

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

Podoby paměti v románech Lídie Jorgeové

The Shapes of Memory in the Novels of Lídia Jorge

Diplomová práce

Autorka diplomové práce: Karolína Vrublová
Studijní obor: Portugalština
Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Anna Housková, Csc.
Konzultantka: Mgr. Šárka Grauová

2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a
že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 28.4.2008

Karolína Vímbová

Ráda bych zde poděkovala konzultantce Mgr. Šárce Grauové
za odbornou pomoc, trpělivost a poskytnutí cenných rad
k této diplomové práci.

OBSAH:

| | |
|--|-----------|
| 1. ÚVOD..... | 2 |
| 2. ŽIVOT A TVORBA LÍDII JORGEOVÉ..... | 4 |
| 3. POBŘEŽÍ ŠEPOTŮ – ROMÁN JAKO BOŘENÍ MÝTŮ | 8 |
| 3.1. „KOBYLKY“ | 9 |
| 3.2. KOMENTÁŘ EVY LOPOVÉ..... | 11 |
| 3.3. JEDEN PŘÍBĚH VE DVOU PODOBÁCH | 13 |
| 3.4. VZPOMÍNKY | 19 |
| 3.4.1. <i>Vzpomínka na hotel</i> | 20 |
| 3.4.2. <i>Vzpomínka na dobu</i> | 22 |
| 3.4.2.1. Domorodci | 23 |
| 3.4.2.2. Válka | 26 |
| 3.4.2.3. Ženy | 28 |
| 3.4.3. <i>Vzpomínka na hrdiny</i> | 33 |
| 3.4.3.1. Kapitán Forza Leal – prototyp hrdiny..... | 34 |
| 3.4.3.2. Luís - karikatura hrdiny | 35 |
| 3.4.3.3. Álvaro Sabino - antihrdina..... | 38 |
| 3.5. DUALITA PAMĚTI | 42 |
| 4. ZAHRADA BEZ HRANIC – ROMÁN JAKO HLEDÁNÍ IDENTITY | 44 |
| 4.1. OHRANIČENÉ PROSTORY | 48 |
| 4.1.1. <i>Dům U papouška</i> | 49 |
| 4.1.2. <i>Pokoj</i> | 50 |
| 4.1.3. <i>Město jako zahrada</i> | 53 |
| 4.2. OBRAZY | 54 |
| 4.2.1. <i>Obraz jednotlivce a společnosti</i> | 55 |
| 4.2.2. <i>Obraz románu</i> | 61 |
| 4.2.2.1. <i>Vypravěčka a mapa</i> | 62 |
| 4.2.2.2. <i>Puzzle — mozaika</i> | 63 |
| 4.2.2.3. <i>Gradace a opakování</i> | 67 |
| 4.3. PRŮSEČÍK PAMĚTÍ..... | 69 |
| 4.3.1. <i>Minulost</i> | 70 |
| 4.3.2. <i>Umění</i> | 74 |
| 5. ZÁVĚR | 79 |
| 6. RESUMO | 83 |
| 7. RESUMÉ | 86 |
| 8. SUMMARY | 87 |
| 9. BIBLIOGRAFIE..... | 89 |

1. Úvod

Rok 1974 je považován za nejdůležitější politický, kulturní a historický předěl v portugalských dějinách dvacátého století. Dne 25. dubna proběhla tzv. Karafiátová revoluce (Revolução dos Cravos). Výsledkem bylo definitivní ukončení éry fašistické diktatury, jejíž hlavním představitelem byl od roku 1928 António de Oliveira Salazar a po jeho odstoupení v roce 1968 Marcelo Caetano. Následoval rozpad posledního koloniálního impéria na světě a začlenění Portugalska do evropských struktur po bok ostatních demokratických států.

Revoluce nebyla pochopitelně jen politický akt, ale přinesla také zlom v myšlení lidí. Týkala se společnosti jako celku i každého osobně a všechny tyto změny se odrazily v umění, pro které znamenala Karafiátová revoluce velké uvolnění. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let nastupuje v portugalské literatuře tzv. podubnová generace. Jejíž představitelé, spříznění věkem a životními zkušenostmi, nikoli společným uměleckým či estetickým programem, se přes reflexi nedávné minulosti, snaží dobrat celistvého obrazu Portugalska, přičemž sledují jeho cestu k hledání vlastní novodobé identity.

Próza se věnuje především novému pohledu na vlastní historii. Zpracovává rovněž osobní zkušenosti s dusivou atmosférou diktátorského Portugalska, pocity izolovanosti, strachu, úzkosti, bezmoci a cenzury, jak je vidí starousedlíci, stejně jako političtí emigranti. Častým tématem je zkušenost s koloniální válkou, která ač byla vnímána jinak ženskými a mužskými autory, měla vždy podobu traumatu. V románech se objevují reakce na euforický revoluční předěl a na následné

překotné, avšak nevyhnutelné společenské a ekonomické změny. Novou kapitolou se v zemi s výraznou patriarchální tradicí stala portugalská literatura tvořená ženami. Své místo mají i regionální problémy tradičního křesťanského venkova, který kontrastuje s globalizovaným a multikulturním hlavním městem. Od devadesátých let se dostává do popředí otázka národní identity, „portugalského způsobu bytí“, ¹ určitého sebevymezení vzhledem ke zbytku sjednocující se Evropy a k vlastním dějinám, aby bylo možné obrátit se do budoucnosti.

Jedna z představitelk „podubnové generace“, spisovatelka Lídia Jorgeová, jejímž románům se budu v této diplomové práci věnovat, říká, že píše, protože má „touhu být svědkyní změn a vůli být kronikářkou míjejícího času“.²

Autorčino dílo je považováno za příklad „beletrizování dějin“.³ Romány kromě kritické reflexe změn v portugalské společnosti propojuje rovněž téma paměti. V této diplomové práci se na základě rozboru dvou románů *Pobřeží šepotů* a *Zahrada bez hranic* pokouším popsat, jakých podob zde paměť nabývá a jakými prostředky je zobrazována. Vybrané romány ilustrují dvě zásadní epochy společenského, politického a kulturního dění v Portugalsku. Totalitní dobu před rokem 1974, která je v knize demonstrována na situaci v koloniálním Mosambiku těsně před rozpadem impéria a dobu po roce 1986, kdy bylo Portugalsko přijato do Evropského hospodářského společenství. Tehdy nastaly překotné změny, které sice přinesly ekonomické výhody a zlepšení životních podmínek,

¹ „modo de ser português“, MOURÃO, Luís: „Anos 90 – Ficção“. In *História da literatura portuguesa*. Lisboa : Alfa, 2002, s. 509-510

² „O desejo de ser testemunha da mudança, vontade de ser cronista do tempo que passa“, VASCONCELOS, José Carlos de: „A matéria dos sonhos“, *Jornal de Letras*, 2007, n°951, s. 13

³ „Ficcionalização da História“, ROCHA, Clara: „Anos 80 - Ficção“. In *História da literatura portuguesa*. Lisboa : Alfa, 2002, s. 466

znamenalý ale také ohrožení národní identity i osobitého kulturního výrazu.

Srovnáním rozdílných pohledů na stejnou skutečnost, které k sobě Lídia Jorgeová řadí, se v závěru práce pokusím odpovědět na otázku, proč se tato autorka vůbec ztvárňováním paměti ve svém psaní zabývá. Co sleduje popisovaným vztahem mezi historií a pamětí, mezi fikcí a realitou, zejména pokud ústy jedné své románové postavy podotýká: „sloveso pamatovat vypovídá o vyvolávání vzpomínek opravdu uboze a mlhavě“.⁴

2. Život a tvorba Lídie Jorgeové

Lídia Guerreiro Jorgeová se narodila roku 1946 v městečku Boliqueime v jihoportugalském Algarve, které ve svých dílech označuje jako prašnou zemi (*a terra da poeira*). Od dětství byla jejím vzorem antická básnířka Sapphó. Na univerzitě v Lisabonu vystudovala románskou filologii a poté působila jako středoškolská profesorka. Vyučovala nejprve ve své vlasti a roku 1968 odjela do Angoly, kde strávila dva roky, poté až do roku 1974 pracovala v Mosambiku. Osobní zkušenost s portugalskou Afrikou, koloniální válkou i místními nepokoji těsně před pádem impéria ji silně poznamenala.

Po návratu se stala členkou Nejvyššího úřadu pro sdělovací prostředky (*Alta Autoridade para a Comunicação Social*), vedla literární semináře na lisabonské univerzitě a poslední desetiletí se věnuje pouze psaní.

⁴ „O verbo lembrar é mesmo um triste e pálido verbo para traduzir a evocação“, JORGE, Lídia: *A Notícia da Cidade Silvestre*. Lisboa : Publicações Europa-América. 1987, s. 16

Dílo Lídii Jorgeové je hojně překládáno a získalo mnoho prestižních ocenění, z nichž dosud nejvýznamnější jsou: ocenění portugalské Akademie věd (Prémio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências de Lisboa) v roce 1980 za román *Den zázraků*, cenu pro evropského spisovatele roku (Prémio Jean Monet de Literatura Europeia — Escritor Europeu do Ano) v roce 1998 za román *Údolí vášně* a především nejvyšší ocenění Portugalského svazu spisovatelů (Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores) v roce 2003 za román *Vítr hvízdající v jeřábech*. Dílo Lídii Jorgeové dosud čítá devět románů, dva povídkové výběry, jednu knihu pro děti a divadelní hru.

O počátcích své tvorby prozaička řekla: „psát jsem začala proto, abych odpověděla na cosi vzdáleného, co mě volalo“.⁵ Románovým debutem se pro Lídii Jorgeovou stal román *Den zázraků* (O Dia dos Prodígios, 1980), který alegoricky pojednává o konci portugalské diktatury v roce 1974 a změnách v prostředí do té doby izolovaného portugalského venkova. Pomocí auto-reflexivního vyprávění se v díle mísí prvky fantastična a denní reality. Kolektivní přelud vesničanů, kteří vidí na obloze létajícího hada je konfrontována s jiným silným zážitkem, příchodem vojáků revolučních gard.

Druhý román nazvaný *Svačinové nábřeží* (O Cais das Merendas, 1982) Lídii Jorgeové díky užitým prvkům magického realismu vynesl srovnání s jihoamerickými autory. Poprvé zde uplatnila výstavbu díla podobnou technice mozaiky, v níž vypravěčka postupně skládá slova jako kamínky, dokud neobdrží zamýšlený obraz celku. Podobně se

⁵ „Comecei a escrever para poder responder a alguma coisa longínque que me chamava...“, VASCONCELOS. „A matéria dos sonhos“. Op. cit., s. 12

v díle skládá alegorický obraz portugalského bytí, ⁶ v němž země, podobna nábřeží, hledá vlastní spojení se světem.

Ve *Zprávě o divokém městě* (A Notícia da Cidade Silvestre, 1984) je poprvé hlavním dějištěm příběhu portugalská metropole Lisabon. V románu jsou řešeny komplexní vztahy dvou žen v městské anonymitě. Jejich protikladné charaktery symbolizují protichůdné společenské tendence v tehdejšímu Portugalsku, tradiční a „moderní“ životní styl.

Společně s Joanou Ruasovou a Wandou Ramosovou byla Lídia Jorgeová jednou z prvních žen, které v osmdesátých letech románově ztvárnily ženský pohled na koloniální válku. *Pobřeží šepotů* (A Costa dos Murmúrios, 1988) je „románem paměti“.⁷ Nejen proto, že kniha zpracovává autorčiny osobní zkušenosti z pobytu v Mosambiku, kam je děj situován, ale i proto, že jde o příběh založený na konfrontaci kolektivní a individuální paměti.

Román *Poslední dáma* (A Última Dona, 1992) se vrací k tísnivé době diktatury, kterou spojuje s postavením ženy v portugalské společnosti. Rovné postavení žen, jejich vzdělanost a osobní uplatnění jsou dalšími z výrazných témat, kterým se Lídia Jorgeová věnuje, ačkoli její dílo nemůžeme považovat za prvoplánově feministické.

Zahrada bez hranic (O Jardim Sem Limites, 1995) představuje Lisabon viděný postmoderní optikou, v němž se skupina mladých lidí snaží o nalezení vlastní identity.

⁶ Esejista a literární kritik Eduardo Lourenço, který se rovněž snaží uchopit „portugalství“, v osmdesátých letech o identitě a paměti píše: „Skupina nebo národ jsou *subjektem* jen jako metafora jednotlivce, jehož symbolicky a analogicky představují – subjektem, to znamená *paměti*, neustálou opětovnou aktualizací toho, čím jsme byli včera, ve vztahu k tomu, čím jsme dnes nebo chceme být zítra. Z toho důvodu rovněž identita, a to ani u jednotlivce, není pouhou daností, nýbrž konstrukcí a vynalezením sebe sama“, LOURENÇO, Eduardo: „Identita a paměť“. In *Chaos a nádhera*. Praha : Dauphin, 2002, s. 15

⁷ „um romance da memória“, ROCHA. Op. cit., s. 467

V románu *Údolí vášně* (O Vale da Paixão, 1998), situovaném na venkovský statek představující model Portugalska, sleduje autorka generační konfrontaci na vztazích v rozvětvené rodině a zároveň stále narůstající rozpor mezi tradicí a moderní společností.

Z roku 2002 je *Vítr hvízdající v jeřábech* (O Vento Assobiando nas Gruas), ve kterém se prozaička opět vrací do Algarve, aby zde zachytila rozmach turistiky podobné novodobé kolonizaci. Příběh zasazený do devadesátých let se prolíná s retrospektivním vyprávěním o osudu portugalské rodiny po návratu z koloniální Afriky.

V roce 2007 vyšla spisovatelčina první kniha pro děti s názvem *Vrabcův poslední let* (O Último Voo do Pardal). Ze stejného roku je i nejnovější román *Postavíme se stínu* (Combateremos a Sombra). Příběh románu začíná symbolicky na přelomu let 2000 a 2001, tedy době příhodné k ohlédnutí a rekapitulacím, které vyplaví na povrch mnohé schválně přehlížené skutečnosti. Například to, že daní za demokratické zřízení je vedle vzájemné lhostejnosti a odcizenosti také přítomnost mezinárodní mafie. Hlavní představitel, psychoanalytik podobný spíše Donu Quijotovi než moderním superhrdinům, provádí v jistém smyslu psychoanalýzu portugalské společnosti. Přestože hrdina končí tragicky, kniha na rozdíl od ostatních děl nabízí nadějný výhled na budoucnost.

Významná postava portugalských dějin a jedna z prvních lékařek, Adeaide Cabeteová, žijící v letech 1867—1935, inspirovala Lídii Jorgeovou k napsání zatím jediné divadelní hry s názvem *Zednářka* (A Maçon, 1997).

Neopomenutelná je rovněž spisovatelčina povídková tvorba, zařazená do souborů *Manžel a jiné povídky* (Marido e

Outros Contos, 1992) a *Spící krasavec* (O Belo Adormecido, 2004). Nejznámější povídka „Instrumentalina“ (A Instrumentalina), která několikrát vyšla také samostatně, je z roku 1992.

3. *Pobřeží šepotů* – román jako boření mýtů

„paměť je podvod, který má oklamat zapomnění zašedlé prachem“⁸

Pobřeží šepotů (A Costa dos Murmúrios) z roku 1988 je v pořadí čtvrtým a zatím nejslavnějším románem Lídií Jorgeové. Děj se neodehrává pouze v Portugalsku, jak je u autorky zvykem, ale také v Mosambiku. Dalo by se říci, že dílo vychází z pohledu ženy na koloniální přítomnost Portugalců v Africe koncem šedesátých let dvacátého století.

Jedná se o román s autobiografickými prvky, protože Lídia Jorgeová do něj přiznaně promítá osobní zkušenost s dobou a prostředím. V šestadvaceti letech odjela do africké Angoly jako doprovod svého, dnes již bývalého, manžela a v roce 1972 začala vyučovat na gymnáziu v mosambické Beíře. Dva roky tam bydlela v hotelu Empório,⁹ určeném pro Portugalce, tedy pro

⁸ „a memória é uma fraude para iludir o olvido cor de pó“, JORGE, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 2004, s. 73 (dále v poznámkách bude román uváděn pod zkratkou CM)

⁹ V rozhovoru pro týdeník *Visão* Lídia Jorgeová o hotelu řekla: „Era como se, de um quarto para o outro, existisse apenas uma cortina a dividir. Ouviam-se os gritos das crianças. Ouviam-se os gemidos dos amantes. Ouviam-se as discussões dos casais. Ouviam-se os choros das mulheres. Ouvia-se tudo, através das paredes daquele edifício, na cidade da Beira, onde as famílias aguardavam o regresso dos militares portugueses do mato moçambicano. E também se «ouviam» as saudades, as infidelidades e as dores.“ („Bylo to, jako kdyby pokoje odděloval pouze závěs. Byl slyšet křik dětí. Byly slyšet vzdechy milenců. Byly slyšet manželské hádky. Byl slyšet ženský pláč. Skrze zdi oné budovy v Beíře, v níž rodiny čekaly na návrat portugalských vojáků z mosambického pralesa, bylo slyšet vše. A

bělochy. Na vlastní kůži zažila nejen nálet kobylek, ale především koloniální válku a místní nepokoje.

Lídia Jorgeová řekla o době svého afrického pobytu: „pravda neexistovala, a pokud ano, stávala se průběhem času stále zmatenější [...] mám představu smrti, války jako smrti“ a o svém románu: „byla to kniha napsaná, aby se nezapomnělo na skutečné životy.“¹⁰

Román *Pobřeží šepotů* je zatím jediným dílem Lídií Jorgeové, který inspiroval k filmovému zpracování. Kvalitní stejnojmenná filmová verze se rovněž dočkala popularity a několika ocenění. Románová předloha pro ni byla pouhým vodítkem a filmově zpracována je pouze jedna linie složitého příběhu.

3.1. „Kobylky“

Román *Pobřeží šepotů* je rozdělen na dvě části. První část románu nazvanou „Kobylky“ (Os Gafanhotos) uvozuje pětiverší od Álvára Sabina:

Ach, jak přšely smaragdy
létající vzduchem! Nebe vzplálo zelení ač
to ani nutné nebylo – totiž tou barvou zahořely všechny ohně
na pobřeží včetně těch,
které se dmuly v našich srdcích.¹¹

také bylo ‚slyšet‘ stesk, nevěru a bolest.“) LUÍŠ, Sara Belo. „Do outro lado da guerra“, 2004, *Visão*, n° 611, s. 188

¹⁰ „A verdade não existia e que, à medida que o tempo ia passando, cada vez se tornava mais difusa. [...] „Eu tenho a ideia de morte, da guerra como morte.“; „Foi um livro escrito contra o esquecimento das vidas reais“, LUÍŠ. Op. cit., s. 189, 192

¹¹ „Oh, como choviam esmeraldas voadoras! O céu incendiou-se de verde onde nem era necessário – todas as fogueiras da costa tomaram essa cor, mesmo as que inchavam nos nossos corações“, CM, s. 9

Příběh začíná svatebním polibkem mladého páru na terase mosambického hotelu Stella Maris, „jehož okna se otevírala směrem k Indickému oceánu“.¹² Ženichem byl praporčík Luís, který přijel do kolonie sloužit vlasti v rámci povinné vojenské služby. Jeho manželka „které všichni říkali prostě Evita“,¹³ přijela teprve předcházející den. Pár se poznal v Lisabonu, kde Luís studoval matematiku. Na slavnosti se Evita seznámila s vojáky a jejich manželkami. Ženich slovy: „Představuji ti hrdinu“,¹⁴ nevěstě uvedl svého velitele, kapitána Jaimieho Forzu Leala a jeho krásnou rudovlasou ženu Helenu.

Brzy ráno po noci plné svatebního veselí byli obyvatelé hotelu šokováni množstvím mrtvých, na první pohled utopených domorodců, jejichž těla plavala v přístavu pod hotelem. Kapitán vojenské posádky přišel se zprávou, že nejde o utopené, nýbrž o otrávené metanolem, který místní jistě ukradli z portugalských skladů a vypili v domnění, že jde o bílé víno: „Však uvidíte. To jsou přesně oni! To může napadnout jen tyhle blackouše! [...] Člověk nedokáže soucítit s někým, kdo zemře z vlastní hlouposti jako támhle ti blackouši.“¹⁵ Vojenští velitelé měli snahu celou nepříjemnou záležitost ututlat, ale když se mezi mrtvými objevil jeden běloch, bylo nutné zahájit vyšetřování. „A tak skončila svatba Evity a praporčíka Luíse, ale jak se brzy ukázalo, člověk míní a Pán Bůh mění“.¹⁶ Byl povolán sám oblastní velitel, který vkročil na terasu ve stejný moment, kdy vše zůstalo ochromeno náletem obrovského hejna kobylek, podobného temně zelenému

¹² „cujas janelas abriam ao Índico“, CM, s. 9

¹³ „a quem todos chamavam simplesmente Evita“, CM, s. 10

¹⁴ „Apresento-te um herói“, CM, s. 13

¹⁵ „Vocês vão ver. Os *blacks*! Vê-se mesmo que são ideias de *blacks*! [...] Não se conseguia ter solidariedade com quem morria por estupidez como aqueles *blacks*“, CM, s. 23

¹⁶ „Assim teria terminado a boda de Evita com alferes Luís, mas como há pouco se deu a entender, o homem põe e Deus dispõe“, CM, s. 34

mraku. Domorodí obyvatelé začali ve strachu o úrodu podél pobřeží zapalovat proti žravému hmyzu ohně.

Pár chvil po oblastním veliteli se na terase objevil reportér z deníku *Hinterland* a jeho přítomnost vyvolala mezi vojenskými hodnostáři vlnu nevole. Iniciativy ve vyhánění reportéra se ujal Luís bez ohledu na nedávný manželský svazek, protesty ženy a kapitánovy rozkazy, protože „vlast je vlast a sňatek je sňatek“.¹⁷ Luís měl najednou v ruce revolver a vyběhl za reportérem. V honičce se oba dostali na ulici a dále směrem k moři. „Všichni to viděli.“¹⁸ Byl slyšet výstřel. Osazenstvo hotelu čekalo, až se Luís vrátí. Nevrátil se a po třech dnech vyplavilo moře jeho tělo s prostřelenou hlavou. Evita odletěla domů prvním civilním letadlem a Luísovo tělo dopravila později do vlasti armádní loď.

3.2. Komentář Evy Lopové

Druhá část románu začíná slovy: „Je to vskutku okouzující vyprávění. Pozorně jsem jej přečetla a shledávám, že je v něm vše přesné a pravdivé, především pachy a zvuky – řekla Eva Lopová.“¹⁹ Máme tedy před sebou komentář k vyprávění s názvem „Kobylky“. Autorkou je Eva Lopová, která se vidí s odstupem dvaceti let, přesněji řečeno v době, kdy se jí říkalo Evita. Během čtení zjišťujeme, že autorem vyprávění, tedy první části knihy, je autor veršů a reportér z terasy, Álvaro Sabino.

¹⁷ „A Pátria era a Pátria, e o casamento era o casamento“, CM, s. 36

¹⁸ „Todos o tinham visto“, CM, s. 37

¹⁹ „Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som – disse Eva Lopo“, CM, s. 41

Evin komentář²⁰ je proud vzpomínek, vyvolaný čtením Álvarova textu, který ho vlastně dekonstruuje. Jedná se o jiný, ale stejně zúčastněný, pohled na stejné události, rozšířený o nové detaily a skutečnosti tak, jak se na ně Eva Lopová rozpomněla.

Dozvídáme se o odjezdu vojenské posádky na více než dvouměsíční misi do vnitrozemského Cabo Delgado.²¹ Ženy vojáků zůstaly v informačním vakuu hotelu. Evita se blíže seznámila s Helenou, která se až do příjezdu manžela dobrovolně uzavřela ve svém domě. Při jedné z procházek po pláži Evita náhodně objevila lahve vína zabalené tak, aby mohly plavat v moři. Po bližším zkoumání obsahu zjistila, že se jedná o metanol. Jistě tedy nešlo o náhodu, ale o jed nastražený na případného nálezce, s největší pravděpodobností mosambického domorodce. Protože měla ještě v živé paměti mrtvoly plovoucí pod hotelem, rozhodla se nález oznámit místním novinám. Tak se její osud spojil s novinářem Álvarem Sabinem z deníku *Hinterland*, který se posléze stal jejím milencem. Díky němu Evita částečně opustila „bezpečí“ hotelu a objevila dosud skrytou tvář Afriky, tedy místní obyvatelstvo, pravdu o rasovém soužití a místní „pravidla“ pro život v kolonii.

Když se Luís vrátil z mise, Evita mu sama řekla o poměru s Álvarem. Luís se rozhodl k přímé konfrontaci se sokem v podobě souboje. Reportér se však neprojevil jako hrdina,

²⁰ V analýze budu pro první část románu *Pobřeží šepotů* používat označení „(Álvarovo) vyprávění“ a pro druhou část „(Evin) komentář“.

