibid., s. 28.

²³ Srov. Ibid., s. 66.

dopisy na objednávku svým kolegům pro jejich dívky.²⁴ Tam také píše svou první erotickou povídku.²⁵

Mariův otec považoval psaní za projev změkčilosti a dokonce i homosexuality, byl přesvědčen, že každý, kdo se věnuje literatuře, musí zákonitě ztroskotat. Zápis na vojenské gymnázium měl být způsob, jak z Maria udělat chlapa a jak z něho vymlátit to psaní.²⁶

Paradoxně právě tam Mario díky svému literárnímu úspěchu objevuje svou lásku k literatuře, která se pak už napořád stává jeho metou a snem, který si později splní. Do té doby měl jen svá dětská přání; být toreadorem nebo sloužit u námořní pěchoty. Z jeho obdivu k vojenské uniformě ho však brzy vyléčila drsná realita vojenského gymnázia.²⁷

Sám sebe v té době Mario považuje za zbabělce a, jelikož ví o otcově postoji ke svému psaní, chápe svoje literární aktivity spíše jako formu tichého odporu proti otci,²⁸ stejně jako fakt, že ho nikdy nepolíbil a později si od něj odmítal brát kapesné.²⁹

"A je pravděpodobné, že bez otcova pohrdání literaturou bych nikdy tak zarputile nevytrval v něčem, co tehdy bylo pouze hrou. Postupně se to však měnilo v utkvělou a naléhavou náklonnost. Kdybych v těch letech vedle něj tak netrpěl a nevěděl, že literatura je to, co ho nejvíc dokáže zklamat, asi bych teď nebyl spisovatelem."

(Y es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura, nunca hubiera perseverado yo de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación. Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora un escritor.)³⁰

Na poslední rok střední školy odešel z vojenského gymnázia studovat do Piury, aby mohl studium skloubit s prací v novinové redakci. Žije bohémský život a dostavuje se první literární úspěch, vyhrává dětský konkurs o nejlepší divadelní hru s dramatem *Inkův útěk* (La

²⁴ Srov. Ibid., s. 113.

²⁵ Srov. Ibid., s. 114.

²⁶ Srov. Ibid., s. 69.

²⁷ Srov. Ibid., s. 103.

²⁸ Srov. Ibid., s. 69.

²⁹ Srov. Ibid., s. 78.

³⁰ Ibid., s. 101.

huida del inca, 1952).³¹ Později na universitě se dostavuje i neúspěch v podobě prohraného konkursu o nejlepší povídku. To ho ovšem nemohlo zlomit. Jeho cílevědomost, vytrvalost a pracovitost prověřila spíš ta skutečnost, že se oženil.³² Tento fakt měl určitě blahodárný vliv na pozdější Vargas Llosovy kvality spisovatelské. Aby mohl finančně zajistit svou ženu/rodinu, musel se začít pořádně ohánět. Je známo, že jednu dobu měl až sedm zaměstnání najednou. Většina z nich přispěla k rozvoji jeho novinářských, potažmo literárních schopností. Například pravidelné každotýdenní rozhovory se tehdejšími peruánskými autory pro list *El Comercio* mu daly mnohem víc než studium na vysoké škole. Je až neuvěřitelné, že přitom našel ještě čas na pravidelnou četbu a psaní. Psal pilně a pravidelně a svého snu stát se spisovatelem se nevzdával, nicméně k možnosti vydělávat si literaturou se stavěl skepticky. Situace v Peru byla skutečně vzdálena ideálu. Analfabetismus, chudoba a nezájem byly tři eliminační faktory, které okleštily potenciální okruh čtenářů na minimum.

Vargas Llosa byl přesvědčen, že svůj sen si může splnit jedině v Evropě. V Peru ho čekala jen dráha učitele, historika nebo novináře. V tomto smyslu pro něj bylo velkým impulzem a významným milníkem vítězství v konkurzu jednoho francouzského časopisu. Cenou pro vítěze byl čtrnáctidenní pobyt v Paříži.

"Taková příležitost mě katapultovala k psacímu stroji,... a tak se zrodil *Souboj*,... Pochybuji, že mě kdy předtím či potom nějaká zpráva tolik vzrušila. Chystal jsem se vkročit do vysněného města, do mystické země, kde se narodili spisovatelé, které jsem nejvíc obdivoval."

(Semejante oportunidad me catapultó a mi máquina de escribir,... y así nació "El desafío", ...Dudo que, antes o después, me haya exaltado tanto alguna noticia como aquella. Iba a poner los pies en la ciudad soñada, en el país mítico donde habían nacido los escritores que más admiraba.)³³

Po návratu z Paříže spojil svůj sen o kariéře spisovatele s nutností odjet do Evropy. Poslední šanci viděl ve stipendiu pro posgraduální

³¹ Srov. Ibid., s. 200. Český překlad názvu je vlastní.

³² Srov. Ibid., s. 323-49.

³³ Ibid., s. 455.

studenty na roční stáži na Universitě Complutense v Madridu. Urychleně dokončil diplomovou práci, podal přihlášku a čekal.

Když se dozvěděl, že mu stipendium přidělili, věděl, že se jeho život radikálně změní. V svých dvaadvaceti letech se vystudovaný, ženatý a plný energie chystal na svou vysněnou cestu do Evropy. "Ačkoliv pobyt měl teoreticky trvat rok, po dobu získaného stipendia, byl jsem rozhodnut, že tam už zůstanu nastálo." (Aunque este /el viaje/, en teoría, debía durar un año –el tiempo de la beca- yo estaba decidido a que fuera para siempre.)³⁴

Už dávno Maria nepoháněla nenávist k otci, milostná vzplanutí, úspěch a prestiž, jíž dosáhl u spolužáků ve vojenském gymnáziu, nebo existenční problémy živitele rodiny, ale teprve nyní si uvědomil, že jeho velký sen by se právě teď mohl stát skutečností, a rozhodl se o to porvat. Ještě při cestě do Madridu začíná pracovat na svém prvním velkém románu *Město a psi*, který bude znamenat bránu i klíč ke slávě a k novému životu, životu opravdového spisovatele.

b) Vargas Llosovo místo na slunci

V roce 1959 Mario Vargas Llosa přijíždí do Madridu psát doktorskou práci věnovanou dílu Rubéna Daría a zároveň intenzivně pracovat na svém prvním románu. Kvůli osobním neshodám s vedoucím své práce se rozhodl změnit téma a zároveň se odpoutává od Madridu. Doktorský titul získává až o více jak deset let později za práci o Gabrielovi Garcíovi Márquezi, které se budeme podrobněji věnovat později.

Mezitím v Paříži, kam přesídlil, dopisuje *Město a psy* a v roce 1962, ještě dříve, než román stihl vydat, s ním vyhrává cenu Biblioteca Breve udílenou Nakladatelstvím Seix Barral. Toto ocenění dopomohlo knize k velkému komerčnímu úspěchu a autorovi ke slávě.

V období mezi lety 1960-1975, která jsou nejčastěji považována za vrcholné období nového hispanoamerického románu, se autor naplno věnuje literatuře, která vyplňuje velkou většinu jeho času. Téměř bez

³⁴ Ibid., s. 470.

přestávky pracuje na nějakém románu nebo literární eseji (1959-62 *La ciudad y los perros*, 1962-66 *La Casa Verde*, 1966-69 *Conversación en la catedral*, 1969-71 *García Márquez: historia de un deicidio*, 1973-75 *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*) a téměř každý den věnuje psaní, někdy až 10 hodin denně. Stíhá toho ale ještě víc; přednáší na různých univerzitách po světě, cestuje, čte současné peruánské spisovatele, dělá rozhovory a pravidelně píše články do několika časopisů.

Jak jeho romány začínají sbírat různá ocenění, Mario si musí pomalu zvykat na neustálé cestování po světě a přebírání všech literárních ocenění, čestných občanství, členství a doktorátů, se kterými jakoby se pak v 80. a 90. létech úplně roztrhl pytel.³⁵ Jedním z nejvýznamnějších ocenění je bezpochyby cena "Premio Cervantes", která mu byla udělena v roce 1994.

Významnou cenou v období "boomu" je cena Rómula Gallegose z roku 1967 za román *Zelený dům*. V děkovném proslovu z Caracasu ohnivě kritizuje podmínky, v jakých museli a musí hispanoameričtí spisovatelé pracovat a vyjmenovává překážky, které se všem stavějí do cesty. On sám v této realitě dvacet let žil, než se mu podařilo před ní s notnou dávkou štěstí uniknout do Evropy.

Při této příležitosti se snaží upoutat větší pozornost Evropanů k stále ještě dostatečně neobjevenému potenciálu hispanoamerické literatury (např. Onetti) a zároveň oceňuje, že se jejich přístup v poslední době začíná měnit k lepšímu.

"Jak by mohli literaturu proměnit ve svůj jediný a výlučný osud ti, kdo žili obklopeni lidmi, z nichž většina neuměla číst nebo si nemohla knihy kupovat a menšina číst nechtěla? Bez vydavatelů, bez čtenářů, bez kulturního prostředí, které by je motivovalo a popohánělo, byl latinskoamerický spisovatel jen člověkem, jenž sváděl bitvy, ačkoliv už od začátku věděl, že z nich vyjde poražen."

(¿Cómo hubieran podido hacer de la literatura un destino excluyente, una militancia, quienes vivían rodeados de gentes que, en su mayoría, no sabían leer o no podían comprar libros, y en su minoría, no les daba la gana

³⁵ Srov. Wong Campos, A. *Mario Vargas Llosa: Premios y distinciones*. [online]. [cit. 2007-07-14]. Dostupné z: <http://www.geocities.com/boomlatino/vpremios.html>

de leer? Sin editores, sin lectores, sin un ambiente cultural que lo azuzara y exigiera, el escritor latinoamericano ha sido un hombre que libraba batallas sabiendo desde un principio que sería vencido.)³⁶

Kromě toho se však ve svém proslovu věnuje tématu, které se stalo minimálně na celé desetiletí středobodem prakticky veškerého jeho literárního snažení. Zaznamenáváme první náznaky Vargas Llosových pozdějších teorií: definice literatury, spisovatele, jejich vzájemného vztahu, jejich poslání, funkcí aj. Ačkoliv koncepce románu ještě není sepsaná v celku, Vargas Llosa celá 60. léta intenzivně experimentuje s narativními postupy. Každý další román se stále víc přibližuje jeho ideálu tzv. totálního románu. Třebaže se všeobecně tvrdí, že vrcholem tohoto experimentálního snažení je román *Rozhovor v Katedrále* (*Conversación en la Catedral*, 1969), podle mě již *Zelený dům* vykazuje přítomnost většiny charakteristických rysů, které Vargas Llosa u takového typu románu očekával.

³⁶ Vargas Llosa, M. *CVM*. s.177.

4. Pozadí vzniku románu *Zelený dům*

Román *Zelený dům* je dílo skutečně hodné obdivu. Originální vyprávěcí techniku, kterou Vargas Llosa v tomto románu detailně propracoval, obdivují jak čtenáři tak kritici. Četba této knihy je současně požitkem i utrpením. Poutavě podané příhody nedovolí čtenáři ani na okamžik knihu odložit, ale zároveň ho mučí čím dál komplikovanější vnitřní strukturou vzájemných vztahů. Aby člověk mohl po přečtení románu říct, že přesně ví, co se v něm odehrává, musí se hned od začátku plně koncentrovat na každou větu a každé slovo v textu a bez váhání v případě potřeby přečíst celou knihu i několikrát za sebou. I tak je pravděpodobné, že mu unikne nějaký motiv, vztah, spojení nebo narážka, která by mu později pomohla správně pospojovat jednotlivé části a pochopit, jak na sebe navazují. Je to skutečně mravenčí detektivní práce. Každá další četba vždy přichystá nějaké překvapení a nečekané odhalení, což dokazuje, že román si žije svůj vlastní život. A to je jedna z vlastností, které na něm oceňují.

K hlubšímu pochopení románu přispívá velkou měrou i publikace *Utajený příběh jednoho románu* (*Historia secreta de una novela*, 1971).³⁷ Je to vlastně přednáška, kterou Vargas Llosa měl na univerzitě ve Washingtonu v roce 1968. Plně se v ní věnuje právě okolnostem vzniku *Zeleného domu*, odhaluje, které motivy v románu jsou převzaté ze skutečnosti a které smyšlené, a objasňuje svůj pohled na román jako žánr. Psaní románu přirovnává k obrácenému "striptýzu", kdy místo toho aby se spisovatel svlékal, halí se do svých pocitů, vzpomínek a zkušeností, přičemž je rafinovaně maskuje. Na konci tohoto procesu je pak kompletně "ustrojená" fikce. Během této přednášky Vargas Llosa pozval posluchače, aby se zúčastnili rekonstrukce jeho striptýzu v případě *Zeleného domu*.

³⁷ Vargas Llosa, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971. Dále jen *HSN*. Český překlad názvu je vlastní.

a) Slepování střípků

Tento román je vystavěn na základě techniky Vargasu Llosovi vlastní. Její podstatou je střídání dvou hlavních dějových linií lišících se místem, časem, postavami a celkovou atmosférou. Pocit absolutního chaosu, který čtenář zažívá na začátku, ještě posiluje rozvětvení těchto linií do několika dalších příběhů do jisté míry navzájem nezávislých a prostupujících se jen v určitých fázích. Ze začátku čtenář nenachází žádné vzájemné vazby mezi jednotlivými úseky a teprve časem začíná tušit nějaké souvislosti podle toho, jak mu je autor předkládá nebo naznačuje.

Vargas Llosa nám jednotlivé střípky uměleckého díla předkládá zdánlivě nahodile, ale při důkladnějším zkoumání vychází najevo, že pořadí, v jakém následují, není náhodné nýbrž vysoce účelové. Není vůbec jednoduché posleovat z těch střípků jednolitý celek bez slabých míst, ale tato zkušenost dává tušit, kolik práce si autor asi dal s jeho "rozbíjením".

I proto mi vysvětlení, s nímž Vargas Llosa přichází v *Utajeném příběhu jednoho románu*, přijde dost nevěrohodné. Říká v něm, že po dopsání svého prvního románu (*Město a psi*) se cítil unavený a znechucený literaturou. Aby vyléčil toto znechucení, rozhodl se prý pracovat na dvou románech současně.³⁸ Myslel si, že přeskokování z jednoho románu na druhý bude osvěžující. Pokud bychom mu věřili toto vysvětlení, dalo by se očekávat, že se ze svého znechucení nevyléčil, jelikož svůj záměr nedokázal zrealizovat. Oba romány splynuly v jeden. Nutno ovšem konstatovat, že i za takových podmínek je výsledek velmi dobrý.

Je tu ovšem mnoho indicií, které tuto jeho verzi vyvracejí. I bez znalosti jakéhokoliv dalšího díla Vargase Llosy čtenáře nutně musí napadnout, že tak technicky a organizačně náročný celek se nezrodil v mysli znechucené a unavené literaturou.

Románová stavba *Zeleného domu* navíc jasně odráží teorii "totálního románu", kterou Vargas Llosa publikoval sice až v 70. letech,

³⁸ Srov. Vargas Llosa, M. *HSN*. s. 50.

nicméně v hlavě už ji nosil mnohem dříve a v praxi ji zkoušel právě na románech v 60.letech. Z tohoto pohledu *Zelený dům* logicky zapadá mezi romány *Město a psi* a *Rozhovor v Katedrále*. Je produktem evolučního vývoje této teorie.

Právě znalost dalších románů, zejména *Města a psů*, nás zákonitě vede k dalším pochybnostem. Víme, že způsob, jakým *Zelený dům* napsal, není u Vargase Llosy novinkou. Použil ho už u předchozího románu a *Zelený dům* je jeho vylepšenou verzí. Uvěříme tedy, že unavený a znechucený spisovatel se nevědomky znovu uchýlil ke stejným postupům s cílem odpočinout si od nich? Těžko. Navíc nejsem ochoten uznat, že za svůj úspěšný a osobitý styl Vargas Llosa vděčí náhodě a neschopnosti udržet všechny románové hrdiny na svých místech.³⁹ V každém případě není tak důležité to, o čem se nás snaží přesvědčit v *Utajeném příběhu jednoho románu* jako spíš to, o čem nás přesvědčí *Zelený dům*. Ujistil mě však v tom, že veškeré informace z jeho pera se musí brát s rezervou, protože Vargas Llosa je především autorem fikcí.

b) Skutečnost verzus fikce

Jak už bylo řečeno, množství románů Vargase Llosy je protknuto autobiografickými prvky. Některé více, *Tetička Julie a zneuznaný génius* (La tía Julia y el escribidor, 1977), jiné méně, *Válka na konci světa* (La guerra del fin del mundo, 1981). Ani *Zelený dům* není výjimkou. V *Utajeném příběhu jednoho románu* nám odhaluje, do jaké míry čerpal motivy pro svůj román z vlastní zkušenosti a do jaké míry popustil uzdu své kreativitě, což mi přijde zajímavé nejen proto, že srovnání tohoto typu se čtenáři nenaskýtá často, ale i proto, že k výběru témat literárního díla se spisovatel vyjadřuje komplexněji i ve svých teoretických úvahách.

Nejdůležitějším místem piurské části románu je nevěstinec, kterému se pro jeho barvu říkalo Zelený dům. Tam se odehrává velká část děje a po něm dostal jméno celý román. Vargas Llosa strávil v Piu-

³⁹ Srov. Ibid., s. 51.

ře asi dva roky svého života, v devíti a v šestnácti letech. Z těch dvou pobytů si odnesl dvě absolutně odlišné vzpomínky na tento dům. První vzpomínka je z roku 1946. Jako malé dítě ho vábila barva toho domu, noční hudba a světla. Tajně pozoroval "špatné" obyvatelky domu a jejich noční pánské návštěvníky. O domě kolovaly mýty o rozličných hříších, které přispívaly k záhadné atmosféře, do níž byl dům zahalen. Mario měl strach přiblížit se, protože místní farář hlásal, že chodit tam je smrtelný hřích, přesto pro něj tento Zelený dům představoval neodolatelné pokušení.⁴⁰ Tuto emotivní vzpomínku z dětství věrně přenesl i do románu.

"Jednoho dne pak dva truhláři z Gallinacery rozhlásili: „*Don Anselmo si u nás objednal psací stůl, nálevní pult, takový, jako mají u Severní hvězdy, a půl tuctu postelí.*“ Nato přiznal don Eusebio Romero: „*A u mě šest stojacích umyvadel, šest zrcadel a šest nočníků.*“ Naráz v celém městě zavládlo vzrušení a rozjitřená zvědavost, provázená nejrůznějšími pověstmi. ...prohlásil páter García z kazatelny: „*V našem městě se chystá útok proti mravnosti.*“ Piňurané zastavovali dona Anselma na ulici a snažili se z něj něco vymámit, bylo to však marné. „*To je tajemství,*“ říkal...“⁴¹

(Y una mañana dos carpinteros dela Gallinacera anunciaron: «*¡Don Anselmo nos encargó un escritorio, un mostrador igualito al de “La Estrella del Norte“ y media docena de camas!*» Entonces don Eusebio Romero confesó: «*Y a mí seis lavadores, seis espejos, seis bacinicas.*» Una especie de efervescencia ganó todos los barrios, una rumorosa y agitada curiosidad. Brotaron las sospechas... El padre García afirmó desde el púlpito: «*Se prepara una agresión contra la moral en esta ciudad.*» Los piñuranos le asaltaban a don Anselmo en la calle, le exigían hablar. Pero era inútil: «*es un secreto*», les decía...) ⁴²

"Městské děti po večerech utíkaly z domova, schovávaly se v okolním křoví, špehovaly návštěvníky a naslouchaly hudbě a hlasitému smíchu. Některé dokonce vyšplhaly na zeď, i když si při tom poškrábaly nohy i ruce, a dychtivě nahlížely dovnitř."⁴³

(Los niños de la ciudad escapaban de sus casas en la noche y, disimulados tras los matorrales, espiaban a los visitantes y escuchaban la

⁴⁰ Srov. Vargas Llosa, M. *PA.* s. 26.

⁴¹ Vargas Llosa, M. *Zelený dům.* Přeložil Medek, Vladimír. Praha: Mladá Fronta, 2005, s. 83-4. Dále jen *ZD.*

⁴² Vargas Llosa, M. *La Casa Verde.* Barcelona: Editorial Seix Barral, 1996, s. 85. Dále jen *CV(1996).*

⁴³ Vargas Llosa, M. *ZD.* s. 88.

música, las carcajadas. Algunos, arañándose *las* manos y piernas, escalaban el muro y ojeaban codiciosamente el interior.)⁴⁴

Obraz tohoto místa se radikálně mění, když se do Piury vrací v roce 1952. Na Zelený dům už se díval ne pohledem dítěte ale pohledem mladíka. Jelikož už se nebál, že se dostane do pekla (jak sám říká), rozhodl se prohlédnout si ho zevnitř. Tím pádem zmizel tajemný opar vznášející se nad domem a Mario uviděl skutečnost takovou, jaká byla. Přiznává se, že v něm z větší části utratil i peněžitou odměnu za svůj první literární úspěch (*La huida del inca*). Druhou zkušenost se Zeleným domem také věrně vykreslil v románu.

