

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Diplomová práce

Martina Filipová

Prostor a čas v románu Vargase Llosy *Vypravěč*

The space and the time in the novel *El hablador* by Vargas Llosa

Vedoucí práce: Prof. Anna Housková

2008

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

Obsah

1	Úvod	1
2	Střet kultur, román cesty do pralesa	2
3	Prostor	
3.1	Román a umělecký prostor	
	3	
3.2	Prostor a syžet	
	5	
3.2.1	Vztah postav a prostoru v románu <i>Vypravěč</i>	
	5	
3.2.2	Vztah postav a prostoru v románu <i>Ztracené kroky</i>	
	7	
3.2.3	Vztah postav a prostoru v románech <i>Vír a Džungle</i>	
	9	
3.3	Prostředí verzus protagonisté	
3.3.1	Cesta do středu a překročení prahu	
	11	
3.3.2	V džungli blíž k lidem	
	17	
4	Problematika času	17
4.1	Čas přírodní, cyklický, folklórní – čas pralesa	
	18	
4.2	Lineární čas	
	24	
4.3	Čas a román	25
5	Mačigengové, prostor a čas	

5.1	Mačigengský časoprostor	
	27	
5.2	Prales jako symbol jednotného řádu	
	31	
6	Utopie, ztracený ráj, arkádie?	
6.1	Americký prostor, ráj a utopie	
	32	
6.2	Utopické a edenské rysy	
	38	
7	Mario Vargas Llosa a jeho pravda lží	41
8	Symbolika pralesa v románech M.Vargase Llosy	43
9	Stylistické prostředky „dřívějších“ a „pozdějších“ románů Vargase Llosy	
	49	
10	Závěr	55

1 Úvod

Když jsem se začala zabývat myšlenkou na téma diplomové práce, rozhodla jsem se nevěnovat se období ani spisovatelům boomu latinskoamerické literatury, abych nezpracovávala mnohokrát zpracovanou *cestu do pralesa*, nýbrž „něco současného“. Nicméně Vypravěč mě natolik oslovil, že je třeba si přiznat, že alespoň kousek z toho ztraceného ráje a dobrého divocha pořád ještě Evropan v Amazonii nejspíš hledá. V žádném případě nechci tyto stereotypy M. Vargasu Llosovi podsouvat, a tak bude možná užitečné srovnání několika knih s podobnou tematikou, napsaných v různých časových obdobích. Tato práce by zároveň měla akcentovat dvojitý pohled na problematiku prostoru. Jednak z hlediska formálního a dále tematického.

Chronologicky prvním z románů, kterými se budu ve srovnání s *Vypravěčem* Maria Vargase Llosy zabývat, je *Vír* Kolumbijce Josého Eustacia Riveru napsaný roku 1924. Několik let na to, roku 1930, vychází jako plod brazilské zkušenosti s pralesem *Džungle* Portugalce Josého Marii Ferreiry de Castro. Obě tato díla zobrazují pro člověka drsný svět brazilské Amazonie, kruté pracovní i životní podmínky sběračů kaučuku i zkušenost civilizovaného člověka na cestě sama k sobě. V obou je zároveň přítomný sociální podtext, výrazný hlavně v *Džungli*, na kterou navazoval i portugalský neorealismus. Roku 1953 vycházejí *Ztracené kroky* kubánského spisovatele Aleja Carpentiera. *Vypravěč* „naváže“ opět o několik dekad později, v roce 1982.

2 Střet kultur, román cesty do pralesa

Vír je prvním z řady románů, které na rozdíl od děl z 19. století upouštějí od schematizujícího popisu amerického vnitrozemí jako území poklidně rajske přírody a jeho indiánských obyvatel coby již zmíněných dobrých divochů, jejichž hrdinské kousky sloužily za příklad pro rodící se národ (náčelník Peri v románu *Pán pralesa*¹).

Rozdíly mezi jednotlivými kulturami potkávajících se národů a etnických skupin a jejich vzájemné (ne)vnímání shrnul Domingo Faustino Sarmiento na argentinském příkladu protipólu města a řídkce osídleného venkova do pojmů civilizace a barbarství². Tyto pojmy v uvažování o literatuře latinskoamerických zemí a jejich vymezování se přetrvávají až do 20. století, kdy se k nim přidají ještě další: tradice a moderní svět. Střetávají se až do chvíle, kdy – v posledních dekádách 20. století – snahu o vykreslení jedinečnosti a odlišnosti zemí Latinské Ameriky střídá snaha, zejména v románech mladší spisovatelské generace, ukázat je jako země plně srovnatelné s ostatními „civilizovanými“ moderními státy (*Mala onda* Alberta Fugueta z Chile atp.).