²¹ Dle Marii Cabralové byla předlohou skutečná operace nazvaná „Nó Górdio“, která proběhla v Mosambiku v roce 1970. V ní bylo poprvé použito nových taktik boje a speciálních jednotek pro boj v terénu. Vojenský zásah nebyl úspěšný a skončil masakrem civilistů. Velitel Kaúlza de Arriaga do poslední chvíle tvrdil médiím, že jde pouze o potlačení nepokoje. Srov. CABRAL, Maria Manuela Afonso Lacerda: „Inquietação pós-moderna“. In *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, 1997, II Série, Vol. XIV, s. 267

protože „se podělal strachy“.²² Jako nedůstojnému soupeři mu byl umožněn odjezd ze země.

3.3. Jeden příběh ve dvou podobách

První část románu končí slovem „fim“²³ (konec) graficky vyvedeným v kapitálkách jako u starých němých filmů. Text je hutný, enigmatický a rychlým spádem připomíná spíše povídku. Zabírá pouhých třicet devět stran knihy. Vedle dramatičnosti a poetičnosti čtenáře překvapí četné symboly, alegorie a rychlý, poněkud nejasný konec. Celý děj zahrnuje pouhé tři dny a s výjimkou dvou krátkých epizod se odehrává na terase hotelu.

Příběh je vyprávěn ve třetí osobě, anonymním vševědoucím vypravěčem s odstupem dvaceti let. Až v průběhu druhé části románu *Pobřeží šepotů* odhalíme, že pisatelem „Kobylek“ je novinář Álvaro Sabino, označený v první části jako reportér.²⁴

²² „cagou-se de medo“, CM, s. 250

²³ Paulo de Medeiros ve studii „Nekonečná paměť“ poukazuje na souvislost mezi slovem „fim“ a větou „era só uma lembrança, mas Evita disse ao noivo que a memória não tinha fim“ („Byla to pouhá vzpomínka, ale Evita řekla snoubenci, že paměť je nekonečná“, CM, s. 26), protože znázorňuje rozdíl mezi tím, co „oficiálně“ upadne v zapomnění a co zůstane zaznamenáno v paměti účastníků dění. MEDEIROS, Paulo de. „A memória infinita“. In *In Other Words/Por Outras Palavras*. ALONSO, Cláudia Pazos (e o colectivo de autores), Dartmouth : University of Massachusetts, 1999, s. 71

²⁴ V Álvaroově textu se objeví pouze jedna zmínka o dvacetiletém odstupu mezi vznikem událostí a jejich vyprávěním: „Há vinte anos, o que parece vinte séculos, já alguns tiques se tinham tornado universais, e um deles era o descaramento dos repórteres.“ („Po dvaceti letech, která se dnes zdají jako dvacet století, některé nešvary zevšeobecněly, a jedním z nich je novinářská drzost.“) CM, s. 35. Často v knize zmiňovaných dvacet století může odkazovat k době, kdy bylo území dnešního Portugalska součástí římské říše. Srov.: „Zeď jako náhrobní deska velikého rozpadlého hrobu, opuštěného už dvacet století. Nebo prostě jako průčelí návsi. A na ní a na jejich iberských, totiž lusitánských nápisech je ukřižován kostel. Dál máme díry a zanedbanou půdu až k asfaltové silnici, hospody a ospalé krámy a konečně po obou stranách řadu domků, mnohé z nich prázdné a

V „Kobylkách“ je nám nabídnut racionální, neemotivní, cynický a především mužský pohled na události, který však obsahuje i sugestivní a barevné obrazy. Jelikož se text snaží stylově odpovídat době vzniku událostí, přelomu šedesátých a sedmdesátých let v Portugalsku, tedy době diktatury, nesvobody a cenzury, nutí nás číst mezi řádky. Mužská optika jen podtrhuje ideály, na kterých stála tehdejší patriarchální společnost, bránící prázdnu „harmonii“ založenou na vypjatém vlastenectví a snu o věčném zámořském impériu, na vynucené poslušnosti a mlčení, na vytěsňování znepokojivých témat a informační izolovanosti.

Druhou část knihy bychom mohli považovat za dlouhý Evin monolog, jímž se obrací na virtuálního posluchače (naratáře),²⁵ kterého oslovuje „vy“ (você)²⁶ a který je autorem prvního vyprávění.

Fragmentace diskurzu, vlastní úsilí vzpomínky, střídající se s jeho plynutím před mlčícím naratářem, „orální“ záznam, jeho úniky a posedlost návraty k tématu připomínají dlouhé očištné rozpomínání, v němž se více než individuální minulost vypravěčky nebo spolu s ní krok za krokem rekonstruuje nedávná portugalská minulost.²⁷

dosud s kruhy, k nimž se dřív uvazovala zvířata. Dřív, za lepších časů“, PIRES, José Cardoso. *O delfínu*, Praha : Dauphin, 1998, s. 12

²⁵ Srov. TODOROV. Op. cit., s. 56

²⁶ „Apesar de só nos ser dado ouvir a voz de Eva, não a do seu interlocutor, percebemos sem dificuldade que ela o critica, comenta, louva, censura, aconselha, previne, esclarece, interroga, contradiz, sempre numa perspectiva de aprofundamento de uma relação linguística intersubjectiva, ou de uma busca comum: «Pense»; «Aconselho-o»; «Para que você saiba», etc.“ („Přestože je nám umožněno slyšet jen hlas Evin, nikoli jejího partnera v hovoru, bez obtíží rozumíme, že ho kritizuje, komentuje, chválí, kárá, nabádá, předvídá, objasňuje, na co se táže, čemu odporuje, vždy v perspektivě rozšíření intersubjektivního jazykového vztahu nebo společného hledání: „Pomyslete“; „Doporučuji vám“; „Abyste věděl“, atd.) SARAIVA, Arnaldo: „Os duplos do real e os duplos romanescos“, *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, Vol. XXIX, s. 42

²⁷ „A fragmentação do discurso, própria do esforço da memória, alternando com a sua fluência perante um interlocutor silencioso, o seu registo „oral“, as suas fugas e as suas recorrências obsessivas evocam, pois, uma longa

Komentář Evy Lopové přichází se zpožděním dvaceti let, protože čtení „Kobylek“ v ní vyvolalo touhu vzpomínat a připomenout si události, kterých byla sama svědkem, osvítilo ji jako „petrolejová lampa“.²⁸ Zažila „ohromení, jaké člověk prožívá v těch vzácných a v životě nejcennějších okamžicích, kdy pojednou zahlédne věci v úplně novém světle a řádu“.²⁹ V komentáři dochází ke zvláštní hře otázek, které si Eva Lopová vlivem Álvarova textu sama klade, a vlastních odpovědí.³⁰

Evin vyprávěčský postup by se dal charakterizovat větou: „Evita je pro mě něco jako oko nebo pohled.“³¹ Eva-vyprávěčka se sice o Evitě-postavě explicitně³² vyjadřuje ve třetí osobě, ale vyprávění z pohledu první a třetí osoby se v textu nepravidelně střídá.³³ Ono „řekla Eva Lopová“ („disse Eva Lopo“), které se vine knihou jako refrén, nám neustále připomíná, že Evu a Evitu nemůžeme libovolně zaměňovat. Na druhou stranu sama vyprávěčka hojně pracuje s krátkou větou, která by mohla tvořit refrén druhý: „Evita jsem byla já“ („Evita era eu“), nebo „ona jsem byla já“ („ela era eu“).

Druhá část *Pobřeží šepotů* má po stránce formální blíže k románu, i když nemá vlastní název. Je rozdělena do devíti

anamnese catártica em que mais do que o passado individual da narradora, ou de mistrua com ele, se vai, pouco a pouco, reconstituindo a história poruguesa de um passado recente.“ CABRAL. Op. cit., s. 282

²⁸ „uma lamparina de álcool“, CM, s. 41

²⁹ Srov. RICHTEROVÁ, Silvie: „Hlasy mnoha lidí“ In *Místo domova*. Brno: Host, 2000, s. 29

³⁰ „Se vejo algumas cenas vivas? Claro que revejo cenas vivíssimas.“ („Zda vidím výjevy živé? Jistěže, vidím je znovu velmi, velmi živě.“) CM, s. 48

³¹ „Evita seria para mim um olho ou um olhar“, CM, s. 43

Evita je skutečně jen jakýmsi vzpomínkovým „médiem“, skrz nějž plyne vyprávění, protože v žádné z částí románu se nedozvíme nic o jejím fyzickém vzhledu.

³² TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 54

³³ První a druhý text však graficky odlišuje jiný typ uvozovek.

kapitol označených římskou číslicí. Kapitoly jsou logicky propojeny a románovou stavbu potvrzuje rozvláčnější vyprávěcí tempo, v němž stejně jako u skutečného vzpomínání jeden obraz vyvolává druhý bez ohledu na časovou nebo prostorovou souvislost. Oproti prvnímu vyprávění, které je kondenzované, sugestivní, rychle vtahuje čtenáře do událostí a graduje až k nevysvětlenému výstřelu, je vyprávění druhé pozvolným objasňováním příběhu. Tak jak se v „Kobylkách“ zaznamenané události zprůhledňují, činy postav se v druhé části románu zatemňují a negativizují. Vrcholem je zde Evitin pohled na drastické fotografie zaznamenávající válečnou operaci proti domorodcům.

Komentář je plný barev a jasných metafor a je znepokojivou verzí vyprávěných událostí. Nezříká se podat svědectví o nefunkčnosti salazarovského koloniálního modelu, rasových problémech, o neutěšené situaci žen, o dopadu války na civilní obyvatelstvo. Je nám předestřen pohled ženský, citlivý a empatický, který vidí především to, co bylo před dvaceti lety skryto, nebo schválně opomenuto.

V románu *Pobřeží šepotů* najdeme jisté postmoderní prvky, nejen víceúrovňový příběh, dva navzájem se metatextově doplňující texty, odkazy na Bibli, parafráze řeckých bájí a mýtů nebo ironický přístup k části portugalské historie, ale především interpretaci vztahu mezi zdáním a skutečností.

Do *Pobřeží šepotů* je rovněž vepsána jistá postmoderní vnímavost, která prostřednictvím revize mýtů o portugalských dějinách, systematické demytizace národních hrdinů nebo nového zpracované klasické báje o Heleně Trojské, vytváří feministicky laděnou tematiku, aby nakonec uvedla do vzájemného vztahu ony dvě formy násilí, jimiž jsou kolonialismus a sexismus.³⁴

³⁴ „A Costa inscreve-se também numa sensibilidade pós-moderna, quer elaborando uma profunda revisão dos mitos da história pátria através da

Titul *A Costa dos Murmúrios* ve *Slovníku spisovatelů Španělska a Portugalska* překládá Pavla Lidmilová jako *Pobřeží šepotů*, filmy byl česky uveden jako *Ševelící pobřeží*. Podstatné jméno „o murmúrio“ má v názvu několik významů. Znamená šumění, ševelení větru charakteristického pro pobřežní oblasti a šplouchání vln. Může zároveň znamenat šepot, který je na pomezí mlčení a přirozené mluvy, a odkazuje k něčemu skrytému a tajnému. V závěru svého komentáře říká Eva Lopová, že šepot je „posledním stadiem“, jímž prochází vyřčené slovo před tím, než zanikne. „Costa“ značí v portugalské jazyce pobřeží,³⁵ tedy okraj země a začátek vody. Metaforicky tak může znázorňovat hranici mezi tím, co si pamatujeme a co zapomínáme, stejně jako přechod mezi dosud živými a nesplněnými sny nebo mezi iluzí a realitou.

João de Mancelos ve své analýze založené především na symbolice barev, nazvané *Osnova barev, paleta slov* (*Pauta de Cores, Paleta de Palavras*),³⁶ upozorňuje, že v Evině komentáři na začátku knihy o tom, že shledává vše pravdivé, především „pachy a zvuky“, chybí zmínka o barvách. V románu *Pobřeží šepotů* se barvy objevují skutečně nadměrně, a to především zelená, červená a žlutá.³⁷ Barvy zde fungují jako symboly a rovněž jako atribut africké jinakosti, protože Evropané, kteří

sistemática desmitificação dos heróis nacionais, quer revendo igualmente o mito clássico de Helena de Tróia e construindo, assim, uma temática de teor feminista, para finalmente propor como afins essas duas formas de violência que são o colonialismo e o sexismo.“ CABRAL. Op. cit., s. 269

³⁵ Zde se nabízí srovnání s názvem města, protože „Beira“ rovněž znamená břeh, okraj, mez.

³⁶ MANCELOS, João de: *Pauta de Cores, Paleta de Palavras*. [online] [cit. 11. dubna 2008] Dostupné z:

<<http://mancelos.googlepages.com/ACostadosMurmriosdeLidiaJorge-Pautade.pdf>>

³⁷ Jedním z důvodů této barevné kombinace může být, že všechny barvy se vyskytují na portugalské i mosambické vlajce reprezentující dvě země, které byly součástí jednoho impéria.

mají tendenci se dívat na Afriku černobíle, zde vidí sebe i okolí „v jiných barvách“.³⁸

Zelená³⁹ je barva křídel ničivých kobylek a na první pohled také vojáků. Postupem času se však stává barvou naděje pro mosambické „povstalce“ a vidinou nové mladé svobodné země. Vše zelené je náhle pro Portugalce nepřátelské.⁴⁰ Červená je tradičně barvou násilí a neovladatelných vášní. V knize má negativní konotace spojené s násilím, válkou a tragédií. Je atributem Heleny, která má zrzavé vlasy a červené nehty, a charakteristikou plameňáků, na které chodí střílet Luís s kapitánem. Barva žlutá charakterizuje Afriku, na začátku textu „Kobylek“ říká velitel letectva: „Jak budete mít možnost vidět, Afrika je žlutá. Je světležlutá, jako whisky.“⁴¹ Mancelos upozorňuje, že osoby spojené s Afrikou postupně „žloutnou“: „Evita viděla, jak opravdu vše bylo oranžové a žluté, dokonce i ženich.“⁴²

³⁸ Takto „barevně“ například Eva popisuje Evitu, která se účastnila duelu mezi Luísem a Álvarem: „Encontrou-me a mim, já sentada, branca com os olhos amarelos, no meio da cena vermelha.“ („Nalezl mne, jak tam sedím, celá bílá, se žlutýma očima, uprostřed červené scény.“) CM, s. 249-250

³⁹ „Zelená bývá považována za barvu naděje, úrody, obnovy, čerstvosti a života. Je často protivníkem, někdy však také jako barva života zástupcem červené. Mytologické představy mnoha národů znají úzké vztahy a proměny mezi zelenou a červenou. Například v Africe je zelená považována za ženskou barvu, která vzešla z mužské červené. Od středověku může mít zelená i negativní výraz jako barva jedu, nebezpečné záře nebo ďábla.“ BECKER, Udo: *Slovník symbolů*. Portál : Praha, 2007, s. 337

⁴⁰ V textu se například objeví: „Um suspiro verde como as asas dos gafanhotos girava agora pelo terraço“; „as fogueiras passarem de verde-musgo a verde-coqueiro e a verde-esmeralda“ („Povzdech zelený jako křídla kobylek nyní vířil terasou“; „ohně se zelenaly od mechové, přes kokosovníkovou až po smaragdovou“) CM, s. 33, 36

⁴¹ „África, como terá oportunidade de ver, é amarela. Amarela-clara, da cor de whisky“, CM, s. 11-12

⁴² „Evita ficou a ver como de facto tudo era laranja e amarelo, mesmo o noivo“, CM, s. 15

3.4. Vzpomínky

Román *Pobřeží šepotů* nám prostřednictvím Álvarova vyprávění a Evina komentáře umožňuje srovnat dva odlišné retrospektivní pohledy na jednu skutečnost, porovnat dvoje vzpomínky. Vzpomínky v obou případech fungují jako obrazy vztahující se ke konkrétním událostem. Ačkoli se jde o dvojí vyjádření k témuž, nesmíme zapomenout, že „dvě rozdílná vidění téhož faktu z něho dělají dva rozdílné fakty“⁴³ a obě části knihy jsou „dvěma podobami jedné verze“.⁴⁴ Pokud bychom srovnávali objektivnost obou, mohlo by vyplynout, že „pravdivá“ verze nebude pravděpodobně ani jedna. Zvlášť pokud Eva Lopová říká: „pravda rozhodně není realita, i když to jsou dvojčata a v ‚Kobyolkách‘ jde jen o pravdu,“⁴⁵ a radí autorovi vyprávění, aby se nesoustředil na pravdu, protože ji nelze rekonstruovat, ani na věrohodnost, která je pouhým mámením smyslů, ale soustředil se na události.⁴⁶

Román je rovněž rekonstrukcí části národní i osobní historie. Význam zachycování historických událostí Eva zpochybňuje, když tvrdí, že „karetní hra“⁴⁷ je užitečnější a

⁴³ TODOROV. Op. cit., s. 47

⁴⁴ „duas formas para a mesma versão“, SARAIVA. Op. cit., s. 44

A. Saraiva zároveň poukazuje, na ženichovu větu, která přímo souvisí s autorským postupem Lidíi Jorgeové v románu *Pobřeží šepotů*: „Claro que havia contado, mas o noivo tinha várias formas de descrever a mesma versão, porque nunca havia duas versões diferentes. Umás vezes contudo condensava até ao essencial, outras alargava como se tivesse estado presente, tivesse visto e tivesse participado.“ („Jistěže to vyprávěl, ale ženich měl různé způsoby jak události popsat, protože varianty neexistovaly. Jednou vyprávění zhustil až na dřev, jindy je rozšiřoval, jakoby tam sám byl, viděl to a dokonce se účastnil.“) CM, s. 64

⁴⁵ „Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n'Os Gafanhotos só a verdade interessa“, CM, s. 85

⁴⁶ „Não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência?“, Parafr. CM, s. 42

⁴⁷ „que às cartas de jogar“, CM, s. 42

„hluboký význam minulých časů je tak neporušitelný, jako je třeba nejhlubší pravda broskve“.⁴⁸ Její výrok tak stojí v opozici proti tvůrčím záměrům Lidíi Jorgeové, které jde v jistém smyslu o umělecké ztvárnění historie, která vzniká mísením fikce a skutečných událostí.

...k paměti nemůžeme přistupovat jako k pouhému prostředku, jímž lze znovu popsat nebo vysvětlit dějiny. Lídia Jorgeová se neomezuje na to, aby nám předkládala paměť, jakkoli osobní i mnohotvárnou, jako prostý opak řeči dějin.⁴⁹

3.4.1. Vzpomínka na hotel

Přestože se téměř celý děj Álarova textu odehrává v hotelu, nenajdeme v něm ani zmínku o jeho vzhledu nebo chodu s výjimkou kusých informací o výtahu, o malých pokojích a o zábradlí, oddělujícím terasu od oceánu a lákajícím sebevrahy. Za pozornost autorovi stojí pouze několikrát zmiňovaná jasná světla hotelu, která ozařují okolí, a prostorná koupelna, která je nepoměrná k těsnému Luísovou pokoji. Tenká stěna oddělující jeden pokoj od druhého neposkytovala novomanželům o svatební noci dostatek soukromí, takže si ustlali v koupelně. Nastlané ručníky

Vztah dvou textů prezentovaný v románu je jistým způsobem rovněž hra. Paulo de Medeiros v „Memória Infinita“ přirovnává interpretaci Pobřeží šepotů k „uma forma de jogo metanarrativo.“ („jistě formě metanarrativní hry“) MEDEIROS. Op. cit., s. 64

„Co se nedalo vysvětlit, stává se zřejmým. Je to hra na nástroj dosud neviditelný a je to prostě hra. Nejlepší hry jsou ty, které zasvěcují do tajemství...“, RICHTEROVÁ. Op. cit., s. 32

⁴⁸ „o sentido profundo do tempo passado é tão inviolável quanto é, por exemplo, a razão profunda do pêsego“, CM, s. 41

⁴⁹ „...a memória não pode ser encarada como simples meio de re-escrever ou contestar a História. Lídia Jorge não se limita a apresentar a memória, mesmo que pessoal e múltipla, como simples termo de oposição ao discurso da História“, MEDEIROS. Op. cit., s. 64

připomněly Evitě rozvlněné jezero a mladý pár ve svém útočišti málem promeškal dramatické události na terase.⁵⁰

Teprve z Evina monologu se dozvíme, že hotel představuje malé Portugalsko v divočině, osamocený bělošský ostrůvek v Beire, druhém největším mosambickém městě. Právě podle něj si čtenář vytváří „globální představu o válce a koloniální společnosti“.⁵¹ Více než kde jinde zde platí portugalská pravidla, zatímco místní obyvatelstvo působí v roli zaměstnanců, respektive sluhů.

Ač je Stella Maris nazývána hotel, není to zařízení pro turisty, ale ubytovna s jídelnou pro vojáky portugalské posádky a jejich rodiny. „Stella se stává symbolem úpadku, který zasahuje všechny, kteří tu bydlí, a rozšiřuje se na kolonialismus přičemž zasahuje i samo impérium.“⁵² Pro manželky vojáků je hotel často to jediné, co z Afriky znají. Když manželé odejdou na misi do vnitrozemí, stávají se z nich pod záminkou bezpečnosti vězenkyně ve vlastních pokojích.

Největší kontrast najdeme mezi terasou a halou. Zatímco na terase se odehrává děj, reprezentovaný především tancem na svatbě a při slavnosti, ve vstupní hale pohyb a možná i čas jako by stojí. „Také si všímám, že ve vašem příběhu má terasa větší význam než vestibul, což mě udivuje, protože novinář nikdy na terase nebyl,“⁵³ diví se Eva Lopová, která se s novinářem scházela právě ve vestibulu. Ten nazývá

⁵⁰ Ve druhé části románu promešká Evita v koupelně okamžik Luísovy smrti a říká: „Claro que tamém teve a sua importância, a banheira.“ („Koupelna, jistěže měla rovněž svůj význam.“) CM, s. 45

⁵¹ „a imagem global da guerra e da sociedade colonial“, SANTOS, Carina Faustino: *A Escrita Feminina e a Guerra Colonial*. Lisboa : Vega Editora, 2003, s. 25

⁵² „...o Stella torna-se o espaço símbolo da decadência que, por reflexo de todos quantos o habitam, se alastra ao colonialismo e atinge o próprio império“, SANTOS. Op. cit., s. 27-28

⁵³ „Reparo também que no seu relato o terraço tem muito mais importância do que o hall, o que me espanta, porque o jornalista nunca esteve no terraço“, CM, s. 44

„eunušský prostor“.⁵⁴ Zatímco muži většinu času tráví na terase, ve vstupní hale zůstávají úředníci, zranění a zmrzačení vojáci s lékaři a především ženy. Po fiasku vojenského zásahu v Cabo Delgado získává Evino pojmenování další rozměr, protože Luís se ze zásahu vrátil psychicky nevyrovnaný a odmítal s Evitou sdílet lože.

3.4.2. Vzpomínka na dobu

Počátek sedmdesátých let 20. století je v Mosambiku poznamenán koloniální válkou, která měla blíže k válce občanské a byla „poslední křečí“ snah o záchranu zámořské říše. V této době už měla většina bývalých britských či francouzských kolonií v Africe svobodu a tlaky mezinárodní politiky na portugalskou dekolonizaci byly ohromné. Většina Portugalců si uvědomovala, že zámořské provincie jsou neudržitelné a znamenají velkou ekonomickou zátěž a kvůli bojům i ztráty na lidských životech.

Portugalsko [...] se stalo povýtce kolonizátorskou zemí, první a poslední ze všech. Po bolestném a absurdním vývoji však tyto kolonie získaly nezávislost, aniž se u nás projevilo něco, co by se více nebo méně podobalo traumatu národního obrazu.⁵⁵

⁵⁴ „um espaço eunuco“, CM, s. 85

Onen neplodný prostor může mít navíc různé konotace. Lídia Jorgeová zmiňuje kastrovní účinky války, protože vojáci často ztrácejí svou mužnost a plodivou sílu. Dále se váže k salazarismu jako takovému, který byl neplodným režimem jak pro Portugalsko, tak pro kolonie. Sám předseda vlády Salazar neměl děti a k ženám měl vztah velmi rezervovaný.

Srov.: „Angolajenaše, pane presidente, a aťžijevlast! Jasně, že jsme náležitě hrdými legitimními potomky Magalhãesů a Cabralů a Gamů... [...] A teď mi dovoluňte otázku: proč synové vašich ministrů a eunuchů, a vašich minuchů a eunistrů tady taky neryjou držkou v zemi jako my?“

ANTUNES, António Lobo. *Jidášova díra*. Praha : Mladá fronta, 2002, s. 115

⁵⁵ LOURENÇO, Op. cit., s. 19

Salazarovský režim, jako ostatně všechny diktátorské režimy, byl postaven na určitých představách o sobě, které se snažil naplňovat a ostatní o nich přesvědčovat. Jedním z těchto mytických obrazů Nového státu byla neustálá a shora vynucovaná orientace k zámoří a připomínání slavné objevitelské minulosti. Odtržení a samostatnost portugalských kolonií považovala státní ideologie za nepřijatelné už proto, že by tak došlo k částečné ztrátě národní identity. Jak se Eduardo Lourenço zmiňuje ve své eseji „Identita a paměť“, jednalo se ve skutečnosti naopak spíše o krok přinášející úlevu a Portugalci po ztrátě Angoly a Mosambiku „drží smutek s neobvyklým klidem, ba téměř s naprostou lhostejností“.⁵⁶ To navíc ukazuje jak nesmyslné a zbytečné byly koloniální boje.