"Vlastně to ani nebyl dům, jenom špinavá ulička, zvenčí uzavřená vrata od garáže, po stranách pokojíky z nepálených cihel a nade dveřmi červená lampička. Vzadu byl výčep – několik prken, položených přes sudy – a nevěstek bylo celkem šest, starých, utahaných a kdovíodkud."⁴⁵

(No era una casa, sólo un inmundo callejón cerrado al exterior por un portón de garaje, con cuartitos de adobe en las márgenes; una lamparilla roja iluminaba la fachada. Al fondo, en tablones tendidos sobre barriles estaba el bar y las habitantes eran seis: viejas, blandas, forasteras.)⁴⁶

"Taškářčin podnik má tvar krychle, do které se vchází dvojími dveřmi. Ty hlavní vedou do čtvercového, prostorného tanečního sálu, jehož stěny jsou posety vlastními jmény a symboly: srdci a šipkami, poprsími, ženskými pohlavími ve tvaru půlměsíce a mužskými údy, jak do nich vnikají."⁴⁷

(La casa de Chunga es cúbica y tiene dos puertas. La principal da al cuadrado, amplio salón de baile cuyos muros están acribillados de nombres propios y de emblemas: corazones, flechas, bustos, sexos femeninos como medialunas, pingas que lo atraviesan.)⁴⁸

Problém se dvěma podobami jednoho domu, které nosil v paměti, vyřešil jednoduše a zároveň mistrovsky. Do románu zasadil dva Zelené domy, každý na jiném místě, v jiném čase a s jiným majitelem, přesto však dokázal existenci druhého domu před čtenářem dlouho maskovat.

Dalším místem, jež spisovateli během jeho pobytu v Piure utkvělo natolik v paměti, že se rozhodl přenést ho do knihy, byla jedna tradiční městská čtvrť Mangacherie; její špína a chudoba, její hrdí a veselí

⁴⁴ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 90.

⁴⁵ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 248.

⁴⁶ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 255.

⁴⁷ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 121.

⁴⁸ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 126.

obyvatelé, jejich muzika a noční zábavy. Ačkoliv by se mohlo zdát, že si autor vybral tuto nuznou čtvrť do své knihy jako nástroj sociální kritiky, myslím si, že pravým důvodem byla právě nátura Mangašů, jejich postoj k životu.

"Za třídou Sáncheze Cerra najednou skončil asfalt, bílá průčelí, mohutná vrata a elektrické osvětlení a objevily se zdi z rákosu, střechy ze slámy, plechu a lepenky, prach, mouchy a křivolaké pěšiny. Za čtvercovými okénky bez záclon zářily lojové svíce a celé mangašské rodiny seděly venku a vychutnávaly svěží večerní vzduch. Bratři Leónové každou chvíli zvedali ruce a pozdravovali se s přáteli.

„Proč jste na Mangacherii tak pyšní?“ nechápal Josefino. „Proč ji tak vynášíte? Vždyť je tu smrad a lidé žijí jako zvířata, aspoň po patnácti v každém baráku.“

„Po dvaceti, když počítáš i psy a fotku Sáncheze Cerra,“ řekl Zrzek. „To je další dobrá stránka Mangacherie: nejsou tu žádné rozdíly. Lidé, psi i kozy, všichni jsou si rovni, všichni patří k Mangašům.“⁴⁹

(Con la avenida Sánchez Cerro terminaban el asfalto, las fachadas blancas, los sólidos portones y la luz eléctrica, y comenzaban los muros de carrizo, los techos de paja, latas o cartones, el polvo, las moscas, los meandros. En las ventanitas cuadradas y sin cortinas de las chozas, resplandecían las velas de sebo y los candiles mangaches, familias enteras tomaban el fresco de la noche en la media calle...

-¿Por qué están tan orgullosos? ¿De qué la alaban tanto? -dijo Josefino-. Huele mal y las gentes viven como animales. Por lo menos quince en cada casucha.

-Veinte, contando los perros y la foto de Sánchez Cerro -dijo el Mono-. Esa es otra cosa buena en Mangachería, no hay diferencias. Hombres, perros, cabras, todos iguales, todos mangaches.)⁵⁰

"Frájové vešli dovnitř jako obvykle, kopnutím otevřeli dveře a zpívali svou hymnu; jsou frájové a nedovedou pracovat, jen nasávat a karbanit, jsou frájové a teď si dají bene."⁵¹

(Los inconquistables entraron como siempre: abriendo la puerta de un patadón y cantando el himno: eran los inconquistables, no sabían trabajar, sólo chupar, sólo timbear, eran los inconquistables y ahora iban a culear.)⁵²

O své první osobní zkušenosti s druhým dějištěm románu *Zeleného domu*, pralesem, píše Vargas Llosa mimo jiné i ve své knize paměti

⁴⁹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 50-1.

⁵⁰ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 52.

⁵¹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 190.

⁵² Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 197.

Ryba ve vodě z roku 1993. Setkání s ním bylo náhodné. Vlastně už si balil kufry na cestu do Španělska, když se mu naskytla nečekaná příležitost zúčastnit se výpravy do Amazonie v oblasti Alto Maraňón. Fascinovala ho příroda v pralese a tvrdý život indiánů. Uvědomil si propastné sociální, kulturní, společenské a ekonomické rozdíly dvou tváří Peru. Objevil, že Peru také může znamenat středověk a dobu kamennou.⁵³ Tento objev další podoby své vlasti ho velmi zasáhl. Jeho odjezd do daleké Evropy právě v momentě pohlédnutí do očí trpké a zároveň fascinující skutečnosti musel celý zážitek ještě umocnit. Vargas Llosa svou krátkou zkušenost dokázal při psaní *Zeleného domu* mistrně zhodnotit.

Tři hlavní pralesní zkušenosti autor přenesl do románu. Každá nějakým způsobem postihuje postavení indiánů ve vztahu k bílým Peruáncům. Nemusím asi zdůrazňovat, že se jednalo o vztahy nerovnoprávné, ve kterých byli indiáni vykořisťováni, zneužíváni a ponižováni. To ovšem byla (a někde ještě je) realita Peru a celé Latinské Ameriky a proto patří do *Zeleného domu*, pokud aspiruje na celistvé zachycení její skutečnosti.

První zkušeností bylo poznání misijní osady Santa María de Nieva. Vargas Llosa poznal životní podmínky místních obyvatel a především pak jeptišky v misii. Jejich cílem bylo šířit křesťanství a civilizovat indiánské kmeny. Dělal to však často proti jejich vůli. Nejčastěji tak, že násilně odtrhly malé indiánky od jejich rodin a uzavřely je v klášteře, kde je vychovávaly v křesťanském duchu. Vargas Llosa poukázal na to, že tyto mladé dívky nemohly žít v misii napořád a musely uvolnit místo dalším. Všechny měly pak vesměs stejný osud. Končily jako služky, kuchařky nebo dokonce prostitutky ve velkých městech, protože do pralesa by se už stejně neuměly vrátit. Ani hlavní hrdinka románu nemá šťastnější osud. Spisovatel si je však vědom také hladu, násilí, těžké práce, nemocí a vysoké dětské úmrtnosti v pralese. Ani na tuto skutečnost v *Zeleném domě* nezapomněl upozornit. Zpracoval toto kontroverzní téma mistrovsky. Nesoudí, brání svůj neu-

⁵³ Srov. Vargas Llosa, M. *HSN*. s.24-5.

trální postoj a nechá čtenáře, ať se sám rozhodne, na čí stranu se postaví.

„Pamatujete se na tu prsatou starou? Takhle jí sebrat děti, vždyť je to hanebnost. ...„Bylo to pro jejich dobro, Prcku. V misii je naučí oblékat, číst a mluvit španělsky.“...„Nebo bys radši, aby celý život žily pořád jako divošky?“ zeptal se Černouš. „Navíc dostanou najíst, dostanou očkování a spí v postelích,“ řekl Tlouštík. „V Nievě se mají jako se nikdy v životě neměly.“ ...„Že je učí žít kulturně, s tím samozřejmě souhlasím,“ řekl seržant. „Ale proč to má být násilím?“ ...„Jestli o civilizaci nestojí, co je nám do toho,“ řekl Prcek. „Každý ať si žije po svém a nasrat.“⁵⁴

(-¿No se acuerdan de la vieja de las tetas? Mal hecho arrancarle así a sus criaturas-...-Era por su bien, Chiquito. Para enseñarles a vestirse, a leer y a hablar en cristiano...¿O prefieres que se queden chunchas? -dijo el Oscuro. -Y además les dan de comer, y las vacunan, y duermen en camas -dijo el Pesado-. En Nieva viven como no han vivido nunca..... -Está muy bien que las culturicen -dijo el Sargento-. Sólo que por qué a la fuerza... -Y si ellos no quieren civilizarse, qué nos importa -dijo el Chiquito-. Cada uno con sus costumbres y a la mierda.)⁵⁵

"...a Reátegui, abych nezapomněl, matko, ještě manželka doktora Portilla. Copak, taky má problémy se služebnictvem? Má, done Fabio,... misie není žádná zprostředkovatelná služebnictva... to jsme si nerozuměli, nepochopila jste, jak to myslím, matko, když od Vás odcházejí, nemají vlastně kam jít,... a kdyby snad dokázala najít své rodiny, už by si nezvykla, přece nezačnou zase běhat nahá? ...a sestry se těch dětí ujímají a vychovávají je proto, aby získaly Bohu několik duší, ne aby někomu obstarávaly služebnictvo, done Julio."⁵⁶

(...y Reátegui de veras, Madre, la esposa del doctor Portillo. ¿También dificultades con la servidumbre? Sí, don Fabio,... la Misión no era una agencia de domésticos,... había habido un error, Madre, no lo había comprendido, y después de estar aquí las niñas no tenían donde ir,... pero aun si pudieran localizar a las familias las niñas no se acostumbrarían, ¿cómo iban a vivir desnudas de nuevo?... en la Misión recogían a esas criaturas y las educaban para ganar unas almas a Dios, no para proporcionar criadas a las familias, don Julio.)⁵⁷

Druhou zkušeností bylo setkání s indiánem jménem Jum, který účastníkům výpravy vyprávěl svůj životní příběh. Jeho život byl bídný,

⁵⁴ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 107-8.

⁵⁵ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 111-2.

⁵⁶ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 100-1.

⁵⁷ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 104-5.

nuzný a nešťastný stejně jako životy všech ostatních indiánů. Všudypřítomný problém Amazonie, černý obchod s kaučukem spojený s vykořisťováním domorodců, násilí a zneužívání moci, to nemůže v *Zeleném domě* chybět. Prostřednictvím románové postavy Juma, jíž své jméno propůjčila její skutečná živoucí předloha, nás autor seznamuje s postupným procesem zadlužování a následným zotročováním indiánů stejně jako v románu *Vír* (*La vorágine*, 1924) J. E. Rivery. Snaha vymanit se z tohoto víru je pro domorodce mnohdy bezvýsledná, ačkoliv by se mohlo zdát, že cesta ven existuje. Skutečný Jum měl tu výhodu, že se mu dostalo pomoci v podobě určitého vzdělání, které získal v rámci Vzdělávacího plánu pro prales (*Plan de educación para la selva*)⁵⁸. Poznal cenu peněz a pochopil, že může vydělat víc, když v obchodním řetězci přeskočí překupníky. Jak skončil jeho pokus založit družstvo, prodávat kaučuk přímo do města a zbavit se závislosti na překupnících, se dočítáme v knize.

"...ti dva chlapi je už dočista zkazili. ...já jsem to hned říkal, že za těmi prapory a slabikáři vězí něco jiného, nechtěl jsem, aby sem ti učitelé vůbec chodili, done Julio, a Pedro Escabino uhodí sklenicí do stolu, to družstvo už je na světě, Aguarunové chtějí sami prodávat v Iquitosu,..."⁵⁹

(...ese par de tipos los habían maleado...él había dicho detrás de esas banderas y de esas cartillas hay otra cosa y él se opuso a que los maestros vinieran, don Julio, y Pedro Escabino golpea la mesa con un vaso, don julio: La cooperativa era un hecho, los aguarunas iban a vender ellos mismos en Iquitos.)⁶⁰

"Julio Reátegui dá znamení tlumočnickovi: trest za urážku úřadů, víckrát už nebít žádného vojáka, víckrát už nešidit pana Escabina, jinak přijedou znovu a bude to ještě horší."⁶¹

(Julio Reátegui hace una seña al intérprete: castigo por faltar a la autoridad, nunca más pegarle a un soldado, nunca engañando patrón Escabino, sino volverían y castigo sería peor.)⁶²

"...aby vám ten pohan pak neumřel, přátelé. Má-li to opravdu posloužit jako odstrašující příklad, musí se vrátit do Urakusy a vypravovat ostatním,

⁵⁸ Srov. Vargas Llosa, M. *HSN*. s.39-42.

⁵⁹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 48.

⁶⁰ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 49.

⁶¹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 158.

⁶² Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 164.

co se stalo. ...jemu, Escabinovi, nejde o nic jiného než o to, aby s nimi mohl obchodovat jako dřív."⁶³

(...que no se les muriera. Para que fuera un buen escarmiento, el pagano tenía que regresar a Urakusa y contar a los otros lo que había pasado. ...lo único que pedía Escabino era hacer comercio con ellos, como antes.)⁶⁴

Spisovatel si musel domyslet sám, jaký vliv mělo na Juma a ostatní indiány jeho příkladné a odstrašující potrestání. Brzy po této události se totiž celá výprava vracela z pralesa domů a Vargas Llosa odjel s nimi. Pro autora fikcí však není bezpodmínečně nutné znát celý příběh, aby ho mohl využít v románu. Vargas Llosa si domyslel nečekané a vtipné vyústění Jumova příběhu a promyšleně ho propojil s ostatními. Románový Jum se po výprasku v Santa María de Nieva spolčil se skupinou, jež přepadávala indiány. Spolu jim kradli kaučuk a kůže, které měly původně skončit v rukou překupníků. Mstil se tak svému největšímu nepříteli, guvernérovi, jenž se na tomto obchodě do té doby obohacoval na úkor všech ostatních. Vidíme tu na konkrétním případě, jakým způsobem spisovatelé v románech dotvářejí nebo pozměňují skutečnosti, které jim byly předlohou či inspirací.

"...je trochu blázen, ale je užitečný, dokáže je přesvědčit. ...měla bys je vidět, jak do nich mluví, jak na ně křičí a prosí je, tancuje před nimi a oni, ano, ano, ...a vždycky jim dají kaučuk po dobrém. ...opravdu tolik nenávidíš bělochy? ...a Pantacha, ano, paní, protože ho bili... poněvadž se jím mstí tím, že nám pomáhá, a Lalita, to ho opravdu pověsili na Capironu? ...křičel jsi, když tě pálili? ...to se maluješ, abys nezapomněl na to bičování? ...nemysli si, že mi pomáhá pro moje krásné oči. ...tím líp pro mě, že pracuje takhle, pomsta mě nic nestojí,..."⁶⁵

(...un poco loco, Lalita, pero útil, un convencedor... Lalita, si vieras cómo los trabaja, los grita, les ruega, les baila y ellos sí...siempre les daban el jebe de a buenas... ¿odias tanto a los cristianos, cierto?... y Pantacha sí, patrona, porque le pegaron... y Fushía somos su venganza, y ella cierto que lo colgaron de una capirona?, ...gritaste cuando te quemaron? ...te pintas para recordarte de los chicotazos?, ...no creas que me ayuda por mi linda cara. ...mejor para mi que trabaje así, la venganza no me cuesta nada...)⁶⁶

⁶³ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 334.

⁶⁴ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 340.

⁶⁵ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 245-6.

⁶⁶ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 253.

Výše uvedený Fushía je v románu důležitá postava. Představuje další vzpomínku, kterou si Vargas Llosa přivezl z pralesa. Předlohou k vytvoření této postavy byl jeden Japonec, který se jmenoval Tushía. Byl to legendární člověk, jehož minulost byla neznámá a opředená mýty. Nikdo ho vlastně neznal osobně, přesto všichni znali historky o jeho činech a všichni byli ochotni vyprávět o jeho špinavých obchodech, zálibě v mladých dívkách, nemoci a o strachu a hrůze, které šířil v oblasti. Vargas Llosa shromáždil všechna vyprávění, pomluvy a klepy a z titulu všemocného stvořitele fikce vytvořil Fushíu a jeho osobní historii.

"A Lalita, jaký býval tenkrát done Aquilino? a ten, vyptávali se ho, odkud přišel, a on byl samé tajnosti a lži, sotvaže mluvil španělsky, Lalito, míchal to dohromady s brazilštinou."⁶⁷

(Y ella ¿cómo era antes, don Aquilino?, y él de dónde vendría, le preguntaban y él puro misterio y mentira, apenas hablaba cristiano, Lalita, hacía unas mezcolanzas con el brasileño.)⁶⁸

„Překupníci za to nemohou, pane Reátegui, opravdu," řekl Fabio Cuesta. „Zuří víc než kdo jiný, chápejte, právě oni z toho mají největší škodu. Zřejmě ti lupiči skutečně existují."⁶⁹

(-No es culpa de los patrones, señor Reátegui, le juro –dijo Fabio Cuesta-. Si ellos están más furiosos que nadie, no ve que son los más perjudicados? Parece que los bandidos existen de verdad...)⁷⁰

„Ženy nás vítaly s pláčem, pane Reátegui," řekl Fabio Cuesta. „Lupiči jim totiž nejen pobrali kaučuk, kaspiové mléko a kůže, ale samozřejmě odvedli i mladá děvčata."⁷¹

(Las mujeres nos recibían llorando, señor Reátegui. Porque los bandidos no sólo se llevan el caucho, la leche caspi y las pieles, sino también las muchachitas, claro.)⁷²

„O těch lupičích se už vypravují úplné bajky," zahlaholil doktor Portillo.⁷³

(Hay toda una leyenda ya sobre los bandidos –dijo el doctor Portillo-.)⁷⁴

⁶⁷ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 225.

⁶⁸ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 233.

⁶⁹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 111.

⁷⁰ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 115.

⁷¹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 113.

⁷² Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 117.

⁷³ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 113.

⁷⁴ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 118.

„Potíž je v tom, že jsi nemocný," špitla Lalita.

„Potíž je v tom, že se mi hnusí tvoje uhry," rozkřikl se Fushía... „proto se stydíš, schováváš se a nikdy se přede mnou nesvlečeš," řekla Lalita... „Myslíš, že necítím, jak ti páchnou? Hnijou ti nohy, Fushío, to je horší než moje uhry." ⁷⁵

(-Lo que pasa es que estás enfermo –susurró Lalita.

-Lo que pasa es que me dan asco tus granos –chilló Fushía... -Por esto te da vergüenza y te escondes y no te desvistes en mi delante –dijo Lalita... Pero acaso no huelo cómo te apestan? Las piernas se te están pudriendo, Fushía, eso es peor que mis granos.) ⁷⁶

Jak jsme se mohli přesvědčit, publikace *Utajený příběh jednoho románu* čtenáři poslouží jako užitečný pomocník při srovnávání skutečnosti a fikce v *Zeleném domě*, při odhalování toho, co napsal sám život a co Vargas Llosa. Případů, kdy spisovatel tak dopodrobna odhaluje svůj recept na přípravu románu, není mnoho. Kniha nám však bude užitečná i nadále, jelikož Vargas Llosa v ní vysvětluje některé své teoretické názory na literaturu aplikované i v *Zeleném domě*.

⁷⁵ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 273-4.

⁷⁶ Vargas Llosa, M. *CV(1996)*. s. 281.

5. Teoretický pohled na praktickou disciplínu

Vargas Llosa je spisovatelem a kritikem v jedné osobě. Je pravda, že jeho romány oslovují čtenáře v mnohem větší míře než díla esejistická, ale to je dáno obecnou představou o větší atraktivitě krásné literatury oproti odborným kritickým textům. I přesto si esejistická díla Vargase Llosy získávají nové a nové čtenáře nejen mezi odborníky ale i v řadách laické veřejnosti. Zásahu na tom má, stejně jako u románů, jeho osobitý poutavý styl. Ačkoliv vědecký přístup k problematice, racionální postup a odborná terminologie mu nejsou cizí, vždy klade důraz především na estetický účinek textů podepřený nevázanou představivostí a fantazií. Zejména ve svých literárních kritikách se vymyká tradičnímu chápání žánru a ve spojení s vlastním pojetím literatury a důrazem na uměleckou hodnotu textu představuje literární kritiku jako autonomní umělecké dílo.

V této kapitole se zaměřím na interpretaci Vargas Llosových teoretických úvah o literatuře z 60. let, protože v této době psal *Zelený dům* a je nepochybné, že jeho románová tvorba a tehdejší pojetí literatury se navzájem ovlivňovaly. Jak už jsem zmínil, *Zelený dům* je zkušebním produktem experimentování s formou v románu. Na něm a jiných románech si Vargas Llosa ověřoval platnost svých teoretických závěrů. Dlouholeté teoretické i praktické úsilí završil začátkem 70. let zformulováním ucelené teoretické koncepce tzv. "Totálního románu". Vědomi si tohoto faktu, můžeme vyslovit na první pohled zcela scestné tvrzení, že literárně kritické eseje Vargase Llosy *García Márquez: Historie jedné Bohovraždy* (García Márquez: historia de un deicidio, 1971)⁷⁷ a *Nepřetržitá orgie: Flaubert a "Paní Bovaryová"* (La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary", 1975)⁷⁸ měly zásadní vliv na konečnou podobu *Zeleného domu*, díla, které je předcházelo o pět respektive devět let.