V typologii hispanoamerického románu³ se všechny srovnávané romány řadí k románům střetu kultur i přes velké časové rozmezí, kdy vznikají. Do stejného proudu můžeme zařadit i *Džungli*, která pojednává podobný námět a odlišnost Latinské Ameriky tu podtrhuje i těžké přizpůsobování se portugalského protagonisty tamním podmínkám. Jak už naznačuje název, důležitou roli v těchto románech má prostředí, kde se odehrávají. Regionální v tomto

¹ ALENCAR, José de. *Vládce pralesa*. Přeložila Jarmila Vojtíšková. Praha: Melantrich, 1969.

² SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Estrada, 1953.

³ HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha: Torst, 1998, s. 123-125.

případě neznamena druhoradý ani se nejedná o synonymum venkova jako opaku k hlavnímu městu. Znamená tendenci podtrhnout jedinečnost v národním a americkém smyslu.

Slabší kultura z pohledu západní, anglosaské civilizace, je viděna jako starší, původní, částečně i jako vzor moudrosti pro silnější následnickou kulturu. Ke střetu dochází ve chvíli jejich vzájemného potkávání (ona „následnická“ kultura nepřichází *po* ani nepřechází *z*

3 Prostor

3.1 Román a umělecký prostor

V rozhovoru z roku 2003 s Anežkou Charvátovou⁴ Mario Vargas Llosa potvrzuje autenticitu „instituce“ vypravěče mezi Mačigengy, ale zároveň dodává, že postava Maškarky je zcela fiktivní. Zdůrazňuje, že ve svých dílech zpracovává historický materiál, ale nejdůležitější složkou díla je část imaginární. Protagonista *Vypravěče* je stejně jako on Peruánec a je i spisovatel. Avšak ani pokud by se jmenoval Mario Vargas Llosa, nebyl by to muž, který poskytl zmiňovaný rozhovor a napsal knihu *Vypraveč*. A ať už používá italské jméno Firenze pro Florencii – ve španělštině Florencia –, aby naznačil její „literárnost“ nebo pro zvýšení autenticity, Florencie letních exkurzí a město, kde se odehrává část jednoho narativního plánu díla, zůstávají dvěma odlišnými prostory: fiktivním a reálným. Na pokušení tyto zaměňovat nebo slučovat reaguje i Alejo Carpentier v poznámce za románem, kdy sice připouští, že popisuje i reálná místa, ale zároveň naznačuje, že vstupem do literatury už se

⁴ CHARVÁTOVÁ, Anežka. Rozhovor s Máriem Vargasem Llosou. [online]. [cit. 10. dubna 2008] Dostupné z: <www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=14407>

stávají něčím jiným: „Kulturní řeckých bratří by bylo možno umístit...“, Bouře se strhne v úseku, kterým může být Raudal del Muerto;“ jindy opouští náznaky a vyjadřuje se přímo: „latinskoamerické hlavní město i města venkovská, která se objevují později, jsou pouhými prototypy... vzhledem k tomu, že jejich charakteristické prvky jsou společné mnoha zemím...“⁵

Na zavádějící podobnost uměleckého a reálného prostoru upozorňuje ve své studii Jurij Lotman⁶ a je lhostejné, zda se jedná o dílo realismu nebo vědeckofantastickou literaturu. Veškerý prostor světa v textu tvoří topos. Jeho struktura je dána systémem prostorových vztahů, který vzniká zobrazením předmětů obklopujících jednající postavy (doslova „za zobrazením věcí a předmětů“). Ty Lotman rozděluje na pohyblivé a nehybné; při jejich klasifikaci hraje důležitou roli opět prostor. Je tvořen ze dvou částí, vzájemně nijak nesouvisejících, navíc oddělených neproniknutelnou hranicí. Ve *Vyprávěči* je to svět moderní civilizace – Peru, Itálie – a peruánská Amazonie s územím kmene Mačigengů, které čtenář sleduje střídavě ve dvou, do značné míry nezávislých, narativních plánech.