3.4.2.1. Domorodci

Poměry v tehdejší společnosti, tvořené především domorodci a vojáky s doprovodem, dobře ilustrují reakce na metanolovou aféru. Po objevení utonulých domorodců pod hotelem a spekulacích o ukradeném metanolu se portugalské ženy strachují, aby mezi mrtvými nebyl někdo z jejich služebnictva, a u mužů je na prvním místě otázka, zda nebude nutné kvůli této události uzavřít přístav. Dokonce se ozývaly hlasy: „Měli jste je nechat hnít na denním světle, aby bylo lépe rozumět naší věci, naší přítomnosti a našemu odhodlání.“⁵⁷

⁵⁶ LOURENÇO. Op. cit., s. 20

⁵⁷ „Deviam tê-los deixado expostos e apodrecidos à luz do dia, para que se pudesse compreender a nossa causa, a nossa presença, a nossa determinação“, CM, s. 20

Jeden major připomněl, že „někdy se stává, že poražené národy spáchají kolektivní sebevraždu. Nebylo by to snad vznešené gesto? [...] Kdyby s vědomím toho, že nikdy nebudou samostatní a nezávislí, spáchali kolektivní sebevraždu jako velryby?“⁵⁸ Mýtus o ušlechtilém národě schopném hromadné sebevraždy je však rozbit „odhalením“, že „blackouši“, jak jsou hanlivě a po jihoafrickém způsobu Mosambičané nazýváni, metanol nejprve odcizili a poté vypili záměnou za víno.

Zatímco těla mrtvých černochů jsou odvážena jako smetí ve vozíku zvaném „dumper“,⁵⁹ smrt otráveného bělocha dostane téměř politický rozměr a povstalecké nálady místních se začnou z vnitrozemí šířit i do Beiry.

Vztah bělochů k domorodcům v textu osciluje mezi přehlížením a pohrdáním, často jde také o předstírané nepochopení⁶⁰ nebo záměrné zesměšňování:

Lidé mají o Africe bláznivé představy. Myslí si, paninko, že Afrika je neprostupný prales, ve kterém lev žere černocha, černoch opečenou krysou a krysa úrodu a všechno je zelené a černé.⁶¹

⁵⁸ „Os povos vencidos por vezes se suicidam colectivamente. E não seria um gesto nobre? [...] Suicidarem-se colectivamente como as baleias, ao saberem que nunca seriam autónomos e independentes?“ CM, s. 20

⁵⁹ Česky dempr, z anglického „dump“ – skládka odpadků. Vozík funguje v knize jako symbol smrti, jezdí městem jako přízrak a poukazuje na paradoxnost situace, v níž jsou místní obyvatelé po smrti nakládáni jako smetí. Druhý význam slova „dump“ je díra, zapadákov nebo místo zapomenuté Bohem. Za takové místo byla často považovaná celá tehdejší portugalská Afrika. Uvádím pro srovnání s názvem knihy *Jidášova díra* (Os cus de Judas, 1979) pojednávající o portugalské koloniální válce v Angole od Antónia Loba Antunese, současníka Lídie Jorgeové.

⁶⁰ „São fogueiras que os nativos acendendem para nelas assarem este tipo de insectos. Esta noite é para eles uma noite de grande manjar!“ („Domorodci zapalují ohně, aby si na nich pekli tenhle druh hmyzu. Dnes v noci budou mít hostinu.“) CM, s. 34

⁶¹ „As pessoas têm de África ideias loucas. As pessoas pensam, minha senhora, que África é uma floresta virgem, impenetrável, onde um leão come um preto, um preto come um rato assado, o rato come as colheitas verdes, e tudo é verde e preto“, CM, s. 11

Kapitán pojmenovává své zaměstnance, označované africkým slovem *mainato* (sluha), podle značek vín. Tím naprosto zpochybňuje jejich rovnoprávnost, lidství, samostatnou existenci. Syn jedné zaměstnankyně dostal jméno Matheus Rosé a „víno“ se mu stalo osudným, protože se stal další obětí metanolu, přestože byl ještě chlapec.

Álvaro ve svém vyprávění rovněž „opomněl“ postavu telefonisty Bernarda, ke které se Eva vyjadřuje v krátké epizodě. Bernardo byl dobrý příklad toho, jak mohou dvě rasy, dva rozdílné světy a lidé z nestejného kulturního zázemí existovat vedle sebe a spolupracovat. Vedle své práce bavil bělochy historkami o svém strýci – lovcí leopardů a příběhy z vesnice, shodou okolností v té době považované za vnitrozemskou baštu rebelů. Stal se pro hotel něco jako maskotem a zároveň nostalgicky folklórním ztělesněním Afriky. „Byl symbolem území, vlasti, rostlinstva a zvířeny, národa.“⁶² Portugalští vojáci podcenili službu, kterou historkami prokazoval ostatním domorodcům zaměstnaným v hotelu. Podporoval v nich národní uvědomění a hrdost, oprašoval znalosti místní historie a předával lidovou moudrost. Podle Evy „udivoval vestibul tím, jak znovu a znovu připomínal své znalosti. Byl důkazem toho, že kdyby Afrika chtěla a mohla, zachovala by si svoji paměť“.⁶³ Jednoho dne se však symbolu integrace Bernardovi po požití lahve falešného bílého vína udělalo špatně a zemřel na zemi vedle telefonu.

⁶² „Ele era o símbolo do território, da pátria, da flora e da fauna, da nação“, CM, s. 87

⁶³ „Espantava o hall com essa inteligência rememorativa. Era a prova de que África podia guardar memória de si mesma se quisesse e dispusesse“, CM, s. 87

3.4.2.2. Válka

V první části románu se o válce otevřeně nehovoří, je nahrazena slovy „rebelie“ a „nepokoje“, případně větou „nebyla doba úplného míru“.⁶⁴ Boje se samotné Beiry netýkají a obyvatelům hotelu může válka skutečně připadat vzdálená. Její přiznání by navíc znamenalo potvrzení občanské války v rámci portugalského impéria.

...ještě bylo příliš brzy na to mluvit o válce, která ostatně nebyla válkou, ale pouhým vzbouřením divochů. Ještě bylo příliš brzy mluvit o divoších – kteří nevynalezli kolo, písmo, počty, ani dějepisné líčení a nyní dostali nějaké zbraně, aby udělali vzpuru... Stejně tak bylo ještě příliš brzy na to mluvit o impériu.⁶⁵

Vojáci si zdůvodňují vlastní působení mimo vlast tím, že je třeba potlačit místní nezákonné povstání, aby nedošlo k rozpadu koloniální říše:

...a vina? [...] Kdyby ti naši blackouši byli silní, houževnatí a ostřílení, tak bychom my, kolonizátoři, vybředli z naší bezmocnosti. Mohou za to oni, zdáme se jim silní, protože oni jsou mimořádně slabí. Můžeme z toho obviňovat pouze je...⁶⁶

Zároveň si ale uvědomují vzdálenost mezi rozkazem z Lisabonu a jeho splněním v divoké Africe. „Jižní Afrika? Jaká Jižní Afrika? Mosambik má k Jižní Africe stejně daleko

⁶⁴ „Não se estava em tempo de paz completa“, CM, s. 11

⁶⁵ „...ainda era muito cedo para se falar de guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens – eles não tinham inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião... Era muito cedo para se falar do Império“ CM, s. 13

⁶⁶ E a culpa? [...] Se tivéssemos tido uns *blacks* fortes, tesos, aguerridos, nós, os colonizadores, teríamos saído da nossa fraqueza. Eles é que são culpados, e se lhes parecemos fortes é porque eles mesmos são extremamente fracos. Só temos de os recriminar...“, CM, s. 28

jako Iberský poloostrov k Evropě. [...] Lisabon poručíkovi připadal jako vesnice se zvony.“⁶⁷

Jedním z poselství celého románu *Pobřeží šepotů* je naprosté odmítnutí války jako aktu zbytečného, absurdního a nic neřešícího.⁶⁸ Šlo o válku, či spíše o druh občanské války, zvláštní v tom, že portugalští bělošští vojáci portugalské armády bojovali proti „povstalcům a teroristům“, tedy mosambickým černošským obyvatelům zámořského Portugalska, kteří si pro svou zem už přáli nezávislost.

Jedním z mála téměř totožných společných bodů obou vyprávění je nálet kobylek, který v prvním vyprávění získává podobu téměř starozákonní egyptské rány.⁶⁹ Eva Lopová za tento popis Álvara dokonce chválí: „moc pěkně jste ty kobylky popsal!“⁷⁰ protože jej považuje za důležitý. Ještě jako Evita se z Álvarovy novinové básně (jejichž prvních pět veršů figuruje jako motto „Kobylek“) dozvěděla, že kobylkami a „létajícími smaragdy“ Álvaro myslí černé Mosambičany a jejich ohně. „Metodicky vybuchovali jeden vedle druhého, jako kdyby to bylo tiché vojsko připravené pouze a jenom zapálit ohně – rovněž zelené, – vojsko, čekající, od pohromy k pohromě noční nálet kobylek.“⁷¹ Kobylky jsou znamením, že portugalská

⁶⁷ „África Austral? Que África Austral? Moçambique está para a África Austral como a Península Ibérica está para a Europa. [...] Lisboa estava a parecer ao tenente uma aldeia com sinos“, CM, s. 28, 31

⁶⁸ Komentáře Evy Lopové ohledně války jsou zvláštní ženským pohledem a pohledem vzdáleným zejména proto, že se sama přímých bojů neúčastnila a viděla pouze fotografie. Ostatně dodnes je ve většině zemí pravidlem, že ženy většinou válku aktivně nevedou. Sama Lúcia Jorgeová jela do kolonií učit, nikoli bojovat.

⁶⁹ Srov. „Silné hučení, rozehvívajícím vzduch je skutečně charakteristické pro hejna kobylek; často se také objeví jako mračno, které zatemní slunce“, LURKER. Op.cit., s. 92

⁷⁰ „Que bem descreveu os gafanhotos!“, CM, s. 212

⁷¹ „Metodicamente explodiam em fila como se houvesse um silencioso exército preparado só para acender fogueiras – também elas verdes – um exército que esperasse, de praga a praga a noite dos gafanhotos“, CM, s. 34 Zde Lúcia Jorgeová zde téměř parafrázuje Zjevení Janovo: „a jejich

nadvláda by mohla skončit a „zelená“ síla místních je na vzestupu. Luís, který rovněž báseň četl, o domorodcích ironicky poznamená: „nejsou to lidé, ale kobylinky“. ⁷² A Eva Lopová vše komentuje:

„Ano, četla jsem zprávu o kobyilkách – hinterlandem se několik dní proháněla hejna žravých kobylek, tak ničivých, že zakryly celou zem a když vzlétly, vytvořily tak obrovská mračna, že nastalo zatmění. Cestou sežraly veškeré zahrady, sady i háje a nechaly za sebou území tak suché a vyprahlé, jako by se přes ně přehnal požár.“ ⁷³

3.4.2.3. Ženy

V románu jsou představeny jako symboly útlaku dvě společností marginalizované skupiny – domorodci a ženy. ⁷⁴

V Álvarově textu nedostanou ženy mnoho prostoru, stejně jako v manželství s vojáky, v nichž jsou často nuceny čelit domácímu násilí. ⁷⁵ Luís, kterému silácké chování kolegů

křídla hřmotila, jako když množství spřežení se řídí do boje“ (Zj 9,3-9) LURKER. Op.cit., s. 92

⁷² „são gafanhotos e não pessoas“, CM, s. 247

⁷³ „Sim, eu li a notícia dos gafanhotos – pelo hinterland, estavam passando desde há dias pragas de gafanhotos vorazes, tão vorazes, tão devastadores que cobriam as terras, e quando se levantavam, faziam nuvens tão grandes que assombravam. Estavam comendo todos os jardins, hortas e palmares, por onde passavam, deixando alguns campos tão secos e queimados como lhes tivessem posto fogo“, CM, s. 247

⁷⁴ Srov. „ambos são vistos como parte da natureza e não da cultura [...] Ambos são considerados como passivos, imaturos, não sofisticados, sem espírito de iniciativa ou de poder intelectual, necessitando de ser guiados e governados. Ou pelo contrário, são considerados como perigosos, traidores, emocionais, selvagens, inconstantes, imprevisíveis, lascivos e sexualmente aberrantes.“ („obě skupiny jsou brané jako části přírody, nikoli kultury [...] Obě jsou považované za pasivní, nezralé, nevzdělané, bez vůdčího ducha nebo bez intelektuálních schopností, vyžadující ochranu a nadvládu nad sebou. Nebo jsou naopak považované za nebezpečné, zrádné, přehnaně citlivé, primitivní, nestálé, nepředvídatelné, lascivní a sexuálně zvrhlé.“) JORDÃO, Paula: „A Costa dos Murmúrios: „Uma Ambiguidade Inesperada“. In *In Other Words/Por Outras Palavras*, s. 54

⁷⁵ „Naturalmente o capitão esbofeteou a mulher“; „uma das duas raparigas [...] sob o impacto da mão fechada do marido, embateru fortemente do gradeamento e quase saltava pela borda fora.“ („Přirozeně, kapitán ženě

z armády imponuje, se k Evitě začíná chovat podobně, sice ji fyzicky nenapadá, ale omezuje ji.⁷⁶

Ženy v románu vlastně „nežijí“, pouze v hotelu čekají⁷⁷ na manžely, kterým údajně mohou pomoci především tak, že na ně budou myslet a budou se za ně modlit, dále čelí občasnému domácímu násilí a rodí děti. Všeobecně akceptovaný je kapitánův názor, že ženy mají být především v posteli, protože „tam je jejich místo“.⁷⁸ Protože novodobé portugalské Penelopy⁷⁹ v Beire téměř nevychází ven, mají o domorodém obyvatelstvu a o mosambickém životě mimo město dost zkreslené představy. O skutečných událostech se dozvídají pouze z prorežimních zpráv v novinách, rádiu a z „věrohodných vyprávění“ některých vojáků, kteří se pro zranění vrátili z mise dříve. Snad proto nenacházejí ženy

nafacekval“; „jedna z dvou dívek [...] po úderu rukou silně narazila do zábradlí a téměř přepadla přes okraj.“) CM, s. 29-30

⁷⁶ „O noivo quis que ela ficasse quieta“; „o noivo tapou-lhe a boca com os dedos – sonhar sim, mas não tanto“; „para que Evita não falasse, ele tapou-lhe a boca com a boca quando ela ia pronunciar de novo o M de Matemática“ („ženich chtěl, aby z byla zticha“; „ženich jí přitiskl na ústa ruku – snít ano, ale ne tolik“; „aby Evita nemluvila, zakryl jí ústa svými ve chvíli, když se už už chystala znovu vyslovit M ze slova Matematika“) CM, s. 15, 18, 26

⁷⁷ Z historického hlediska nebyl úděl portugalských žen nijak radostný, protože byly vždy ty, které měly „všechno na starost“. Muži vyjížděli nejdříve za zámořskými objevy, později do koloniálních válek a od konce devatenáctého století za prací.

V díle *O delfínu* (O Delfim, 1974) Josého Cardosa Pirese se k označení věčně čekajících žen objeví termín „vdovy po živých“: „Ty se ustavičně modlí za své vzdálené muže, prosí Prozřetelnost, aby jim je poslala zpět, a ještě jednou děkují za zasláné dolary, dopisy a dárky...“, PIRES, José Cardoso: *O delfínu*. Praha : Dauphin, 1998, s. 16

António Lobo Antunes v *Jidášově díře* paroduje přísluhovačky režimu, členky Ženského národního hnutí, které vojákům jedoucím do koloniální války „rozdávaly medailonky s Pannou Marií z Fátimy, klíčenky se Salazarovým portrétem a přidávaly nacionalistické otčenáše a výhrůžky biblickým peklem vězení Peniche“ a dodávaly „...buďte klidní, chlapi, my v záloze zůstáváme bdělé a na stráži“, ANTUNES. Op. cit., s. 20-21

⁷⁸ „É o sítio delas.“ CM, s. 254

⁷⁹ Na obraze portugalských žen jako věčně čekajících Penelop je založena studie Luciany Bezerrové. BEZERRA, Luciana da Silva: *Penélopes do contemporâneo na escrita de Juana Ruas e Lídia Jorge*. [online] [cit. 3. února 2008] Dostupné z:

<<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/BezerraLS.pdf>>

k černým zaměstnancům hotelu, považovaným za „sprosté divochy“, žádný vztah a berou je jako nutné zlo při svém mnohdy ne zcela dobrovolném pobytu mimo Portugalsko.

Z Evina komentáře po dvaceti letech vyplývá jisté zadostiučinění, že konečně došlo k více či méně úspěšným pokusům o rovnováhu sil ve vztahu žena—muž a Afrika—Evropa. Zatímco za černé Mosambičany mohla těžko objektivně mluvit, problematické postavení žen v portugalské společnosti se jí bezprostředně týkalo. Proto v jejím komentáři najdeme celý seznam příčin neutěšené situace: zaostalost Portugalska, nepružnost v reakcích na okolní evropské změny,⁸⁰ patriarchální společnost, která bere mužskou nadřazenost jako součást kultury, a především zoufale nízká vzdělanost žen.

Vše ilustruje scéna, ve které se Eva v myšlenkách vrací ke svému univerzitnímu studiu, konkrétně k jedné z přednášek o současných dějinách. Ve třídě byla sice převaha zástupkyň ženského pohlaví, ale většina dívek si přála co nejdříve otěhotnět, nebo již byla těhotná. Dalo se tedy přepokládat, že nedostudují a pokud ano, znalostí kvůli starosti o rodinu a manžela nevyužijí.⁸¹ Evita na první pohled následovala obecně přijímaný model ženského chování, studia nedokončila a jela se vdát do Mosambiku, aby tam s manželem žila až do jeho odvelení.

⁸⁰ Jistá státičnost Portugalska, která se objevuje v mnoha dílech Lídie Jorgeové, v románu obrazně připomínají například strnulé postavy na fotografiích nebo Helenin rotoped, který simuluje jízdu, aniž by se hnul z místa uvnitř domu-vězení.

⁸¹ Reakce jedné z dívek na přednášce byla jistě naprosto upřímná: „Ora, queremos casar, Senhor Doutor, ter os nossos filhos, as nossas casas, esperar por que os nossos maridos voltem da guerra colonial.“ („Chceme se vdát, pane doktore, mít děti, domov a čekat, až se nám naši manželé vrátí z koloniální války.“) CM, s. 195

Evita však neopustila studia kvůli sňatku, ale kvůli neuspokojivé kvalitě výuky. Jednou se jí například při diskusi o čase a o vnímání jeho plynutí dostalo odpovědi: „Einstein je pouhý fyzik, vezměte na vědomí, a už je to stará povídačka a týká pouze rychlosti, zatímco nad vším je Bůh!“⁸² Byla to reakce na Evitin příspěvek ohledně představy relativního času a toho, že čas je vlastně pouhou iluzí.

Velmi svéráznou ženskou postavou románu je Helena, která v Álvarově vyprávění nepromluví ani slovo. Luís v něm však objasňuje její výmluvné jméno: „křestním jménem je Helena, Forza Leal sňatkem, ale všichni jí říkají Helena Trojská.“⁸³ Vedle své přezdívky, která je veřejným tajemstvím a odkazuje k příhodě s milencem, jehož Forza Leal zabil při ruské ruletě, je často nazývána přídomek „manželka kapitána Forzy Leala“⁸⁴. Evita jednou ve společnosti Helenu popíchně „vysvětlivkou“ k jejímu jménu: „Říci haec Helena je stejné jako říci tkví příčina sporu.“⁸⁵ Podle Pauly Jordáové se Evita nesnaží Helenu uvěznit pouze v tehdejší strnulé představě o mužské sexuální nadvládě a ženské podřízenosti, ale ještě ji

⁸² „Einstein é só um físico, fique a saber, e é uma história que já está contada, e só diz respeito à velocidade ela mesma, e por cima de tudo está Deus!“ CM, s. 195

⁸³ „Até tem o epíteto – chama-se Helena por baptismo, Forza Leal por casamento, mas todos a tratam por *Helena de Tróia*“, CM, s. 29

Trojská Helena z Pobřeží šepotů naplňuje osud své slavnější jmenovkyně, protože stojí stranou většiny dění a nakonec se jen konstatuje, že se konflikt stal kvůli její kráse. „Helena a Eva (Evita) představují dva ženské archetypy, klasický a křesťanský, přičemž jedna znázorňuje konec a druhá začátek civilizace“, Srov. OWEN, Hilary: „Back to Nietzsche: The Making of an Intellectual/ Woman“ In *In Other Words/Por Outras Palavras*, s. 81-82

⁸⁴ Ženy jsou obecně nazývány jmény manželů např. žena hlavního pilota (mulher do capitão piloto, s. 19), nebo funkce např. žena se stěrkami (mulher com espátulas, s. 20) Ženská jména se v celém románu objeví jen tři: Evity (Evy), Heleny a Heleniny hospodině Odílie. Evita naopak není nikdy označena jako Luísova manželka, ale vždy jen jako „noiva“ (nevěsta).

⁸⁵ „Dizer Haec Helena é o mesmo que dizer eis a causa do conflito“, CM, s. 72

poníží kvůli neznalosti, protože Helena nechce výrok chápat. Neznalosti, která nemá zase tolik společného se znalostí klasického výroku „Haec Helena“, ale který se rovněž týká odpovědnosti za vinu ve smyslu biblicko-patriarchálním, v němž je žena považována za příčinu veškerého zla. Když pak přiřadí přímo k Heleně „příčinu konfliktu“, sloučí Evita dvě metafory dvou přímých obrazů ponížení ženy, v nichž je ženské tělo považováno za ospravedlnění války a zároveň asociováno s dobytým územím.⁸⁶

Evitě Helena připomíná holubici⁸⁷ nejen křehkým vzhledem, ale i svou plachostí, tichou mluvou a tím, jak se jako nepovedená mučednice sama trápí. Helena je bytost rozporuplná a psychicky ne zcela vyrovnaná. Submisivní chování k manželovi si vynahrazuje tyranizováním černé hospodyně Odílie. Odília je ostatně jediná osoba, se kterou, kromě Evity, Helena mluví. Helena nebydlí s ostatními v hotelu, ale v domě, který stojí stranou od centra města. Po dobu kapitánovy nepřítomnosti nevychází ven i několik měsíců.

Pasivní roli čekatelek-vězenkyň, kterou bílé ženy v Mosambiku nedobrovolně hrají, Helena dobrovolně žene do krajnosti. Vede si zvláštní statistiku úmrtí vojáků při vojenských operacích a doufá, že se její manžel nevrátí. Helena ví, že jedinou hodnotou, s kterou může počítat a která je zároveň i jejím prokletím, je její krása. V Evitě spatřuje možnost se manželovi pomstít a snaží se ji svést. Od náznaků a

⁸⁶ Srov. JORDÃO. Op. cit., s. 54

⁸⁷ „Era muito interessante que aquela voz saísse dum corpo que dormindo seria a personificação da pomba.“ („Bylo velmi zajímavé, že onen hlas, vycházel z těla, které ve spánku mohlo představovat holubici.“) CM, s. 94
Navíc jde o protiklad k tomu, že Evitu Álvaro oslovuje v milostném až sexistickém kontextu „pombinha“ (holubičko), např. „Difícil, pombinha...“ („Je to těžké, holubičko...“) CM, s. 127

ukazování nahého těla nakonec přejde i k pokusu o čin. Tím se Helena snaží dosáhnout ponížení manžela a toho, aby Evita byla jako ona, respektive aby ve své situaci nebyla sama. Evita na svody pochopitelně nepřistoupí už proto, že jako ona být nechce. Nejdříve Helenu obdivuje, pak lituje a nakonec jí pohrdá. Evita, která se vlivem okolností rovněž změnila a stala se Evou Lopovou, se cítí na jednu stranu osvobozená, na druhou stranu částečně cítí vinu za Luísovu smrt.

V Álvarově textu Helena musí mlčet, protože toho ví příliš mnoho. Helena má zprávy o tom, co se opravdu děje v africkém vnitrozemí, o čistkách v „povstaleckých“ vesnicích a o manželových praktikách. Stala se svědkyní vraždy svého milence. Pokusem o flirt s Evitou se chtěla pomstít nejen manželovi, ale všem mužům, celé patriarchální společnosti a diktátorskému systému, který byl proti všem „vybočením z řady“ včetně homosexuálního vztahu.

3.4.3. Vzpomínka na hrdiny

Vojenská „image“ je založena především na hrdinství. To je v románu ironizováno a parodováno a žádného skutečného hrdinu v románu nenalezneme. Obraz hrdinství, který se o sobě kapitán a Luís snaží šířit, se postupně rozpadá. Jedná se o obdobu falešné představy o sobě, kterou šířil prostřednictvím své ideologie diktátorský režim. Álvaroovým vyprávěním předkreslený oficiální obraz o postavách, které v románu *Pobřeží šepotů* představují společenské typy, je tak v Evině komentáři konfrontován s protiobrazem, v němž padne mnoho mýtů. Jedná se především o mýtus udatného vojáka, který brání portugalské impérium proti africkým povstalcům, a dále o

mýtus o portugalském státu jakožto garantu multirasové a multikulturní portugalské Afriky.