⁷⁷ Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971. Dále jen *GM*. Český překlad názvu je vlastní.

⁷⁸ Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral, 1975. Dále jen *OP*. Český překlad názvu je vlastní.

a) Cesta do nitra spisovatelovy duše

Nejužitečnějším materiálem pro získání informací o vztahu Vargase Llosy k literatuře v daném období představují literární eseje publikované původně jako články v novinách a časopisech nebo jako různé veřejné projevy. Později je autor vydal souborně v knize *Proti větru a přílivu* (Contra viento y marea I, 1990).⁷⁹ Druhým neméně důležitým zdrojem informací je esej "La novela"⁸⁰ z roku 1966. Na následujících řádcích se pokusím vše podstatné shrnout a interpretovat tak autorův pohled na literaturu a současně ho doplnit o své postřehy.

Vargas Llosa ze všeho nejdříve předestírá otázky, na které si posléze sám také odpovídá. Kdo je to spisovatel? Proč je spisovatelem? Proč píše fikce? Jak je píše? Jaké je jeho poslání? Co představuje literatura? Jaký je důvod její existence? Jaký je její úkol a funkce? A jiné.

V první řadě je potřeba podotknout, že za nejvyšší formu literatury považuje román, protože ten může využívat technik a postupů všech ostatních žánrů pro své účely. Naproti tomu povídka, báseň nebo drama se prý nemohou zmocnit románu a k dosažení svých cílů využít jeho zbraní.⁸¹ Je sice pravda, že román není svázán prakticky žádnými formálními pravidly, na druhou stranu dnes běžně dochází k volnému prolínání žánrů. Důležité však je uvědomit si, že hovoří-li Vargas Llosa o literatuře a literárním díle, má tím na mysli literární fikci, román, svůj nejoblíbenější žánr, jehož definici čtenáři ochotně nabízí. Říká, že je úzce spjat s realitou a proto je jejím slovním zpodobněním (representación verbal de la realidad).⁸²

Mnoho prostoru věnuje prvotním impulzům a popudům, díky nimž člověk tíhne k literatuře (la vocación literaria). Spisovatelem se prý stává člověk nespokojený se světem, ve kterém žije, jemuž skutečnost nepostačuje, který se cítí nenaplněn. Tento nespokojenec pociťuje, že v jeho vztahu ke světu vznikají rozpory a klíčící pocit nesouhlasu a nelslučitelnosti s ním. Vargas Llosa je přesvědčen, že kdyby tomu tak

⁷⁹ Vargas Llosa, M. *CVM*. Český překlad názvu je vlastní.

⁸⁰ Vargas Llosa, Mario. "La novela". V Klahn, N.-Corral, W. *Los novelistas como críticos*, Ciudad de México: Tierra firme, 1991, s. 341-359. Dále jen *NCC*.

⁸¹ Srov. Vargas Llosa, M. *NCC*. s. 341.

⁸² Srov. *Ibid.*, s. 341.

nebylo, člověk by necítil potřebu vytvářet nové reality. Spisovatele dále nazval rebelem bojujícím proti společnosti, své době, třídě, proti světu.⁸³ To je velice poetické označení, leč poněkud přehnané. I kdyby to platilo u většiny spisovatelů, nelze toto označení automaticky vztahovat na všechny. Stejně tak je možné, že člověk žijící naprosto spokojeně v reálném světě může psát právě proto, aby se se podělil o svou radost ze života a spokojenost. Autor dodává, že spisovatel neví, jak, kdy a proč se jeho vztahy s okolním světem zkazily, neuvědomuje si pohnutky, ze kterých se rodí jeho nespokojenost. Píše, aby našel příčiny svého rozpoložení a tím utišil svou nespokojenost a potřebu psát.⁸⁴ Toto tvrzení mi připadá ryze účelové. Pokud někdo namítne, že někteří autoři se proti nikomu a ničemu nebouří, je snadná odpověď hned po ruce. "Ale bouří, jen si toho nejsou vědomi". Mě osobně napadá množství banálních vědomých důvodů: radost z vyprávění, pocit uspokojení, ctižádost, touha po slávě, uznání, obdivu, penězích,...

Vargas Llosa upozorňuje, že spisovatel se pomocí psaní nedokáže smířit s realitou a že jeho nespokojenost roste a potřeba psát se v něm ještě prohlubuje. Literatura se tak stává životní potřebou. Na základě toho nazývá spisovatele otrokem svého povolání a jeho služebníkem.⁸⁵ Literaturu pak označuje za výhradní, vylučující a výlučnou vášeň, která si žádá oběti.⁸⁶ Ačkoliv nesouhlasím s tím, že by se psaní mělo vždy nakonec stát životní potřebou všech spisovatelů, nelze nic namítat proti obraznému a výstižnému popsání vztahu spisovatele a literatury. Vargas Llosa prokazatelně literatuře zasvětil téměř celý svůj život a je více než pravděpodobné, že on se cítí být jejím otrokem. Opět ale podotýkám, že je velmi odvážné o tomto pocitu hovořit jako o prvku společném všem spisovatelům.

V tomto duchu pokračuje zase v jiném článku "Una insurrección permanente", kde tvrdí, že není umělecké tvorby bez nekonformního chování a vzpoury. Chápe literaturu mj. jako trvalou vzpouru, která nesnese svěřací kazajku. Důvod existence literatury je protest, rozpor

⁸³ Srov. *Ibid.*, s. 342-3.

⁸⁴ Srov. *Ibid.*, s. 343.

⁸⁵ Srov. *CVM*, s. 117.

⁸⁶ Srov. *Ibid.*, s. 57.

a kritika všech nedostatků, mezer, zlovyků, omylů a předsudků v okolí spisovatele. Úkolem literatury je rozhábat, zneklidnit, vylekat a udržet člověka ve stavu nespokojenosti se sebou samým, bez ustání podněcovat jeho vůli po změně a zlepšení za každou cenu.⁸⁷

Považuji za zajímavé zmínit se také o tom, jak Vargas Llosa vidí společenskou situaci spisovatele, zejména v Peru, jakým překážkám musí čelit, aby se jím stal a byl úspěšný. Povolání spisovatele je prý "sázka naslepo". Považuje ho za "představitele téměř vyhynulého druhu" v Peru, který "musí překonat pud sebezáchovy", než se rozhodne jím stát. Psaní pro něj znamená "občanskou smrt", "život vyvrhele na okraji společnosti", jenž je považován za "neškodného blázna a pomatence", protože píše v zemi, kde literatura neplní žádnou funkci a kde nikdo nečte.⁸⁸

K tomu, aby se člověk stal spisovatelem, musí prokázat věrnost tomuto povolání, hodně úsilí, tvrdohlavost a v Peru navíc "tiché hrdinství". Spisovatel musí neustále "bojovat proti větru a příboji" (contra viento y marea), "plavat proti proudu". Stojí ho hodně námahy "nedezertovat" z literatury, přestože vždy musí skončit "poražen", jelikož peruánská společnost je proti literatuře "očkovaná".⁸⁹ Za poražence Vargas Llosa považuje i člověka, který píše z nedostatku času a peněz pouze o nedělích. Společnost ho porazila svým nezájmem, tím, že neohodnotila jeho práci.

V předchozích dvou odstavcích jsem označil uvozovkami některé z výrazů, které Vargas Llosa nejen v těchto, ale i v jiných esejistických textech používá. Chtěl bych tak poukázat na jeho typické jazykové vyjadřování. Je bohaté, vzletné, poetické i vtipné. Tento rys je jedním z těch, které ze všech jeho prací dělá zajímavou četbu pro všechny. Autor pochopení svých prací nepodmiňuje čtenářovou znalostí děl, na která odkazuje, ani neužívá zbytečně mnoho odborných termínů. Zpřístupňuje je tak nejen odborníkům, ale i laikům. Předpokladem pro zvládnutí textů je u čtenáře často jen velká představivost a fantazie.

⁸⁷ Srov. Ibid., s. 107-10.

⁸⁸ Srov. Ibid., s. 114-7.

⁸⁹ Srov. Ibid., s. 115.

Peruánský spisovatel, který nedezertuje, odchází do exilu, kde hledá kulturnější atmosféru, stimulující prostředí (a obživu). Tak to alespoň podle Vargase Llosy chodí v Peru. Tento krok je pochopitelný, přesto za něj spisovatelé často sklízí kritiku. Vargas Llosa, jak je jeho zvykem, se k tomu veřejně vyjádřil. Bránil přitom sebe i všechny ostatní. Exil podle něho nemá přímý vliv na kvalitu literárního díla. Pokud spisovatel dojde k závěru, že v exilu (v zahraničí) bude psát lépe, měl by odejít. Lépe tak poslouží své vlasti. Pokud je tomu naopak, měl by zůstat. Kritikům pak vzkázal, že by neměli spisovatele posuzovat podle jejich názorů a způsobu života, nýbrž jen a pouze podle jejich knih.⁹⁰

Při čtení textů vztahujících se k postavení spisovatele v Peru, čtenář snadno podlehne pocitu, že člověk, který se stane spisovatelem v této zemi, vlastně dokázal nemožné. Takový člověk je vyobrazen jako skutečný hrdina a výjimečně nadaný jedinec. Aniž bych chtěl zlehčovat situaci v peruánské kultuře a zásluhy Vargase Llosy na rozšíření obecného povědomí o peruánské literatuře, nemůžu se zbavit dojmu, že neustále cítí potřebu opakovaně upozorňovat na sebe a na to, co dokázal, jak veliký kus cesty ušel.

Za ukázkový příklad takového chování bych rád zmínil místo, kde Vargas Llosa cituje Josého Miguela Ovieda a jeho "smutné pravidlo peruánské literatury, jež odsoudilo své básníky k předčasné smrti ... ve věku kolem třiceti let" ("esa triste ley de la literatura peruana que ha condenado a sus poetas a la muerte prematura ... al borde de los treinta años").⁹¹ Spisovatelé jsou prý v tomto věku transformováni, jsou asimilováni nebo morálně zničeni prostředím, utíkají se k zahálce, skepticizmu, bohémství a alkoholu. Někteří přestanou psát a věnují se jiným aktivitám, aby se užívali, jiní praktikují literaturu jako vedlejší činnost. Obě skupiny jsou dezertéři. Kromě Sebastiána Salazara Bondyho pak Vargas Llosa nevidí jiné "živé" peruánské autory. Většina peruánských spisovatelů je prý mrtvá už dlouho před tím, než je uloží do hrobu. A nad jejich hrobem už si nikdo nevzpomene, že před deseti,

⁹⁰ Srov. *Ibid.*, s. 200-4.

⁹¹ Cit. podle *CVM*. s. 134.

patnácti, dvaceti lety tito lidé prohráli svůj zápas s peruánskou společností a vzdali svou snahu o úspěch na literárním poli.⁹² Tím ovšem Vargas Llosa nespravedlivě přehlíží jména jako: A. Bryce Echenique, J. M. Arguedas, J. R. Ribeyro, M. Scorza aj.

Musím zde vyzdvihnout autorovo vtipné a výstižné básnické vykreslení situace, která zřejmě byla/je v Peru aktuální. Opět zde zapracovala jeho fantazie a představivost (přestože původní myšlenku převzal). Nicméně svým výrokiem degraduje a ponižuje úsilí lidí, kteří neměli to štěstí, aby se dostali do Evropy, kde by měli lepší podmínky k práci. Chybělo málo a Vargas Llosa mohl být jedním z těch "mrtvých dezertérů".

Svůj článek, v němž se tak kriticky vyjadřuje o peruánské literární scéně, napsal v roce 1966. Slova o předčasné smrti peruánských autorů ve věku třiceti let tedy vyšla z jeho pera v roce, kdy i on sám dovršil tento věk. V té době však Vargas Llosa spokojeně žil v Evropě, chystal se vydat (nebo už vydal) svůj druhý velký román *Zelený dům* a strmě stoupal do literárního Olympu. Přestože o sobě v článku nehovoří, je z něj patrné, že čtenáři nepřímo nabízí srovnání s vlastním úspěchem, který v kontrastu s neúspěchem krajanů budí ještě větší obdiv. To považuji za zjevný projev sebeuznání a ocenění vlastních kvalit.

b) Exhibicionismus jako terapie

Jestliže jsme mluvili v předchozí kapitole o tom, jaké psychické rozpoložení vede spisovatele k vytvoření nové fiktivní reality a co tím sleduje, zde si ukážeme způsob, jakým podle teorie Vargase Llosy z roku 1966 všechny romány vznikají. Tento způsob je přesvědčivě popsán v již zmiňované eseji "La novela", kde Vargas Llosa opět používá některá vtipná přirovnání. Pro pochopení vztahu mezi nimi a popisovanou skutečností čtenář využije svou fantazii a představivost spíše než strohou a chladnou logiku literárního kritika. Ne se vším lze úplně souhlasit, přesto myslím, že jde o zajímavé myšlenky.

⁹² Srov. Ibid., s. 134-5.

Autor tvrdí, že všichni spisovatelé píšou své fikce na základě svých životních zkušeností se světem.⁹³ S tímto bodem musím naprosto souhlasit. Při jistém zjednodušeném chápání tohoto tvrzení bychom si mohli mylně myslet, že dílo odrážející životní zkušenost spisovatele znamená ve skutečnosti dílo s vysokým poměrem autobiografických prvků. V tom případě by Vargas Llosa a jeho díla byli zářným příkladem, ale o mnohých dalších autorech by to neplatilo.

Myslím tedy, že bychom toto tvrzení měli chápat širěji, univerzálněji. V první řadě si musíme uvědomit fakt, že veškerá literatura, včetně té vědecko-fantastické, vzniká v mysli spisovatele, která je schopná vytvářet nové ideje jen na základě toho, co se do té doby naučila, neboli, co spisovatel viděl, slyšel, zažil nebo i jen četl a uložil v paměti. Potom už zní logicky, že každá nová fikce je založena na kombinaci již existujících znalostí, vjemů, vzpomínek, čili životních zkušeností. Jako příklad můžeme uvést scénář k filmu *Hvězdné války*. Bez předchozího povědomí o existenci vesmíru, vesmírných lodí, robotů, zbraní, laseru, teorie o existenci jiných civilizací, aj. by autor scénáře George Lucas nikdy nemohl něco podobného napsat. V jednom článku o sci-fi filmech se pak o *Hvězdných válkách* píše takto: "George Lucas nasál akurátní míru inspirace z bájí a pověstí, vzpomněl si na samuraje a vytvořil svět s okouzující mytologií a nadčasově srozumitelným příběhem."⁹⁴

Psaním člověk vždy navrácí světu část zkušeností, které se v něm postupně nashromáždily. Uchovává je v mysli, potom je upraví podle svých potřeb a vrací je ve formě fikcí. A proto je tento člověk především exhibicionista a proto všechny romány Vargas Llosa považuje za autobiografické.⁹⁵ Pokud Vargas Llosa přirovnává jeden z produktů spisovatele, román, k pozměněným zkušenostem načerpaným v průběhu života, jež spisovatel navrácí zpět světu, pak analogicky (v souladu s předchozí myšlenkou, že veškeré lidské konání je závislé na dosa-

⁹³ Srov. *NCC*. s. 344.

⁹⁴ Cívka, Petr. Zvolte nejlepší americký sci-fi film. [online], [cit.2007-06-16] Dostupné z: http://www.novinky.cz/kultura/zvolte-nejlepsi-americky-sci-fi-film_110109_cg2o6.html (2007-02-23)

⁹⁵ Srov. *NCC*. s. 344.

vadní životní zkušenosti jedince) obrazy malíře jsou také nějakým způsobem jeho upravené zkušenosti a ne jinak tomu je u kuchaře, zubaře, kominíka aj. Slovo "exhibicionista" tím získává spíše vysvětlující než vymezující význam.

Vraťme se ale zpět na pole literární fikce. Samotné přirovnání spisovatele k exhibicionistovi mi připadá výstižné už jen proto, že jeho cílem je šířit román mezi lidi a v něm (okázale nebo maskovaně) zveřejňovat své soukromí, své myšlenky, vzpomínky, pocity a životní zkušenosti.

Při psaní spisovatel překlápí zkušenosti pomocí jazyka a techniky do fikce, aby se zbavil obsesí a pocitů nespokojenosti, rozporu a neslučitelnosti se světem (později je nazývá "démony"⁹⁶). Je to tedy taková léčebná terapie. Vargas Llosa si je vědom toho, že tyto zkušenosti nemůže přesunout do fikce přímo, bez úprav, syrové. Čím věrněji by vystihl skutečnost, tím méně úspěšná by byla jeho terapie a tím méně věrohodná, realistická by byla fikce. A zkušenost by při převodu zemřela.⁹⁷ Píše, že spisovatel musí užít různých strategií, taktik a léček, aby jeho zkušenosti při převodu do jazyka neumřely, ale aby spíš budily dojem autonomních, nezávislých, svrchovaných forem života zcela osvobozených od vlivu autora.⁹⁸

Jinak řečeno, autorovi záleží nejvíce na tom, jak přijmou jeho román čtenáři a kritici, jestli je dokáže vtáhnout do děje, aniž by měli pocit, že jím vytvořená fiktivní skutečnost je nereálná, nevěrohodná. Na této autorově snaze by nebylo nic zvláštního, kdyby to ovšem odpovídalo tomu, o čem nás přesvědčoval jen o pár řádků výš (že člověk píše pouze z toho důvodu, že není spokojen se světem, kde žije, necítí se naplněn, skutečnost mu nepostačuje, vztah mezi nimi je vadný, zkažený aj., a aby našel důvody této nespokojenosti, a tím utišil jak svou nespokojenost tak i potřebu psát).

Opět nelze než souhlasit s tím, že spisovatel musí dát svému dílu náležitou formu a musí uplatnit různé techniky, aby dosáhl kýženého

⁹⁶ Srov. *CVM*. s. 233.

⁹⁷ Srov. *NCC*. s. 345.

⁹⁸ Srov. *Ibid.*, s. 345.

efektu. Na druhou stranu právě tady si můžeme všimnout, jak pomocí své magické a přitažlivé výřečnosti Vargas Llosa maskuje zející díry ve své teorii poté, co se rozhodl vypustit jeden důležitý faktor ovlivňující konečnou podobu románů – čtenáře.

Aby podpořil své vývody, uvádí příklady dvou velkých spisovatelů, Huga a Flauberta. Victor Hugo prý zničil několik verzí *Bídníků* (*Les misérables*, 1862), než byl s románem zcela spokojen, a trvalo mu to mnoho let.⁹⁹ Také Vargas Llosa v případě *Zeleného domu* první verzi úplně zničil. V této eseji popisuje příhody, které Huga vedly k napsání *Bídníků*. Mimo jiné si prý uvědomil sociální nespravedlnost své doby při zjištění, že jeden zloděj byl odsouzen k doživotí jen za krádež chleba. To ho natolik rozhněvalo, že se rozhodl napsat o tom román, aby se své nespokojenosti a nesouhlasu s touto skutečností zbavil. Proč ho ale zajímalo, jestli jeho dílo bude kvalitní, živé a přesvědčivé, když jeho cílem podle Vargase Llosy mělo být pouze pomocí sám sobě zbavit se svého pocitu neslučitelnosti s realitou kolem sebe?! K tomu by přece stačilo psát jen "do šuplíku".

Zničehonic se v textu poprvé objevuje slovo "čtenář" a Vargas Llosa naprosto suveréně podotkne (jako kdyby celou dobu netvrdil nic jiného), že "on" je tím důvodem, kvůli němuž Hugo s Flaubertem celé roky předělávali své romány.

Autor svou nahotu (představující jeho prvotní životní zkušenost) v průběhu svého striptýzu naruby obléká a halí do vrstev oblečení (představujících jeho strategii, taktiku a jiné metody), aby ji skryl před čtenářem.¹⁰⁰ Z podvědomého strachu, že by nezamaskovaná před čtenářem neuspěla, že by ho nepřesvědčila.

Zatímco vědec by musel i nepatrné nepřesnosti řešit systémově, tj. předělat celou teorii, až by byla zcela nenapadnutelná, umělec v tom nevidí problém. Zaměří se na formu, jazyk a styl a různými prostředky odvede čtenářovu pozornost jinam. Hlavní je první dojem. Sám jsem se také v průběhu první četby nechal zmást Vargas Llosovu přesvědčovací schopností a obdivoval jsem, jak jednoduše a čtivě lze také pojednávat

⁹⁹ Srov. *Ibid.*, s. 346.

¹⁰⁰ Srov. *Ibid.*, s. 349.

o literární teorii. Nepřesnosti v textech na první pohled neviditelné jsem objevil až při jejich následném studiu.