Jedním je vyprávění protagonisty-spisovatele v první osobě. Začíná se odvíjet ve Florencii, kde náhodou objeví výstavu fotografií z Amazonie a na jedné z nich emblematickou postavu vyprávěče, která vyvolá ve spisovateli zneklidňující zájem. Od druhé kapitoly představuje své přátelství s židovským mladíkem Saúlem, kterému nikdo neřekne jinak než Maškarko kvůli ošklivému mateřskému znamení, jež mu hyzdí celou polovinu obličeje. Seznamují se na univerzitě, kde Maškarka s velkým západem studuje etnologii.

⁵ CARPENTIER, Alejo. *Ztracené kroky*. Přeložil E. Hodoušek. Praha: 1979, s. 237.

⁶ LOTMAN, Jurij. „Problém sujetu,“ „Pojem postavy“ . *Štruktúra umeleckého textu*. Přeložil Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990, s. 263 – 277.

Postupně ale jeho zájem o studium ochabuje, až vymizí úplně a jeho přítel s ním ztratí kontakt. Poslední zpráva, kterou o něm získává, je, že odejel se svým starým otcem do Izraele.

Druhý narativní plán tvoří promluvy mačigenského vypravěče před jeho posluchači – příslušníky kmene. Vypráví jim o jejich „sousedech“ a příbuzných, protože mačigenské rodiny žijí rozptýlené na velkém území, ale také příběhy jejich mytologie. Teprve v poslední třetině knihy je čtenář doveden k poznání, že tímto vypravěčem je Maškarka.

3.2 Prostor a syžet

Hranice mezi prostory v textu, zjednodušeně světy, je překročitelná pouze pro pohyblivé postavy, ostatní jsou součástí prostředí. Aby se tedy mohl rozvíjet syžet, musí dojít k události – nebo celému řetězu událostí, a tedy postavy musí překročit hranici, v Lotmanově terminologii „Udalosťou v texte je premiestnenie postavy cez hranicu sémantického poľa“⁷. V jiném, ne vlastním, světě se postava asimiluje a syžet zde končí, nebo se s nějakou *kořistí* vrátí do svého původního světa.

3.2.1 Vztah postav a prostoru v románu

Ve *Vypravěči* jsou takřka jedinými pohyblivými postavami vypravěč příběhu – spisovatel a Maškarka, protagonistův přítel ze studií, který, jak se ukáže v druhé části knihy, je také vypravěčem druhého narativního plánu, postavou mačigenského vypravěče mýtů.

⁷ Ibid, s. 265.

Protagonista sepisuje svůj příběh ve Florencii, kde se mu vzpomínky vybavují po shlédnutí výstavy fotografií z peruánské Amazonie. Jeho přítele Maškarky, nadšeného studenta etnologie se postupně zmocňují pochybnosti, zda svým snaživým bádáním spíše kmenu jeho zájmu neublíží, ač by chtěl pomáhat.

Pohyblivá postava je vždy něčím vyjímečná, zvláštní. U Maškarky je důvod jeho postavení mimo centrum společnosti, jeho výlučnosti hned dvojí: nepřehlédnutelné mateřské znamení a židovský původ. Do limské společnosti – ani židovské ani většinové – příliš nezapadá a cítí se přitahován kulturou Mačigengů. Překračuje tedy *hranici* mezi světy oběma směry. V pralese tráví nejprve týden, později se jeho pobyty prodlužují na celé měsíce prázdnin. Když se zcela přizpůsobí novému světu a asimiluje do nové společnosti, tato syžetová linie končí. Další variantou tohoto typu postavy je vypravěč–spisovatel. Přestože plně patří do svého prostředí, pohyb přes *hranici* je mu dovolen pro jeho vyjímečnost spočívající v jakési naléhavé touze nebo fascinaci, která zpočátku příběhu není zcela zřejmá. Teprve s rozvojem fabule dostává jasnější obrysy a odkrývá se jeho touha pochopit „tajemství“ osoby, zpočátku spíše funkce, mačigengského vypravěče. Protagonista cestuje mezi svým a *cizím* světem, rozhraní mezi nimi překročí dokonce několikrát. Svoji *touhu* „uspokojí“, když si u lingvistů Schneilových ověří podezření o Maškarkově nové identitě, pak se musí vrátit. V tomto momentě, ne dříve, může i tato syžetová linie skončit.