3.4.3.1. Kapitán Forza Leal – prototyp hrdiny

Kapitán Forza Leal se pyšní přídomek „hrdina“ (*herói*) a jeho jméno můžeme překládat jako „věrnou sílu“ (*força leal*), tedy oporu pro vlast i armádu. Vedle vysoké vojenské hodnosti má atraktivní manželku, která se po jeho odjezdu uzavře v jejich, na místní poměry luxusním, domě. Postupem času však mýtus o hrdinovi, jako prototypu společensky ideálního muže získává trhliny.

Helena, ač nosí manželovo příjmení Leal (věrná), měla milence a způsobila tak kapitánovi veřejné ponížení a získala přezdívku Trojská Helena. Forza Leal se snažil své jméno očistit a mezi vojáky se s obdivem vypráví příhoda, při které kapitán milence své ženy hned nezabil, ale hrál s ním ruskou ruletu. Ve druhém kole milenec zemřel, svědkové „hry o čest“, tedy vojáci, jej hodili do moře, tělo bylo nalezeno po třech dnech.⁸⁸

Stejně tak dům, v němž se Helena ukrývá, Forza Leal nekoupil, ale obsadil po italské rodině, která „nezvládla“ místní poměry. Původní majitel byl vášnivý lovec a tak je dům plný trofejí, kterých se Helena bojí, protože v pokoji navozují hřbitovní atmosféru. Snad je osud vystavených zvířat až příliš podobný tomu jejímu.

⁸⁸ V knize se opakuje symbolický motiv tří dnů. Po tři dny sledujeme děj „Kobylek“ a tři dny trvá, než moře vrátí na pevninu tělo Luíse (v prvním příběhu) a Helenina milence (v druhém příběhu).

Kapitán kromě své jizvy⁸⁹ po průstřelu z koloniálních bojů v Guineji, nemá žádné důkazy o své hrdinskosti. Na svém šrámu si ovšem mimořádně zakládá a schválně ho ukazuje pod průsvitnými košilemi. Jizva je všemi brána jako odznak udatnosti hodný obdivu, navíc vyšperkovaný historkou o tom, jak „ho střela zasáhla ve chvíli, kdy se choval nejodvážněji“⁹⁰ a jak mu při rekonvalescenci visel život na vlásku. Bez této povídačky by se totiž jednalo o obyčejnou jizvu, od jaké se každý spíše odvrátí.

Forza Leal však rád a hojně demonstruje svou mužnost násilím na slabších, totiž domorodcích a ženách.⁹¹ Vedle jizvy tvoří základ kapitánova mýtu o sobě samém tajný domácí archiv fotografií z vojenských operací, tedy masakrů domorodého obyvatelstva, a krásná Helena s modřinou na tváři.

3.4.3.2. Luís - karikatura hrdiny

Román *Pobřeží šepotů* je založen mimo jiné na mluvících jménech. Jeden z hlavních mužských hrdinů Luís Ferreira Alexandre je muž mnoha jmen a tváří. V obou textech nejprve vystupuje pod označením „noivo“ (ženich). Svou manželkou je nazýván Luís, případně Luís Alex, za dob studií matematiky si

⁸⁹ Eva Lopová o jizvě vtipně poznamená: „A cicatriz foi uma bela marca enquanto se lutou com uma arma de lâmina.“ („Když se ještě bojovalo sečnými zbraněmi, byla jizva krásným odznakem.“) CM, s. 63. Zároveň si uvědomuje, že podobné výstřelky a jejich společenská tolerance byly možné skutečně jen před dvaceti lety v portugalské Africe.

⁹⁰ „o tiro atingira-o no momento da suprema coragem“, CM, s. 65

⁹¹ Dle Freuda má násilí a sex k sobě blízko, obě jsou pudové záležitosti. Část analýzy vystavěné na tomto tvrzení najdeme v knize Cariny Fausto Santosové s názvem *Literatura psaná ženami a koloniální válka* (A Escrita Feminina e a Guerra Colonial, 2003)

však nechával říkat jménem Evaristo Galois.⁹² Evita by mu tak ráda říkala i nadále, především v intimnějších chvílích. Luís si to nepřeje,⁹³ ačkoli musel být kdysi s touto postavou vnitřně ztotožněn, když svou přezdívku podepisoval i milostné dopisy. Stará přezdívka je odmítána, protože až příliš připomíná jeho starou osobnost za časů lisabonských studií a především režimem vtoukané ideály, o které postupem času přichází.

Téma paměti a jejího protikladu, zapomnění, hrají v románu Lídii Jorgeové hlavní roli. Tato témata jsou především literárně doložené na postavě ženicha, jehož vývoj může být čten především jako proces amnézie.⁹⁴

V Mosambiku je Luís naprosto pohlcen svou novou vojenskou identitou a falešným obrazem o hrdinovi salazaristického Portugalska, který se snaží naplnit. Slepě, až fanaticky obdivuje kapitána a touží se mu vyrovnat. Je například zklamaný, že v Mosambiku nejsou žádné pořádné boje, tedy rozhodně ne takové, ve kterých by šla získat jizva, jakou se může prokázat hrdina. „[Kapitán] získal jizvu v guinejské vřavě. Tam ano, tam se ještě daly získat nějaké důstojné jizvy.“⁹⁵

Z ženicha se stává „alferes“ (praporčík). Odmítáním starého života a vzpomínek však ztrácí svou ženu, protože ta není schopna nového Luíse milovat a žít podle jeho pravidel,

⁹² Skutečný Evariste Galois byl nadaný francouzský matematik z počátku 19. století. Zapletl se do revolučních nepokojů a zemřel velmi mladý v souboji.

⁹³ „Eu, um estudante de Matemática? Nunca mais!“ („Já a student matematiky? To už nikdy!“) CM, s. 26

⁹⁴ „O tema da memória e o do seu contraponto, o esquecimento, assumem no romance de Lídia Jorge um papel fundamental. Tais temas são, antes de mais, ilustrados ficcionalmente na figura do noivo, cujo percurso pode ser lido inteiramente como um processo de amnésia“, CABRAL. Op. cit., s. 280

⁹⁵ „Ele [capitão] ganhou aquela cicatriz numa bolanha da Guiné. De lá sim, de lá é que se trazem cicatrizes com alguma dignidade!“, CM, s. 30

protože „hluboké důvody pro vztah se snoubencem Luísem Alexem, ale také představu o sobě samé a naplnění vlastní totožnosti hledá v širém prostoru světa“.⁹⁶

V armádě je Luís svými kolegy přezdíván Luís Galex, což vzniklo ze spojení slepice (*galinha*) a jména Alex, kvůli střelecké vášni, kterou si vybíjí na domácím ptactvu. Rád by se podvědomě stal kohoutem (*galo*) a toto jméno iniciačně v armádě přijal, ale postupně vlivem událostí ztrácí svou mužnost a podobá se spíše zženštilé slepici.⁹⁷ Můžeme jen spekulovat, zda by se stal kohoutem, kdyby býval zůstal u matematiky, protože Galois ono portugalské „galo“ také obsahuje.

Pravdu o Luísovi jako o válečném zločinci se Evita dozví prostřednictvím kapitánových fotografií, které jí ukáže Helena. Jsou to snímky samy o sobě dost výmluvné a Helena je nechá s výjimkou pár banalit téměř bez komentáře. Vysvětlení k záběrům hořících vesnic a hlav domorodců napíchnutých na kůlu dostane Evita až při návštěvě vojáka Góise. Ten byl pro zranění poslán z bojové linie zpět do hotelu. Muž je zbaven jakýchkoli iluzí a s drsnou otevřeností hovoří o tom, co se stalo, o okolnostech, za kterých byly fotografie pořízeny, a o chování „hrdinů“ včetně Luíse: „Útok dokonce provedl jeho oddíl, takže jsme zajali tři živé partyzány, deset jsme jich zabili s jistotou, pět pravděpodobně. Všechna těla jsme svázali, zničili jsme školu a co se dalo, jsme zapálili.“⁹⁸

⁹⁶ „é no espaço amplo do mundo que procura, não só as razões mais profundas da sua relação com o noivo, Luís Alex, mas também a imagem e o encontro de si mesma“, CABRAL. Op. cit., s. 273

⁹⁷ Termín *galinha-morta* (mrtvá slepice) znamená zbabělec.

⁹⁸ „Foi o pelotão dele que assaltou, até – apanhámos três guerrilheiros vivos, fizemos dez mortos reais, cinco prováveis. Armadilhámos todos os corpos, destruímos a escola, e material foi um arraial de material“, CM, s. 150

Zajímavá je i jedna z posledních scén, ve které kapitán a Luís pálí obálky s anglickým nápisem „to be destroyed“ (určeno ke zničení), ve kterých jsou ony kompromitující fotografie.⁹⁹ Pro oba je to čin bolestný, protože tak ničí důkazy o svém „hrdinství“ a také mažou paměť.

Až na konci druhé části románu se dozvídáme, jak to bylo s tajemstvím opředanou Luísovou smrtí. Luís spáchal sebevraždu. Po nevydařené vojenské misi ztratil iluze ohledně války jako pomoci vlasti, dozvěděl se o manželčině nevěře, ale především nedokázal dál žít, protože nedokázal naplnit obraz o sobě jako o hrdinovi.

3.4.3.3. Álvaro Sabino - antihrdina

Postava druhého muže Evitina života, Álvaro, je ve srovnání s černobílým a na stranu zla přeběhlým Luísem složitější a rozporuplnější. Za hrdinu ho nemůže považovat žádná ze stran. Je běloch, ale sympatizuje s místními povstalci. Ačkoli si pro Mosambik přeje samostatnost, píše do novin prorežimní články. Je to diktátorským státem placený novinář, ale může nedopatřením odhalit některé vojenské tajemství.

Novinář Álvaro o sobě v „Kobylkách“ píše: „Reportér ukázal identifikační průkaz, povolení, které mu umožňovalo

⁹⁹ Podle Jacquese Le Goffa představuje prezentace fotografií rituál integrace: „Obrázky minulosti, uspořádané v chronologickém sledu, v „racionálním zřetězení“ sociální paměti, evokují a předávají vzpomínku na události, jež si zasluhují být uchovány, protože daná skupina v těchto památnících své dřívější jednoty vidí jednotící faktor anebo, což vyjde nastejno, protože minulost potvrzuje její současnou jednotu“. Le GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha : Argo, 2007, s. 104

vstupovat do neviditelné schránky lidských úmyslů.“¹⁰⁰ Byl si tedy vědom jistého politického strachu, který před vojáky vyvolával prostřednictvím fotoaparátu a diktafonu, když se přišel informovat na utonulé, respektive otrávené, domorodce. Závěrem svého vyprávění Álvaro notně cynicky glosuje Luísův konec:

Ale protože v hotelu Stella Maris nikdo nebyl zlomyslný, nikdo neobvinil reportéra, který čmuchal přes zeď. Všichni včetně Evity byli srozuměni s tím, že přemíra harmonie, štěstí a krásy vede k sebevraždě více než cokoli jiného. Naneštěstí, opravdu naneštěstí jsou války nutné, aby se vyrovnal nadbytek energie, kterou překypovala duše.¹⁰¹

Álvaro Sabino z komentáře Evy Lopové je v jistém smyslu zrcadlovým obrazem telefonisty Bernarda, protože je to běloch, který přijal Mosambik jako svou zemi, osvojil si místní zvyky a pravidla chování, zapadl do společnosti. Evita jej proto nazývá „mořem vnímavosti“¹⁰² a i příjmení Sabino má blízko k „sábio“ (moudrý) nebo „sabido“ (chytrý až vychytralý), což rovněž odkazuje k Álvarově schopnosti vždy porozumět situaci a dobře ji odhadnout, aby předešel případnému riziku.

Jeho vášní i prokletím jsou ženy různé barvy pleti i sociálního postavení, se kterými má bezpočet potomků.¹⁰³

¹⁰⁰ „O repórter mostrou a carteira da profissão, esse passaporte que lhe dava entrada no corpo invísivel das intenções pessoais“, CM, s. 35

¹⁰¹ „Mas porque ninguém era malévolo no Stella Maris, ninguém acusou o repórter que farejava por cima do paredão. Todos, incluindo Evita, compreendiam que o excesso de harmonia, felicidade e beleza provoca o suicídio mais do que qualquer estado. Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma“, CM, s. 38

¹⁰² „um mar de inteligência“, CM, s. 227

¹⁰³ Pro srovnání uvádím rasistickou charakteristiku černocha, kterou pronesl jeden z vojáků: „O *black* adora propalar a espécie porque sabe que é preciso fazer muitos e rápido para ficar com uns quantos!“ („Takový blackouš, ten miluje množení, protože ví, že pokud jich má pár zůstat, musí jich být hodně a rychle.“) CM, s. 25

Álvaro se žádnou ze svých milenek nežije a funguje bez domova a bez rodiny. Ačkoli o svých milostných dobrodružstvích vždy otevřeně hovoří, v textu „Kobylek“ nenajdeme ani zmínku o jeho tehdejší poměru s Evitou. Snad proto, aby si Eva sama mohla rozhodnout, kterou vzpomínku okomentuje a kterou potlačí.

Álvaro je novinář, který svou práci bere jako zaměstnání, nikoli poslání, a jelikož chce přežít, píše politicky poplatné články, snaží se na sebe neupozorňovat. Eva Lopová, která v „povstaleckém ovzduší“ Beiry snad přišla na chuť rebelským náladám, chtěla vykřičet pravdu o lahvích s metanolem ze střechy nejvyšší budovy, mu jeho opatrný postoj naivně vyčítala a dávala mu za vinu, že se o událostech všeobecně neví, protože o nich nenapíše, ač je to jeho povinnost.¹⁰⁴

Evita se postupně dovídá, že Álvaro vede svou vlastní mediální partyzánskou válku. Každý čtvrtek mu v *Hinterlandu*¹⁰⁵ vychází sloupek, ironicky nazvaný „*Coluna Involuntária*“ (Bezděčný sloupek), který podporuje místní obyvatelstvo. Nepříliš složitě šifruje různé zprávy a informace pro čtenáře, kteří v Mosambiku čekají politické změny. Z toho vyplývá v literatuře mnohokrát použité srovnání o síle zbraní a síle slova. Vedle Luísových hrdinských póz a přesvědčení o vlastní důležitosti se psaní zakázaných informací jeví jako opravdová statečnost. Na druhou stranu vojenské hodnostáře

¹⁰⁴ „No seu relato estão ausentes“; „Você não ficaria ileso“; „Você é culpado...“ („Ve vašem vyprávění jsou nedostatky“; „Však vy nezůstanete nepotrestán“; „Vy jste tím vinen“) CM, 227, 86, 124

¹⁰⁵ Název novin *Hinterland* je převzat z vnitrozemské oblasti v knize označované jako hinterland. Německy toto slovo znamená zázemí, tedy území, ze kterého by nikdo nečekal pomoc povstalcům.

A.Saraiva upozorňuje, že Álvarova báseň mimo jiné odkazuje k básni *Hledač smaragdů* (O caçador de esmeraldas) ze sbírky *Básně* (Poesias, 1888) od Olava Bilaca. Tento brazilský parnastistní autor proslul rovněž jako stoupenec zrušení otroctví.

ani nenapadne věnovat místním novinám pozornost, a tak se jedná o vcelku bezpečný druh odboje.

Jeho na první pohled zbabělá reakce¹⁰⁶ při souboji s Luísem mu umožnila učinit později o událostech záznam, který nakonec Eva hodnotí:

Jistěže dobře udělal. Kdo řekl, že ne? Nikdy nenazval mrtvé mrtvými, metanol nenazval jedem, vraždy nenazval zločinem, kobylinky pak Álvaro Sabino nazval létajícími smaragdy, a dokonce náš milostný akt označil jako Evropu ležící na Africe...¹⁰⁷

Álvaro napsal „Kobylinky“ rovněž proto, aby se nezapomnělo na oběti portugalského masakru v mosambických vesnicích Wiriaymu, Juwau, Mucumbura (které měl kapitán na fotografiích) a na místní hrdiny, kteří se snažili kolonizátorům postavit. Obětem vesnic byl vystavěn pomník až po pádu Salazara.

A tak se kapitánova slova, zaznamenaná Álvarem, nevyplnila: „pokud to, co se stalo nikdo nevyfotografoval ani nezapsal, to, co se v noci stalo, s rozedněním skončilo – nikdy se to skutečně nestalo“.¹⁰⁸ Nepomohlo ani Helenino vynucené mlčení, ani spálené důkazy. Někdo o tom napsal. Nejprve formou metaforické básně a o dvacet let později mezi řádky vyprávění.

¹⁰⁶ Tím se vysvětluje „cheiro e som“ (pach a zvuk), které Eva po přečtení Álvarova líčení označila za nejlépe zaznamenané. Pachem má na mysli „strachy podělané“ kalhoty a zvukem vedle šeleštění kobylek i cvaknutí revolveru bez náboje. Eva Lopová komentuje: „será esse cheiro que desprenderá dos abatidos“ („[to] bude ten pach, který se bude linout z pobitých“) CM, s. 250-251

¹⁰⁷ „Claro que fez bem. Quem disse que não fez? Nunca chamou mortos aos mortos, nunca chamou veneno ao metanol, nunca chamou crime aos assassínios, mesmo os gafanhotos Álvaro Sabino tinha chamado esmeraldas voadoras, e se até ao nosso coito ele havia chamado Europa decúbito sobre África...“, CM, s. 257

¹⁰⁸ „se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir“, CM, s. 21

3.5. Dualita paměti

Celý román *Pobřeží šepotů* je založen, jak upozorňuje Arnaldo Saraiva, na principu duality. Tvoří jej dvě rozdílná vyprávění, která zahrnují dva časy (vyprávěcí a vyprávěný), jsou od sebe vzdálena dvacet let a jsou zachycena dvěma vypravěči z rozdílných vyprávěcích pozic. Především však jde o protiklad mezi mužským a ženským světem, ztvárněným na různých úrovních a v různých okamžicích.¹⁰⁹

O jakých pamětech máme mluvit? Paměti v *Pobřeží šepotů* jsou především paměťmi války. Bezpochyby koloniální války, ale také jakési války mezi jednotlivci, mezi muži a ženami, mezi dobou minulou a současnou, která má sice základy nepopíratelně v minulosti, nemůže se vyhnout jejímu postupnému přetváření.¹¹⁰

V románu nacházíme také „dualitu paměti“: dvě podoby paměti reprezentované Álvaroovým psaným textem a Eviným slovním komentářem. Psaní i vyprávění zde slouží jako podpora paměti i její zastírání a druhá část knihy dekonstruuje tu první.¹¹¹ Ne vždy však mezi sebou obrazy korespondují, což svědčí nejen o ošidnosti literárního vyjádření u Álvaroa, ale také o nemožnosti pravdivé rekonstrukce doby před dvaceti lety u Evy Lopové.

¹⁰⁹ Parafr. SARAIVA. Op. cit., s. 39-40

Saraivova analýza románu *Pobřeží šepotů* je založena právě na myšlence duality a duplicity.

¹¹⁰ „E de que memórias deveremos então falar? Antes de mais, as memórias d'A Costa dos Murmúrios são memórias de guerra. Guerra colonial, sem dúvida, mas também uma espécie de guerra entre indivíduos, entre homens e mulheres, entre um tempo passado e um tempo presente que, embora inegavelmente constituído pelo passado, não pode evitar recriar continuamente esse mesmo passado“, MEDEIROS. Op. cit., s. 65

¹¹¹ Parafr. RICHTEROVÁ. Op.cit., s. 35

Lídia Jorgeová v *Pobřeží šepotů* představuje způsob, jak narativizovat text, v němž záměr literárním dílem znovuvytvořit a zobrazit historii otřásá základy literatury jako pravdy.¹¹²

V tomto světle Álvarovo vyprávění skutečně není obrazem událostí, protože mnoho faktů, jako například Evitin poměr a masakry domorodců, zamlčuje a některé dokonce, v zájmu efektu „čtivosti“ pozměňuje, jako například příhodu z terasy o konfrontaci Luíse a reportéra. Pravdivost obrazu tak skutečně tkví pouze v zachycení několikrát zdůrazňovaných „pachů a zvuků“.

Na konci knihy vychází najevo, že Álvaro text napsal, aby Evitě/Evě připomněl dvacet let staré události včetně těch, které zažila s ním. Chtěl, aby jako čtenářka měla možnost srovnat jeho vyprávění s tím, co si sama o prožitém pamatuje. „To, co jste chtěl objasnit, jste kromě toho objasnil a co jste chtěl skrýt, nevyplulo na povrch.“¹¹³ Obzvlášť proto, že během let se obraz paměti zaznamenané skutečnosti mění a zpětně vidíme většinu věcí jinak a často jasněji.

Z románu přímo nevyplývá, co způsobilo proměnu Evity v Evu Lopovou, zda tragické události před dvaceti lety a návrat do Portugalska, nebo Álvarovo vyprávění, což je pravděpodobnější. Arnaldo Saraiva upozorňuje na podobu příjmení Lopo s latinským slovem „lupus“ – vlk, tedy zvíře krvelačné ale plaché, neochočitelné, ale žijící ve smečce a nezátížené sebedestruktivní psí věrností. Eviny vzpomínky mají očistnou funkci, protože si jejich prostřednictvím znovu prožila traumatické události a lépe jim porozuměla. Evita je

¹¹² „Lídia Jorge apresenta em *A Costa dos Murmúrios* um modo de narrativizar o texto em que o plano da mimese e da representação histórica na obra literária trepida os alicerces da literatura como verdade“, SANTOS. Op. cit., s. 64

¹¹³ „Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, o que pretendeu esconder ficou imerso“, CM, s. 41

v rámci její identity vytěsněna a dál bude existovat šelmě podobná Eva.

Ačkoli vyprávět v knihách Lídii Jorgeové často znamená „psát“, samotné vyprávění v tomto případě nestačí. Uvědomuje si to i Eva, která autorovi „Kobylyk“ radí:

„— Nechte to tak, nedořešené, aniž by to mělo jakýkoli užitečný smysl, neprodlužujte to, nenaslouchejte slovům. Slova se postupem času oddělí od objektů, které označují, pak se ze slov linou pouze zvuky a ze zvuků zbude jen šepot, poslední stadium, než zmizí úplně.“ – řekla se smíchem Eva Lopová. Tím „Kobylyk“ vrátila zpět, zrušila.¹¹⁴

4. *Zahrada bez hranic* – román jako hledání identity

„Ale to všechno se stalo před mnoha lety, před tolika lety, že vzpomínat ani nemá cenu, jen to poplete lidskou paměť.“¹¹⁵

Zahrada bez hranic (*O Jardim sem Limites*) z roku 1995 je v pořadí šestý román Lídii Jorgeové a jeho děj se odehrává výlučně v portugalské metropoli Lisabonu. Dal by se považovat za pojítka mezi autorčiným městským románem o podubnové době *Zpráva o divokém městě*, který se odehrává v Lisabonu těsně po roce 1974, a románem *Postavíme se stínu* situovaným do Lisabonu v novém tisíciletí. Setkáváme se v něm jak s generací hrdinů, kteří byli přímými svědky a

¹¹⁴ „— Deixe ficar aí, suspenso, sem qualquer sentido útil, não prolongue, não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*“, CM, s. 259

¹¹⁵ „Mas tudo isso aconteceu há muitos anos, há tantos anos que lembrá-lo nem faz bem, só vem atrapalhar a memória da pessoa.“ JORGE, Lídia: *O Jardim sem Limites*. Lisboa : Dom Quixote, 2002, s. 56 (dále v poznámkách bude román uváděn pod zkratkou JL)

účastníky revoluce, tak s generací touto událostí a celou diktaturou téměř nezatíženou, tzv. zlatou mládeží, která koncem osmdesátých let vstupuje do světa dospělých. V této době a zejména od roku 1986, kdy se Portugalsko stalo součástí Evropského hospodářského společenství, nastal výrazný ekonomický rozvoj země.