Přestože Vargas Llosovy teze ve většině případů nelze vztáhnout na všechny spisovatele, mají svou hodnotu, protože minimálně jednomu velkému spisovateli jsou šité na míru, a tím je Vargas Llosa. Není důležité, pokud byly jeho myšlenky v těchto esejích už překonány nebo nebyly životaschopné již od svého zrodu. Umělecká hodnota těchto textů je neoddiskutovatelná.

c) Literární kritika? Ideální způsob seberealizace

Na začátku této kapitoly jsem zmínil Vargas Llosovy literárně kritické kvality a v příští kapitole budu studovat dvě kritické eseje, o kterých už tu několikrát byla řeč. Cílem bude pokusit se v poněkud kratší verzi interpretovat autorovo pojetí teorie tzv. "totálního románu" a současně ho porovnat s praktickými prostředky užitými v *Zeleném domě*. Proto si myslím, že bude užitečné se před tím ještě víc seznámit s Vargasem Llosou – kritikem.

Joaquín Marco, španělský spisovatel a universitní profesor v Barceloně, o Vargasi Llosovi v roce 1984 řekl, že on není tradiční kritik, že patří do skupiny spisovatelů-kritiků, tedy spisovatelů, kteří zároveň přemýšlí nad funkcí literatury, literární tvorby. Nemá podle něj svůj vlastní kritický systém, metodu, ale má už za sebou řadu kritických prací o autorech a románech, které obdivuje a uznává. Z nich lze pak vymezit to, co by se dalo nazvat jeho vlastní literární tradicí.¹⁰¹ Vyplyvá z toho, že jeho kritická díla jsou zároveň mechanismem a klíčem k proniknutí do jeho románů.

Můžeme předpokládat, že jeho typický literární styl je syntézou všeho, co obdivoval na autorech jako byli Arguedas, Salazar Bondy, Cortázar, García Márquez, Flaubert, Martorell, Malraux, Bataille, Faulkner aj. Jimi se nechal inspirovat a podle jejich standartu posuzoval

¹⁰¹ Srov. *Semana de autor. Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1985, s. 42-3. Dále jen *SDA*.

každý další román. V roce 2000 Vargas Llosa navštívil Santiago de Chile, aby tam představil svůj nový román *Kozlova slavnost* (*La fiesta del chivo*, 2000), jehož kritiky ho obvinily z plagiátorství jiných spisovatelů. Mariova odpověď byla nečekaná. Tvrdil, že ve všech jeho románech lze najít stopy odkazující na některého z autorů, které uznává. Doslova pak řekl: "Chtěl bych napodobit všechny autory, které obdivuji." (*Me gustaría plagiar a todos los escritores que admiro.*)¹⁰²

Nemyslel to doslova. To, co skutečně sleduje u svých oblíbených, jsou spíše jejich techniky a způsoby, s jejichž pomocí se jim daří zcela ovládnout a pohltit čtenáře a vytvořit novou fiktivní realitu, která se (v očích Vargase Llosy) vyznačuje všemi znaky nezbytnými pro označení takové reality za totální. Každý se však k tomuto výsledku, stejně jako Vargas Llosa, dopracoval svým vlastním způsobem. Myslím si, že spíš než o napodobování jedná se v praxi o snahu dosahovat stejného výsledku. Z tohoto pohledu chápu jeho známou větu jako vyjádření nezměrného obdivu k těmto autorům a ironickou nadsázku zároveň.

Vargas Llosa charakterizoval svou kritiku pomocí následujících slov: intuitivní, subjektivní, impresionistická a zároveň přemýšlivá, akademická, informativní a pečlivá.¹⁰³

Rád píše takový typ kritiky, jaký sám rád čte. Kritiku, jejíž součástí je i představivost a fantazie (autora i čtenáře). Taková kritika využívá literární dílo (stejně jako spisovatel využívá realitu a svou zkušenost s ní) jako materiál i výchozí bod k vytvoření dalšího autonomního literárního díla. Měla by čtenáři nejen poskytnout informace k snadnějšímu pochopení pojednávaného díla a procesu jeho utváření, ale měla by i poskytovat stejné nebo podobné potěšení, radost a užitek z četby jako dílo, o kterém pojednává. Přistupuje k ní proto stejně jako k románové fikci, s uměleckým záměrem.

Přestože uznává, že u kritika jsou znalosti, informace a vzdělání stejně důležité jako fantazie a představivost, to co při četbě literární

¹⁰² Cit. podle Wong Campos, A. *Me gustaría plagiar a todos los escritores que admiro*. [online], [cit.2007-06-11]. Dostupné z:

<http://www.geocities.com/Paris/2102/art61.html> [07-05-2000]

¹⁰³ Srov. *SDA*. s. 45.

kritiky hledá, co ho zajímá, je především samotný autor-kritik¹⁰⁴, jeho osobnost, představivost a schopnost tvořit na pozadí jiných uměleckých děl. Tímto způsobem chce říct, že některé práce mu mohou připadat obdivuhodné, ačkoliv jsou nepřesné nebo dokonce lživé, zatímco jiné, přesné a správné, se mu mohou jevit nudné až hloupé¹⁰⁵.

Spisovatel musí ve svých románech vždy zvolit jeden z mnoha způsobů, jak lze zformulovat nějaké myšlenky, popsat situace nebo vyprávět příběhy. Každý autor má svůj styl, své formulace, svou románovou koncepci, a tím se odlišuje od ostatních. Svou volbou však vylučuje všechny ostatní existující způsoby, aniž by měl jistotu, že forma, kterou vybral, je ta pravá.¹⁰⁶ Vargas Llosa se tomu snaží bránit v *Zeleném domě* například u příběhu indiána Juma. Nedařilo se mu ho zpracovat takovým způsobem, aby působil věrohodně, reálně, skutečně. Nakonec tuto historii nechal vyprávět ústy několika postav románu. Všechny verze byly subjektivní, každá trochu jiná, ale společně daly dohromady přesvědčivý obraz Jumova příběhu. Toto je nesmírně efektivní zbraň k překonání čtenářovy nedůvěry. Toho si je Vargas Llosa vědom, protože ji pravidelně využívá.

Tuto techniku užívá i ve svých článcích a literárně teoretických esejích k výkladu a objasnění svých postojů. Důležité myšlenky formuluje v textu i několika různými způsoby, pohlíží na problematiku vždy jinými brýlemi, v jiném kontextu. Často používá složité soubory metafor a přirovnání. Ty mají za úkol usnadnit interpretaci jeho myšlenek, ale také přesvědčit čtenáře, aby se nepozastavoval nad menšími nepřesnostmi nebo nedokonalostmi. Nejdůležitější je snaha o estetické vyjádření myšlenky, technická dokonalost je druhořadá. A přesně to samé platí v případě jeho literární kritiky. Každý čtenář to musí pochopit, aby si četbu skutečně vychutnal.

Ve svých kritických pracích si Vargas Llosa vždy klade důležité otázky, proč a jak vzniklo dílo, o kterém píše. Odpověď je třeba hledat

¹⁰⁴ Srov. Ibid., s. 46-7.

¹⁰⁵ Srov. Wong Campos, A. *Una andanada de preguntas a Mario Vargas Llosa*. [online], [cit.2007-06-18]. Dostupné z: <http://www.geocities.com/awcampos/vista29.html>, [30-01-1972].

¹⁰⁶ Srov. *SDA*. s. 46.

v životě autora tohoto díla, neboť právě jeho životní zkušenost významě ovlivňuje, jak a proč píše.¹⁰⁷ O Vargas Llosově posedlosti pozadím vzniku románů jsme tu už několikrát hovořili. V souvislosti s tím jsme zmínili například genezi Hugových *Bídníků* a Flaubertovy *Citové výchovy* (*L'Éducation sentimentale: Histoire d'un jeune homme*, 1845).

V tomto směru bychom publikaci *Utajený příběh jednoho románu* mohli analogicky nazvat autokritikou *Zeleného domu*. Požadavky na komplexní rozbor díla samozřejmě nesplňuje, ale dává vyčerpávající odpověď na otázku, jak a proč vznikl (autor napsal) román *Zelený dům*. Výhodou Vargase Llosy je v tomto případě fakt, že vidí autorovi románu (tedy sobě) přímo do duše a všechny informace (impulzy, příčiny, motivace, důvody, démony) má z první ruky.

Tím pro nás tato publikace získává na významu a užitečnosti. Nesmíme ale zapomenout, že u Vargase Llosy se i u klasické kritiky jedná především o autonomní umělecké dílo, jež v jeho podání nebývá nezbytně závislé na literatuře, o které pojednává. To jí přidává na atraktivitě, ale při jejím studiu se musíme mít na pozoru před nekritickým přístupem. Nemůžeme všechny informace, které nám Vargas Llosa předkládá, považovat za nezvratný fakt.

¹⁰⁷ Srov. *Ibid.*, s. 50.

6. Teorie "totálního románu" v praxi Zeleného domu

Zatímco v šedesátých letech se Vargas Llosa intenzivně věnoval románové tvorbě, v první polovině sedmdesátých let pracoval především na dílech literární kritiky. V roce 1971 vydává práci *García Márquez: Historie jedné Bohovraždy* a v roce 1975 následuje *Nepřetržitá orgie: Flaubert a "Paní Bovaryová"*. Přestože tyto dvě eseje jsou mnohem pozdějšího data než *Zelený dům*, poslouží nám jako klíč k jeho hlubšímu pochopení, protože v nich Vargas Llosa shrnul své myšlenky a teoretické názory na literaturu, které ho provázely už v průběhu šedesátých let a významně ovlivnily i konečnou podobu *Zeleného domu*.

V čem spočívá teorie "totálního románu" a jak vznikl tento termín? V prvně jmenované esejí Vargas Llosa podává své vysvětlení.

"Psaní románů je vzpourou proti skutečnosti, proti Bohu, proti božskému výtvaru, jímž skutečnost je. Je to pokus o narovnání, změnu nebo zrušení reálné skutečnosti a její nahrazení skutečností fiktivní. ...každý román je skrytá Bohovražda, symbolické zavraždění reality."

(Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por una realidad ficticia que el novelista crea. ...cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.)¹⁰⁸

Aby spisovatel uspěl ve své snaze nahradit Boha v jeho roli stvořitele, musí vytvořit totální román, totální skutečnost. Totální román musí být úplný a musí budit dojem autonomního, soběstačného, skutečného světa, který postihuje všechny podoby života ve všech jeho rovinách.¹⁰⁹

Mohlo by se zdát, že metafory, které Vargas Llosa opět využil k popisu literárního procesu, jsou přehnané. Inger Enkvistová však upozorňuje, že autor mluví o ideálním případě ambiciózního spisovatele, jehož cílem by vždy mělo být vytvoření totálního světa, totálního románu. "...když Vargas Llosa použije slovo spisovatel, musíme číst spisovatel usilující o totální pojetí, když řekne román, musíme číst

¹⁰⁸ Vargas Llosa, M. *GM.* s. 85.

¹⁰⁹ Srov. *Ibid.*, s. 480-1.

totální román." (...cuando Vargas Llosa utiliza la palabra "novelista" hay que leer "novelista con afán totalizador", cuando dice "novela" hay que leer "novela total",...) ¹¹⁰

Co si tedy představit pod pojmem totální román? Podle Vargase Llosy si spisovatel nevybírání své motivy a náměty, o kterých bude psát. Fikce píše na základě svých životních zkušeností (zde je nazývá osobními, historickými nebo kulturními démony), z nichž ho některé zasáhnou natolik, že se nakonec stanou nejen impulsem k psaní, ale i románovým námětem. Jestliže spisovatel nemůže svobodně rozhodovat o výběru svých témat, pak úspěch závisí především na způsobu, jakým dané téma zpracuje. ¹¹¹

Vargas Llosa ve svých eseích definoval stylistické postupy a vypravěcí techniky, s jejichž pomocí může spisovatel dosáhnout svého cíle a vytvořit totální román. Každý spisovatel tyto prostředky využívá a vzájemně kombinuje originálním způsobem, čímž vytváří charakteristický a nezaměnitelný styl, který vždy vtiskne svému dílu. Tento styl, jež Vargas Llosa nazývá "přidaným prvkem", rozhoduje o tom, jestli spisovatel skutečně totální román vytvoří. ¹¹²

Abychom se dozvěděli něco víc o "přidaném prvku" Vargase Llosy v románu *Zelený dům*, seznámíme se s těmito postupy, technikami a formami a posoudíme, do jaké míry je využíval při své práci.

a) Vypravěč

Prvním mocným nástrojem autora usilujícího o vytvoření totální reality je práce s perspektivou vypravěče. Vypravěcí hledisko ukazuje, v jaké pozici se nachází vypravěč ve vztahu k vyprávěné látce. Rozpozná se podle gramatické osoby vypravěče. Pokud je v 3. osobě, nachází se vně fiktivní reality a udržuje si odstup od vyprávěného. Pokud je ve 1. osobě, nachází se uvnitř fiktivní reality a je součástí děje. Vypravěč ve 2. osobě může být jak vně tak i uvnitř fiktivní

¹¹⁰ Enkvist, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1987, s. 20.

¹¹¹ Srov. Vargas Llosa, M. *GM*. s. 94-5, 101-3.

¹¹² Srov. *Ibid.*, s. 86.

reality.¹¹³ K tomuto základnímu dělení vypravěčských perspektiv z roku 1971 Vargas Llosa později přidal šest různých vypravěčských forem, které rozlišil v románu *Paní Bovaryová* (Madame Bovary, 1856) Gustava Flauberta.

- Záhadný kolektivní vypravěč (un narrador-personaje plural: el misterioso "nous") vyjádřený 1. osobou plurálu je součástí děje, jeho aktivní účastník. Jeho identita je však záhadná, protože mluví o všem a o všech kolem sebe, jen ne o sobě. Může se jednat o kolektivního vypravěče nebo o jedince, který chce zůstat v anonymitě. Tato nejistota je u tohoto způsobu vyprávění je zásadní.¹¹⁴

- Vševědoucí vypravěč (el narrador omnisciente) stojí mimo děj, hledí na všechno s odstupem a vypráví ve 3. osobě. Jeho vlastnostmi jsou všudypřítomnost, vševědoucnost a všemohoucnost. Přestože má vypravěč-bůh (narrador-dios)¹¹⁵ neomezené možnosti, využívá své schopnosti promyšleně v souladu s vypravěčskou strategií románu.¹¹⁶

- Jednotliví vypravěči-postavy (narradores-personajes singulares) jsou hlasy postav vystupujících v románu, které pomocí dialogu nebo monologu nahrazují popis. Přímá řeč není explicitně vyznačena, ale je odlišena graficky.¹¹⁷

- Řečnická rovina psaná kurzívou (las palabras en cursiva: el nivel retórico) většinou upozorňuje na změnu vypravěčského hlediska. Často dochází ke smíšení hlasu vševědoucího vypravěče s hlasy jednotlivých postav. Jednotlivé postavy v tomto případě přestávají vyjadřovat svůj vlastní názor a vyjadřují názory celé jedné komunity prostřednictvím různých rčení, klišé, předsudků aj.¹¹⁸ Nebere se zde v úvahu klasické užití kurzívy u cizích slov, všelijakých -ismů, fonetických transkripcí, názvů literárních děl, novinových titulů aj.

- Rušivé obrazy (las imágenes obstructoras) jsou poskládané z vět pečlivě formulovaných tak, aby byly přesné, harmonické a vyhověly po stránce zvukové i vizuální. Podle Vargase Llosy však rozvláčný a

¹¹³ Srov. Ibid., s. 538-9.

¹¹⁴ Srov. Vargas Llosa, M. *OP.* s. 213-5.

¹¹⁵ Vargas Llosa, M. *GM.* s. 541.

¹¹⁶ Srov. Vargas Llosa, M. *OP.* s. 216-7.

¹¹⁷ Srov. Ibid., s. 226.

¹¹⁸ Srov. Ibid., s. 232-4.

nepřirozený styl těchto vět působí v textu často rušivě a dokonce snižuje uměleckou hodnotu románu.¹¹⁹

- Volný nepřímý styl (el estilo indirecto libre), další z vypravěčských hledisek v románu, Vargas Llosa naopak považuje za Flaubertův velký přínos v oblasti narativních postupů. Spočívá v přiblížení vševědoucího vypravěče k jednotlivým postavám tak, že hranice mezi nimi téměř zmizí. Užívá se ho k vyprávění intimních vzpomínek, pocitů, dojmů a myšlenek s cílem sblížit čtenáře s románovou postavou a umožnit mu proniknout do jejího nitra a přímo vnímat proud jejího vědomí bez potřeby, aby postava promlouvala. Text plyne velkou rychlostí bez interpunkce a bez uvození, jednotlivé části jsou oddělené jen čárkou. Základním tvarem sloves je imperfektum.¹²⁰

Hlavní zodpovědnost za vyprávění v *Zeleném domě* nese vševědoucí vypravěč. V důsledku totalizačního úsilí se však Vargas Llosa snaží vyprávět velkou část příběhu pomocí jednotlivých postav. Daří se mu tak držet sebe v pozadí a navodit dojem nezávislosti románu na svém stvořiteli. Ze stejného důvodu je i "vševědoucí" vypravěč pro čtenáře jen omezeným zdrojem informací. Vargas Llosa ho stvořil tak, že sám zpochybňuje svou vševědoucnost. V některých případech (např. v následující ukázce) se totiž ve svém vyprávění spoléhá na nezaručené zprávy "z druhé ruky".

(Se ha hablado tanto en Piura sobre la primitiva Casa Verde, esa vivienda matriz, que ya nadie sabe con exactitud cómo era realmente, ni los auténticos pormenores de su historia... En las historias mangaches se dice que existió en las proximidades de la otra orilla del Viejo Puente...) ¹²¹

"O původním Zeleném domě, z kterého vzešel i ten dnešní, se v Piure namluvilo tolik, že dnes už nikdo přesně neví, jak doopravdy vypadal, a

¹¹⁹ Srov. Ibid., s. 235-7.

¹²⁰ Srov. Ibid., s. 237-41.

¹²¹ Vargas Llosa, Mario. *La Casa Verde*. Barcelona: Seix Barral, 1971. s. 97-8. Dále jen *CV(1971)*. Některé gramatické a stylistické prvky románu, jichž si v oddíle 6.a) všímám v souvislosti s perspektivou vypravěče, se v českém překladu ztrácí. Z tohoto důvodu uvádím citace originálu v celém oddíle před českým překladem.

nemůže hodnověrně vypovědět jeho příběh... Podle toho, co se vypráví v Mangacherii, stával hned na opačné straně Starého mostu,..."¹²²

Spisovatel tak nutí čtenáře pracovat i s neověřeným zdrojem, jimž jsou sdělení románových postav, nespoléhat se pasivně na předěl faktů a samostatně hledat fiktivní pravdu. Tato pozice ho staví do jedné úrovně s postavami románu a přispívá k tomu, aby se vžil do jejich fiktivního světa.

Hned na prvních stránkách románu se čtenář potká s náročným volným nepřímým stylem vyprávění, na který si bude muset nějaký čas zvykat. V textu plynoucím v jednolitém bloku se velmi rychle začne ztrácet. Pozvolné přechody mezi vševědoucím vypravěčem a promluvou jednotlivých postav lze totiž jen těžko registrovat, jelikož na změny neupozorňuje žádná grafická úprava.

Typické vyznačení (uvození) přímé řeči (řekl, poznamenal, odpověděl) je nahrazeno jen uvedením jména mluvčího, které plynule navazuje na předchozí text pomocí souřadné spojky "a" (A kapitán..., A Fushía...), nebo je zcela vypuštěno.

(y el cabo lo asustaba: cuidado con las yacu-mamas, cuidado lo dejen mocho... Y el capitán que vinieran y se las comieran... Y el cabo las piernas le están sangrando, mi capitán, la sangre llama a las pirañas... Y Adrián Nieves por eso no vinieron las pirañas, mi cabo, se la olían que si le chupaban las piernas morían envenenadas.)¹²³

"...a desátník ho strašil: pozor na yacumamy, pane kapitáne, ať z vás pak není mrzák... A kapitán, ať si přijdou, a ukousnou mu je... a desátník, teče vám z nohou krev, to láká pirani... A Adrián Nieves, proto ho pirani nechaly na pokoji, poznaly, že by se otrávily, kdyby si ukously."¹²⁴

(Y ella Fushía, Fushía, y él tengo que encontrar al Aquilino y ella por que la hundiste, no quiero morirme en el monte, y él so cojuda, había que borrar las huellas.)¹²⁵

"A Lalita, Fushío, Fushío, a on, teď musím najít Aquilina, a ona, ale proč jsi ho potopil, nechci umřít v pralese, a Fushía, ženská pitomá, musím zakrýt stopy."¹²⁶

¹²² Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 84.

¹²³ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 80.

¹²⁴ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 68.

¹²⁵ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 216.

¹²⁶ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 184.

Speciální využití imperfekta pro snadnější rozpoznání promluvy postav není z pohledu čtenáře ideálním řešením, protože postavy o sobě v přímé řeči nemluví v první osobě imperfekta, ale ve třetí.

(Que le pasaba al cabo, el capitán se abanica ahora furiosamente con las dos manos, qué bicho le había picado. Pero al cabo Roberto Delgado no le picaban los bichos porque era selvático, mi capitán...) ¹²⁷

"Co vás to napadlo, desátníku, a kapitán se teď divoce ovívá oběma rukama, která moucha vás štípla? Jenže desátníka Roberta Delgada neštípou, poněvadž je z pralesa, pane kapitáne,..." ¹²⁸

Problém vzniká tím, že jak pro 1. osobu tak pro 3. osobu se používá v imperfektu stejného tvaru slovesa (stejně koncovky). Pokud si postavy "vykají", oslovují se také ve 3. osobě a ve třetí osobě se navíc vyjadřuje i vševědoucí vypravěč. Tato dvojznačnost zajišťuje maximální sblížení vševědoucího vypravěče s postavami a díky ní mohou být změny pohledu vypravěče tak přirozené a nenápadné. Čtenář si pak při určování jednotlivých promluv není jistý, tápe a často musí spoléhat na jiné identifikační pomůcky.