Poněkud jinak je text ve vztahu k prostoru rozložen v románu *Ztracené kroky*. Na rozdíl od *Vypravěče*, kde se dvě hlavní postavy pohybují ve dvou prostorově oddělených

částech a každá patří v podstatě do jedné z nich, ve *Ztracených krocích* „sa ten istý svet textu vo vzťahu k rôznym hrdinom rozdeľuje rozlične“⁸.

3.2.2 Vztah postav a prostoru v románu *Ztracené kroky*

Ani zde nemá protagonista jméno. Jeho úkolem je přivést z Amazonie hudební nástroje původních obyvatel. Vyjde tedy ze svého světa, překoná překážky a ocitne se v prostředí, které ho natolik uchvátí, že chce zůstat. Jako hudebník ale musí své nápady zaznamenat, nemůže jinak. Odjíždí zpět do *civilizace* s rozhodnutím rychle uspořádat své tamnější záležitosti a vrátit se do pralesa navždy. Po čase – i když ne krátkém, jak si předsevzal –, se toto přání snaží uskutečnit, ale překročit hranici už je mu odepřeno, nenajde „vstup“ do džungle, znamení vyryté v kůře je skryto hluboko pod vodou. Palčivou pravdu si ale uvědomí až zpětně: „na pouť po výjimečných cestách se člověk vydává neuvědoměle a nevnímá zázračnost v té chvíli, kdy ji prožívá...“, a cítí se schopen opakovat svou výpravu kdykoli se mu zachce – jako by byl pánem cest, které jsou jiným odepřeny“⁹. Není možné, aby žil v pralese, protože náleží do svého světa. Už za prvního pobytu měl potřebu hudby, která mu zněla v hlavě, zaznamenat do not a předat k provedení; vrátil se s velkým kufrem plným papíru. Na rozdíl od Maškarky, který už pro pobyt mezi indiány neměl lhůty prázdnin ani jiná omezení a závislosti, on by měl po zaplnění stránek papíru vždycky znovu potřebu navázat kontakt se svým světem a místo, aby se snažil přijmout způsob překonání času

⁸ LOTMAN, Jurij. Op. cit., s. 263.

⁹ CARPENTIER, Alejo. Op.cit., s. 230.

společnosti, ve které chtěl žít, stále ho chtěl zrušit tím jediným způsobem, který znal: „Cestoval jsem napříč věky; prošel jsem různými útvary a jejich dobami, aniž jsem si uvědomil, že jsem našel skrytý úzký průchod nejšířší brány. Avšak život uprostřed divů, zakládání měst, svoboda..., to byly skutečnosti, jejichž velikost snad nebyla vytvořena pro mou nepatrnou osobu kontrapunktisty, vždycky připraveného využít každé volné chvíle k tomu, aby se uspořádáváním not pokoušel zvítězit nad smrtí“¹⁰.

Zajímavou variantou postavy je Adelantado. Ačkoli je v knize načrtnuta jeho minulost, jde jen o malou digresi a jeho příběh netvoří celou syžetovou linii, neuzavírá se. Ve chvíli, kdy se s ním protagonista seznámí, už patří spíše do světa „Svaté Moniky Jelení“, přesto je mu pohyb přes hranici povolen. Stává se jakýmsi hraničářem, samozvaným strážcem prahu, který určuje, koho do tajemství založení města zasvětit a povolí mu přístup do „středu“, a koho se navždy zbaví tím, že ho nasměruje na zlatonosnou řeku, aby mu jeho posvátný úkol nekazil chtivostí. Aby duchovní rozměr svého počínu potvrdil, přivede do Santa Moniky kněze a hodlá vystavět „katedrálu“. On sám svobodu pohybu získal tím, že se zřekl zlata: „Zlato“, říká adelantado, „je pro ty, kdo se vracejí tam dolů“.¹¹

V jistém smyslu jsou adelantadovým opakem hrdinovy ženy. Jsou velmi rozdílné a v málo čem se podobají, ale jedno mají shodné. A sice zakotvenost ve svém prostředí. Nejsilněji je to patrné u Rosario, která zůstává stále stejná, i když musí ze svého prostředí vyjít (cesta pro svatý obrázek) nebo když se rozhodne přijmout protagonistu za svého muže, ale i u Mušky, u níž naopak vyniká neschopnost a neochota přizpůsobit se daným

¹⁰ LOTMAN, Jurij. Op. cit., s. 235.