Osmdesátá léta s sebou kulturně přinášejí generaci vzdálenou tématům i vášním spojeným s 25.dubnem, nedůvěřivou vůči společnosti a ideologiím, na jejichž místo nastupuje důvěra v instituce, trh a jedince. Objevuje se současný individualismus a narcismus, hédonismus, velká společenská tolerance. Pospolitost jako způsob kolektivní existence ztrácí své postavení, ale neztrácí společné povědomí o tom, co je „portugalství“ a „národní identita“. Sem vstupuje *Zahrada bez hranic*, jejíž hlavní postavou je Portugalec z „generace prázdnoty“, mladých bez tváře a identity, dětí globalizace a multikulturalismu. Rozcházejí se s minulostí, ale chybí jim prostor k jejich vlastnímu jednání, protože „život už byl vymyšlen“, hotový. Tato první podobnová generace je zaskočena tím, že nezná sama sebe, sžírají a dusí ji rozpory.¹¹⁶

Je to román o vině a zodpovědnosti a o převrácení etických hodnot v globalizovaném světě. Dále je o svobodě, jednom z pilířů demokratické společnosti, respektive o přebytku svobody osobní a nedostatku svobody tvůrčí. Přes odkazy k výtvarnému a filmovému umění je řešen výrazný rys „moderní“ civilizace –

¹¹⁶ „Culturalmente, a década de 80 traz consigo uma geração distanciada dos temas e paixões do 25 de Abril, desconfiada do social e das ideologias, colocando em seu lugar a confiança nas instituições, no mercado e no indivíduo. É a emergência do individualismo e do narcisismo contemporâneos, do hedonismo e da permissividade. A comunidade como vivência coletiva perde seu lugar, mas não se perde um certo consenso de “portugalidade” e de “identidade nacional”. E, aqui, se encontra *O jardim sem limites*, cuja personagem central é o português da “Geração do Vazio”, os jovens sem rosto e sem identidade, frutos da globalização e do multiculturalismo. Eles rompem com o passado, mas não têm espaço para agir porque “a vida estava inventada” (JORGE, 1995: 60), pronta. É a primeira geração posterior ao 25 de Abril, uma geração que se depara com um não saber-se, devorada e asfixiada pelas contradições“, TUTIKIAN, Jane: *Inquietos olhares: A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo : Arte-Ciência, 1999, s. 94

zájem člověka o svůj „obraz“ nebo „image“, jehož prostřednictvím se prezentuje svému okolí.

Zahrada bez hranic se vrací do hlavního města, přičemž jí kolektivní zřetel opět slouží k zachycení ohromných změn, které se odehrály v životě a mentalitě lidí, v době, kdy modernizace, členství v Evropské unii a nový kult obrazu společně vyvolaly u nové generace pocit prázdnoty á la fin-de-siècle. Přitom se tento román vrací k jinému románu, který pro portugalskou obraznost mistrovsky ztělesňuje fin-de-siècle, a sice *Maiùm*.¹¹⁷

Na začátku románu se ocitáme v centru Lisabonu, kde na nábřeží Teja stojí v Tabatěrkové ulici (Rua da Tabaqueira) jednopatrová budova zvaná dům U papouška (Casa da Arara). „Přízemí domu obývali majitelé, tedy rodina tvořená manželským párem se dvěma dětmi.“¹¹⁸ Julieta Lanuitová je žena v domácnosti a její manžel Eduardo, bývalý odpůrce salazarovského režimu, je nezaměstnaný. Na dvoře domu má dřevěný domek podobný kůlně, kde tráví dny „úřadováním“, tedy sepisováním seznamů jmen těch, kteří se odklonili od ideálů protisalazarovského odporu, a lidí, kteří ho nějak poškodili. Julietu trápí manželovo asociální chování a byla by ráda, kdyby si našel práci a zajistil tak rodině materiální dostatek.

První patro domu Julieta pronajímá šestici mladých lidí: Leonardovi a jeho přítelkyni Paulině, Falcãovi, Gamitovi,

¹¹⁷ “*O Jardim sem Limites* revisits the capital city, using again a collective gaze to inscribe the tremendous changes which have occurred in people’s way of life and outlook, insofar as modernization, membership of the European Union, and a new cult of the image have all contributed to a sense of fin-de-siècle emptiness in the new generation. In so doing, the novel looks back to that other novel that in the Portuguese imagination stands as the emblematic fin-de-siècle masterpiece par excellence, *Os Maias*.”, ALONSO, Cláudia Pazos: “Introduction”. In *In Other Words/Por Outras Palavras*. Dartmouth : University of Massachusetts, 1999, s. 12

¹¹⁸ “Os moradores espalhavam-se pelo rés-do-chão e constituíam uma família formada por casal e dois filhos”, JL, s. 6

Césarovi a Osvaldovi. Osvaldo je student a Gamito, který ve volných chvílích kreslí, je pomocníkem v kadeřnickém salonu. César pracuje v restauraci s rychlým občerstvením a je znám svou slabostí pro ženy. Falcão je amatérský kameraman, a proto se mu přezdívá Orson Welles. Rád by ukázal světu, že i v ospalém Portugalsku se dá natočit zajímavá reportáž.

Leonardo vystupuje jako „performer“ na lisabonské třídě Rua Augusta, kde s nabíleným obličejem a zahalen do prostěradla předvádí „živou sochu“. Svůj výkon zdokonaluje tréninkem, praktikováním orientálních cvičení, zejména jógy a metod popsanych v knize *Bio Feedback Training* (Trénink biologické zpětné vazby). Leonardův sen je vystupovat na Manhattanu s Paolem Buggianim a účastnit se jeho „show“ nazvané „Unsuccessful Attack“ (Nepovedený útok), při níž Buggiani „vyleze na newyorská Dvojčata, kde se houpe zavěšen na lanech a v té výšce chrlí oheň“.¹¹⁹ Paulina má funkci „manažerky“, dohlíží na Leonardovu životosprávu a snaží se pro jeho aktivity získat publicitu. Sedmým nájemníkem je tajemná bezejmenná osoba, která téměř nevychází ven. Stále jen píše na psacím stroji a kreslí po zdech svého pokoje mapu osudů ostatních obyvatel domu.

Uprostřed května na řece zakotví americké bitevní lodě Linked Ocean Forces s mezinárodní posádkou. Připravují se na vojenské cvičení a přehlídku. Tato zdánlivě banální událost rozvíří atmosféru města a v životech hlavních postav dochází k překotným změnám. Paulina se rozejde s Leonardem a začne pomáhat Falcãovi s filmováním. Leonardo chce vydržet svou nehybnost více než deset hodin, aby byl zapsán do Guinnessovy knihy rekordů. Falcão najde portugalského sériového vraha

¹¹⁹ “sobe às Torres Twin, e fica balouçando entre cordas, lá bem no alto, e sopra fogo”, JL, s. 23

prostitutek a natočí reportáž. Po jednom pouličním představení se s Leonardem seznámí obézní dívka Susana Marina, kterou umělcova vůle inspiruje změnit vlastní život a hubnout. Julieta se rozhodne najít manželovi práci sama.

Na většinu postav však začne doléhat minulost. Osvaldo se vrací do bývalého bydliště, paradoxně pouze proto, aby si vzal oblíbená trička s nápisem *Smrt hlupákům*. V domě je zabit dealery drog, se kterými měl nevyrovnané účty. Do jeho pokoje se nastěhuje úředník a zanícený křesťan João Lavinha zvaný „bimbo“ (buran). Leonardo rekord překoná, ale ten je vzápětí anulován, protože jiný „performer“ vydržel delší dobu. César umírá na pohlavní chorobu a Susana Marina se kácí k zemi po kolapsu způsobeném podvýživou. Falcão se vzdává reportáže o zločincích a chce natočit Leonardův nový pokus o rekord. Eduardo Lanuit je zaměstnán spekulanty s pozemky jako „najatý žhář“ (incendiário pago) a má za úkol zapálit obchodní dům Armazém Grande v centrální čtvrti Baixa. Akce mu však nevyjde. Jednoho dne se Eduardo po velkých přípravách vzbudí a zjistí, že obchodní dům již hoří. Leonardovi se při druhém pokusu o rekord v „dobrovolné nehybnosti“ zastaví srdce a on před objektivem Falcãovy kamery umírá.

4.1. Ohraničené prostory

V románech Lídií Jorgeové nejsou domy jen pouhé kulisy, nebo ohraničená místa děje. Vždy mají vlastní jména a v příbězích vystupují téměř jako samostatné postavy. Dům U papouška (Casa de Arara¹²⁰) například odráží nejen události,

¹²⁰ Slovo „arara“ znamená buď druh papouška nebo regionálně lež, výsměch. Jak se dočteme na straně 15, dům je pojmenován podle ptáka „něco mezi tukanem a papouškem“, nakresleným na fasádě. Pokud slovo

keré se v něm staly, ale i osobnost svých obyvatel. „Povaha místa bývá spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo.“¹²¹

4.1.1. Dům U papouška

V domě spolu žijí dvě generace reprezentované na jedné straně majiteli a na druhé straně nájemníky prvního patra. Stojí zde tak proti sobě model klasické rodiny a jakési utopické komunity stejně starých lidí, založené na přátelství. Mladí se ve snaze o osamostatnění a využití nabízené svobody své skutečné rodiny vzdali.

Vypravěčka ve své mapě nejprve Eduardovu rodinu ignoruje a věnuje se pouze pozorování mladých, ke kterým by se ráda sama počítala:

Mě zajímalo první patro, protože tam byl jiný svět, odlišný, bez poklopů, zato bližší hvězdám, nebi a celistvosti. [...] Ostatně, byli jsme mladí, nepamatovali jsme žádnou tragédii, na obzoru jsme žádnou neviděli, ani jsme nelitovali ničeho, co by nešlo napravit.¹²²

Ačkoli se jedná o generace následující jedna po druhé, jejich příslušníci mají za sebou naprosto odlišné životní zkušenosti. Jejich vzájemný dialog je téměř nemožný, protože každá

rozdělíme na „a rara“ (divný, mimořádný, nevšední), získáme „a casa rara“ (neobyčejný dům). „Casa de Arara“ může též znamenat ararskou (papouščí) dynastii. Srov. ZILLI, Terezinha de Lourdes Coelho: Ruínas da memória: uma arqueologia da narrativa: o jardim sem limites. São Paulo : Hucitec, 2004, s. 44-78

¹²¹ HODROVÁ, Daniela: Poetika míst. Jinočany : H&H, 1997, s. 18

¹²² “O que me interessava era o primeiro andar, porque ali o mundo era outro, diferente, sem campânulas, mais perto das estrelas, do céu e da totalidade.[...] Afinal éramos jovens, não nos lembrávamos de nenhuma tragédia, não a víamos no horizonte, nem tínhamos nada a lamentar que não fosse recuperável“, JL, s. 27

z generací řeší po svém problém identity. Někteří ve smyslu samotné existence, jako Julieta, většina však ve smyslu vyrovnání s realitou a přijetí nové skutečnosti. Julieta chce ochránit své syny od jakéhokoli kontaktu s obyvateli prvního podlaží. Považuje je za tak „jiné“, až jí připadají nebezpeční.

4.1.2. Pokoj

Více než domu jako celku je v románu *Zahrada bez hranic* věnována pozornost jednotlivým pokojům, a to zejména vypravěččinu a Leonardovu. Je nutné rovněž připomenout boudu na dvoře domu, v níž pracuje Eduardo Lanuit, a pokoj Susany Mariny, který se však nachází v ulici s názvem „Rua do Carmo“.¹²³

Pokoj je jedním ze základních míst lidské existence. [...] Stejně jako město, má pokoj svou vlastní auru, jež představuje jakousi duchovní „informaci“ tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel. Věci, které nás v pokoji obklopují, se vtiskují do naší aury a právě tak my vstupujeme do věcí, zanecháváme na nich svůj „pel“ – vzájemně se s věcmi „opylujeme“. Mezi námi a věcmi se navazuje jemné předivo vztahů a spojením míst, věcí a lidí vznikají neobyčejně složité, racionálně sotva poznatelné a popsatelné informační systémy.¹²⁴

Všechny zmíněné místnosti mají zakryté, popsané a polepené zdi, které mají na obyvatele negativní vliv, omezují je a svým způsobem i vězní. Postavy si tvoří v pokojích svůj umělý svět s vlastními a často sebedestruktivními pravidly.

¹²³ Jedná se o skutečnou lisabonskou ulici na ve čtvrti Chiado, ve které 25. srpna 1988 doopravdy vyhořel obchodní dům. Požár měl katastrofální následky pro celou městskou část, protože jej kvůli nepřístupnosti úzkých uliček téměř nebylo možné uhasit.

Zajímavé tedy je, jak Lídia Jorgeová v románu vedle sebe klade ulice skutečné a smyšlené, jako v případě Tabatěrkové ulice.

¹²⁴ HODROVÁ. Op. cit., s. 217-218

V pokoji vypravěčky veškeré zdi zabírá mapa, která se na konci knihy větví až na chodbu. Leonardův pokoj je „les údajů“. ¹²⁵ Paulina, která má vlastní pokoj téměř nezařizený, dělá na zdi Leonardova hájemství zvláštní „účetnictví“ hodin, které vydržel nehybně stát. Eviduje tam jeho tréninky a píše hesla, která by mu podle ní měla pomoci posilovat vůli a zvyšovat koncentraci. Je to jeden ze způsobů, jak Paulina umocňuje svůj vliv nad osobou Static Mana.

V pokoji živé sochy Paulina také psala po zdech. [...] Nad postelí byl největší nápis vyvedený kulatými písmeny, který vypadal jako opsaný z knihy véd – *Rákos ví, že nehybnost je nejvyšší forma pohybu*. Avšak opsaný vůbec být nemusel. Byla pod ním podepsaná ta holka. [...] Západní stěnu pokrývala rovnice, která udávala zvyšující se řadu hodin, a vévodilo jí záhlaví, před nímž nebylo úniku – *Toto je rozvrh, který „Static Man“ musí dodržovat!* ¹²⁶

Susana Marina má zdi polepené plakáty Marie Callasové. Na jediné volné zdi je velké zrcadlo s červeně nakreslenou, extrémně štíhlou siluetou portugalské zpěvačky Marii de Medeirosové. Pod zrcadlem je osobní váha. Susana Marina však doma skladuje staré oblečení po své matce, která ji opustila, a spoustu zbytečností. Střeží svou minulost, která ji dusí a znemožňuje pohyb. Jak dívka ztrácí na váze, odlehčuje se i jejímu pokoji, protože se tak zbavuje nejen nepotřebných věcí, ale i minulé neuspokojivé identity. Eduardo podobně

¹²⁵ „uma floresta de dados“, JL, s. 11

¹²⁶ „No quarto do estátua, Paulina também escrevia pelas paredes. [...] Por cima da cama, havia uma máxima em letras redondas, que parecia copiada dum livro veda – *O Junco Sabe Que a Imobilidade É a Suprema Forma do Movimento*. E contudo, não devia ser copiada, não. Quem assinava era a rapariga. [...] A parede poente estava coberta por uma equação onde se liam números progressivos de horas, encimada pela epígrafe de construção imperativa – *Este É o Calendário a Que o «Static Man» Tem de Obedecer!*“, JL, s. 10-11

téměř hyne pod tíhou papírů,¹²⁷ na něž si od doby revoluce píše seznam nepřátel zahrnující i členů vlastní rodiny.

Obyvatelé prvního patra si do hádky Leonarda s Paulinou, která znamenala konec jejich vztahu, nezavírali dveře od pokojů. Jejich komunikace byla otevřená a malé soukromí vyvažoval dojem pospolitosti, až jakési utopické rodiny. „Dveře jsou spojeny s představou prahu, předělu mezi dvěma oblastmi, vnějškem a vnitřkem.“¹²⁸ Po příchodu Joãa Lavinhy je v domě zavedeno pravidlo nechávat dveře povinně zavřené. Dodržování příkazu sice omezí hluk v domě, ale téměř přeruší komunikaci mezi některými obyvateli. Přestože jednotliví nájemníci žili více vedle sebe než spolu, sdílení společného prostoru vytvářelo dojem komuny nebo určitého společenství. Zavřené dveře předznamenávají jeho zánik.

Vypravěččin pokoj obsahuje kromě pokreslené zdi dva výrazné atributy, které vypravěčku charakterizují: postel a psací stroj. Rozměrná postel, nazývaná ostatními „cama gigante“, je oblíbeným místem meditací a intimnějších rozhovorů. „Postel je místem, na němž bytost zažívá nejen existenciální, ale přímo ontologickou nejistotu.“¹²⁹ Psací stroj, personifikovaně označovaný svou výrobní značkou „Remington“,¹³⁰ se často stává výlučným společníkem vypravěčky. Julieta, která byla na začátku zvyklá vést s vypravěčkou dlouhé rozhovory, se nakonec chodí zpovídat stroji, který téměř futuristicky obdivuje. Mnohokrát připomínaný a zdůrazňovaný zvuk klapek „clap clap“, jako by dal celému vyprávění rytmus a zároveň odměřoval čas. V

¹²⁷ Seznamy jsou rozděleny do oddílů, které se nazývají např.: „Os Que não Podemos Perdoar“ (Ti, kterým nemůžeme odpustit) nebo „Os Verdadeiramente Traidores“ (Opravdoví zrádci) JL, s. 131

¹²⁸ Parafr. HODROVÁ. Op. cit., s. 219

¹²⁹ HODROVÁ. Op. cit., s. 232

¹³⁰ Ve stejném vztahu je k Falcãovi jeho příruční kamera Arriflex 16 SR

závěru knihy vypravěčka psací stroj opouští. Přestává tvořit příběh a pokoj se schématem na zdi ztrácí význam „místa pozorování a reflexe světa, a zároveň místa usebrání a sebereflexe.“¹³¹

4.1.3. Město jako zahrada

Veškerý děj knihy se odehrává v Lisabonu. Portugalské hlavní město se u autorky často objevuje jako protiklad „mytické“ jižní oblasti Algarve, ztvárněné nejprve v raných románech ve stylu magického realismu, v knize *Vítr hvízdající v jeřábech* a naposledy v *Údolí vášně*. Zde, v románu *Zahrada bez hranic*, je Lisabon líčen jako kosmopolitní město, které má všechny předpoklady se postavit na roveň ostatním metropolím, ale stále své možnosti nevyužívá a neumí se vymanit ze své provinčnosti.

Lídia Jorgeová v rozhovoru, který je součástí sborníku *Jinými slovy* (In Other Words/Por Outras Palavras, 1999), věnovanému jejímu dílu, o *Zahradě bez hranic* řekla:

Je to neobyčejná kniha, i když se málo odlišuje od těch, které jí předcházely. Zatímco se Lisabon stává mezinárodním městem, její mladé postavy se dostávají na okraj společnosti. Chtějí patřit do toho kosmopolitního světa, který vnímají jako zahradu. Na rozdíl od těch, kteří se skutečně narodili v Ráji, obklopeni fantastickými řekami, si musí postavy v *Zahradě bez hranic* zahradu, kterou zkoumají sami vymezit.¹³²

¹³¹ HODROVÁ. Op. cit., s. 219

¹³² “This is an unusual book, but not too far removed from earlier ones. Its youthful characters marginalize themselves in Lisbon as it becomes an international city. They want to belong to this cosmopolitan world, which they perceive as a garden. But in contrast with those who were indeed born in Eden, born between the fantastic rivers which surrounded it, the characters of *O Jardim* have to make the circuit of the garden which they

Výrokem, že postavy v knize „vnímají Lisabon jako zahradu“ je vlastně vysvětlen metaforický název knihy. Pod zahradou si většinou představíme území vymezené plotem, „představující soukromý mikrokosmos a bezpečí“.¹³³ Prostor tedy spíše uzavřený než otevřený, podobně jako biblický ráj. „Zahrada je svou ohraničeností a jako útočiště před světem blízka oáze nebo ostrovu.“¹³⁴ Románová zahrada představující postmoderní chaotickou městskou společnost však pomyslné limity nemá. Nekonečnost území, ve kterém je téměř vše dovoleno, vytváří tlak na definování identity. Doléhá především na mladé lidi, neukotvené rodinou, prací ani pocitem sounáležitosti s národem. Tím, jak se pokouší vymezit si vlastní životní prostor, dospívají k poznání a podobně jako první biblický pár s ním získávají dobré i zlé.

4.2. Obrazy

Román *Zahrada bez hranic* je založen na metaforických obrazech. Dům v Tabatěrkové ulici je obrazem Portugalska, protože Lidia Jorgeová o obyvatelích prvního patra říká: „oni ale nejsou jen skupina mladých lidí, jsou to také my.“¹³⁵ Přízemí domu, těsně nad základy, symbolizuje minulost, od níž se Eduardo nedokáže odpoutat. Snad proto nikdy nenavštěvuje mládeží obydlené první patro představující současnost. Mladí si minulost nepřipouštějí. Ta národní je nezajímá a ta osobní

are exploring“, D’OREY, Stephanie: “Interview with Lídia Jorge”. In *In Other Words/Por Outras Palavras*, s. 171

¹³³ Srov. RICHTEROVÁ, Sylvie: “Karel Čapek — Zahradník boží“. In *Místo domova*. Op. cit., s. 89

¹³⁴ Srov. BECKER, Udo: *Slovník symbolů*. Praha : Portál, 2007, s. 335

¹³⁵ “They are not just a group of young people: they are also ourselves.” D’OREY. Op. cit., s. 171

zatím zahrnuje pouze neuspokojivou zkušenost života s rodiči. Jejich parta však není náhradou rodiny, je pouze společností lidí sdílejících stejný prostor. Většina z nich žije jen jakousi budoucí představou o něčem „velkém“ jako je vystupování v New Yorku, realizace filmu nebo vzhled divy. Ačkoli nechtějí, jsou s minulostí, dávnou i nedávnou, neustále konfrontováni, protože není možné žít bez kořenů, bez identity, bez paměti. Dokladem prolínajících se osudů a temných minulých skutků je vypravěččina mapa, která je obrazem románu.

4.2.1. Obraz jednotlivce a společnosti

Obraz o sobě není tvořen jen jménem, ale i skutky, ve kterých se může odrazit potřeba prokazatelně někým být, nebo někým nebýt, potažmo být někým jiným. Naproti tomu přezdívka je jméno náhradní, užívané zpravidla jen mezi určitou skupinou osob. Může sloužit jako důvěrné či hanlivé oslovení, může vést k zakrytí identity, nebo její změny. Mladí umělci z románu mají přezdívky podle amerických herců nebo režisérů. Jsou to jednak jejich vzory a jednak osoby mediálně známější než jejich portugalští umělečtí kolegové. Zdá se jim, že všechno cizí je lepší než to portugalské a k dobrému „image“ patří svou portugalskost zastírat.

Terezinha Zilliová se zamýšlí nad románovými mluvícími jmény a přezdívkami. Jméno Falcão znamená sokol a jeho bystrý zrak je u postavy navíc posílen o „třetí oko“, o kameru. Pripomíná staroegyptského boha Hora, jehož oči byly slunce a měsíc. Životní potřebou dravých ptáků je lov a Falcão stejným způsobem číhá na co nejrealističtější záběr. Ve chvílích, kdy

kamerou krouží nad utopeným mladíkem nebo nad havarovaným autem, se podobá spíše supovi.

Eduardo Santos Lanuit nese křestní jméno, jako mnoho evropských panovníků, a proto snad bojuje za ušlechtilou věc, „za spravedlnost a za svobodu lidu“.¹³⁶ Ve svých seznamech se snaží zachytit nejen ty, kteří nějak poškodili společnost během diktatury, ale i své tehdejší přátele a spoludisidenty, kteří nyní podle něj „kolaborují“, protože pracují pro současnou konzumní a lhostejnou společnost. Lanuit nedělá rozdíl mezi pravicovou diktaturou a novodobou diktaturou peněz a trhu.

Po rozdělení Eduardova příjmení, které je s ním nucena po sňatku sdílet i Julieta, na „la nuit“ získáváme francouzské slovo „noc“. Mluvicím jménem je vyjádřena tma a zaslepenost, která Eduarda charakterizuje. Je utopen v temnotách minulosti a nedokáže se vyrovnat s dobou po zlomovém okamžiku, po revoluci, a vylézt na světlo přítomnosti.

Leonardo odkazuje k italskému umělci Leonardu da Vincimu.¹³⁷ Podobně jako slavný renesanční muž, je i on všestranným umělcem. Materiálem mu je vlastní tělo, které tvaruje, barví, zakrývá a odkrývá, nechává ztuhnout.

V románu je zajímavé sledovat, jak mladí vnímají sebe jako Portugalce. Portugalsko je pro ně zemí zaostalou a nudnou, zemí kde se nic neděje a člověk se zde nemůže realizovat. Nekriticky obdivují Ameriku, kde „je jiný život“,¹³⁸ o níž však mají informace pouze z televize. Když chce Falcão nedokumentárně podvrhnout jeden záběr do své reportáže,

¹³⁶ „pela justiça e pela liberdade dum povo“, JL, s. 257

¹³⁷ Důkazem je věta, kterou při ostření kamery, jen pár minut před Leonardovou nečekanou smrtí, pronese Falcão: „Um rapaz, quase sorridente, imóvel, branco, sobre um pedestal preto, no meio duma rua geométrica como um desenho de Da Vinci.“ („Nehybný, bílý kluk s neznatelným úsměvem, na černém piedestalu uprostřed geometricky přesné ulice, jako z Da Vinciho kresby.“) JL, s. 395

¹³⁸ „a vida é outra“, JL, s. 391

řekne pohrdlivě: „uděláme to po portugalsku“,¹³⁹ tedy podvodem, ale rychle a hlavně pouze „na efekt“. Paulina vysvětluje Static Manovo snažení dvěma udiveným anglickým turistkám takto: „Toto je nejvyšší forma umění! Je to jeho způsob, jak ukázat své schopnosti v ovládnutí mysli. Ale Portugalci jsou cvoci.“¹⁴⁰

Leonardo, pokoušející se o rekord, se najednou stává, jak je běžné při sportovních kláních, prostředkem touhy ke zvýšení k národního sebevědomí. Kolemjdoucími je nabádán, aby rekord pokořil nikoli za sebe, ale za Portugalsko.