Nejednoznačnost je u volného nepřímého stylu klíčová, bohužel ji lze jen těžko při překladu převést do češtiny. V následujícím úryvku (překlad Vladimíra Medka, 2005) si všimneme potřeby použít v českém překladu různé tvary sloves jednoznačně určující gramatické kategorie v porovnání s jediným gramatickým tvarem sloves ve španělském originálu.

(¿Toda la gente en Bagua era como el cabo?,...mucho peor, mi capitán, no podía saber y el capitán se ríe a sus anchas y el cabo lo imita,... y de pronto: ¿se llevaba un práctico, mi capitán?) ¹²⁹

"To jsou tam u vás všichni takoví, desátníku? ...daleko horší, pane kapitáne, to si neumíte představit, kapitán se od srdce řehtá a desátník ho napodobí... a najednou, mohl bych s sebou dostat vůdce, pane kapitáne?" ¹³⁰

¹²⁷ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 35.

¹²⁸ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 30.

¹²⁹ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 36.

¹³⁰ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 32.

Autor také v promluvách často slovesa zcela vynechá, zejména v místech, kde dochází ke změně vypravěče. V tom případě je nutné analyzovat text podle kontextu a výnamu slov.

(La embarcación encalla, Nieves y los guardias saltan, chapotean en el lodo plumizo. Un cementerio, el corazón no engaña, tenían razón los mangaches.)¹³¹

"Člun narazí na mělčinu; Nieves a četníci vyskáčou ven a čvachtají v šedivém bahně, jako na hřbitově, tušení člověka nezklame, Mangašové mají pravdu."¹³²

Čtenář tuší, že v předchozí ukázce došlo ke změně vypravěče (mezi první a druhou větou) a další text mu to potvrdí. Předpokládá, že myšlenky patří Seržantovi, protože významově navazují na jeho myšlenkové pochody popsané o pár řádku výš. V průběhu další četby se čtenář dozví, že Seržant je původem Mangaš, což jeho původní teorii potvrdí.

Na následujícím úryvku si v praxi ukážeme další pravidla, podle nichž lze rozpoznat myšlenkový proud postav. Vševědoucí vypravěč nehodnotí, nesoudí, nemá svůj názor a většinou nevyužívá tázacího způsobu.

(...Nieves lleva el timón con la izquierda, con la derecha fuma y su rostro, muy bruñido, permanece inalterable... Estos selváticos no eran normales ¿por qué no sudaban como los demás cristianos? Tiesa en la popa la Madre Angélica está con los ojos cerrados, en su rostro hay lo menos mil arrugas,... Pobre viejita, no estaba para estos trotes.)¹³³

"Nieves levačkou drží kormidlo, v pravé ruce má cigaretu a v jeho snědé tváři... se nepohne ani jediný sval. Ti lidé z pralesa nejsou normální, jak to, že se nepotí jako ostatní? Na zádi sedí prkenně sestra Angélica, oči má zavřené a v obličejí aspoň tisíc vrásek... Chuděra stará, takovéhle harcování už pro ni není."¹³⁴

Čtenář nezjistí, komu patří jednotlivé myšlenky, ale přestože je vícero možností, tuší, že Nieves a sestra Angélica potichu uvažují jeden o druhém.

¹³¹ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 9.

¹³² Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 9.

¹³³ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 9.

¹³⁴ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 9.

V románu se objevuje i vyprávění v řečnické rovině označené kurzívou. Vargas Llosa je využívá v piurské části pro věrnější vykreslení vzruchu, který vyvolal v Mangacherii příchod dona Anselma, stavba Zeleného domu a provozování nevěstince v něm. Strach, předsudky, pověřivost, pohoršení, vzrušení. To všechno tvořilo mínění a názory mangašské společnosti o Zeleném domě a jeho obyvatelích. Tato vypravěčská perspektiva v určitých okamžicích nahrazuje vševědoucího vypravěče, aby zdůraznila fakt, že podobným myšlenkám na Zelený dům se v Mangacherii neubrání nikdo.

(-Era como si el aire se hubiera envenenado –decían las viejas del malecón-. La música entraba por todas partes, aunque cerráramos puertas y ventanas, y la oíamos mientras comíamos, mientras rezábamos y mientras dormíamos.

-Y había que ver las caras de los hombres al oírla –decían las beatas ahogadas en velos-. Y había que ver cómo los arrancaba del hogar, y los sacaba a la calle y los empujaba hacia el Viejo Puente."

-Y de nada servía rezar –decían las madres, las esposas, las novias-, de nada nuestros llantos, nuestras súplicas, ni los sermones de los Padres, ni las novenas, ni siquiera los trisagios.

-Tenemos el infierno a las puertas –tronaba Padre García-, cualquiera lo vería, pero ustedes están ciegos. Piura es Sodoma y es Gomorra.

-Quizá sea verdad que la Casa Verde trajo la mala suerte –decían los viejos, relamiéndose-. Pero cómo se disfrutaba en la maldita.)¹³⁵

„Jakoby vzduch najednou nasákl jedem," prohlašovaly stařeny z Nábřeží. „Hudba pronikala všude, i když jsme zavíraly okna i dveře, slyšely jsme ji při jídle, na modlitbách i ve spánku."

„A jak se tvářili muži, když ji uslyšeli," říkaly modlilky zakuklené v rouškách. „Měli jste je vidět, jak je lákala z domu, táhla je na ulici a hnala je ke Starému mostu."

„Nepomáhaly ani modlitby," bědovaly matky, manželky a nevěsty, „nepomáhal ani náš pláč a prosby, kázání kneží ani devítidenní pobožnosti, ba dokonce ani hymny na počest svaté Trojice."

„Peklo se otevírá před našimi dveřmi," hřímal páter García, „vám všem před očima, ale vy jste slepí. Piura je Sodoma a Gomora."

„Možná, že nám Zelený dům opravdu přinesl neštěstí," říkali starci a olizovali se. „Ale užili jsme si tam, to zase ano."¹³⁶

¹³⁵ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 98-9.

¹³⁶ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 85.

Mluvíme-li o různých perspektivách vypravěče v *Zeleném domě*, nemůžeme nezmínit tři kapitoly knihy, které popisují lásku dona Anselma a Toñity. Toñita jako malá přežila přepadení, při kterém zemřeli její rodiče, zatímco jí supi vyklovali oči a jazyk. Slepého a němého sirotka se ujala chudá pradlena. Anselmo se do děvčátka zamiluje (snad i ona ho má ráda) a unese je na svůj hrad (Zelený dům), kde spolu tajně žijí, zatímco celá Piura Toñitu pohřešuje. Po čase se jim narodí dítě, ale Toñita při porodu umírá. Tento romantický příběh byl podle Vargase Llosy přemrštěný a tudíž neuvěřitelný. Proto hledal správný způsob jak ho vyprávět.

Po několika neúspěšných pokusech zapracoval do textu nový hlas představující svědomí a duši Mangacherie, odlišný od hlasu vypravěče, a připomínající hlas samotného Anselma. Pomocí imperativu v druhé osobě tento hlas vypráví příběh o lásce Anselma a Toñity takovým způsobem, jakým obyvatelé Mangacherie předpokládali, že se odehrál, nebo chtěli, aby se odehrál.¹³⁷

(Abre los brazos, recíbela, mira como su cabeza se reclina en tu hombro, acaricia sus cabellos, límpialos de arena rubia y a la vez, cuidado, «La Estrella del Norte» se abrirá y aparecerá Jacinto bostezando, vendrán los vecinos y los forasteros, adelántate. Nada de engaños, bésala y, mientras su rostro se acalora, no te asustes, eres bonita, yo te quiero, no vayas a llorar, siente tu boca en su mejilla y fíjate, su arrebató va pasando, su postura es otra vez dócil y así, como la superficie que cede bajo tus labios es de fragante la lluvia en el verano caluroso, así cuando el arco iris ilumina el cielo. Y entonces róbatela:...) ¹³⁸

"Rozevři náruč, obejmi ji a podívej se, jak ti položila hlavu na rameno, pohlad' ji po vlasech a vytřes jí z nich světlý písek, ale pozor při tom, u Severní hvězdy už za chvíli otevrou, na prahu se objeví zívající Jacinto a přijdou Piuřané a cizinci, pospěš si, honem. Nic si nevymýšlej a prostě ji polib, a když její tvář zrudne, neboj se, jsi krásná a já tě mám rád, přece bys neplakala, pod svými ústy cítíš její tvář a podívej se, už jí to leknutí přešlo, už zase sedí povolně a skráň, která se poddává tvým rtům, voní jako déšť uprostřed horkého léta, jako duha, když ozařuje oblohu. A pak ji konečně unes:..." ¹³⁹

¹³⁷ Srov. Vargas Llosa, M. *HSN*. s. 55-6.

¹³⁸ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 346.

¹³⁹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 300-1.

Asi nepřekvapí, že se Vargase Llosy dost dotklo, když prý tyto části románu, kritika přešla bez povšimnutí, protože je považovala za Anselmův monolog.¹⁴⁰

b) Časové roviny románu

Organizace času fiktivní reality je další důležitou přísadou "přidaného prvku", mocným nástrojem k navození iluze totálního autonomního světa. Slovesný čas vypravěče určuje vztah mezi chronologickou pozicí, v níž se nachází popisovaná událost, a pozicí vypravěče. V tomto smyslu může vypravěč popisovat události, které právě probíhají, budou probíhat (proběhnou), nebo už proběhly. S ohledem na možnosti použitého jazyka však existuje více kombinací.¹⁴¹

Toto základní dělení však Vargasi Llosovi nepostačuje k postižení stylu práce s časem v díle Garcíy Márqueze ani Gustava Flauberta, proto stanovil jinou klasifikaci časů.

- Čas, který se pohybuje v kruhu nebo se opakuje (*el tiempo circular o la repetición*), popisuje události, které se pravidelně opakují, opětovnou rutinní činnost, obyčej, zvyk. Využívá se k vyjádření úvah, nálad a psychologie postav. Idea kruhového pohybu umocňuje v díle pocit totální ukončenosti a kompletnosti.¹⁴²

- Specifický jednorázový čas (*un tiempo singular específico*) popisuje děje, které se s jistotou udály, děje objektivní, jasně definované a přesně ohraničené. Tento čas je vyhrazen pro popis akce a pohybu a zajišťuje dynamiku a svižnost děje. Je vyjádřen nejčastěji jednoduchým perfektem.¹⁴³

- Věčný nehybný čas (*el tiempo inmóvil o la eternidad plástica*) nepopisuje žádný děj ani pohyb, nýbrž nehybné obrazy. Lidi a věci plasticky zachycuje ve věčném okamžiku. Zvnějšku ukazuje tvary,

¹⁴⁰ Srov. Vargas Llosa, M. *HSN*. s. 57.

¹⁴¹ Srov. Vargas Llosa, M. *GM*. s. 545.

¹⁴² Srov. Vargas Llosa, M. *OP*. s. 198-200.

¹⁴³ Srov. *Ibid.*, s. 196-8.

barvy, povrch a perspektivu. Čas se v tu chvíli jakoby zastaví a vypaří. Nejčastěji se využívá přítomného času.¹⁴⁴

- Imaginární čas (el tiempo imaginario) popisuje lidi, věci a místa, které existují pouze subjektivně ve fantazii postav románu. Vše, co se vypráví v této časové rovině, plně spočívá na bedrech postav. Dochází k maximálnímu potlačení vypravěče. Pro vyprávění v této časové rovině není speciálně určen žádný gramatický čas, neboť jeho subjektivní existence nepodléhá chronologickým zákonům.¹⁴⁵

Čas v *Zeleném domě* je velice proměnná veličina. Buď se vypravěč ohlíží do minulosti, aby postihl události, o kterých vypráví, nebo využívá přítomného času k popisu právě probíhajícího děje. Každá linie je vyprávěná určitým stylem, na němž se podílí i jednotlivé časové roviny.

V linii vyprávějící Fushíovu životní pouť se vypravěč nachází v pozici, jež je v románové tvorbě nejběžnější. Z blízké či vzdálené budoucnosti vypráví, co se přihodilo. Vše popisuje v minulém čase. Řazení událostí podle časové souvislosti však ustupuje snaze vyprávět historii v její celistvosti, předat čtenáři autorovu totální vizi příběhu najednou. Pro Vargase Llosu není problém vyprávět příběh od konce, ze začátku i z prostředka současně. Časté přeskokování z minulosti do budoucnosti (a naopak) vyvolává dojem, že se příběh nevyvíjí směrem dopředu, ale spíš do hloubky. Simultánnost vyprávění čtenáři umožňuje okamžitě konfrontovat situaci jednotlivých postav, jaká byla na počátku příběhu a jaká je na jeho konci, vývoj postav, motivy a důsledky jejich konání.

Děj pralesních kapitol je ve srovnání s piurskými velmi rychlý stejně jako tamní životní styl. V Piuře vládne poklidný život, v pralese je život rychlý a stresující. Hektickou atmosféru vhodně dokresluje specifický jednorázový čas, nejčastěji v přítomném čase. Krátké věty, krátké úsečné repliky. Všichni plní své povinnosti nebo rozkazy. I tady se ale čas někdy zastaví:

¹⁴⁴ Srov. Ibid., s. 204.

¹⁴⁵ Srov. Ibid., s. 207-8, 211.

"... okolo sebe zhlédal světélkující zorničky výrů a sov, slyšel tichou rozjitřenou melodii cvrčků a změř dalších roztodivných zvuků, na rukou cítil lehké dotyky rostlin,... Dorazil až k chatrči vůdce Nievese a ohlédl se: osadu zakrývaly cáry bělavé mlhy, nahoře na pahorku však svítily bílé zdi obytné budovy misie a její střecha z lesklého plechu a vedle bylo vidět průčelí kaple se štíhlou šedivou věží, čnící do nesmírné modré prázdnoty tam nahoře."¹⁴⁶

(...entre graznidos indiferenciables, pupilas luminosas de búhos y lechuza y la menuda, exasperada melodía de los grillos, sintiendo en la piel roces furtivos,... Al llegar frente a la cabaña del práctico Nieves se volvió: unas transparencias blancuzcas velaban el pueblo, pero en lo alto de las colinas, la Residencia de las Madres lucía nítidamente sus paredes claras, sus calaminas brillantes, y también se divisaba el frontón de la capilla y su torre delgada y grisácea, empinada hacia la vasta oquedad azul.)¹⁴⁷

Idyla nehybného času je tu v ostrém kontrastu s běžnou realitou života v pralese.

Přestože se i v pralesní části románu vyskytuje časová rovina naznačující kruhový nebo opakující se děj (například každodenní strasti Fushíy s Lalitou během jejich útěku na ostrov nebo stereotypní život vojáků v posádce), větší roli hraje na jiném místě. Velká část piurské linie románu je vyprávěna právě pomocí tohoto času.

"Piurské večery jsou plné příběhů. Rolníci si vypravují o přízracích nebožtíků; v koutě zatím ženy při vaření klevetí a probírají, jaké neštěstí zas koho postihlo. Muži pijí z nízkých odlivek světlou chichu a z velkých sklenic hrubou třtinovou kořalku... děti se válejí po zemi, perou se,... nebo zas sedí nehybně,... a naslouchají příběhům dospělých..."¹⁴⁸

(La noche piurana está llena de historias. Los campesinos hablan de aparecidos; en su rincón, mientras cocinan, las mujeres cuentan chismes, desgracias. Los hombres beben culitos de chicha rubia, ásperos vasos de cañazo... Los niños se revuelcan sobre la tierra, luchan,...o, inmóviles, sus ojos muy bien abiertos, atienden las historias de los mayores...) ¹⁴⁹

Tato časová perspektiva navozuje dojem poklidného, líného a ospalého městečka, jehož obyvatelé žijí podle zavedených zvyků. Některé stereotypy jsou tak zažitě, že jakákoliv jejich změna nebo narušení kontinuity (cyklu) vyvolá náležitou reakci.

¹⁴⁶ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 147-8.

¹⁴⁷ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 173.

¹⁴⁸ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 28.

¹⁴⁹ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 32.

"Na Štědrý večer pořádali Quirogovi slavnost, které se vždycky zúčastnilo velké množství předních občanů města...

...toho roku o Vánocích Quirogovi do Piury nepřijeli. Nikdy dřív se to nestalo a ve městě dostali strach, že se jim přihodilo nějaké neštěstí; pětadvacátého prosince vyrazil proto k severu oddíl jezdců."¹⁵⁰

(La noche de Navidad, los Quiroga celebraban una fiesta a la que asistían muchos principales...

...ese fin de año, los Quiroga no llegaron a Piura. Nunca había ocurrido: hubo inquietud. Temiendo un accidente, el veinticinco de diciembre un pelotón de jinetes salió por el camino del Norte.)¹⁵¹

Čas, který plyne v kruzích, se zdál Vargasi Llosovi vhodný i pro popis života misijních sester a jejich chovank v osadě Santa María de Nieva. Výborně vykresluje každodenní neměnný řád, podle něhož žijí.

"Misie se probouzí na úsvitě, když se rozebzučí hmyz a hned nato začnou zpívat ptáci. Bonifacie vejde do ložnice a klinká zvonečkem: chovanky vyskočí z lůžek, pomodlí se zdrávas a obléknou si pracovní oblek. Potom se po skupinkách rozejdou po misii za svými povinnostmi...

Po snídani jdou schovanky do kaple, tam se vzdělávají v katechismu a v životech svatých a učí se modlitbám...

Navečer se jeptišky společně s chovankami pomodlí v kapli růženc a pak se chovanky znovu po skupinách rozejdou za svou prací: do kuchyně, do zahrady, do spižírny a do jídelny. Večeře je ještě lehčí než snídaně...

V neděli bývá snídaně vydatnější a obvykle k ní patří i maso."¹⁵²

(La Misión despierta al alba, cuando al rumor de los insectos sucede el canto de los pájaros. Bonifacia entra al dormitorio agitando una campanilla: la pupilas saltan de los catrecillos, rezan avemarías, se enfundan los guardapolvos. Luego se reparten en grupos por la Misión, de acuerdo a sus obligaciones...

Después del refrigerio, las pupilas van a la capilla, reciben lecciones del catecismo e historia sagrada y aprenden las oraciones...

Al atardecer, las Madres y las pupilas rezan el rosario en la cappilla y éstas vuelven a repartirse en grupos de trabajo: la cocina, la huerta, la despensa, el Refectorio...

Los domingos la colación de la mañana es más abundante y suele incluir carne.)¹⁵³

¹⁵⁰ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 115-6.

¹⁵¹ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 135-6.

¹⁵² Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 38-40.

¹⁵³ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 45-8.

S tímto časem souvisí speciální vypravěcí postup, který hojně využíval García Márquez ve svém románu *Sto roků samoty*. Při jeho rozboru Vargas Llosa mluví o "epizodách, které se koušou do ocasu" (episodios que se muerden la cola). Vypravěč začne vyprávět určitou příhodu od konce, aby posléze skočil na začátek a postupným vyprávěním opět dospěl k jejímu konci.¹⁵⁴ Vyprávění o Zeleném domě se také chvílemi tak trochu "kouše do ocasu". Kapitulu popisující vznik Zeleného domu uvádí vypravěč slovy "Tak se zrodil Zelený dům."¹⁵⁵ (Fue así que nació la Casa Verde.).¹⁵⁶ Teprve poté popisuje, jak probíhala její stavba. Jen o pár odstavců dál oznamuje, že "Původní Zelený dům už však rozhodně neexistuje."¹⁵⁷ (En todo caso, la originaria Casa Verde ya no existe.),¹⁵⁸ potom vypráví, co vše se odehrálo v dobách jeho existence a až ve třetí části románu se dozvídáme příčiny a okolnosti jeho zničení.

Podívejme se opět na příběh Anselma a Toñity, tentokrát z jiné perspektivy. V jaké časové rovině je vyprávěn? Myslím, že se nabízí dvě možnosti. Chápeme-li text jako Anselmův vnitřní monolog popisující skutečnou událost, pak je tato událost vyprávěna pomocí specifického jednorázového času. Jestliže se přikloníme k Vargas Llosově verzi, že text patří hlasu, který vyjadřuje společné představy (přání) obyvatel Mangacherie o tom, jak se odehrála nebo má odehrát popisovaná událost, pak se podle mého názoru nacházíme v subjektivní imaginární rovině času.

V epilogu se chronologicky posouváme o několik let vpřed a dozvídáme se, jakým směrem se ubíral život hlavních hrdinů románu. Většina kapitol je vyprávěna v přítomném čase, což vyvolává dojem blížícího se konce, protože čas fiktivní reality dostihl čas, z něhož vše-vědoucí vypravěč popisoval/popisuje většinu událostí, a splynul s ním. Přesto ne všechny linie vyprávění jsou synchronní. Děj jedné z nich je přenesen naopak do dávné minulosti. Na začátek. Jím je zajat a

¹⁵⁴ Srov. Vargas Llosa, M. *GM.* s. 545.