¹¹ CARPETIER, Alejo. Op. cit., s. 165.

podmínkám. Rút i Muška dokonale splývají s prostředím, ve kterém žijí, aniž dokážou vystoupit ze svých přijatých rolí (Rút jako herečka i doslova). Jejich počínání je předvídatelné a vysoce pravděpodobné, proto v podstatě bezsyžetové. Aby mohl příběh, tím i syžet, fungovat, musí se mezi nimi pohybovat další, třeba i záporná, postava (tzn. postava *pohyblivá*) jakou je hudebník nebo jakýsi „mezistupeň“, jakým je adelantado. Takové mezistupně vznikají na základě pohybu přes různé úrovně sémantických polí a prostorových vztahů. Na cestě z velkoměsta do pralesa se nejedná o jedinou hranici, *pohyb* tu vzniká putováním řadou prostorových etap, na časové ose řazených pozpátku. Během něho se značně mění protagonistův pohled na Mušku a Rosário: „tato dívka v mých očích ustavičně vyrůstala, neboť mezi ní a okolním prostředím se vytvářely jisté vztahy, jež mi byly stále patrnější. Muška se zde naopak stávala hrozně cizí, protože vzrůstal rozpor mezi její osobou a vším, co nás obklopovalo... Poznenáhlu se stávala cizím prvkem, nehodila se sem. ... Rosario... se stávala autentičtější, opravdovější, přesněji vkreslená do krajiny,... Mezi jejím tělem a zemí, po níž jsme chodili, se projevovaly vztahy vyjádřené... jednotným rázem tvarů, který dával všem pasům, ramenům,... společný punc díla vzešlého z téhož kadlubu“¹². Každá má tedy přidělen určitý prostor, který spoluvytváří. Částečně si to uvědomuje i hrdina, když hledá, co by ho s Rosario mohlo spojovat: „A přesto když jsem se na tuto ženu díval jako na ženu, cítil jsem se neobratný, zakřiknutý, vědomý si svého vlastního exotismu před její vrozenou důstojností...“¹³ Co si ovšem neuvědomuje je, že právě jeho „exotismus“ je skutečný,

¹² Ibid., s. 91-92.

¹³ Ibid., s. 92

bytosťný, a proto v tomto svete napriště nebude moci zůstat. Jeho kořistí jsou primitivní hudební nástroje, také prvotní důvod jeho cesty.

3.2.3 Vztah postav a prostoru v románech *Vír a Džungle*

Pokud i tady „zredukujeme sujet na základnú epizódu, na prekročenie základnej topologickej hranice v jeho prostorovej štruktúre“¹⁴, v obou románech najdeme motiv vyhnanství, útěku. Protagonisté – Arturo Cova i Alberto – se nevydávají do pralesa zcela dobrovolně. Arturo je na útěku před společenskou konvencí (s milenkou), Alberto před společenským zřízením (tedy z politických důvodů, je monarchista). Pohyb obou hrdinů je ovšem také strukturovaný, jejich „výlučnost“ se v každém prostředí pozměňuje.

Alberto patří do prostředí Portugalska. Pro své monarchistické smýšlení v období republiky se stává politicky nepřijatelným a musí odjet do vyhnanství, do Brazílie. Usadí se v domě svého strýce a snaží se najít své místo a uplatnění. Přesto, že i tento pobyt považuje za přechodný a cítí, že jeho pravým posláním je post žalobce v kterékoli soudní síni Portugalska, musí se vydat na další cestu (strýc už ho odmítá živit) – do pralesa. Dochází tedy k další odchylce od normy (*události* v textu). Na seringaly se těžit kaučuk vydávají tisíce lidí, ale jsou to většinou nevzdělaní zchudlí rolníci z brazilského vnitrozemí a Alberto – s několika lety na univerzitě a v lakýrkách, košili a kravatě – mezi nimi působí značně nepatřičně, sám se považuje za velmi odlišného. V přidělené práci se zaučuje těžce, přivolává nepřítel nadřízených (opět události), a přesto dosáhne „povýšení“, když je přeřazen na místo pomocníka účetního do obchodu, pozici přece jenom bližší jeho původnímu prostředí; příběh

¹⁴ LOTMAN, Jurij. Op. cit., s. 270.

se blíží k závěru. Ten nastává, když se od matky dozví, že je ve vlasti amnestován a dostává od ní peníze na splacení dluhu. Může tedy přes hranici nazpět, jeho „kořistí“ je zkušenost. Dluh, vyhnanství, nedostatek peněz na cestu parníkem, osoba majitele seringalu, to jsou většinou překážky soustředěné kolem „hranice“, mají tedy i částečně prostorový charakter.