Už došlo ke scénám s hysterickými ženami, svědky Jehovovými, ekologickými aktivisty, bláznů a jim podobnými, se samými lidmi brojícími proti pokroku a rozvoji. Odpůrci proti účasti Portugalska v mezinárodních *rankings*. Lidmi, kteří nechtěli, abychom překonali čínské, indonéské nebo korejské *records*, abychom porazili země, kde jejich atleti jedí jenom hady nebo palmové listy, a jsou proto od přírody katatoničtí, což ale není náš případ. Naše živá socha se každou chvílí chystala překonat světový rekord, a to po západním způsobu.¹⁴¹

Jeho fanoušci jsou rádi, že konečně nějaký Portugalec zase bude v něčem první. Když se jedna žena dozví, že se druhý Leonardův pokus nebude měřit, začne naříkat: „Tak naše země zase nevyhraje! Zase nebude soupeřit s těmi nejlepšími.“¹⁴²

¹³⁹ „fizemos uma coisa à portuguesa“, JL, s. 394

¹⁴⁰ „This is a superior form of art! This is his form to express that he is capable to dominate his mind. But Portuguese are crazy“, JL, s. 106

¹⁴¹ „Em seu [do Static Man] redor já tinha havido confusão com mulheres histéricas, testemunhas de Jeová, ecologistas, loucos e gente de género, tudo pessoas contra o progresso e o desenvolvimento. Gente contra a representação de Portugal nos *rankings* internacionais. Gente que não queria que ultrapassássemos os *records* chineses, indonésios e coreanos, batidos em países onde os atletas só comem serpentes e folhas de palmeira, sendo por isso catatónicos por natureza o que não era o nosso caso. O nosso homem estátua ia bater, ocidentalmente, o record mundial“, JL, s. 255

¹⁴² „De novo o nosso país não vai ganhar! Não vai entrar na corrida dos primeiros“, JL, s. 345

Zvláštní roli v díle má vyprávěcí jazyk, protože vyprávěčka přejímá způsob mluvy mladých, která „jim je vlastní a která je výrazem jejich životního stylu.“¹⁴³ Kniha je plná anglicismů, které Lídia Jorgeová v textu vyznačuje kurzívou, včetně vulgárního „shit“, které Paulina s rozkoší a při každé příležitosti vyslovuje. Anglická slova a termíny všem připadají příhodnější, vše lépe vyjadřují, jsou kratší a znějí „mezinárodně“.

„Lidé jsou vrženi do postmoderní společnosti a nemají kam utéci: musí se podívat do tváře vlastní mravní nezávislosti a tedy vlastní mravní odpovědnosti.“¹⁴⁴ Přijetí odpovědnosti za vlastní jednání je jedním z klíčových témat románu a je řešeno na různých úrovních. Tou nejbanálnější je přiznat si, kdo například způsobil potopu v domě. Paulina sice nechala puštěný kohoutek, ale podle ní nese stejnou vinu jako ostatní, kteří jej stejně jako ona nezavřeli.

Vyprávěčka rozhodně odmítá vinu za to, že věděla o něčem špatném, co se může přihodit a budoucí oběti nevarovala. Falcão je podobného názoru, podle něj se reportér nesmí plést do záležitostí toho, o kom točí reportáž. Při sledování masového vraha je svědkem zločinu. Nejen, že událost neoznámí, ale ani k ní nezaujme odmítavé stanovisko. „Je to jeho život a jeho oběti.“¹⁴⁵ Stejně jako vyprávěčka nesoudí, nezasahuje, pouze dokumentuje, což z něj ale podle zákona dělá spoluviníka. Kdyby oba „umělci“ projevili účast, došlo by k porušení základního kritéria jejich tvorby, maximální autenticity zachyceného momentu.

¹⁴³ Srov. „a language of their own which portrays their lifestyle” D’OREY. Op. cit., s. 171

¹⁴⁴ BAUMAN, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, s. 163

¹⁴⁵ „A vida é dele, as vítimas são dele“, JL, s. 199

Stejně tak, když se Leonardo promění ve Static Mana, nechce být vtahován do očekávání, která do něj fanoušci a kolemjdoucí vkládají. Stává se pouze médiem, skrze které všechno plyne. Pod bílou plachtou a s klapkami na očích, na nichž jsou namalovány oči falešné, se cítí izolován od okolního světa. V duchu pak hovoří sám se sebou: „Proč ho pronásledují a zrovna teď na něj mluví, jako kdyby byl odpovědný za neštěstí, která se dějí jiným?“¹⁴⁶

Eduardo necítí vinu za to, že mu za žhářství zaplatili dopředu: „Eduardo Lanuit schoval obálku do kapsy u kalhot. Necítil se ani koupený ani prodaný, cítil se jako část přeludného soukolí, které sám nesestavil, proto necítil ani hřích, ani vinu...“¹⁴⁷ Tím, že peníze vůbec přijme, zrazuje poslední ideál, který měl: víru v sebe, jako tvora rezistentního vůči penězům, jako člověka, který nezaprodá své předdubnové ideály nové společnosti založené pouze na uspokojování hmotných potřeb. Poté, co se tři týdny připravuje na zapálení obchodního domu, oheň založí někdo jiný a budova shoří, když Lanuit spí. Eduardovi dojde, že byl opět podveden a že mu vlastně zaplatili za to, aby požár nezaložil, jen aby zmátl případné vyšetřovatele.

„Mužnost, srdnatost, statečnost se pozná podle toho, zda člověk za své činy přebírá odpovědnost, bez níž není svobody. Potřeba být svobodný i proti zákonu je znamením hledání jiného, vyššího zákona, zatímco prachsprostá degenerace respektu vůči zákonům se vždycky snaží odpovědnosti uniknout. Není těžké tyto dva zcela

¹⁴⁶ „Porquê o perseguiam e falam agora para ele, como se fosse responsável das desgraças que aconteciam aos outros?“, JL, s. 219

¹⁴⁷ „Eduardo Lanuit guardou o envelope no bolso das calças. Não se sentia nem comprado nem vendido, sentia-se uma peça da engrenagem onírica que ele não tinha montado e por isso não experimentava pecado nem culpa...“, JL, s. 312

protichůdné jevy rozlišit, přestože jsou na scéně současného světa pěkně promíchané.“¹⁴⁸

Nikdo z mladých nájemníků nechce přiznat vlastní podíl viny na Osvaldově smrti. Všichni jej pobízeli, aby šel do bývalého bydliště vyzvednout trička a všichni byli zpraveni o tom, že mu tam hrozí nebezpečí. Osvaldo však měl na výběr a nemusel je poslechnout. „Není to vina nikoho z nás, každý musí žít svůj život.“¹⁴⁹ Chtěl vypadat jako hrdina a zaplatil za to životem. Jeho smrt však není brána jako hrdinská, pouze jako zbytečná.

Leonardo, který se odmítl zastavit a vyslechnout Susanu Marinu, když za ním běžela, je sobecky našťvaný, že mu ji kamarádi připomněli. Býval by byl zapomněl, ale díky nim na ni bude muset myslet stále:

Vy mi nabouráváte život. Kdyby bylo po mém, ani by mě nenapadlo hledat tu vorvaní holku, teď to na mě všechno doléhá. [...] Sakra, lidi, trpím, slyším ji říkat *Hi! Man...* A to všechno kvůli vám, protože chcete promýšlet můj život místo mě.¹⁵⁰

Hrdiny románu však nikdo za jejich skutky většinou neobžalovává. Stejně jako vypravěčka se dopředu obhajují sami a znovu upozorňují na to, co se stalo. V závěru knihy leží čtyři zbylí nájemníci domu U papouška (Paulina, Gamito, Falcão a vypravěčka) na obří posteli a mají strach. Špatné věci se staly a jejich následky si ponесou, ať už viny a odpovědnost přijmou nebo ne. I odmítnutí viny však znamená přinejmenším

¹⁴⁸ RICHTEROVÁ: „O mužnosti“ In *Místo domova*, Op.cit., s. 84

¹⁴⁹ „Aqui ninguém foi culpado e cada um de nós deve ir à sua vida“, JL, s. 103

¹⁵⁰ „Vocês estão a lixar-me a vida. Por mim, nem mais me lembraria de procurar a rapariga cachalote e agora estou a ficar impressionado com tudo isso. [...] Bolas, pá, estou sofrendo, estou ouvindo a gaja a dizer *Hi! Man...* Tudo isto por causa de vocês querem pensar a minha vida em vez de mim“, JL, s. 361

zamyšlení nad vlastními skutky. „Tehdy, kdy slábne tlak vnějšího donucení a kdy mizí autorita konvencí, se lidem jejich vlastní činy jeví jako věc odpovědné volby a koneckonců jako věc svědomí a mravní odpovědnosti.“¹⁵¹

4.2.2. Obraz románu

Román *Zahrada bez hranic* je tvořen patnácti kapitolami bez titulu, dále dělenými do číslovaných pododdílů. Má zajímavou strukturu s „odkazy k filmovému umění a k pojmu obrazu“,¹⁵² v níž bychom mohli nalézt dvě navzájem se prolínající kompozice: kompozici rámcující a kompozici tříště,¹⁵³ respektive mozaiky.¹⁵⁴ Sledujeme v ní tři hlavní děje, složené z fragmentů a epizod, rámcově spojené s domem U papouška: Leonardovy přípravy, Falcãoovo filmování a příběh Eduarda a Juliety. Jednotlivé příběhy jsou proloženy retrospektivními komentáři vypravěčky, které uvádí fráze: „pamatuji si to, jako by se to stalo dnes“¹⁵⁵ a které jsou vždy spojeny se schématem na zdech jejího pokoje.

¹⁵¹ BAUMAN. Op. cit., s. 162

¹⁵² *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. HODOUŠEK, Eduard a kolektiv. Praha : Libri, 1999, s. 333

¹⁵³ Srov. HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu...* Praha : Torst, 2001, s. 432-450, 463-471

¹⁵⁴ Připodobnění struktury knihy ke skládačce puzzle se nejprve zdá jako výstižnější než označení mozaika. Puzzle jsou kostičky stejného tvaru, který omezuje jejich použití, protože patří pouze na jedno určité místo. Skládáme je podle předobrazu, tedy dopředu víme, jaký výsledek dostaneme. Postup by odpovídal „předvídání“ budoucnosti vypravěčkou pomocí schémat na zdi. Mozaika poskytuje větší prostor pro fantazii a imaginaci autora a jejím výsledkem může být i abstraktní obraz. Při tvoření mozaiky se konečný výsledek nemusí podobat původnímu záměru. To se děje i s vypravěččinou mapou, protože předkreslené události se mnohdy nevyplní. Zatímco puzzle můžeme dobře vnímat i při pohledu z blízka, na mozaiku se musíme dívat s odstupem a z větší dálky.

¹⁵⁵ „lembro-me como se tivesse sido hoje”, JL, s. 9

4.2.2.1. Vypravěčka a mapa

Postava vypravěčky tvoří v románu most mezi čtenáři a skutečnou autorkou díla, Lídií Jorgeovou. Jedná se o postavou bez tváře a bez těla, která „předstupuje před čtenáře oděna jen do svého slovního projevu a hlediska“.¹⁵⁶ Vypravěčka mluví, i když často čteme pouze její vnitřní monolog, v první osobě, kde je v portugalštině nemožné rozlišit rod. Během vyprávění odhaluje vzpomínky a zdůvodňuje své jednání, přímo se však necharakterizuje a ostatní o sobě „nenechá mluvit“. Až do samého konce knihy nevíme, zda se jedná o muže či ženu. Julieta ji nazývá „osoba s remingtonkou“.¹⁵⁷ Až poslední věta knihy: „Nezavinila jsem to,“¹⁵⁸ je jasným důkazem, že vypravěčkou je žena.

Vypravěčka knihy je autorka zvláštního experimentu s postavami, obyvateli domu U papouška. Chce napsat příběh o svých spolubydlících, aniž by se s nimi setkala. Je stále zavřená ve svém pokoji a dění v domě sleduje jen podle zvuků a hlasů. „Zkrátka jsem se dozvěděla jejich jména, zaměstnání,

¹⁵⁶ HODROVÁ. Op. cit., s. 441

¹⁵⁷ “a pessoa da Remington”, JL, s. 263

¹⁵⁸ “Não sou culpada.”, JL, s. 397

Dalším náznakem, že se jedná o ženskou postavu může být věta: “pensei no amor de Lanuit” (“přemýšlela jsem o Lanuitově lásce”) JL, s. 387. Maria Lúcia Lepecki upozorňuje v poznámce, že pohlaví vypravěče-vypravěčky v románu bylo předmětem zkoumání semináře “Filosofia e Feminino” na Filozofické fakultě v Lisabonu, kterého se zúčastnila. Došla k závěru, že: “Lídia Jorge não quis fornecer quaisquer indicações sobre o género do sujeito de narração em *O Jardim sem Limites*. O facto é, contudo, que dois adjectivos (“exausta” e “culpada”, respectivamente nas páginas 21 e 375) põem uma mulher como narradora.” (“Lídia Jorgeová nezamýšlela poskytnout jakékoli stopy o rodu vyprávěcího subjektu v *Zahradě bez hranic*. Pravdou však je, že dvě přídavná jména v ženském tvaru (“vyčerpaná” a “vinná”, na stranách 21 a 375 [1. vydání z roku 1995] ukazují, že se vypravěčkou je žena.) LEPECKI, Maria Lúcia: “Da Performance Como Retórica (e Vice-Versa)”. In *In Other Words/Por Outras Palavras*, s. 125

zvyky, příchody, odchody a osobní cíle.“¹⁵⁹ O svém plánu říká: „Chtěla jsem zkusit vytvořit puzzle z postav, které budou mít reálný vzor, aniž bych znala jejich tváře. Tehdy jsem na zeď začala črtat zárodek jakési mapy.“¹⁶⁰

4.2.2.2. Puzzle — mozaika

Puzzle, mozaika nebo tříšť, to je charakteristika kompozice i textu románu *Zahrada bez hranic*. Vypravěčka vytváří jednu puzzle u sebe v pokoji a druhou skládá vyprávěním příběhu. „Významy se nešíří kamsi dopředu, k nějakému konečnému a jedinému Smyslu, ale jsou roztroušeny po celém textu, vyvstávají na různých místech, v různých úrovních a nečekaných souvislostech.“¹⁶¹ Dílky skládačky, jejichž předobrazem byli skuteční nájemníci domu U papouška, žijí, alespoň na začátku, osud určený skládačkou. „Přirovnání díla ke skládačce, puzzle, která vlastně představuje druh mozaiky, neboť za skládačkou, tak jako za mozaikou stojí autorův plán, rekonstruovatelný a někdy přímo matematicky popsatelný.“¹⁶²

Jelikož vypravěčka na začátku slyší pouze hlasy a zvuky, na události usuzuje, snaží se uhodnout, co se stalo. Jakmile dostane další informaci, je nucena původní domněnku částečně nebo úplně změnit:

Na tu rudovlasou ženu, která po snídani poslouchávala rádio a desky, se uklízečka obracela hlasitými výkřiky jako na paní Juju. Odvodila jsem si, že se jmenuje Júlia. Jednou

¹⁵⁹ “Em breve soube de seus nomes, suas ocupações, hábitos, entradas, saídas, projectos pessoais. ”, JL, s. 7

¹⁶⁰ “Quería experimentar constituir um *puzzle* de figuras que correspondessem às reais, sem lhes conhecer os rostos. Foi por essa altura que me pus a escrever pela parede o embrião dum mapa“, JL, s. 8

¹⁶¹ HODROVÁ. Op. cit., s. 463

¹⁶² HODROVÁ. Op. cit., s. 466

ráno jsem ji slyšela zvedat telefon, který od vhodových dveří zvonil na celou chodbu. Tehdy jsem se dozvěděla, že ta osoba, která mi dovolila používat dva noční stolky překryté deskou místo pracovního stolu, se nejmenuje Júlia. Ona sama se do telefonu představila jako Julieta Lanuitová.¹⁶³

Pouhými hypotézami se však vypravěčka nemusela zabývat dlouho, její experiment byl narušen potopou v domě, způsobenou nedovřeným kohoutkem u vany. Bylo nutné „zbavit se vody a zachránit, co zachránit šlo, a tak se stalo, že jsme se uviděli a představili.“¹⁶⁴

Jedná se o smyslové propojení zvuku a obrazu, tedy vjemů, které nejprve slyšela a nyní si k nim přiřadila obraz. Po „prohlédnutí“ zjistila, že některé domněnky jsou v částečném rozporu (kamera¹⁶⁵) nebo ve shodě (obraz Pauliny¹⁶⁶). Jde o podobný zážitek, který si odnášíme z četby nebo rozhlasové hry,¹⁶⁷ kdy jsme ohledně „obrazu“ odkázáni pouze na vlastní fantazii.

¹⁶³ „A ela, à mulher ruiva que ouvia rádio e gira-discos, depois do almoço, a arrumadeira tratava em grandes brados por Dona Juju. Deduzi que se chamasse Júlia. Certa manhã, ouvia-a atender o telefone que tilintava pelo corredor, a partir da casa de entrada. Soube então que a pessoa que me permitia usar a tábua e as mesas-de-cabeceira como secretária não se chamava Júlia. Ela mesma se designava ao telefone por Julieta Lanuit“, JL, s. 6-7

¹⁶⁴ “expulsar a água e pôr a salvo o que era de salvar, foi possível vermos e identificarmo-nos“, JL, s. 9

¹⁶⁵ „Falcão, deveria ser fotógrafo e usava a palavra *camera* à inglesa.“ (“Falcão musel být fotograf, protože říkal po anglicku *camera*.”) JL, s. 7 Na další stránce se dozvídáme víc: „não se tratava duma máquina fotográfica, mas duma câmara de filmar.“ („nejednalo se o fotoaparát, ale o filmovou kameru.“) JL, s. 9

¹⁶⁶ “Curioso que se aproximasse tão de perto da figura que eu tinha imaginado, mas agora tornava-se possível vê-la e ouvi-la ao mesmo tempo.“ (“Bylo zajímavé, jak moc byla blízká postavě, kterou jsem si představovala, ale nyní bylo možné ji najednou vidět i slyšet.”) JL, s. 13

¹⁶⁷ Falcão je přezdíván Orson Welles. Tento americký režisér a herec se proslavil mimo jiné rozhlasovou hrou nazvanou *Válka světů*, kterou v roce 1938 prezentoval prostřednictvím běžných zpravodajských metod. Vyvolal tak falešný poplach o napadení Země mimozemšťany.

Ačkoli se vypravěčka při likvidaci škod s ostatními nájemníky prvního patra seznámí a spřátelí, nebrání jí to tvořit v průběhu vyprávění na zdi svého pokoje „mapu“¹⁶⁸ osudů. A tak částečně předvídat, co se stane. Na mapě jsou jednotlivé postavy označeny zkratkou a jsou zaznamenány jejich cesty městem i životní peripetie. Po Osvaldově smrti vypravěčka poznamená: „Ano, je to tak, Osvaldova zkratka zůstala na obrazci na zdi bez pokračování.“¹⁶⁹ Cesty postav a cesty životní postupem času splývají a jsou přirovnány k nervům nebo větvím stromu, tedy částem živých organismů. Předem nakreslené události se však často nevyplní, nebo se vyplní jinak, a zdá se, že se experiment vymkl kontrole a schéma si žije podle sebe. Na mapě se zobrazí i Leonardův překonaný rekord:

Dokázal to, Leonardo vyhrál. Ano, ze schématu to už bylo dávno zřejmé. Jak jsem již řekla, on byl na mapě prvním prvkem. Čas od času se mohl zastavit, někam přeskočit, vrátit se nazpět, ale nebylo pochyb, že cesta živé sochy zaujímá střed schématu, tak jako u rostlin žilkovitá osa zaujímá střed listu.¹⁷⁰

Vypravěččino kritérium pro tvorbu mapy je poslouchat, zaznamenat, ale nesoudit, do ničeho se neplést, nic neřešit. „Jak už jsem řekla, jednalo se o nevinnou mapu.“¹⁷¹ Vypravěčku postupně v pokoji navštíví Julieta, a to několikrát, jednou pak Leonardo a nový nájemník João Lavinha. Nájemníci

¹⁶⁸ Vedle „mapa“ (mapa, např. s. 105) se setkáme s různými názvy: „árvore“ (strom s. 305), „rede de sinais“ (síť značek s. 263) nebo „esquema“ (schéma s. 82)

¹⁶⁹ „Sim, é verdade, a sigla de Osvaldo ficou suspensa no esquema da parede“, JL, s. 82

¹⁷⁰ „Tinha conseguido, Leonardo tinha ganho. Sim, isso há muito constava do esquema. Como disse, ele fora o primeiro elemento do mapa. Por vezes, podia suspender-se, saltar, regressar, mas não havia dúvida que o caminho do estátua ocupava o centro, como no vegetal, a nervura axial da folha“, JL, s. 304

¹⁷¹ „Como já disse, tratava-se dum inocente mapa“, JL, s. 105

mají k mapě různé postoje. Julieta si nepřipouští, že by události zachycené na mapě mohly doopravdy korespondovat s realitou, natož že by vypravěčka mohla mít odpovědnost za nešťastné osudy některých z nich. O vypravěčce říká: „pouze si dělala poznámky, na zdi rozšiřovala síť značek, ale do ničeho se nepletla.“¹⁷² Leonardo zvládne schéma rozšifrovat, ale všímá si: „ty kresby mají jisté nesrovnalosti. [...] Ano, poslední kapitola *Bio Feedback Trainingu* vysvětluje, jak je všechno je totožné se vším. Dokazuje, že rozdílnost jako taková se pouze jeví našim očím“.¹⁷³ Leonardo tvůrkyni mapy chápe a její dílo uznává. Případná vina je mu lhostejná, stejně jako je lhostejný k reakcím na vlastní umění.

Když si mapu, kde už je zaznamenána smrt Osvalda, Césara a Susany Mariny, prohlíží João Lavinha, rovnou autorku obviní. On, který se cítí být hlasatelem křesťanství, bez zamyšlení pokrytecky rovnou soudí, že za jejich smrt může vlastně ona, protože svévolně přerušila cestu, po níž se na mapě ubírá zkratka postavy. Názor vypravěčky je však jiný: „Proč já? Navzdory tomu, co se říká, jsem jim nechtěla radit, strašit je nebo trestat, ať už to byl, kdo chtěl. Byli jsme svobodní. A v domě U papouška jsem chtěla pouze pozorovat, nebyla jsem povinna do věcí zasahovat.“¹⁷⁴

Postup, kterým vypravěčka vytváří mapu tím, že vedle sebe skládá představu o realitě a tu později konfrontuje se skutečností, najdeme v románu ještě několikrát. Na stejném

¹⁷² “Apenas tomava nota, espalhava uma rede de sinais pela parede e não intervinha. Por vezes, antecipava o que sucedia, mais nada“, JL, s. 263

¹⁷³ “Os desenhos não tinham correspondência certa. [...] Sim, o último capítulo do *Bio Feedback Training* explica como tudo é igual a tudo. Demonstra como a diferença é só uma aparência dos nossos olhos“, JL, s. 315

¹⁷⁴ “Porquê eu? Ao contrário do que se diz, eu não tinha de aconselhar, intimidar ou punir fosse quem fosse. Éramos livres. E na Casa da Arara, eu apenas queria ver, não tinha de intervir“, JL, s. 362

principu jsou zaleženy Falcãův scénář k záběrům sériového zabijáka, představy Susany Mariny o tom, jak se v budoucnu změní její vzhled, Leonardovy sny ohledně společného vystupování s manhattanským umělcem nebo popis Eduardovy přípravy k založení požáru.