¹⁵⁵ Vargas Llosa, M. *ZD.* s. 82.

¹⁵⁶ Vargas Llosa, M. *CV(1971).* s. 95.

¹⁵⁷ Vargas Llosa, M. *ZD.* s. 84.

¹⁵⁸ Vargas Llosa, M. *CV(1971).* s. 97.

oficiálně potrestán za napadení vojáka (ve skutečnosti za svou neochotu dál obchodovat s překupníky) a současně s ním je přivedena Bonifacie do Misie na převýchovu. Od tohoto momentu se rozbíhá sled událostí, na jehož konci se právě nacházíme. Stojí tu vedle sebe malé, naivní, nezkažené indiánské děvčátko a prostitutka smířená se svým osudem, jež vydržuje svého muže a jeho dva kamrády. Díky této konfrontaci se čtenáři před očima znovu promítnou všechny Bonifaciiny příhody, aby vyplnily vzniklou časovou propast. Čtenář tak má neopakovatelnou příležitost jediném okamžiku zahlédnout celistvý totální obraz Bonifaciina života i se všemi souvislostmi.

Všechny časové roviny v *Zeleném domě* jsou kombinované volně a žádná pravidla autorovi nediktují, z jaké perspektivy by měl hledět na tu či onu událost. V každém případě je jisté, že citlivý výběr jednotlivých rovin a vhodné načasování jejich proměn má zásadní vliv na celkovou atmosféru nejen popisovaných scén, ale i celého díla.

"...důležitá není existence těchto čtyř časových rovin, které dodávají rychlost, jistotu a přirozenost vyprávěné látky, nýbž jejich vzájemná závislost, přechody z jedné do druhé, způsob, jakým se navzájem obměňují a doplňují."

(...lo fundamental no es la existencia de estos cuatro planos que dan a la materia narrativa distinta velocidad, certidumbre y naturaleza, sino su interdependencia, las mudas de uno a otro, la manera como se modifican y complementan.)¹⁵⁹

c) Roviny fiktivní reality

Vargas Llosa ve své eseji *García Márquez: Historia de un deicidio* rozlišuje dvě základní roviny či úrovně fiktivní reality: objektivní a subjektivní.¹⁶⁰

V objektivní rovině se odehrávají události, které jsou z hlediska čtenáře normální, možné, uvěřitelné. Jde jak o kompletní historii celé společnosti tak o historii jedinců, jejich zvyky, tradice, kulturu,

¹⁵⁹ Srov. Vargas Llosa, M. *OP.* s. 211.

¹⁶⁰ Srov. Vargas Llosa, M. *GM.* s. 498.

sexualitu, společenské rozdělení aj. Tato rovina objektivně popisuje obraz doby, fyzickou skutečnost lidí, věcí a prostředí.¹⁶¹

Do subjektivní roviny patří imaginární jevy, které Vargas Llosa dělí do čtyř skupin. Nazývá magickým (mágico) jev vyvolaný neznámým uměním kouzelníka/mága obdařeného výjmečnými schopnostmi. Zázračný (maravilloso) jev souvisí s náboženským přesvědčením. Je vyvolán konáním nějakého božstva, nebo k jeho existenci alespoň odkazuje. Bájná a legendární (mítico-legendario) je událost nebo postava, jež pochází z historické skutečnosti, časem oslabené a překroucené literaturou. Fantastický (fantástico) jev je zcela smyšlený, vytvořený pomocí vynalézavosti a nemá nic společného se zvláštními schopnostmi, božstvím ani literární tradicí.¹⁶² Dále bychom za součást subjektivní roviny považovali i představy, úvahy a fantazie postav aj., podle Vargase Llosy jsme je však zařadili už do kategorie imaginárního času.

U každé situace v románu se autor rozhoduje, jaký vztah bude mezi vypravěčem a popisovanou událostí. Nejčastěji se vypravěč nachází v objektivní rovině reality a popisuje události odehrávající se také v objektivní rovině, nebo se nachází v imaginární rovině, aby popsal imaginární události. Roviny lze volně kombinovat podle záměrů autora a množství kombinací závisí na tom, kolik rovin či úrovní rozlišujeme v dané fiktivní realitě.¹⁶³

Vargas Llosa nicméně upozorňuje, že toto schematické dělení bychom měli přijímat velmi opatrně. Oba uměle rozdělné rozměry fiktivní reality (objektivní a imaginární) se totiž navzájem prostupují a splývají. Dokládá to na mnohých příkladech z románu *Sto roků samoty* (Cien años de soledad, 1867). García Márquez v něm velmi často staví do opozice úroveň vypravěče a vypravované události. Zajímavosti, které do Maconda přinášejí kočovní cikáni (led, magnet), vypravěč popisuje jako něco zázračného, zatímco zmizení čaroděje před očima diváků jen

¹⁶¹ Srov. Ibid., s. 498-528.

¹⁶² Srov. Ibid., s. 529.

¹⁶³ Srov. Ibid., s. 565.

zběžně zmíní jako naprosto obyčejnou událost. Celý román tak získává nádech výjmečnosti a zázračna.¹⁶⁴

Zelený dům je vyprávěn zejména v objektivní rovině reality. Autor v něm využívá subjektivní rovinu jen v řídkých případech, kdy nechá čtenáře vždy jen na krátkou chvíli nahlédnout do myšlenek postav.

Imaginární rovina vyprávění je zastoupena v již zmiňovaných třech kapitolách popisujících lásku Anselma a Toñity. Ovšem jen za předpokladu, že tento text skutečně připisujeme společným představám obyvatel Mangacherie, pokud ho skutečně považujeme za legendu, která se zrodila z lidské představivosti, a teď koluje mezi lidmi, zatímco jediný člověk, který by mohl tuto událost odmýtizovat, Anselmo (Toñita byla němá), je mrtvý.

Imaginární rovina se objevuje i během popisu Piury. Vypravěč se vlastně jen stručně zmíní o tom, že obyvatelé Piury si po večerech vyprávějí historiky a příběhy, jejichž náměty jsou imaginární povahy (mýticko legendární, zázračné).

"Piurské večery jsou plné příběhů. ...o lupičích, kteří číhají v roklicích Canchaque, Huancabamby a Ayabaky, olupují pocestné a občas jim podřežou i hrdlo; o domech, v kterých duchové pykají za své viny, o lidech, které kouzelníci zázračně vyléčili; o zakopaných truhlách plných zlata a stříbra, které se ohlašují vzdechy a řinčením řetězů;...o nsvárech, cizoložstvích a pohromách, nebo zas o ženách, které viděly, jak Panna v katedrále pláče, Kristus zvedá ruku a Jezulátko se krádí usmívá."¹⁶⁵

(La noche piurana está llena de historias...bandoleros que se apostan en las quebradas de Canchaque, Huancabamba a Ayabaca, para deasvalijar a los viajeros y, a veces, degollarlos; mansiones donde penan los espíritus; curaciones milagrosas de los brujos; entierros de oro a plata que anuncian se presencia con ruido de cadenas y gemidos;...historias de desafío, adulterios y catástrofes, de mujeres que vieron llorar a la Virgen, levantar la mano al Cristo, sonreír furtivamente al Niño Jesús.)¹⁶⁶

V *Zeleném domě* se setkáme i s vypravěčským stylem, který Vargas Llosa tolik obdivuje v románu *Sto roků samoty*. V jedné epizodě

¹⁶⁴ Srov. Ibid., s. 566-7.

¹⁶⁵ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 28.

¹⁶⁶ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 32-3.

o Anselmovi staví do opozice úroveň fiktivní reality vypravěče a vypravované události. Banální, racionální (snad trochu neobvyklou) příhodu (o brzké ranní projížďce dona Anselma v poušti), která se evidentně nachází v objektivní rovině reality, čtenáři zprostředkovává vypravěč umístěný v imaginární rovině. Pozice vypravěče (slova, které volí) halí příhodu do záhadné, tajuplné a strašidelné atmosféry a přesně odráží pohled obyvatel Gallinacery. Představivost a fantazie pokřivují a subjektivizují jejich vnímání události, v důsledku čehož tato událost přechází do imaginární roviny reality.

"Přinesli mu tykev kozího mléka a zeptali se, proč se tváří tak divně... něco vám musím vypravovat; a seděl tam dál, ústa otevřená a oči samým údivem navrch hlavy, jako by právě spatřil rohatého... To ještě slunce nevyšlo, všude je tma a padá nejvíc písku... Právě proto se polekal, ksakru, že to bylo tak divné, co je tohle? A hned to uslyšel znova, docela zřetelně; dunění koňských kopyt... že je bílý, bylo ho vidět i po tmě a vypadal jako strašidlo... co se stalo, Carlosi, cos uviděl. Ano prosím, Dona Anselma, jak se na něho dívá ze sedla, čestné slovo... a Rojasovi se v prvním okamžiku zježily vlasy na hlavě..."¹⁶⁷

(Le sirvieron una calabaza de leche de cabra, le preguntaron por qué traía esa cara... él tenía que contarles algo. Y seguía con la boca abierta y los ojos soltados de asombro, como si acabara de ver al cachudo... El sol no aparece todavía, está todo negro, es cuando la arena cae más fuerte... Fue por eso que se asustó. caracho, por lo raro. ¿Qué es esto? Y escuchó otra vez, clarito, los cascos de un caballo... porque era blanco brillaba en la madrugada y parecía fantasma... qué pasó, Carlos, qué viste. Sí señor, a don Anselmo que lo miraba desde la montura, palabra de hombre... y, de primera intención, a él se le pararon los pelos.)¹⁶⁸

Čtenář zřejmě byl právě svědkem zrodu legendy o Anselmovi, která se časem rozroste ještě o existenci Zeleného domu a bude se po večerech vyprávět v Piuře. Anselmova neznámá minulost, jeho tajuplnost a mlčenlivost jitří představivost spoluobčanů, čímž zajistí, že historika neupadne v zapomnění.

"Toho dne ráno se don Anselmo v obvyklou hodinu objevil na Erbovním náměstí; zřejmě měl výbornou náladu, ... chrlil ze sebe jednu dvojsmyslnou historku za druhou... Zpráva o jeho noční výpravě už stačila

¹⁶⁷ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 65.

¹⁶⁸ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 76-7.

oběhnout celé město a lidé ho zasypávali otázkami; don Anselmo jim však uhýbal posměšky a dvojznačnými odpověďmi.

Rojasovo vyprávění vzbudilo všeobecný zájem a několik dní se o ničem jiném nemluvalo."¹⁶⁹

(Esa mañana don Anselmo apareció en la Plaza de las Armas,... a la hora de costumbre. Se le notaba muy alegre,... su boca expulsaba, una tras otra, historia de doble sentido... La noticia de su excursión nocturna había circulado ya por todas partes y los piuranos lo acusaban a preguntas: él respondía con burlas y dichos ambiguos.

El relato de Carlos Rojas intrigó a la ciudad y fue tema de conversación durante días.)¹⁷⁰

V eseji o Garcíovi Márquezovi se objevují další dvě roviny: řečnická¹⁷¹ a symbolická¹⁷². Řečnickou rovinu však Vargas Llosa v následující práci o Flaubertově *Paní Bovaryové* popsal jako jeden z možných typů vypravěče. V příslušném oddíle jsme se o ní také zmínili.

K popsání symbolické roviny Vargas Llosa použil motiv z románu *Sto roků samoty*. Nepřetržitý déšť, který přišel do Maconda, je na začátku pouhým atmosférickým jevem ve "fyzické" rovině objektivní reality. Když ho čtenář po čase začne vnímat jako symbol rozkladu Maconda a života v něm, přejde do roviny "symbolické". I zde však hovoří spíš o změně povahy deště z objektivní na imaginární v závislosti na vnímání čtenáře.¹⁷³

V *Zeleném domě* můžeme mluvit o symbolice v souvislosti se zelenou barvou. Tato barva, již je natřen Anselmův nevěstinec i jeho hudební nástroj, je symbol pralesa a má mu zřejmě připomínat místo, odkud pochází. Původ Bonifacie zase prozrazují její zelené oči. Vševědoucí spisovatel přirovnal Zelený dům k oáze uprotřed pouště nabízející nejrůznější požitky unavenému tělu i duchu. Srovnával ho s živým organizmem a ten jako by byl propojen s životem Anselma. Jakmile dům padl popelem, Anselmo rychle zestárl a pookřál teprve, když jeho dcera postavila druhý Zelený dům. Pro pátera Garcíu ovšem tento dům zosobňoval jedině zlo, neřest a hřích.

¹⁶⁹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 66.

¹⁷⁰ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 78.

¹⁷¹ Srov. Vargas Llosa, M. *GM*. s. 331-2.

¹⁷² Srov. *Ibid.*, s. 241.

¹⁷³ Srov. *Ibid.*, s. 241.

Je možné, že *Zelený dům* Vargase Llosy získal své jméno (titul) stejným způsobem, jakým k němu přišel i Anselmův *Zelený dům*. Také román připomíná organizmus, který se neustále vyvíjí a žije si svým životem.

d) Spojené nádoby

Vargas Llosa rozlišuje čtyři hlavní vyprávěcí techniky: spojené nádoby (*los vasos comunicantes*), zamlčený údaj (*el dato escondido*), čínské krabičky (*la caja china*) a proměny neboli kvalitativní skok (*la muda o el salto cualitativo*).¹⁷⁴

Cílem spojených nádob podle definice Vargase Llosy je:

"...spojit v jedné vyprávěcí linii situace a údaje, které se odehrávají na odlišných místech, případně v odlišných časech a nebo jsou odlišné povahy, aby se tyto skutečnosti vzájemně obohatily, pozmněnily a aby společně splynuly v novou skutečnost odlišnou od pouhého součtu prvků, které ji tvoří..."

(...fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes...) ¹⁷⁵

V praxi jde většinou o simultánní vyprávění dvou nebo více linií románu, které se pravidelně střídají. S tímto postupem se však můžeme setkat také v případě vyprávění jednoho příběhu z různých úhlů pohledu. Ty se mohou lišit z hlediska vypravěče, z hlediska roviny fiktivní reality, anebo se liší jen díky časovému posunu.

Pokud spisovatel při vyprávění nerespektuje chronologický sled událostí, čtenář nemá možnost okamžitě posoudit význam získaných informací, protože nezná příčinné souvislosti jednotlivých událostí. Nezbývá mu nic jiného než si všechna data pamatovat do doby, než jich bude mít dostatek k tomu, aby mohl celý příběh sestavit. Úkolem spisovatele v tomto případě je zanechávat různé stopy a indície, zatímco úkolem čtenáře je sbírat je a s jejich pomocí zrekonstruovat fiktivní svět, jenž byl autorem nejprve vytvořen a posléze na kousíčky

¹⁷⁴ Srov. *Ibid.*, s. 278.

¹⁷⁵ *Ibid.*, s. 322.

rozebrán. Výsledek takové rekonstrukce závisí nejen na dokonalé práci spisovatele, ale také na pozornosti a vnímavosti čtenáře. Obraz totální reality, jež nám Vargas Llosa předkládá, je jen jeden, každý čtenář ho však vidí jinak.

Spojené nádoby jsou v literatuře běžným narativním postupem. Zatímco však u jiných autorů dochází ke střídání jednotlivých linií na úrovni kapitol nebo alespoň viditelně oddělených úseků, autor *Zeleného domu* v některých místech postupoval tak, že ke střídání vyprávěcích "nádob" dochází již na úrovni vět. Ke změnám nedochází náhodně, ale promyšleně. Úseky střídajících se "nádob" jsou vybírány tak, že se zdá, že na sebe vzájemně navazují, nebo jsou spojeny prostřednictvím slov či vět, které mohou být součástí obou "nádob", což znesnadňuje identifikaci přesného místa, kde ke střídání dochází. Někdy si čtenář změnu ani neuvědomí. Díky tomuto maskování působí text dojmem koherentního celku.

Příkladem využití techniky spojených nádob v románu je linie, která vypráví o Fushíovi. On a jeho starý kamarád Aquilino plují po řece do San Pabla do léčebny malomocných. Během cesty, která trvá přibližně měsíc, spolu hovoří a proberou prakticky celý Fushíův život až do momentu, kdy ho téměř všichni opustili a on byl tak nemocný, že už nemohl ani chodit. Tehdy se právě vydal na svou cestu do sanatoria.

Fushía leží na palubě lodi a vzpomíná s Aquilinem na to, jak utekl z vězení, jak naoko prodal svou milenku donu Reáteguimu, nebo třeba jak oklamal dona Fabia, když se vydával za těžaře dřeva. V jeho vyprávění ho ovšem často a pravidelně nahrazuje vypravěč, který díky změnám v časové rovině, vypráví vždy v přítomném čase. Nežřídká se obě roviny navzájem prolínají a doplňují.

„Ale to už jsi mi vypravoval cestou z ostrova, Fushío," namítl Aquilino. „Já chci, abys mi pověděl, jak jsi utekl."

„Tímhle paklíčem," řekl Chango. „Iricuo ho udělal z pera od kavalce. Zkoušeli jsme ho a otevírá úplně potichu. Chceš to vidět Japonečku?"¹⁷⁶

¹⁷⁶ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 25.

(-Pero eso ya me lo contaste al salir de la isla, Fushía –dijo Aquilino-. Yo quiero que me digas cómo fue que te escapaste.

-Con esta ganzúa –dijo Chango-. La hizo Iricuo con el alambre del catre. La probamos y abre la puerta sin hacer ruido. ¿Quieres ver, japonesito?)¹⁷⁷

„Tisíc solů za děvče, to přece žádný rozumný člověk nedá," usoudil Aquilino. „Za to dostaneš koupit motor, Fushío."

„Stojí za deset tisíc," řekl Fushía. „Jenomže já mám naspěch, vy dobře víte proč, done Julio, a nemůžu si k tomu uvázat na krk ženskou."¹⁷⁸

(Mil soles por una muchacha no es de cristianos cuerdos –dijo Aquilino-. Es el precio de un motor, Fushía.

-Vale diez mil -dijo Fushía-. Sólo que estoy apurado, usted sabe de sobra por qué, don Julio, y no puedo cargar con mujeres.)¹⁷⁹

„Na tom není nic divného, done Fabio," usmál se Fushía. „Kromě těžby dřeva se zajímám také o obchod, a styky s domorodci jsou leckdy k užitku. Proto jsem si zakreslil jednotlivé kmeny."

„Dokonce i ty na Maraňonu a Ucayali, done Julio," řekl don Fabio, „a já si říkal, tohle je přece podnikavý člověk, budou se k sobě s panem Reáteguim hodit."

„Pamatuješ se, jak jsme ty mapy spálili?" zeptal se Aquilino. „Byly nám úplně nanic; ti, kdo je kreslí, nevědí, že Amazonie je jako rozpálená ženská, chvílku nevydrží v klidu..."¹⁸⁰

(-No tiene nada de raro, don Fabio –dijo Fushía-. Además de la madera, también me interesa el comercio. Y a veces es útil tener contactos con los indígenas. Por eso marqué las tribus.

-Hasta las de Maraňón y las del Ucayali, don Julio –dijo don Fabio-, y yo pensaba qué hombre de empresa, hará una buena pareja con el señor Reátegui.

-¿Te acuerdas cómo quemamos tus mapas? –dijo Aquilino-. Pura basura, los que hacen mapas no saben que Amazonía es como mujer caliente, no se está quieta.)¹⁸¹

V poslední ukázce se objevují dokonce tři roviny. V prvním odstavci čteme, jak Fushía předstírá, že je těžař, v druhém don Fabio přiznává, že se nechal napálit, a ve třetím na tuto příhodu vzpomínají Fushía a Aquilino.

¹⁷⁷ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 29.

¹⁷⁸ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 80.

¹⁷⁹ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 93.

¹⁸⁰ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 42.

¹⁸¹ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 50-1.

Druhým místem románu, kde se ve vyprávění hodně využívá techniky spojených nádob, je druhý Zelený dům. Tam Taškářka a hudebníci (Anselmo, Chlapák a Mladík) vypráví Divošce o Litumově hádce se Seminariem, která se před lety odehrála na stejném místě. V nevěstinci se v té době hlasitě bavili i frájové, protože zrovna někde vyhráli dost peněz.

V následujícím úryvku vidíme, jakým způsobem je vyprávění této příhody vystavěno. Vševědoucí vypravěč nahlíží na událost ze dvou časových rovin. Vzpomínání harfeníka, Taškářky a dalších je proloženo sekvencemi z doby, o které se právě hovoří. Tyto sekvence nahrazují promluvy jednotlivých postav a střídají se s nimi ve vyprávění stejné příhody, sdělují čtenáři to, co by se dozvěděl i od Anselma nebo Taškářky. Tímto krokem spisovatel děj více přibližuje čtenáři, ten má pocit, že je přímo ve víru dění, zdlouhavé vyprávění ho nenudí, ani neunavuje. Pro názornost odlišuji střídání jednotlivých sekvencí v českém překladu graficky.

"...a za chvíli se usmířili a dali se do zpěvu: jsou frájové a nedovedou pracovat, jen nasávat a karbanit, jsou frájové a teď si dají bene.

„Složili si svou vlastní hymnu," řekl harfeník. „To jsou celí Mangašové, takové jinde nenajdeš."