4.2.2.3. Gradace a opakování

V románu *Zahrada bez hranic* jsou hlavními stylistickými figurami gradace a opakování. Gradace je prezentována především zvyšujícím se počtem hodin, které Leonardo vydrží nehybně stát. Neustále je neustále zdůrazňováno plynutí času,¹⁷⁵ stejně jako informace o tom, jaký je zrovna měsíc.¹⁷⁶ Děj románu, který tvá přes léto a končí začátkem podzimu, zaznamenává vypravěčka, kromě obvyklých časových údajů i pomocí „jornadas“.¹⁷⁷

Leonardo, ve své nehybnosti podobný spíše mrtvému než živému a spíše věci než osobě, se snaží z lineárního času vymanit. Aby mu stání na místě nepřipadalo tak dlouhé, musí se zbavit pojmu o uplývání času, a tak se postupně přibližuje bezčasí. „Leonardo musel zůstat na bedně nehybný, nebo

¹⁷⁵ Hned druhá věta románu zní: „Durante o Verão de 88, eu era um dos hóspedes da Casa da Arara...“ (“V roce 88 jsem přes léto byla jedním z nájemníků domu U papouška“, JL, s. 5) nebo „Não é sábado, é quinta-feira, vinte cinco de Agosto, Sr. Eduardo!“ (“Ne, je sobota, čtvrtek dvacátého pátého srpna, pane Eduardo“, JL, s. 384)

¹⁷⁶ Srov. “Numa daqueles tardes de princípio de Maio” (“V jednom odpoledni na začátku května“, JL, s. 22) nebo “Era uma luminosa noite de Maio” (“Byla zářivá květnová noc“, JL, s. 28)

¹⁷⁷ Portugalské slovo „jornada“ znamená pracovní směnu, sportovní kolo soutěže, nebo den, kdy se něco významného koná. Záleží na úhlu pohledu, zda zrovna považujeme Leonarda za umělce, vydělávajícího si do klobouku, nebo za sportovce a jeho exhibici za sportovní výkon. Leonardo umírá třicátý čtvrtý den svého vystupování.

jednoduše ztratit ponětí o čase...“¹⁷⁸ Dává svůj život všanc podivné touze po nesmrtelnosti tím, že odmítne lidskou přirozenost v podobě pohybu. Sám sebe zakleje: „jsi barva, sluneční svit, zvuk *poing* v nočním stínu, nejsi nic, nemusíš se pokořovat, chrání tě ne-nic, jímž už dlouhou dobu jsi a navždy budeš“.¹⁷⁹ Jeho smrt je pak vlastně pouhým přechodem do věčnosti.¹⁸⁰

Román začíná a končí větou „Por outras palavras“ (Jinými slovy). Všechno by tedy šlo vyprávět i jinak, aniž by se změnil význam nebo vyprávěné údaje. Žádné vyprávění totiž nemůže být stejné, řečené totožnými slovy, „postmoderna nás stále vrací k znovu promyšlené, zrevidované a pozměněné minulosti“.¹⁸¹ Vypravěčka zde jako by zavádí městskou obdobu lidové orální tradice.¹⁸² Mapou životních příběhů vytváří vlastně obdobu archivu nebo kroniky, jejíž kusé poznámky je možné vyprávěním dále rozšiřovat. Stará se o to, aby nebyli zapomenuti, zaznamenává jejich vlastní kolektivní paměť.

Z pokoje po mrtvém Osvaldovi se stane jeho památník, protože se k němu váže při každé příležitosti opakovaná historika: „Pokoj, který patřil Osvaldovi, tedy tomu klukovi, co ho zabili, když si šel vyzvednout trička s nápisem *Smrt hlupákům*, byl během dne prázdný.“¹⁸³

¹⁷⁸“Leonardo, porém, deveria ficar inerte em cima da caixa, ou perder simplesmente a memória do tempo...”, JL, s. 23

¹⁷⁹ „Tu és uma cor, um litro solar, um som *poing* dentro da sombra da noite, não és nada, não tens que te amachucar, estás protegido pelo não nada que tu és há muito tempo, e sempre serás“, JL, s. 219

¹⁸⁰ „Začátek a konec jsou znaky prostoru a času, tedy všeho stvořeného. Kde je začátek a konec zrušen, tam je pozemská ohraničenost překonána a je dosaženo dokonalosti. Pán nad začátkem a koncem je pánem nad prostorem a časem“, LURKER. Op. cit., s. 21

¹⁸¹ „O pós-moderno faz-nos voltar a um passado repensado, revisado, transformado“, ZILLI. Op. cit., s. 30

¹⁸² Srov. LEPECKI. Op. cit., s. 115-116

¹⁸³ “O quarto que fora de Osvaldo, aquele rapaz que havia sido assassinado por ter ido buscar as T-shirts que diziam *Muerte a los Estúpidos*, estava livre durante o dia“, JL, s. 377

Na podobném principu opakování jsou zobrazeny i mnohé jiné události románu. Například když nájemníci hledají Osvalda v domě a ještě netuší o jeho smrti, snaží se určit, kdo jej viděl naposledy. César tvrdí: „minulou noc jsem viděl v pokoji světlo a Osvaldo seděl na posteli a četl si časopis.“¹⁸⁴ Po chvíli však: „Ne, odpověděl César, teď si zrovna nevzpomínám, jestli to bylo včera v noci, nebo před pár dny.“¹⁸⁵

Dalším důkazem o opakování a zároveň o neustálém přetváření a transformaci motivů jsou četné komentáře vypravěčky k vzhledu postav. Jejich charakteristika ze začátku knihy, která dala vznik přezdívkám, je neustále potvrzována nebo popírána.¹⁸⁶

4.3. Průsečík pamětí

Pomyslná zahrada v románu funguje rovněž jako průsečík, v němž se protíná několik různých pamětí: generační, národní, genderová a umělecká. Děj románu se odehrává v době, která je svým způsobem rovněž průsečíková. Podubnová euforie dávno opadla a u konce je téměř i bilancování nad výsledky a

¹⁸⁴ “Tinha visto luz no quarto, na noite anterior, e Osvaldo estava a ler o jornal, sentado na cama”, JL, s. 101

¹⁸⁵ “Não, respondeu César, agora não me lembro se foi ontem à noite, ou se foi há dias atrás.”, JL, s. 101

¹⁸⁶ César má kvůli tvaru nosu přezdívku Dustin Hoffman: “encostado à porta estava César, de nariz em forma de faca, também chamado por isso de Dustin Hoffman” (César byl opřen zády o dveře, měl nos jako skobu a proto se mu také říkalo Dustin Hoffman”, JL, s. 11) O pět stran knihy dále je informace popřena: “César não se parecia com Dustin Hoffman a não ser pelo nariz, em forma de quilha, e pelos olhos pequenos e pregueados.” (César nevypadal jako Dustin Hoffman ani přes nos jako lodní kýl, ani přes malé a zapadlé oči“, JL, s. 16) Další informace tvrdí opak: “Assim à exepção do sócia de Dustin Hoffman, todos se encontraram em volta da moviola.” (Všichni se tedy nacházeli, kromě dvojníka Dustina Hoffmana, u hledáčku kamery.”, JL, s. 269)

dopady revoluce. Celá Evropa stojí na počátku velkých transformací. Nezanedbatelný vliv na celou společnost začínají mít média, která šíří hodnoty konzumního životního stylu.

S růstem kupní síly, blahobytu, konzumu a volného času najednou před lidmi začnou naléhavě vyvstávat problémy individuálního, soukromého života, problémy realizace osobního života.¹⁸⁷

Falcão vnímá tyto změny jako druh vibrace, která ho ponouká k vlastní tvorbě: „V tom okamžiku jsem pomyslel na vás, pomyslel jsem na všechny ty věci, které začnou a které se přihodí. Neznáme jejich původ ani jejich velikost, ale musíme tady být, abychom je viděli, cítili, vytvářeli a reprodukovali.“¹⁸⁸ Doba, ve které mizí jednotný názor, jednotný vzorec chování a veškeré minulé jistoty, se pochopitelně odráží i v chování jednotlivců. V pluralitní společnosti, kde se mísí, prolínají a alternují nejrůznější životní postoje a filozofie, je navozen pocit, že je vše dovoleno.

Rozchod jedinců a společností s vlastní minulostí či – chceme-li – tato nerevoluční, ale neuctivá vize dějin, ale někdy v tom, jak ovlivňuje kulturní život a každodennost, může být i nástrojem adaptace či integrace.¹⁸⁹

4.3.1. Minulost

Jedním z důležitých témat románu *Zahrada bez hranic* je rozporuplný a vztah k vlastní i národní minulosti, jako

¹⁸⁷ Le GOFF. Op. cit., s. 64

¹⁸⁸ „Naquele momento pensei em si, pensei que as coisas vão começar e acontecer. A gente não sabe qual a natureza nem a amplitude delas, mas tem de estar cá para ver, para sentir, para criar e reproduzi-las“, JL s. 88

¹⁸⁹ Le GOFF. Op. cit., s. 67

protiklad starého a nového. Nejproblematictější je zpřítomnělá minulost, tedy ta, která má bezprostřední dopad na životy postav. Mladí ji popírají, ignorují a snaží se ji vytěsnit. Lídia Jorgeová říká: „Je to kniha o této nové lhostejnosti. Tato parta mladých lidí se potuluje po ulicích Lisabonu a její členové jsou slepí jedni k druhým.“¹⁹⁰ Na druhou stranu si ale svou vlastní společnou minulost tvoří neustálým připomínáním vzájemných prožitků. Pohled zaměřený do budoucnosti, život v relativním bezpečí bez hrozby války nebo diktatury a nulová zkušenost se zlem „zvenčí“ krutě odráží bezcitnost a zlo, které se skrývá uvnitř člověka.

Od reality odtržený intelektuál Eduardo neumí zapomínat, a tedy ani odpouštět. Stává se obětí vlastní paměti, protože minulost ho neustále pronásleduje. To přiznává i Julieta, jejímaž očima máme možnost Eduarda vidět:

Lanuit má skvělou paměť! Nic nezapomene, jako by měl v hlavě záznamník, ale přitom si nepamatuje nic užitečného. Pamatovat si to co on znamená dát všanc budoucnost našeho vlastního života.¹⁹¹

V románu sledujeme dva páry hlavních postav, Julietu a Eduarda, Paulinu a Leonarda, které tvoří navzájem převrácený obraz. Julieta s červenými vlasy a nehty a v oblečení zdůrazňujícím ženskost, jako jsou sukně a boty s vysokými podpatky, je protikladem „šedivého“ Eduarda, oblečeného do dvacet let starého obleku. Paulina má černé vlasy a ofinu,

¹⁹⁰ “It is a book about the new indifference. This tribe of young people wanders the streets of Lisbon, blinkered from each other”, D’OREY. Op. cit., s. 171

¹⁹¹ „Lanuit tem uma memória fantástica! Não se esqueceu de nada, como se tivesse dentro da cabeça uma máquina gravadora, e no entanto, não recorda nenhuma coisa que seja útil. Lembrar o que ele lembra é exatamente empatar o futuro da nossa própria vida“, JL, s. 68

kteřá jí zakřívá oči, obléká se zásadně do černé a tvoří tak kontrast s Leonardem natřeným bílou barvou.

Julieta mnoho let trpí manželovu nadřazenost, lhostejnost a lakomství, ale nepokusí se o žádnou nápravu, změnu ani revoltu. „Julieta ve svém omezeném světě nevěděla, co lepšího by měla udělat.“¹⁹² Lanuit bojoval proti diktatuře a účastnil se převratu. Je zklamán z toho, jak to s výsledky revoluce dopadlo a jakým směrem se společnost ubírá. Svou frustraci léčí tím, že zavedl vlastní domácí diktaturu. Musí se dodržovat domácí řád, jíst v určité hodině, šetřit penězi i emocemi a netoužit po hloupostech. Nadměrné šetření, na němž Eduardo trvá z morálního přesvědčení, ona bere jako nezájem o rodinu a svou osobu. V přímém vztahu je v románu odpírání hmotných věcí a odpírání citu. Julieta například marně baží po obyčejné podprsence, ale nemá možnost si ji bez manželova souhlasu koupit. Eduardo je lhostejný k ženiným citům a tělesným potřebám a zanedbává i roli otce. Julieta ho přes všechno stále miluje a stačilo by jí, kdyby si našel práci.

Julieta představuje malou, skrytou, ženskou, portugalskou tragédii. Ačkoli si v demokratické zemi může dělat co chce, je výchovou, nízkým vzděláním a smyslem pro zachování rodiny nucena zůstat doma osamělá s pocitem vlastní nepotřebnosti. Její věčný povzdech a zároveň univerzální omluva je věta „*não sou culta*“ (nemám vzdělání). V roce 1975 byla pro svou krásu zvolena Miss Pláže, což nyní nevnímá jako událost, na kterou by mohla být hrdá, ale jako jedinou skvrnu na svém životě.

Ona, která neměla dostatek inteligence, ani aby porozuměla překážkám tohoto života, ani aby na ně reagovala. Přesto by Julieta byla chtěla svůj život změnit. Věděla, že žena z

¹⁹² „Julieta não sabia fazer nada de melhor no seu limitado mundo“, JL, s. 262

jiného města, z jiné kultury nebo s lepším vzděláním by jednala jinak.¹⁹³

Po příplutí mezinárodních lodí jako by začínala získávat sebevědomí a začne manželovi hledat práci, čímž však ještě více zraní jeho mužskou ješitnost. Ze zoufalství se Julieta dokonce neúspěšně pokusí o sebevraždu. Uklidí v domě, prostře stůl a na ten si nahá lehne. Sice si nevezme léky, ale jinak nenajde odvahu si nějak ublížit. Více než o demonstrativní sebevraždu jde o rezignaci. Její prvotní nečinnost a následný odchod k sestře paradoxně vyburcuje Lanuita k činnosti a k prozření, že jeho dosavadní snažení bylo předem odsouzeno k prohře. Po dobu Julietiny hospitalizace a rekonvalescence nejprve opustí zahradní domek a poté rezignuje na své teorie o „zaprodancích“ a nechá se najmout jako žhář. Začne tak opět plnit funkci živitele rodiny, což je rovněž jedna z morálních hodnot, k níž byla jeho generace vychována. „Patriarchální společnost na rozdíl od současné věděla, kdo kam patří a jakou má hrát roli.“¹⁹⁴

Paulina je dívka velmi sebevědomá a emancipovaná, ale neví, co dělat s vlastním životem. Náplní její existence je žít život někoho jiného. Když Static Mana nutí ke stále lepším výkonům a výsledky zapisuje na zeď, cítí uspokojení, jako by to byla ona, kdo to dokázal. Poté, co ji Leonardo odmítl poslouchat „Paulina nevěděla, co s životem“.¹⁹⁵

Po navázání vztahu s Falcãem se mění z osoby rozkazující na dobrovolnou herečku v jeho dokumentech a rozkazy naopak přijímá. Se stejnou horlivostí se však snaží zapojit do

¹⁹³ „Ou então era ela que não possuía inteligência suficiente nem para compreender nem para reagir aos desafios desta vida. No entanto, Julieta queria ter alterado a sua vida. Sabia que uma mulher duma outra cidade, ou de outra cultura, ou de outra educação faria diferente“, JL, s. 263

¹⁹⁴ RICHTEROVÁ. „O mužnosti“, Op. cit., s. 83

¹⁹⁵ „Paulina estava sem saber o que fazer da sua vida“, JL, s. 107

Falcãoova světa, aby nemusela řešit problémy toho vlastního. „Jistěže ano, jistě, byla rozumná holka, kterou ostatní viděli jako vzpurnou *bad girl*. To ale nebyla. Dokonce se zapojovala do projektů, které měly takovou velikost pro druhé, že nestihla mít vlastní.“¹⁹⁶

4.3.2. Umění

Umění v knize vystupuje jako jediná přetrvávající hodnota, jako jediný stabilní bod v chaotickém světě. Celý román Lídií Jorgeové je částečně ovlivněn myšlenkami postmodernismu, které se projevují především v rozporu mezi tím, jak vnímáme skutečnost a jak jsme ji schopni interpretovat nebo dále ztvárnit. Jisté je pouze to, že interpretované informace nejsou nikdy zcela totožné s těmi původními. Umělecká pravda se rozchází s realistickým obrazem skutečnosti. Ač se o to Falcão i vypravěčka snaží, není možné natočit, nebo zakreslit celou realitu. Její umělá podoba je vždy pokřivená a nasvícená pouze z jednoho úhlu. Stejně tak není slučitelná absolutní strnulost člověka a zachování jeho životních funkcí.

Často se stává, že jeden umělecký počín inspiruje druhý, ačkoli se dá stěží odhadnout, nakolik je tvorba party lidí z domu U papouška uměním a nakolik pouhou reakcí na okolní svět.

¹⁹⁶ „Naturalmente que sim, naturalmente que era uma rapariga cordata, eles é que a viam como uma *bad girl* rebelde. Ela não era. Até se envolvia em projectos tão grandes para os outros que nem sequer tinha projecto para si mesma“, JL, s. 374

Leonardo si ke své exhibici pouští písně z opery *Einstein on the Beach*.¹⁹⁷ Aby uctil mrtvého Osvalda, připevní si nad své pouliční stanoviště ceduli s větou: „*Přeji si, aby se ke mně ptáci chovali jako k soše*,“¹⁹⁸ protože si myslí, že by se Osvaldovi líbila. Nedokáže definovat, co pro něj kamarád znamenal, tak to vyjádří sloganem. Ten může odrážet obraz pomíjivosti, známý z jogínského a buddhistického učení, kterým se „živá socha“ při tréninku inspiruje. Nebo jen znovu vyjadřuje Leonardovu touhu po věčnosti, v níž si je Leonardo-socha svým vlastním památníkem.

Na Static Mana se postupně nabalují další „umělci“, které svým výstupem zaujal nebo vyprovokoval: houslista António Stradivarius, básník Ricardo Asse a zoufalá, okolím přehlížená dívka Susana Marina.

Nesmíme zapomenout na rozdíl mezi Leonardem-postavou a Static Manem-výtvořem. Ten, koho Paulina formuje dle svých představ, není Leonardo, ale Static Man. Na počátku experimentu byla z množství Leonardových přezdívek zmatená i vypravěčka: „poprvé jsem slyšela zmínit jméno Static Man, v souvislosti s *performerem*. V té době je ještě střídali se Static Boy, ale až mnohem později jsem pochopila, že se jedná o jistého Leonarda.“¹⁹⁹ Od té doby, co se Leonardo rozhodne pokořit světový rekord v dobrovolné nehybnosti a trénuje, bývá nazýván i „atleta“ (atlet), což je paradoxní, protože strnulost má se sportem málo společného. On při svém výkonu

¹⁹⁷ Tato přes čtyři hodiny trvající opera je od skutečně žijícího minimalistického umělce Philipa Glasse, který dílo zkomponoval v roce 1984.

¹⁹⁸ „*Desejo Que as Aves Façam sobre Mim o Que Costumam Fazer as Estátuas*“, JL, s. 106 (To se Leonardovi skutečně vyplní, protože si mu jeden holub sedne na hlavu, jako skutečné soše.)

¹⁹⁹ „*ouvi pela primeira vez mencionar o nome do Static Man como performer. Nessa altura, ainda alternavam com Static Boy, mas só mais tarde percebi que se referiam a um tal Leonardo*“, JL, s. 7

svaly nezapojuje, ale naopak umrtvuje. Zdolání rekordu nepřináší Leonardovi pocit uspokojení, pochopí, že to byl spíše projekt Paulinin. On kvůli tomu málem zapomněl na svůj manhattanský sen.

Podobně zvláštní je i Leonardovo performerství. Performance je druh umělecké provokace, která diváky nutí zkoumat vlastní citové reakce a prožitky. Nakolik je však uměleckou provokací to, že někde někdo nehybně stojí? Tato banální činnost je svým významem velmi podobná příplutí lodí Linked Ocean Forces. Obě události fungují jako drobné narušení klidu nebo vychýlení z rovnováhy, které kolemjdoucí a náhodné pozorovatele donutí k zamyšlení, sebereflexi, změně vlastního života, důležitému kroku nebo k vyjádření názoru.

Leonardova vůle být nehybný inspiruje obézní dívku Susanu Marinu,²⁰⁰ přezdívanou „cachalote“ (vorvaň) k dlouho odkládanému plánu. Leonardova „žákyně a následovnice“ navštíví ilegální ordinaci doktora Giustiho a v pilulce zvané „refeição da diva“ (pokrm divy) sní zárodek tasemnice. Dívčin život je spjatý s hudbou, zejména s písněmi Marii de Medeirosové²⁰¹ a Marii Callasové, přezdívané „la Divina“. Prostřednictvím árií z La Traviaty zpívaných jejím idolem, kterému by se zoufale chtěla podobat, volá o pomoc a později děkuje Leonardovi. Tasemnice je podle Terezinhy Zilliové metaforický proces oplodnění, protože dává vzniknout nové osobě Susaně-tasemnici-Callasové.²⁰² Po spolknutí tablety

²⁰⁰ U jmen Static Man a Susana Marina nápadně ční písmena SM, která mohou odkazovat k sadomasochismu. Oba jsou v jistých chvílích okolím ponižováni a vlastní utrpení jim přináší okamžiky štěstí. Milostný život obou je redukován na experimenty s vlastním tělem.

²⁰¹ Mezinárodně slavná a rovněž výrazně štíhlá portugalská zpěvačka a herečka. Po lékařském zákroku jí byla z těla vyjmuta tasemnice. V tomto případě však nebyl parazit v těle na základě zpěvaččina rozhodnutí.

²⁰² ZILLI. Op. cit., s. 84-87

Susana Marina cítí, jako by spolkla desku, protože ze z ní od té doby line nikým jiným neslyšená hudba.

Susana Marina rychle odhodí starou identitu, kterou stejně považovala za přechodnou, a se ztrátou kilogramů se psychicky ztotožňuje s hlasem Callasové a podobou Medeirosové, protože téměř splývá s obrysem nakresleným na zrcadle. Její pojetí identity jako uměleckého projektu, se podobá, stejně jako u Static Mana, snažení dekadentních dandyů a má zhoubné účinky. Susana Marina se rozhodne své tajemství uchránit a v jediném případě, kdy by se ráda svěřila „svému učiteli“, umírá, protože ji Leonardo odmítá vyslechnout.

Dva měsíce se na performeru chodí dívat starý poeta Ricardo Asse, který celý život píše básně pouze o smrti. Složí Leonardovi poklonu a nabídne mu bratrství, protože svým vystoupením údajně mluví o smrti lépe než kdokoli jiný. Sporné je, zda Leonardo svým umrtvováním ve jménu estetiky spíš nevyjadřuje smrt umění.

Falcão, který je přezdíván Orson Welles, nemá jiné ambice než natočit co nejrealističtější reportáž oproštěnou od fantazie a emocí.

Navzdory tomu, co si ostatní mysleli, se nechtěl stát režisérem jako Orson Welles, ale chtěl být pro kinematografii tím, kým byl Orson Welles ve své době. Jeho cílem tedy bylo stát se revolucionářem. A protože věřil pouze ve filmování naživo, v novou bezprostřední kinematografii schopnou zachytit umění v celé drsné životní realitě, chtěl se především a na prvním místě stát skutečným reportérem.²⁰³

²⁰³ „Ao contrário do que se pensava, ele não queria transformar-se num cineasta como Orson Welles, ele queria ser para o cinema o que Orson Welles fora no seu tempo. Isto é ambicionava ser um revolucionário. E porque só acreditava no filme ao vivo, um novo cinema directo capaz de colher a arte da brutaleza real da vida, queria antes de mais e em primeiro lugar, transformar-se num verdadeiro repórter“, JL, s. 61

Falcão tvoří v umění i v životě svou impulsivností, touhou po změně a neschopností něco dokončit protiklad k Leonardově statickosti. Témata pro reportáže si sám nevybírání, očekává, že si ho najdou sama, když se v noci toulá Lisabonem „všechny vidící, ale sám neviděn, skrytý v davu, ale k davu nenáležící“.²⁰⁴ Jeho odosobněný přístup k filmování vede do slepé uličky, protože tím, jak se snaží bořit mýty o umělecké tvorbě, v ní sám zaniká a jeho nápad vyšumí do ztracena.

Lídia Jorgeová v jednom svém eseji uvedla: „napsala jsem *Zahradu bez hranic*, knihu o jednom člověku, který stál na náměstí, a překonával se ve své nehybnosti až k smrti.“²⁰⁵ V románu je kromě jiných druhů umění reflektován především tvořivý proces psaní, což je v autorčiných dílech časté. Vliv na to může mít i skutečnost, že v čase diktatury byla často jedinou cestou k seberealizaci cesta přes literaturu. Euforii z psaní popisuje autorka mapy takto: „a nad dutinou tohoto dřevěného hnízda se ozvěnou zdvojené údery klapek remingtonky přeměňovaly na slova, která jsem psala v mocném a vítězném hlomozu“.²⁰⁶

Vypravěčka a Falcão obětují ve jménu umění část vlastního života, aby mohli psát a točit o životech jiných. Vypravěčka, jako každý spisovatel, poskytuje postavám, které stvoří, čas vyměřený pro vlastní existenci. Svým způsobem si tak autor hraje na Boha, protože postavám vymýšlí osud a může je nechat zemřít. Na vypravěččině mapě, na které měl být

²⁰⁴ BAUMAN. Op. cit., s. 41

²⁰⁵ „escrevi *O Jardim sem Limites*, um livro sobre a história dum homem parado numa praça, resistindo e superando-se na sua imobilidade até à morte“, JORGE, Lídia: “O Romance e O Tempo Que Passa ou A Convenção do Mundo Imaginado“. In *In Other Words/Por Outras Palavras*. Op. cit., s. 165

²⁰⁶ „e sobre o vão desse ninho de madeira, as teclas da Remington, repercutindo-se em duplo, transformavam as palavras que escrevia num ruído poderoso e triunfal“, JL, s. 5

zachycen „skutečný život“ postav, se ukazuje, jak je umělecká pravda vzhledem k realitě posunutá, jak nekoresponduje se svým obrazem.