„Ale na tebe to už nepatří bratrátku," namítl Zrzek. „Ty ses dal koupit."

„Nechápu, že ses nepropadl hanbou, bratrátku," řekl José. „Žádný z Mangašů jakživ nedělal poldu."

„Nejspíš si vykládali vtipy nebo vzpomínali na nějakou pijatyku," řekla Taškářka. „O čem jiném by tak mohli mluvit."

„Deset let, kamaráde," povzdechl si Lituma. „To je hrůza, jak ten život letí."

„Na zdraví a na život, který letí," prohlásil José a zdvihl sklenici.

„Jakmile mají Mangašové v hlavě, začnou filozofovat; tím se nakazili od Mladíka," řekl harfeník. „nejspíš mluvili o smrti."

„Deset let, to by člověk nevěřil," podivil se Zrzek..."¹⁸²

(...y al ratito se amistarón y cantaron: eran los inconquistables, no sabían trabajar, sólo chupar, sólo timbear, eran los inconquistables y ahora iban a culear.

-Hacerse un himno para ellos solos –dijo el arpista-. Ah, esos mangaches son únicos.

-Pero tú ya no eres, primo –dijo el Mono-. Te dejaste conquistar.

-No sé cómo no se te ha caído la cara, primo –dijo José-. Nunca se vio un mangache de cachaco.

-Se estarían contando sus chistes o sus borracheras –dijo la Chunga-. De qué querías que hablaran si no.

-Diez años, coleguita –suspiró Lituma-. Terrible como se pasa la vida.

-Salud, por la vida que se pasa –propuso José, el vaso en alto.

-Los mangaches son un poco filósofos cuando están tomados. Se han contagiado del Joven –dijo el arpista-. Estarían hablando de la muerte.

-Diez años, parece mentira –dijo el Mono-.)¹⁸³

Ne vždy je tak snadné určit místo, kde dochází ke střídání perspektiv, zejména mluví-li některá z postav, které jsou přítomny v obou "spojených nádobách". Slova, která pronesl harfeník v následujícím úryvku, nelze jednoznačně zařadit, protože je mohl říct okamžitě po Seminariově zastřelení nebo až při vyvolání vzpomínky na tuto událost během rozhovoru s Divoškou.

„Přiházejí se jim nejpodivnější věci," řekl harfeník. „Žijou jinak než ostatní, a umírají taky jinak."

„O kom to mluvíte mistře?" zepptal se Mladík.

„O Seminariových," řekl harfeník."¹⁸⁴

(-Les pasan las cosas más raras –dijo el arpista-. Viven distinto, mueren distinto.

-De quién habla, maestro? –dijo el Joven.

-De los Seminario –dijo el arpista.)¹⁸⁵

¹⁸² Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 211-2.

¹⁸³ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 246.

¹⁸⁴ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 255.

¹⁸⁵ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 296.

Zřejmě však pro autora přesné zařazení této repliky nebylo důležité, protože chtěl, aby vyzněla jako nadčasová úvaha vyřčená nezávisle na okolních událostech. Stala se tak symbolickou tečkou za událostí i za vyprávěním o ní. Jakoby na konci obě časové roviny (spojené nádoby) opět splynuly v jednu.

e) Zamlčený údaj

"Technika zamlčených údajů spočívá ve vyprávění prostřednictvím vynechání důležité informace nebo informací, v dočasném nebo trvalém zamlčení určitých údajů pro jejich zvýraznění nebo, aby jim byla dodána vypravěčská síla."

(Este método consiste en *narrar por omisión o mediante omisiones significativas, en silenciar temporal o definitivamente algunos datos de la historia para dar más relieve o fuerza narrativa a esos mismo datos que han sido momentáneamente o totalmente suprimidos.*)¹⁸⁶

Také tato technika zajišťuje aktivní spoluúčast čtenáře. Bílé místo ho nenechává lhostejným, nutí ho, aby neustále přemýšlel, hádal, tipoval, vymýšlel, jaká důležitá informace chybí. Dychtivě pročitá další stránky a s napětím očekává, kdy se s ním vypravěč podělí o chybějící detail.

Vargas Llosa rozlišuje dva druhy zamlčených údajů: trvale zamlčený údaj (el dato escondido elíptico) a dočasně zamlčený údaj (el dato escondido en hipérbaton). V prvním případě se čtenář nedozví, co mu bylo zamlčeno, a nepříjemný pocit vlastní nevědomosti a zvědavost v něm hlodají ještě dlouho po dočtení knihy. V druhém případě je údaj vytržen z místa, které mu náleží, a je umístěn na jiné speciálně vybrané místo, aby zpětně pozměnil příběh a ovlivnil tak čtenářovo vnímání celého díla.

Jako příklad trvale zamlčeného údaje v *Zeleném domě* můžeme uvést původ dona Anselma (harfeník). Možná pochází z pralesa, možná z Mangacherie, možná odjinud. Po jeho smrti vedou ostatní postavy románu na toto téma rozhovor, ale ani ony se nemohou shodnout.

¹⁸⁶ Vargas Llosa, M. *GM.* s. 279.

„Opravdu, done Anselmo? Tak vy jste se tam narodil taky? Řekněte, že je prales krásný, všechny ty stromy a všichni ptáci? A že jsou tam lidé lepší, než jsou tady?“

„Lidé jsou všude stejní, děvče," řekne harfeník. „Ale prales je krásný, to je pravda. Já už jsem to všechno zapomněl, jenom tu barvu si pamatuju, proto jsem si natřel harfu na zeleno.“...

„Don Anselmo byl Mangaš," prohlásí Zrzek. „Narodil se tady u nás a nikdy odsud nevytáhl paty. Tisíckrát jsem ho slyšel říkat, že je nejstarší ze všech Mangašů." ¹⁸⁷

(-¿De veras, don Anselmo? –dice la Selvática-. ¿Usted también nació allá? ¿No es cierto que la selva es linda, con tantos árboles y tantos pajaritos? ¿No es cierto que allá la gente es más buena?

-La genta es igual en todas partes, muchacha –dice el arpista-. Pero sí es cierto que la selva es linda. Ya me he olvidado de todo lo allá, salvo del color, por eso pinté de verde el arpa...

-Don Anselmo era mangache –dice el Mono-. Nació aquí, en el barrio, y nunca salió de aquí. Mil veces le oí decir soy el más viejo de los mangaches.) ¹⁸⁸

Ačkoliv don Anselmo nepřímou potvrdil, že pochází z pralesa a jeho harfa je skutečně natřená na zeleno, čtenář nemá žádný důkaz potvrzující tuto variantu. Proti hovoří fakt, že s odstupem času Anselmo popírá i samotnou existenci původního Zeleného domu, který mu vypálili občané pod vedením pátera Garcíy. Anselmovo tvrzení je tedy nehodnověrné. Zrzkovo prohlášení také není ničím podloženo a navíc pro dona Anselma bylo typické, že nikdy nemluvil o své minulosti. Dokonce ani vševědoucí vypravěč nám nic bližšího neřekne. Ani nezmíní jeho fyzický vzhled (barvu pleti), podle něhož by se dalo usuzovat. Víme jedině, že do Piury přijíždí jako cizinec.

A tak čtenáři nezbyvá, než spolu s ostatními postavami jen přemýšlet, spekulovat a pochybovat až do konce. „Anselmo že by pocházel z pralesa?" přemýšlí doktor Zevallos. „Koneckonců možné to je, proč by ne, ale stejně je to divné." ¹⁸⁹ (-¿Anselmo selvático? –dice el doctor Zevallos-. Posible, después de todo, por qué no, qué curioso.) ¹⁹⁰

¹⁸⁷ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 370.

¹⁸⁸ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 427.

¹⁸⁹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 371.

¹⁹⁰ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 427.

Dočasně zamlčeným údajem pro čtenáře je skutečnost, že Seržant a Bonifacie z pralesní části románu jsou ty samé postavy jako Lituma a Selvática (Divoška) z piurské části. Jejich příběhy se odehrávají na dvou místech zpočátku zcela nezávisle na sobě. Postupně však čtenář začíná tušit, že mezi nimi nějaká souvislost bude, a nakonec pochopí, jak to je ve skutečnosti. Pralesní události se odehrály asi o deset let dříve než piurská část příběhu a postavy Seržanta Litumy a prostitutky Bonifacie jsou pojítkem mezi nimi. Toto velké odhalení ovšem není zásluha čtenářova postřehu nebo intuice, nýbrž autorovy promyšlené práce. Ten čtenáři údaj odhaluje postupně pomocí stop, které v textu zanechává, a doslova si tak se čtenářem pohrává. Domnívám se, že bylo jeho cílem řízeně ve čtenáři vyvolávat různé pocity. Od nevědomosti přes zmatek nebo bezradnost (z toho, že se mu pletou jednotlivé postavy), přes podezření, přesvědčení až po jistotu (že jde o jednu a tu samou dvojici).

První (?) hmatatelnou indicií nacházíme až na začátku čtvrté části románu, kdy si Seržant pochvaluje počasí v Misii. „Měl jsem strach, aby nepršelo, ale máme štěstí, nikde ani mráček. Dneska to tady vypadá jako v Piure.“¹⁹¹ (Tenía miedo que lloviera pero qué suerte, ni una nuebecita. Parece día piurano.)¹⁹² Téměř vzápětí se objeví jméno Bonifacie v kapitole z Mangacherie. Poslední pochyby pak zmizí, když si přečteme následující text: „Já jsem zkažená, ale ty jsi horší,“ fňukala Bonifacia. „Oba dva přijdeme do pekla, a proč mi říkáš Divoško, když víš, že to nemám ráda; vidíš, jak jsi na mě zlý?“¹⁹³ (-Yo soy mala pero tú más que yo –lloriqueó Bonifacia-. los dos nos vamos a condenar, y por qué me dices Selvática si sabes que no me gusta, ves, ves, como eres malo?)¹⁹⁴ Nakonec spisovatel nechá Seržanta a Bonifacii přestěhovat se do Piury, čímž jen oficiálně potvrdí, co čtenář už nějakou dobu ví.

¹⁹¹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 266.

¹⁹² Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 307.

¹⁹³ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 304.

¹⁹⁴ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 350.

f) Čínské krabičky

Tento narativní postup lze vysvětlit pomocí "ruských matřošek".¹⁹⁵ Technika čínských krabiček totiž do velké míry odpovídá principu této hračky.

"Stejně jako se u těchto krabiček po otevření objeví další menší krabička, která obsahuje další atd., román vystavěný podle systému čínských krabiček obsahuje epizody, které obsahují další epizodu a v ní je zase další atd."

(Así como en esas cajas que, al abrirlas, aparece una caja más pequeña que a su vez contiene otra, etc., en las ficciones construidas según el sistema de la caja china, un episodio contiene a otro y a veces éste a otro, etc.)¹⁹⁶

Jednotlivé epizody vložené do rámcového příběhu se ke čtenáři dostávají nejčastěji přes prostředníky (románové postavy), čímž dochází k modifikaci těchto epizod, jelikož každý prostředník interpretuje sdělované informace v souladu s vlastními zájmy. Svoji subjektivní a často neúplnou nebo omezenou verzi příběhu pak předkládá čtenáři.

Nechá-li autor více svých postav interpretovat jednu událost, výrazně tím zvyšuje věrohodnost těch detailů, na nichž se všechny verze shodnou (a naopak), a také zvyšuje pravděpodobnost, že čtenář přijme tyto shodné detaily jako fakt. Čím menší zodpovědnost za vyprávění leží na bedrech vševědoucího vypravěče (který bývá často identifikován s autorem), tím víc se daří skrýt "pupeční šňůru" mezi fiktivním světem a jeho stvořitelem, což je jeden ze základních předpokladů k tomu, aby fiktivní realita budila dojem skutečného, autonomního, totálního světa.

Linie vyprávějící Fushíův život (stejně jako kapitoly, v nichž se vypráví hádka Litumy a dona Seminaria) je vyprávěna nejen pomocí spojených nádob, ale i prostřednictvím techniky čínských krabiček.

¹⁹⁵ Srov. Vidmanová, A. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. s. 56.

¹⁹⁶ Cit. podle Enkvist, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1987, s. 38.

Často dochází ke kombinaci právě těchto dvou postupů. Zde však máme ukázkou, v níž se uplatňuje pouze technika čínských krabiček:

„Přestaň vřeštět, ať ti to můžu vypravovat," zamračí se Aquilino. „Lalita ohromě ztloustla, nejdřív jsme jeden druhého ani nemohli poznat. Ona myslela, že už jsem dávno po smrti."¹⁹⁷

(-Ya no de esos chillidos, deja que te cuente –dice Aquilino-. La Lalita ha engordado una barbaridad, al principio no nos reconocimos ninguno de los dos. Ella creía que yo me había muerto.)¹⁹⁸

V této ukázce byla technika čínských krabiček avizována ("dice Aquilino"), ale v mnoha případech, zejména pokud jsou události vyprávěny pomocí volného nepřímého stylu, tomu tak není a její odhalení není tak snadné.

„...a Černouš, opravdu, povídejte dál, vypravujte, done Adriáne. Napolo jsou to ryby a napůl ženy, žijí na dně jezer a čekají na utopence, a sotva se někde převrátí kánoe, už jsou tam, chytají lidi a odnášejí si je do těch svých paláců pod vodou..."¹⁹⁹

(...y el Oscuro de veras, que siguiera, que contaba, don Adrián. Eran medio pez y medio mujer, estaban al fondo de las cochas esperando a los ahogados y apenas se volcaba una canoa venían y agarraban a los cristianos y se los llevaban a sus palacios de abajo.)²⁰⁰

Skupiny příběhů vyprávěných pomocí čínských krabiček mohou mít rozličnou strukturu. Do jednoho rámcového příběhu (např. plavba Fushíy a Aquilina do sanatoria) jsou vloženy další příběhy, které jsou na sobě nezávislé, neboli stojí vedle sebe, na stejné úrovni (jednotlivé oddělené vzpomínky na Fushíovu minulost), nebo jsou příběhy vkládány jeden do druhého přesně podle Vargas Llosovy definice, jež připomíná "ruské matrjošky". Náznak takto strukturovaného vyprávění si ukážeme v následujícím úryvku. V příběhu vševědoucího vypravěče postava Aquilina vypráví příběh, do něhož je vložen ještě další příběh původně vypravovaný Lalitou.

„Lalita mi o sobě vypravovala," říká Aquilino. „Ona už další děti nechtěla, ale ten četník ano, a obtěžkal ji ještě kolikrát..."²⁰¹

¹⁹⁷ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 338.

¹⁹⁸ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 388.

¹⁹⁹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 16.

²⁰⁰ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 17.

²⁰¹ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 338.

(-La Lalita me contó su vida –dice Aquilino-. Ella no quería más hijos, pero el guardia sí quería y la llenó un montón de veces,...)²⁰²

Možnosti využití postupu čínských krabiček si uvědomíme na následujících ukázkách. Několik postav popisuje jednu událost, některé dokonce jen z doslechu nebo ústy tlumočnicka, a čtenář může porovnávat jednotlivé verze. Každá postava líčí svou subjektivní pokřivenou verzi události a čtenář snadno zjistí, kdo lže. Skutečně objektivní obrázek o celém incidentu však nemá, protože vševědoucí vypravěč není přítomen až do jeho konce, opouští scénu spolu s postavou Nievese. Jeho objektivní přehled je navíc kontaminován myšlenkami Nievese. Nievesovo vědomí tak omezuje zorné pole vypravěče pouze na to, co vidí sám Nieves.

"Časně ráno vstanou a chystají se na další cestu, sejdou dolů k řece, a člun je pryč. Začnou ho hledat, Adrián Nieves zamíří na jednu stranu, desátník a sluha na druhou, a naráz povyk, kamení a spousta naháčů, okolo desátníka je už tolik Aguarunů a buší do něj klacky hlava nehlava, do sluhu zrovna tak, a to už divoši uviděli i jeho a ženou se k němu, zatracená práce, Adriáne Nievesi, přišla tvá chvíle, a skočí do vody..."²⁰³

"Teď zas mluví Jum, z nafialovělých rtů mu tryskají drsné zvuky a stříkance slin,...a tlumočnick, desátník krást, chtít krást a potom sakra výprask a pak pryč, daleko, nikdy zpátky, prý mu dát kánoe od Jum, a vůdce zmizet, nevidět ho, říkat, že skočit do vody, pane. A desátník Delgado pokročí k Jumovi:...je to lež, pane, já jel do Baguy k rodině, copak budu ztrácet čas tím, že bych tady těmhle něco kradl? ...a tihle tady ho svázali a zbili, jeho i sluhu, a vůdce nejspíš zabili a zahrabali, aby ho nikdo nenašel, pane..."²⁰⁴

"...a Černouš...To nějaký desátník jel do Baguy na dovolenku, měl s sebou vůdce a sluhu a v Urakuse je přepadli Aguarunové, desátníka i sluhu zbili a vůdce zmizel, jedni říkají, že ho zabili, a ti druzí, že toho využil a zběhl... Tak nějak to bylo, vidíte, done Adriáne? Vůdce přikývne, takhle jsem to slyšel, seržante, ovšem já tu nebyl, kdoví, jak to vlastně bylo... Vůdce vrčí a Urakusa mu odpovídá... on to vypravuje úplně jinak, poručíku,... Že u nich desátník kradl a oni ho jen donutili, aby všechno zas vrátil, vůdce prý skočil do řeky a uplaval pryč..."²⁰⁵

²⁰² Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 389.

²⁰³ Vargas Llosa, M. *ZD*. s. 89.

²⁰⁴ *Ibid.*, s. 139.

²⁰⁵ *Ibid.*, s. 172-3.

(Y a la madrugada se levantan para seguir viaje, bajan al barranco y la lanchita no está. Comienzan a buscarla, Adrián Nieves de un lado, del otro el cabo Roberto Delgado y el sirviente y, de repente, gritos, piedras, calatos y ahí está el cabo, rodeado de aguarunas, le llueven palos, también al sirviente y ahora lo han visto y los chunchos corren hacia él, miéchica, Adrián Nieves, te llegó tu hora, y se tira al agua...) ²⁰⁶

(Ahora habla Jum, sus labios morados disparan ruidos ásperos y escupitajos,... y el intérprete cabo robando, es decir queriendo, que palo carajo, y después yéndose, fuera, nunca más, que dándole canoa, su canoa misma, de Jum, y que el práctico yéndose, no viendo, que se tiró al agua, diciendo, señor. Y el cabo Delgado da un paso hacia Jum: ...mentira, señor, si él se iba a ver a su familia a Bagua, iba a estar perdiendo su tiempo robándoles cosas a estos? ...y éstos lo amarraron y lo apalearon, a él, al sirviente, y al práctico lo habrían matado y lo habrían enterrado para que nadie lo descubriera, mi capitán,...) ²⁰⁷

(Sí, un cabo que iba a Bagua con licencia, y con él iban un práctico y un sirviente y en Urakusa los aguarunas los asaltaron, apalearon al cabo y al sirviente, el práctico desapareció y unos decían que lo mataron y otros que desertó, mi Teniente, aprovechando la ocasión... No había sido así, más o menos, don Adrián? El práctico asiente, Sargento, era lo que había oído, pero como él no estaba acá quién sabía. ...El práctico gruñe y el urakusa replica... lo que él contaba era muy diferente, Teniente,... Que el cabo se estaba robando cosas y que lo obligaron a devolverlas, el práctico se escapó nadando... ²⁰⁸

Autor potreboval, aby byl čtenář přesvědčen o věrohodnosti popisované události, aby ji bral jako fakt a nezpochybňoval ji. Proto vyprávěl tuto událost prostřednictvím více postav. Věrohodnost se ještě zvýšila tím, že se jednotlivé výpovědi úplně neshodují. Odlišnosti však nejsou náhodné, ale promyšlené. Všechny výpovědi se v určitých bodech vzájemně vyvracejí nebo potvrzují a čtenář je nucen vyvodit vlastní závěr. Eliminační a/nebo srovnávací metodou pak dospěje k více méně správné verzi příběhu.

Podvědomě věří, že tato verze je skutečná, protože k ní namáhavě dospěl pomocí svých vlastních úvah. Neuvědomuje si ale, že došel k právě takovému závěru, k jakému dojít měl, a že spisovatel zřejmě

²⁰⁶ Vargas Llosa, M. *CV(1971)*. s. 103.

²⁰⁷ *Ibid.*, s. 162-3.

²⁰⁸ *Ibid.*, s. 201-2.

počítal s psychologickým efektem, který se dostavil: Vlastní pravda je pravdivější než cizí pravda.

Tento vyprávěcí postup je velice účinný, protože vtahuje čtenáře do děje a tím rozhoduje o věrohodnosti celého příběhu v jeho očích.

g) Muda

Termín "muda", neboli změna, proměna, bývá spojován s dalším narativním postupem definovaným v eseji *García Márquez: Historie jedné Bohovraždy*. Vargas Llosa v ní rozlišuje dokonce tři druhy "mudy".

"Muda" prvního řádu (*muda del primer caso*) spočívá v pomalé akumulaci kvantity, jež v určitou chvíli vyvolá kvalitativní změnu.

"Muda" druhého řádu (*muda del segundo caso*) spočívá v tak rychlém sledu změn v narativní technice, že projdou bez povšimnutí a čtenář zaregistruje jen jejich účinek.