Moment zachycení a zapsání skutečnosti je však momentem, kdy vzniká paměť, a je výsadním právem umělce-episovatele, být mu přítomen. Lídia Jorgeová se snaží ve svých románech zapsat, co se děje s portugalskou pamětí. Od doby jejího prvního zachycení po zpětné pohledy, které však původní paměť proměňují.

5. Závěr

Lídia Jorgeová ve svých románech představuje výrazný ženský a zúčastněný pohled na portugalskou společnost, kterou umělecky ztvárňuje. Kvůli obsaženému kritickému hodnocení je na její díla pohlíženo jako na svědectví o době.

Autorka navazuje na dědictví neorealismu v tom, že se nezříká hodnocení veřejné situace a tvrdí: „my zde v jižní Evropě přiznáváme jen s velkým ostychem, že literatura má politickou roli“.²⁰⁷ Podle ní by literatura měla řešit to, co má bezprostřední dopad na současnou společnost. Ve svém díle si proto všímá témat v jisté době tabuizovaných (demytizace obrazu vojáka jako hrdiny v koloniální válce v *Pobřeží šepotů*), schválně neviděných (špatné sociální postavení a ponižování ženy v *Poslední dámě*), kontroverzních (obchod s drogami a politická korupce v *Postavíme se stínu*) a vytěsněných (problematika potratů ve *Zprávě o divokém městě*). Jedná se o témata aktuální i o ta, která její vlast

²⁰⁷ „aqui na Europa do Sul temos muito pudor em dizer que a literatura tem um papel político“, VASCONCELOS. Op. cit., s. 13

provázejí napříč dějinami. Portugalská literární teoretička Mafalda Ivo Cruzová o jejím díle řekla, že všechny romány společně mluví o „utajovaném skandálu a nemožnosti dobrat se pravdy“.²⁰⁸

Díla Lídií Jorgeové jsou kromě kritické reflexe změn v portugalské společnosti propojena rovněž tématem paměti. Ve své diplomové práci jsem se na základě analýzy dvou románů *Pobřeží šepotů* a *Zahrada bez hranic* snažila zjistit, jakých podob v nich paměť nabývá a jakých prostředků bylo využito k jejímu zobrazení.

Román *Pobřeží šepotů* prostřednictvím ženského pohledu představuje koloniální přítomnost Portugalců v Mosambiku koncem šedesátých let dvacátého století, tedy v době poznamenané koloniální válkou a předzvěstí rozpadu impéria.

Idealistické představy, které o sobě šířil salazarovský diktátorský režim v jistém smyslu zastupují bílí portugalská vojáci, kteří se snaží vypadat a vystupovat jako hrdinové. Uměle vytvořené a mytizované vlastenectví a hrdinství se v průběhu románu rozpadá a vojáci, podobně jako celý koloniální systém se stávají vlastními karikaturami. Nefunkčnost zámořské říše je zobrazena rovněž na společenském postavení dvou marginalizovaných skupin, mosambických domorodců a žen, které v knize symbolizují nerovnoprávnost a útlak.

V románu nacházíme dvě podoby paměti, reprezentované dvěma retrospektivními pohledy na stejnou událost. Mužský pohled v první části knihy tvoří literární text, tedy zapsané vyprávění a ženský pohled v části druhé pak zobrazuje spontánní komentář k němu, přičemž oba vycházejí z nestejných časů a prostředí.

²⁰⁸ „um escândalo escondido e da impossibilidade de ter acesso à verdade“, VASCONCELOS. Op. cit., s. 12

Ačkoli jsou vzpomínky, fungující jako obrazy, z obou částí knihy dvěma podobami téhož, při jejich porovnání za pomoci metatextové dekonstrukce zjistíme, že obrazy mezi sebou nekorespondují. To svědčí o ošidnosti literárního vyjádření a rovněž o nemožnosti pravdivé rekonstrukce doby „před dvaceti lety“ a dokonalého zobrazení historie v díle. Proměny paměti ukazují rozdíly mezi uměleckou pravdou, která kvůli „čtivosti“ mísí fikci se skutečnými událostmi a realitou. Přesto se v průniku obou pamětí zachycených v románu rekonstruuje znepokojivá část portugalské koloniální minulosti.

Literární text, ačkoli je popřen jako dokument, důkaz nebo prostředek, kterým lze „vysvětlit dějiny“, si v románu *Pobřeží šepotů* klade za cíl připomenout aktérům a svědkům událostí, co si o prožitém pamatují a poukázat na to, co bylo vlivem okolností schválně neviděno. Pouze oni sami se pak mají rozhodnout, které vzpomínky uchovají a které potlačí. Během let se sice obraz paměti zaznamenané skutečnosti mění, ale vzpomínání má očistnou funkci, protože znovuprožití událostí, byť prostřednictvím četby, znamená lepší porozumění tomu, co se stalo.

Děj románu *Zahrada bez hranic* se odehrává v portugalském hlavním městě koncem osmdesátých let, tedy v době výrazného ekonomického rozvoje země. Jedním z témat románu je vnímání nekonečné a zneužitelné svobody, kterou nabízí postmoderní demokratická společnost. S životem „bez hranic“, který vytváří tlak na definování vlastní identity, se jinak vyrovnávají pamětníci diktatury a minulostí nezatížená nová generace.

Román je založen rovněž na metaforických obrazech, v nichž dům je obrazem Portugalska a každý z jeho pokojů obrazem svého obyvatele. Zvláštní mapa osudů postav, kterou kreslí vypravěčka na zdi vlastního pokoje, je pak obrazem románu. Do

mapy vypravěčka chce zanést chování obyvatel domu, aniž by se s nimi seznámila. Při pozdější konfrontaci se skutečností, podobné zážitku z četby, zjišťuje, že ne vždy byl virtuální předobraz shodný s reálným obrazem.

Ačkoli se vypravěčka ve svém uměleckém počínání snaží o maximální přímou korespondenci s realitou, postavy se stejně nakonec s mapou míjejí a žijí „vlastním životem“. Kritériem pro tvorbu mapy je naslouchat a zaznamenat, ale nehodnotit, tedy se v jistém smyslu zbavit odpovědnosti. Stejně tak literatura by podle Lídie Jorgeové, když už nenabízí řešení, měla na negativní společenské jevy alespoň poukazovat. Okamžik zachycení skutečnosti je totiž okamžikem vzniku paměti a umělec-spisovatel má výsadní právo, být mu přítomen.

V pomyslné zahradě představující Lisabon se v díle *Zahrada bez hranic* protíná několik různých pamětí. K jejich zobrazení bylo využito především opakování skutečností z různých úhlů pohledu a vztahu mezi realitou a jejím uměleckým ztvárněním.

Složitost paměti generační je demonstrována na vztahu mezi obyvateli dvou pater jednoho domu, tradiční rodiny a komunity mladých lidí. Dialog, který spolu nejsou schopni navázat je obrazem rozdílné životní zkušenosti před rokem 1974 a po něm. Obraz paměti národní má v románu podobu nostalgicky idealizované i schválně ignorované minulosti, stejně jako kontrastu mezi vnímáním reálného provinčního Portugalska a snové „moderní“ Ameriky. Ekonomické a společenské změny, kterým se v chaotické postmoderní společnosti přizpůsobují jinak muži a ženy, stojí v protikladu k umělecké tvorbě, která nezaujímá stanoviska, pouze se marně snaží o co nejvyšší autenticitu.

Paměť je v románech Lídie Jorgeové v jistém smyslu spjata se svědomím, které je třeba očistit, abychom mohli vzpomínat bez

výčitek. Porevoluční společenské změny znamenaly trvalé odsunutí staré identity, aniž by nabídly uspokojivou identitu novou. Spisovatelka, která se nezříká vytěsňených témat, tak svou literární psychoanalýzou vede čtenáře přes vzpomínky k okamžikům traumat nejen osobních, ale i národních, jako je koloniální válka nebo fašistická diktatura, a „klade prst do podebrané rány portugalské společnosti“.²⁰⁹ Lídia Jorgeová, jejíž romány spojuje hledání identity různými způsoby, v novinovém rozhovoru z roku 2007 o Portugalsku řekla: „Je to země, která hledá novou tvář. O tu starou přišla a dosud nezískala jinou.“²¹⁰

6. Resumo

O ano de 1974 é considerado como o ano mais importante na história portuguesa do século XX, pois foi durante a Revolução dos Cravos foi derrubado o regime autoritário de inspiração fascista que vigorava em Portugal desde 1928. O seu representante, António Oliveira Salazar, foi destituído em 1968 por incapacidade e veio a falecer em 1970, sendo substituído por Marcelo Caetano na liderança do Estado. Com a revolução iniciou-se o processo da descolonização portuguesa e da adesão de Portugal às estruturas europeias.

Nessa altura, começa a escrever a geração dos escritores „pós-25 de Abril“ a qual pertence também Lídia Jorge, uma escritora que se faz os seus escritos actualmente ainda no activo.

²⁰⁹ „Em cada dos seus romances Lídia Jorge coloca o dedo numa ferida infecta da sociedade portuguesa...“, MEDEIROS, Paulo de: „Revisitando Lídia Jorge“ [online] [cit. 3. prosince 2007] Dostupné z: O<<http://www.editionweb.com/Noticias/Noticias.aspx?nid=1333&editoria=8&sub=29>>

²¹⁰ „É um país à procura duma pele nova. Está perdendo uma e ainda não ganhou a outra“, VASCONCELOS. Op. cit., s. 15

Lídia Jorge nasceu em 1946 em Boliqueime no Algarve. Foi licenciada em Filologia Românica e trabalhou como professora efectiva do ensino secundário. Em 1970 partiu para a África, onde viveu a atmosfera da guerra colonial. As experiências da estadia nas antigas colónias portuguesas (Angola e Moçambique) projectam-se em 1988 no romance *A Costa dos Murmúrios*. Este romance é único da obra de Lídia Jorge, que foi adaptado, em 2004, ao Cinema por Margarida Cardoso.

Até hoje, a autora escreveu nove romances, uma peça de teatro, um livro da literatura infantil e duas antologias de contos. Recebeu vários prémios nacionais e internacionais, incluindo o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores recebido pelo romance *O Vento Assobiando nas Gruas* em 2003.

Lídia Jorge iniciou-se como escritora com a publicação do romance *O Dia dos Prodígios* em 1980, absorvendo as influências do realismo mágico. A obra foi uma alegoria da situação portuguesa no tempo da revolução, um retrato do mundo fechado e isolado e de um tempo parado numa vila algarvia, que continuou a esperar as transformações ou os prodígios. O seu último romance *Combateremos a Sombra* do ano 2007, mostra Lisboa, que é ao lado do Algarve o seu palco do romance predilecto, como a metrópole moderna e cosmopolita.

Apesar da variedade temática dos seus livros, podemos afirmar que os seus temas predominantes são a situação na sociedade portuguesa antes e depois de 25 de Abril, traumas da guerra colonial, condição social e individual da mulher, problemas da incompreensão entre gerações e entre os membros da família, relação entre tradição e modernidade, a perda de identidade cultural ou a posição de Portugal em relação a Europa.

O objectivo deste trabalho de formatura que leva o título *As formas da memória nos romances da Lídia Jorge*, foi analisar dois romances *A Costa dos Murmúrios* e *O Jardim sem Limites*. Na análise dessas obras escolhidas tentei mostrar, que formas de memória podem existir e que modos de retratá-las foram utilizados. Comparei os vários pontos de vista sobre a mesma realidade, que Lídia Jorge reúne nos seus romances. No fim do meu trabalho tentei verificar, por que razão a autora se dedica tanto ao tema da memória.

Nas obras analisadas a memória não é só um tema mas surge também na própria estrutura, pois lemos sempre uma história retrospectiva. As questões principais são as relações entre a história e a memória, entre a narrativa e a realidade. O elemento importante é também a função da narrativa na construção do sujeito pessoal e colectivo.

No romance *A Costa dos Murmúrios* podemos encontrar duas formas de memória representadas por dois olhares diferentes sobre a mesma realidade. A obra tem uma dupla estrutura na qual a segunda parte do romance deconstrói os fundamentos da primeira, através do tempo e do espaço desiguais. Entre as duas histórias que representam duas partes do livro podemos comparar o ponto de vista feminino e masculino, europeu e africano, colonial e colonizado, novo e antigo, nacional e internacional. O resultado desta comparação é a verificação de no olhar retrospectivo conseguimos ver as coisas de modo diferente e mais claro. Durante os anos, o retrato da memória modifica-se e o tempo é concebido como o instrumento que transforma a memória.

O jardim imaginário que representa Lisboa no romance *O Jardim sem Limites* funciona como intersecção de várias memórias: de gerações, de géneros, nacional e artístico. Com a

finalidade de retratação da memória, foram utilizadas sobretudo a repetição de factos de vários pontos de vista e os processos literários como a relação entre a realidade e a sua imagem artística, que em vão, intenta ser a mais autêntica possível.

Nos romances de Lídia Jorge a memória também está associada com a consciência e a responsabilidade social. Escreve sobre a necessidade de limpar a consciência para os Portugueses poderem recordar sem remorsos. A busca de vários tipos de identidade é uma dos constantes nos livros da escritora.

Em certo modo, a autora prolonga nos seus escritos a tradição neo-realista, porque está convencida, que a literatura tem que mostrar, nos reflexos críticos, os problemas actuais da sociedade. A escrita de Lídia Jorge é uma forma de testemunho acusatório da época pós-colonial e pós-ditatorial, que oferece aos seus leitores um olhar português, crítico, feminino e participante.

7. Resumé

Ve své diplomové práci nazvané *Podoby paměti v románech Lídie Jorgeové* jsem se věnovala románům současné spisovatelky Lídie Jorgeové, která je jednou z představitelk „podubnové generace“ portugalských spisovatelů. Její díla jsou kromě kritické reflexe změn v portugalské společnosti propojena rovněž tématem paměti.

Ve své práci jsem se na základě analýzy dvou románů *Pobřeží šepotů* a *Zahrada bez hranic* snažila zjistit, jakých podob v nich paměť nabývá a jakých prostředků bylo využito k jejímu zobrazení. Srovnáním rozdílných pohledů na stejnou skutečnost, které k sobě Lídia Jorgeová v románech řadí, jsem se pokusila

dobrat odpovědi na otázku, proč se tato autorka vůbec ztvárněním paměti zabývá.

V románu *Pobřeží šepotů* nacházíme dvě podoby paměti, reprezentované dvěma pohledy na stejnou událost, vycházející však z nestejných časů a prostředí. Za pomoci metatextové dekonstrukce jedné části knihy druhou je srovnáván pohled ženský a mužský, evropský a africký, koloniální a kolonizovaný, starý a nový, národní a cizí. Následné porovnání pohledů hlavní hrdinky na události v době jejich dění a s dvacetiletým odstupem nám ukazuje, jak při zpětném pohledu vidíme většinu věcí jinak a často jasněji. Jelikož čas paměť proměňuje, obraz paměti zaznamenané skutečnosti se během let mění.

Pomyslná zahrada představující Lisabon v románu *Zahrada bez hranic* funguje rovněž jako průsečík, v němž se protíná několik různých pamětí: generační, národní, genderová a umělecká. K zobrazení paměti v románu bylo využito především postmoderního opakování skutečností z různých úhlů pohledu a vztahu mezi realitou a jejím uměleckým ztvárněním, které se marně snaží o co nejvyšší autenticitu.

Paměť je u Lídií Jorgeové v jistém smyslu spjata se svědomím, které je třeba očistit, abychom mohli vzpomínat bez výčitek. Základem k řešení problému je nalezení a uvědomění si původu strachu a napětí. Spisovatelka, která se nezříká vytěsněných témat, tak svou literární terapií vede čtenáře přes vzpomínky k okamžikům národních i osobních traumat. Období následující po revolučním roce 1974 znamenalo společenské změny na všech úrovních a trvalé odsunutí staré identity, aniž by nabídlo uspokojivou identitu novou, pojítkem mezi romány Lídií Jorgeové je rovněž i hledání této nové tváře Portugalska.

8. Summary

In my thesis entitled *The shapes of Memory in Novels of Lídia Jorge*, I followed novels of present-day writer Lídia Jorge, who is the representative of „ Post Revolution Generation” of Portuguese writers. Her publications are linked by the theme of memory as well as critical reflection of Portuguese society. I made an effort to uncover what shapes does the „memory“ gain and which meanings were used for its imaging on the basis of analyzing the novels – *The Murmuring Coast* (A Costa dos Murmúrios, 1988) and *The Garden without Limits* (O Jardim sem Limites, 1995). I managed to find out answers on the question why the authoress even occupies herself with the interpretation of the memory comparing different views on the same matter of fact, that are ranked together by Lídia Jorge in her novels.

The memory in the analyzed novels appears in its very structures, because the main concern is always the retrospective recollection, narrating of events that already have happened and cannot be changed, but its consequences are still lasting. The theme of memory is also used because the „myth remove process“ and the „seeking for the identity“ directly result from personal and national history and always refer to at least one level of the story.

In the novel *The Murmuring Coast* we can find two different appearances of memory, represented by two points of view on the same event, appearing from uneven times and environments. Many views e.g. feminine and masculine, European and African, colonial and colonized, old and new, nationalistic and outlandish are compared with the help of metatext deconstruction of both parts of the novel. The consequential comparing of main heroine’s views of events in the time of their origination and

also with the interval of twenty years shows us how do we sometimes see things differently and mostly more clearly when looking back. During the years the picture of memory recorded fact changes because time transforms the memory.

An imaginary garden, representing Lisbon in the novel *The Garden without Limits*, works as an intersection in which several memories intersect. For example: generational, national, gender and artistic. The repeating of facts from different points of view has been used to display the memory in this novel. The relation between reality and its artistic interpretation, which aimlessly seeks the highest authenticity, is also used.

Lídia Jorge's memory has something to do with conscience, which is needed to be purified to let us commemorate without compunctions. The underbase of solving the problem is finding and realizing the cause of the fear and intensity. The period following the revolutionary year 1974 represented social changes at all levels and also displaced the old identity without offering a new satisfactory identity. The authoress does not avoid displaced themes and by the meanings of literary psychoanalysis she leads the readers beyond memories to traumatic moments, which are not only personal, but also even national - such as colonial wars of fascist dictatorship. The connection link among Lidia Jorge's novels is the searching for the new appearance of Portugal.

9. Bibliografie

Primární literatura:

JORGE, Lúcia: *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa : Dom Quixote, 2004

JORGE, Lúcia: *O Jardim sem Limites*. Lisboa : Dom Quixote, 2002

Sekundární literatura:

ANTUNES, António Lobo: *Jidášova díra*. Přel. Lada Weissová. Praha : Mladá fronta, 2002

ARAÚJO, Matilde Rosa: „O Fruto na Árvore Contido“. *Cadernos Pedagógicos*, 2003, n° 4

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

BARŠA, Pavel: *Panství člověka a touha ženy – Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Praha : Sociologické nakladatelství, 2002

BAUMAN, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Přel. Miloslav Petrusek. Praha : Sociologické nakladatelství, 1995

BECKER, Udo: *Slovník symbolů*. Přel. Petr Patočka Praha : Portál, 2007

BELO LUÍS, Sara: “Do outro lado da guerra”. *Visão*, 2004, n° 611

BÍLEK, Petr A: *Hledání jazyka interpretace*. Brno : Host, 2003

BINKOVÁ, Simona: *Portugalsko*. Praha : Libri, 2004

CABRAL, Maria Manuela Alfonso Lacerda: „Inquietação pós-moderna“, *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, 1997, II. Série, Vol. XIV

Dicionário de Literatura Portuguesa, Álvaro Manuel Machado:, Lisboa : Editorial Presença, 1996

Dějiny portugalské literatury: SARAIVA, António José Saraiva —

- LOPES, Óscar. Praha : Odeon, 1972
- DERRIDA, Jacques a ROUDINESCO, Elisabeth: *Co přinese zítřek?*
Dialog. Přel. Josef Fulka. Praha : Karolinum, 2003
- FERNANDES JÚNIOR, Elídio: „A costa dos murmúrios – mais do
que um romance sobre guerra colonial“, *Jornal de Letras*, 2007,
n°951
- HIRŠAL, Josef: *Píseň mládí*. Praha : Odeon, 1991
- História da literatura portuguesa (7^a parte — As correntes
contemporâneas)*: LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima.
Lisboa : Alfa, 2002
- HODROVÁ, Daniela a kolektiv: *Poetika míst*. Jinočany : H&H,
1997
- HODROVÁ, Daniela a kolektiv: *...na okraji chaosu...* Praha :
Torst, 2001
- In Other Words/Por Outras Palavras*: ALONSO, Cláudia Pazos (e o
colectivo de autores), Dartmouth : University of Massachusetts,
1999
- JORGE, Lília: *O Cais das Merendas*, Lisboa : Publicações Europa-
América, 1985
- JORGE, Lília: *Notícia da Cidade Silvestre*. Lisboa : Publicações
Europa-América, 1987
- JORGE, Lília: *Combateremos a Sombra*. Lisboa : Dom Quixote,
2007
- JORGE, Lília: „Instrumentalina“. In *A Instrumentalina e Outros
Contos*. Lisboa : Dom Quixote, 2002
- JORGE, Lília: *A Última Dona*. Lisboa : Dom Quixote, 1992
- JORGE, Lília: „A vitalidade do romance“, *Jornal de Letras*, 2006,
n° 934
- KLÍMA, Jan: *Dějiny Portugalska*. Praha : Lidové noviny, 1999
- KLÍMA, Jan: *Salazar – tichý diktátor*. Praha : Aleš Skřivan ml.,
2005
- Letras e Letras*, n° 55 Dossier, 9/91
- LACHMANN, Renate: *Memoria Fantastika*. Přel. Tomáš Glanc.
Praha : Hermann a synové, 2002

- LIMA, Isabel Pires de: *Vozes e Olhares no feminino*. Porto :
Edições Afrontamento, 2001
- LOURENÇO, Eduardo: *Chaos a nádhera*. Přel. Pavla Lidmilová a
Vlasta Dufková. Praha : Dauphin, 2002
- LURKER, Manfred: *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Přel.
Růžena Dostálová a kolektiv. Praha : Vyšehrad, 1999
- MOLLON, Phil: *Freud a syndrom falešné paměti*. Přel. Jaroslav
Vacek. Praha : Triton, 2000
- MORRISOVÁ, Pam: *Literatura a feminismus*. Přel: Renata
Kamenická a Marian Siedloczek. Brno : Host, 2000
- PECHAR, Jiří: *Prostor imaginace*. Praha : Psychoanalytické
nakladatelství, 1992
- PINTASILGO, M^a. de Lourdes: *Os novos feminismos*. Lisboa :
Moraes Editores, 1981
- PIRES, José Cardoso: *O delfinu*. Přel. Pavla Lidmilová. Praha :
Dauphin, 1998
- RICHTEROVÁ, Sylvie: *Místo domova*. Brno : Host, 2004
- SANTOS, Carina Faustino: *A Escrita Feminina e a Guerra
Colonial*. Lisboa : Vega Editora, 2003
- SARAIVA, Arnaldo: „Os duplos do real e os duplos romanescos“,
Arquivos do Centro Cultural Português, Paris : Fundação
Calouste Gulbenkian, 1991, Vol. XXIX
- SEIXO, M. Alzira: *A palavra do romance – Ensaios de genealogia
e Análise*. Lisboa : Livros Horizonte, 1986
- Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*: HODOUŠEK, Eduard
a kolektiv. Praha : Libri, 1999
- SOBRAL, Manuel José: *Memória e Identidade Nacional:
conceções de carácter geral e o caso português*. Lisboa :
Edições Afrontamento, 2006
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Přel. Libuše Valentová a Jiří
Pelán. Praha : Triáda, 2000
- TUTIKIAN, Jane: *Inquietos olhares: A construção do processo
de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda
Amarílis*. São Paulo : Arte-Ciência, 1999

VASCONCELOS, José Carlos de: „A matéria dos sonhos“. *Jornal de Letras*, 2007, n° 951

ZILLI, Terezinha de Lourdes Coelho: *Ruínas da memória: uma arqueologia da narrativa: o jardim sem limites*. São Paulo : Hucitec, 2004.

Internet:

BEZERRA, Lucianna da Silva Bezerra: *Penélopes do contemporâneo na escrita de Juana Ruas e Lídia Jorge*. [online] [cit. 3. února 2008] Dostupné z: <<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/BezerraLS.pdf>>

MANCELOS, João: *Pauta de Cores, Paleta de Palavras*. [online] [cit. 11. dubna 2008] Dostupné z: <<http://mancelos.googlepages.com/ACostadosMurmriosdeLidiaJorge-Pautade.pdf>>

MEDEIROS, Paulo de: *Revisitando Lídia Jorge*. [online] [cit. 3. prosince 2007] Dostupné z: <<http://www.editionweb.com/Noticias/Noticias.aspx?nid=1333&editoria=8&sub=29>>

OLIVEIRA, Jurema José de: *Uma auto-análise em A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge*. [online] [cit. 11. ledna 2008] Dostupné z: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/olive.rtf>>

SCHMIDT, Simone Pereira: *Para a re-inscrição das estórias do gênero no romance português contemporâneo*. [online] [cit. 20. listopadu 2007] Dostupné z: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2001000100019&lng=en&nrm=iso>