"Muda" třetího řádu (*muda del tercer caso*) spočívá ve využití určitého prvku ve vyprávění, jenž se svou povahou odlišuje od okolního textu a svou přítomností pak dokáže podstatně pozměnit realitu, která ho obklopuje. (Stačí jediný zázrak, aby se celá realita stala zázračnou.)²⁰⁹

Vargas Llosa tento termín používá v praxi hlavně při označování míst v textu, kde dochází ke změnám v narativní technice, ke změně perspektivy, z níž vypravěč vidí a popisuje události románové fikce. Termín "muda" tedy chápu především jako strategickou proměnu nebo systematický rychlý sled více proměn na úrovni vypravěče, v časové rovině nebo v povaze fiktivní reality²¹⁰ a změny perspektivy vyvolané technikou zamlčeného údaje, spojených nádob, čínských krabiček nebo jinými v literatuře běžně používanými postupy.

Muda slouží Vargasu Llosovi k dosažení jeho nejvyššího cíle a tím je dokonalé zachycení skutečnosti v její celistvosti. Jak jsme si ukázali nejen v této kapitole, Vargas Llosa si osvojil všechny typy

²⁰⁹ Srov. Vargas Llosa, M. *GM.* s. 407.

²¹⁰ Srov. *Ibid.*, s. 239, 241, 547.

proměn, které zde zmiňujeme, a navíc je dokázal promyšleně a účelně kombinovat.

Časté střídání narativních proměn spolu s využitím všech jejich vlastností je charakteristickým znakem Vargas Llosovy románové tvorby šedesátých let, jeho "přidaným prvkem" (nejen) v románu *Zelený dům*.

"...žádný z aspektů, jichž jsme se tu dotkli, není sám o sobě zárukou velkého díla. O velikosti díla rozhoduje souhra všech těchto aspektů dohromady a ještě něco navíc. Rozhoduje správný poměr, v jakém jsou jednotlivé prvky užity, a rozhoduje konkrétní provedení a varianty, které v tom nekonečném shluku rozeznáme, a rozhoduje bezchybný výběr příhodného místa pro zapracování struktur těchto prvků do románu a pečlivý výběr slov, vět, rytmu..."

(...ninguno de los aspectos tocados explica por sí solo la grandeza del libro, ella resulta de la suma de todos, y, aún más que de la simple suma, de las proporciones en que los distintos elementos de esta adición han sido usados, y todavía más, de los matices y variantes que se podrían detectar en esas infinitas mezclas, y aún más, de la exacta oportunidad con que fueron instalados en la novela los mecanismos de su estructura, de la precisión con que fueron elegidas las palabras, las frases, los ritmos...)²¹¹

²¹¹ Ibid., s. 614.

7. Závěr

Namíchal Vargas Llosa jednotlivé prvky (techniky a postupy) v *Zeleném domě* v tom správném množství, poměru a kombinaci? Jednoznačná odpověď na tuto otázku neexistuje, protože techniky a postupy popsané v předchozí kapitole jsou jen nástroje, teprve čtenářův celkový dojem z románu rozhoduje o spisovatelově (ne)schopnosti zacházet s nimi. Stejně jako se u jednotlivých čtenářů liší vnímání tohoto románu a jeho subjektivní hodnocení, liší se i jejich odpovědi na shora položenou otázku. Důležité je především to, jestli je román v očích čtenáře přesvědčivý a věrohodný, zda působí dojmem autonomního uceleného díla a dokáže-li čtenáře vtáhnout do děje tak, aby ho četba zcela pohltila. Záleží i na tom, jestli jednotlivé "mudy" působí v textu příliš nápadně a rušivě nebo jsou naopak zapracovány do textu tak, že je čtenář ani nepostřehne a zaznamená až jejich účinek.

V každém případě můžeme říct, že román *Zelený dům* je bohatý zdroj praktických ukázek většiny zmiňovaných narativních prostředků. Ačkoliv četnost jejich proměn je ve srovnání s romány jiných autorů nezvyklá, pro tvorbu Vargase Llosy z šedesátých let 20. století je typická a nejvyšší intenzity dosahuje zřejmě v románu *Rozhovor v Katedrále* (1969).

Publikace esejů o Márquezovi a Flaubertovi sice následovala až začátkem sedmdesátých let, nicméně už v roce 1967 Vargas Llosa přednášel o díle Garcíy Márqueze a o profesi spisovatele na univerzitách v Portoriku a Londýně. Jak sám tvrdí, tyto přednášky, reakce a připomínky studentů významně dopomohly k vydání prvně jmenovaného titulu. Esej "La novela" vyšel ve stejném roce jako *Zelený dům* a mnohé úvahy o vztahu fikce a skutečnosti obsažené v tomto eseji se začaly objevovat v článcích Vargase Llosy už o několik let dříve. Z toho všeho vyplývá, že souvislost mezi esejí *García Márquez: Historie jedné bohovraždy, Nepřetržitá orgie: Flaubert a "Paní Bovaryová"* a románem *Zelený dům* není náhodná. Naopak. Ukázalo se, že *Zelený dům* je skutečně jakýmsi experimentem, na němž si spisovatel v praxi ověřoval platnost své teorie "totálního románu".

Vydání eseje *Nepřetržitá orgie: Flaubert a "Paní Bovaryová"* v roce 1975 celou tuto intenzivní tvůrčí etapu završilo. V dalším období se Vargas Llosa zaměřil i na jiné prvky. V románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* (*La tía Julia y el escribidor*, 1977) "objevil" komiku, humor, satiru a sebe/ironii a román *Válka na konci světa* (*La guerra del fin del mundo*, 1981) koncipoval na bázi díla jiného autora a situoval jej do cizího prostředí a jiné doby. Jeho fikce poprvé opustila hranice Peru. Dále bychom mohli jmenovat parodii na "pokleslé" literární žánry a jiná témata.

Teorie "totálního románu" a myšlenky v ní obsažené jsou cenným příspěvkem Vargase Llosy na poli literatury. Ačkoliv je Vargas Llosa erudovaný v literární teorii, snažil se vyvarovat přílišného omezujícího vlivu jiných teoretiků. Není sice vždy originální, ale vychází především z vlastní literární zkušenosti nebo odkazuje na dílo jiných významných spisovatelů. Většinou jde o spisovatele, které Vargas Llosa uznává a obdivuje, kteří splňují jeho náročné osobní požadavky na ideální román (nebo je splňuje alespoň nějaký jejich román). Zdá se, že právě jejich obliba u Vargase Llosy je základním předpokladem k tomu, aby o nich tento spisovatel sepsal obsáhlejší kritickou práci (García Márquez, Flaubert a později Martorell, Arguedas, Hugo). V konečném hodnocení se však může zdát, že mu jde spíše o literární "oslavu" zmíněných spisovatelů a/nebo jejich díla a propagaci vlastních postojů a názorů na literaturu a tvůrčí proces.

Styl práce Vargase Llosy, jeho metody interpretace děl a celkový pohled na literaturu a literární kritiku odpovídají volnější definici literární esejistiky, která si však neklade vždy za cíl poskytnout objektivní a kompletní rozbor určitého díla. To ovšem nesnižuje hodnotu jeho práce. Některé jeho závěry, týkající se pozadí vzniku *Sto roků samoty* nebo *Paní Bovaryové* a popisující hybné mechanismy, které vedly pero autorů, jsou založené na důkladném studiu života a díla obou literátů a bezesporu jsou užitečným a zajímavým zdrojem informací.

Vargas Llosa se radikálně vymezil vůči soudobé kritice, když sám sebe nazval kritikem-spisovatelem (*crítico practicante*), vyznačujícím

se subjektivním pohledem s důrazem na fantazii a představivost, jehož cílem je autonomní umělecké dílo (viz kap. 5c). Tím zřejmě reagoval na hlasy volající po seriózní objektivní kritice.

Na druhou stranu jsme si v této práci ukázali, že samotné názory Vargase Llosy na literaturu a její funkci, na spisovatele a jeho poslání, na vztah fikce a skutečnosti aj. nelze přijmout bez výhrad. Mluví-li o literatuře, má na mysli román, mluví-li o spisovateli, má na mysli romanopisce, vyzdvihuje-li určitý typ romanopisce (který se věnuje psaní naplno a usiluje o totální pojetí), zavrhuje ostatní, mluví-li o prvotních impulzech spisovatele, pak všechny spisovatele staví do situace jednoho nespokojence a rebela (zřejmě sebe?) a stejný postoj zaujal i v otázce výběru námětu. Jelikož u něj za výběr zodpovídají iracionální síly, démoni, zpochybňuje (ve své teorii) právo ostatních spisovatelů na vědomý výběr, organizaci a interpretaci témat. A tak bychom mohli pokračovat. To dává prostor k úvaze, že celou svou teorii Vargas Llosa ušil sobě a svému vkusu na míru a následně ji podepřel rozborem života a díla světově proslulých a pečlivě vybraných autorů, čímž chtěl dokázat její všeobecnou platnost. Je logické, že si Vargas Llosa pro svá stěžejní díla nevybral autory, kteří by do jeho koncepce nezapadali.

Nepřekvapí tedy, že jeho práce byla často terčem kritiky a rozličných pokusů o interpretaci. Vargas Llosa však většinu "útoků" odrážel nejen díky své erudici, řečnickému nadání a přesvědčovací schopnosti, ale také díky metaforám a přirovnáním, které s oblibou využíval při výkladech svých teorií, čímž se často úspěšně vyhnul jednoznačným definicím. Jedním z nejznámějších případů je polemika Vargase Llosy a uznávaného uruguayského kritika Ángela Ramy²¹² na stránkách týdeníku *Marcha* v Montevideu, která trvala dlouhé týdny.

Zdá se, že Vargas Llosovy literární teorie (vyjma narativních postupů a technik popsaných v šesté kapitole) bude obtížné nejen vyvrátit ale i potvrdit. Tento spisovatel totiž má dle mého názoru vlastnost, kterou sám připisoval Francouzi Sartrovi.

²¹² Rama, Ángel y Vargas Llosa, Mario. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor / Marcha, 1973.

"Sartrova schopnost rozvíjet dokazování hromaděním vzájemně se potvrzujících argumentů, z nichž vzejde jednolitá myšlenková mašinérie, která postupuje vpřed a drtí vše, co se jí postaví do cesty,... je fascinující podívanou..."

(La aptitud de Sartre para desarrollar una demostración, acumulando argumentos que se refuerzan uno a otro y se arquitecturan en macizos mecanismos racionales que avanzan triturando a todo aquello que los estorba o contradice... es un espectáculo que hechiza...) ²¹³

²¹³ Vargas Llosa, M. *Contra viento y marea, II*. Barcelona: Seix Barral, 1990, s. 135.

8. Resumen

Mario Vargas Llosa: La teoría y la práctica de la novela
(*La Casa Verde*)

El peruano Mario Vargas Llosa es un hombre de letras cuya obra literaria es vasta y variada. Este trabajo se centra tan sólo en una etapa de su creación literaria que, más o menos, coincide cronológicamente con el período del "boom" de la nueva novela hispanoamericana entre los años 1962-1975.

Primero planteé una corta introducción a la época desde el punto de vista de la nueva tendencia literaria y añadí la opinión de Vargas Llosa sobre los autores que él consideraba representantes de dicho "boom".

La biografía del autor es conocida notoriamente, así que decidí a no dar una simple lista aburrida de fechas, títulos publicados y premios otorgados. Me interesé, sobre todo, en los primeros veinticinco años de su vida estudiando qué influencia ha tenido la familia de Vargas Llosa y su viaje a Europa en su vocación literaria. Para este fin me serví de sus propios recuerdos en el libro de memorias *El pez en el agua*.

Elegí *La Casa Verde* como muestra de la novelística de Vargas Llosa en los años 60. Esboqué su estructura y contenido analizando, sobre todo, el proceso de creación de la novela y algunas opiniones del autor acerca de literatura expuestas en la publicación *Historia secreta de una novela*. Me fijé en la manera de tratar los temas novelísticos en la práctica enfocando la atención sobre la relación entre la realidad real y la realidad ficticia de los escenarios y los personajes de la novela.

A continuación, resumí la mayor parte de las opiniones literarias de Vargas Llosa de los años 60. contenidas en el libro *Contra viento y marea* y el ensayo *La novela*. Consideré su viabilidad señalando algunos defectos o imprecisiones.

Antes de tratar los ensayos de crítica literaria de Vargas Llosa traté de presentar las características principales de su estilo crítico. La concepción de la crítica literaria presentada por el autor en las páginas

de *Semana de autor* es original y su conocimiento fue útil tanto para el estudio y la interpretación de los ensayos como para el análisis de su obra novelística.

Efectué la interpretación y el análisis de la teoría y la terminología de la "novela total" basándome en los ensayos principales de la época comprendida por el "boom", *García Márquez: historia de un deicidio* y *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. Estudié las técnicas narrativas, los procedimientos estilísticos y sus cambios descritos en los ensayos. Traté por separado el punto de vista espacial (diferentes tipos de narradores), el punto de vista temporal (diferentes tipos de tiempos novelísticos), el punto de vista de nivel de realidad, los vasos comunicantes, el dato escondido, la caja china y la muda confrontando sus definiciones teóricas con la utilización práctica en la novela *La Casa Verde* publicada cinco respectivamente nueve años antes de los ensayos.

La concepción de la novela total es una herramienta potente del novelista para crear una novela autónoma, completa, que procure abarcar toda la realidad describiéndola en todos sus niveles, que ha sido el ideal de Vargas Llosa. Él formuló la concepción partiendo de su experiencia personal y demostró las posibilidades de su utilización en la novela *La Casa Verde* que considero un experimento o una comprobación práctica de tal concepción.

Las opiniones teóricas de Vargas Llosa contenidas en sus ensayos literarios de los años 60. y la primera mitad de los años 70. acerca del género novelístico, el oficio del novelista y el proceso de creación literaria pretenden ser universales, mas parecen reflejar sólo el caso concreto del autor, describir la condición individual de él. Esta discrepancia provocó mucha crítica. Sin embargo, Vargas Llosa defiende su postura proclamándose un crítico practicante que se desvía de la crítica contemporánea por la interpretación subjetiva de la obra acentuando, sobre todo, la fantasía y la imaginación. En los textos se acoge a su erudición, retórica y capacidad persuasiva y para explicar sus teorías suele servirse de metáforas y conceptos abstractos. Por

consiguiente, la teoría literaria en bloque da la impresión de ser difícil tanto de comprobar como de refutar.

Eso no quiere decir que los ensayos *García Márquez: historia de un deicidio* y *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"* no sean valiosos. Las observaciones de Vargas Llosa sobre el proceso de creación de las novelas *Cien años de soledad* y *Madame Bovary* son prácticos y notables y se basan en el estudio minucioso de la vida y la obra de sus creadores. Además, nos ayudan en el estudio de la novelística de Vargas Llosa.

En conclusión, parece que en estos dos ensayos prevalecen los aspectos artísticos sobre los científicos y, por lo tanto, para sacar mayor provecho de la lectura conviene considerarlos más bien una obra de creación que una crítica objetiva.

Pojetí románu u Maria Vargase Llosy: teorie a praxe (*La Casa Verde*)

Težištěm této práce je studium první tvůrčí etapy spisovatele Maria Vargase Llosy, jež je přibližně ohraničená obdobím "Boomu" nového hispanoamerického románu.

Cílem práce je nastínit názory Vargase Llosy na literaturu a její funkci, na spisovatele a jeho poslání, na vztah fikce a reality a na proces vzniku literárního díla. Práce posuzuje tyto názory z hlediska jejich obecné platnosti a sleduje, do jaké míry se odrážejí v románové tvorbě autora. Za tímto účelem je využit román *La Casa Verde*, přičemž pozornost je věnována především pozadí vzniku tohoto díla.

Zmíněné názory představují ucelený pohled Vargase Llosy na románový žánr, a přestože je jejich univerzální platnost v této práci zpochybněna, autor jich úspěšně využívá jak při práci literárního kritika tak při psaní románů.

Je provedena také interpretace a analýza teorie "totálního románu" na základě stěžejních esejů Maria Vargase Llosy *García Márquez: historia de un deicidio* a *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"* a je konfrontována s narativními prostředky románu *La Casa Verde*.

Konfrontace ukazuje, že Vargas Llosa v tomto románu ve velké míře a s úspěchem kombinoval většinu strategických postupů a narativních technik popsaných v rámci této teorie, a potvrzuje, že jsou praktickým nástrojem využitelným k vytvoření "totálního románu".

Z těchto poznatků se usuzuje, že román je jakýmsi experimentem či praktickou zkouškou mající za cíl ověřit platnost všech dobových literárních teorií a názorů Vargase Llosy.

Přestože výše uvedené dva eseje nepředstavují objektivní a kompletní rozbor určitého díla, obsahují podnětné myšlenky a hodnotné informace. Navíc čtenáři slouží i jako klíč k lepšímu pochopení románové tvorby Vargase Llosy. Celkově se jeví, že v těchto esejích umělecký záměr převážil nad vědeckým, a proto se doporučuje nepřístupovat k nim jako produktům literární kritiky, ale především jako k autonomním uměleckým dílům.

Mario Vargas Llosa's concept of the novel: the theory and the practice
(*La Casa Verde*)

This study is focused on the first creative period of the novelist Mario Vargas Llosa, which is bordered approximately by the era of the “Boom“ of the new hispanoamerican novel.

The aim of this study is to outline Vargas Llosa's view on literature and its function, writer and his mission, relationship between the fiction and the reality and the piece creation process. The study examines these opinions from the point of view of their general validity and observes the extent of their implementation in his novel *La Casa Verde*. The creation background of this novel is a subject of a special interest.

Mentioned opinions form Vargas Llosa's integrated concept of the novel as a genre and, in spite of the fact that their general validity is questioned in this study, the author uses them successfully in writing both novels and literary critiques.

There is also carried out the interpretation and analysis of the “novela total“ theory which is based on Mario Vargas Llosa's essential essays; *García Márquez: historia de un deicidio* and *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary“* and is faced with narrative techniques of the novel *La Casa Verde*.

This confrontation shows that the majority of the techniques described in the theory were used by Vargas Llosa in the novel successfully and in a huge extent. It also confirms that they are practical instruments applicable to writing a „novela total“.

As a result of these observations it is presumed that the novel is a sort of an experiment or a practical test whose object is to verify the validity of all Vargas Llosa's contemporary literary theories and opinions.

Although the two above mentioned essays do not represent a complex and objective analysis of a piece they contain suggestive thoughts and valuable information. Moreover, they are of use to the reader to understand better Vargas Llosa's novels. It seems that the artistic intention outweighs the scientific one in these essays. Therefore, it is advisable not to understand them as products of a literary critique but, first of all, as independent pieces of art.

9. Bibliografie

Primární:

- *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- *Contra viento y marea, I (1962-1972)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- *Contra viento y marea, II (1972-1983)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- *Contra viento y marea, III(1964-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.
- *La Casa Verde*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971/1996.
- *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Biblioteca del bolsillo, 1997.
- *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- *Válka na konci světa*. Překlad Medek, Vladimír. Praha: Odeon, 1989.
- *Zelený dům*. Překlad Medek, Vladimír. Praha: Mladá Fronta, 2005.

Sekundární:

- ANGVIK, Birger. *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*. Lima: Tierra Firme, 2004.
- ARMAS MARCELO, J. J. *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1991.
- ENKVIST, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1987.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Mexico: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría eseje*. Překlad Šišmišová, Paulína. Bratislava: Archa, 1996.
- HODOUŠEK, Eduard a kolektiv. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Nakladatelství Libri, 1996.
- HOUSKOVÁ Anna a kolektiv. *Druhý břeh západu. Výbor iberooamerických esejí*. Praha: Mladá fronta, 2004.

- JURÁNKOVÁ, Magda. *Aspekt postmodernismu v díle Maria Vargase Llosy*: diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 2006. 83 s.
- KLAHN, N.- CORRAL, W. *Los novelistas como críticos*. Ciudad de México: Tierra firme, 1991.
- KOHUT, K.- MORALES SARAVIA, J.- ROSE, S.V. *Literatura peruana hoy, crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos, 1979.
- MAŠKOVÁ, Kateřina. *Mario Vargas Llosa: Válka na konci světa jako obraz moderní doby: Rozbor románu*: diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 1998. 56 s.
- MATOUŠOVÁ, Dana. *Mario Vargas Llosa: Vypravěč a moc slova*: diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 1997. 110 s.
- OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, (edición corregida y aumentada). Barcelona: Barral, 1982.
- RAMA, Á.- VARGAS LLOSA, M. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor / Marcha, 1973.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Taurus, 1989.
- *Semana de autor. Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1985.
- SOBREVILLA, David. La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa. V *Cuadernos Hispanoamericanos*, č. 496, Madrid, říjen, 1991, s.59-72.
- VALÁŠKOVÁ VAN GEMUNDOVÁ, Kateřina. *Mario Vargas Llosa: Contra viento y marea: Estapy vývoje esteticko-politického ideálu*: diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 1995. 60 s.
- VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*: diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 1986. 181 s.
- WONG CAMPOS, Augusto. *Mario Vargas Llosa*. [on-line]. Dostupné z: <http://www.geocities.com/Paris/2102/index.html>