Vztahy mezi ním a světem „za“ hranicí pralesa, jsou tedy u něho nejprve dány vnějšími okolnostmi, až postupně vznikají na základě jeho prožitků a postavení, vztahů k dalším „součástí“ prostoru – ostatním postavám. Není tu fascinace ani kulturou ani společenstvím, jako u Maškarky a jeho přítele, Alberta i prostorově posouvají jeho postoje, zpočátku ve všech směrech negativní (nenávisť k republice, zlost na nadřízené, opovrhování lidmi na parníku, dělníky v pralesi). Ve chvíli, kdy zkušenost obrátí jeho smýšlení i pozitivním směrem, ostatní překážky padají (amnestie, dluh odpuštěn).

Podobně „stupňovitě“ je rozloženo sémantické pole ve *Víru*. Cova má nejprve před sebou přechod z města do „antipole“ pampy, později do pralesa. Překročení směrem tam je snazší než cesta zpět, neboť „překážku“, která mu znemožňuje přechod hranice opačným směrem má u sebe (a po značnou část příběhu v sobě, jen jako představu): Alicii. Ani jí tento zpětný pohyb není povolen, ale její postava je v románu přítomna spíše jako motiv jednání protagonisty, než jako pohyblivý prvek syžetu.

Daniela Hodrová pojednává postavu v podobném úhlu pohledu, dělí je na statické a dynamické, ale mluví také o znakovém charakteru postavy¹⁵. Z tohoto hlediska by postava Alicie zůstávala ve svém signifié (označované, význam) otevřena a ponechána interpretaci čtenáře. Toto pojetí už se ale vzdaluje sepijetí se syžetem a prostorem.

¹⁵ HODROVÁ, Daniela. ...*na okraji chaosu*...Praha: Torst, 2001.

3.3 Prostředí verzus protagonisté

3.3.1 Cesta do středu a překročení prahu

V minulých kapitolách byla probírána hranice mezi „světy“ z hlediska pohybu mezi sémantickými poli, tj. formálního – syžetotvorného, lze ji ale vnímat i z pohledu tematického – vztahu postavy a prostoru pralesa, vzájemným ovlivňováním.

Pro všechny protagonisty studovaných románů platí úvaha, kterou Fernando Aínsa vyjádřil o hrdinech románů „del movimiento centripeto“: „Prales mění identitu 'cizince', jenž se odváží do jeho labyrintu, skrze extrémní zkušenosti, které mu městský život nemůže nabídnout, až do takové míry, že ten, kdo se 'vrací', není nikdy stejný jako ten, kdo odešel.¹⁶ Pro ně „prales není něco výlučně přírodního, co lze objektivně inventarizovat na biologické, zoologické nebo geografické úrovni... Je mnohem víc.“¹⁷

Nejsilněji to platí pro Maškarku. Jeho soužití s divočinou a Mačigengy začíná právě oním objektivním studiem, které se rychle – ačkoliv postupně – mění v proces „přerodu“ celé jeho bytosti. Prochází jednotlivými stupni inicializace, až z jeho osobnosti nezbývá nic než jeho hlas a paměť, ve které jsou uloženy veškeré mýty kmene. Tímto „rozpuštěním se“ se dostává za onen mytický práh, přes který není cesty zpět. Tu však ani nehledá. Tak také vítězí nad „syndromem Řehoře Samsy“, už není důležité, že je jiný, že patří k jinému druhu; nemusí umírat. Ani jako Řehoř (odkaz na Kafku je explicitní, Řehořovo jméno zazní dokonce

¹⁶ La selva modifica hasta tal punto la identidad del „extranjero“ que se aventura en su laberinto, a través de experiencias-límite que la vida urbana nunca podría procurarle, que el ser que „vuelve“ nunca es el mismo que el que se fue. Vlastní překlad, pokud není uvedeno jinak, i všechny ostatní. AÍNSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Biblioteca románica hispánica, 1986, s. 233.

¹⁷ La selva no es exclusivamente algo „natural“ que se puede inventariar objetivamente a nivel botánico, zoológico o geográfico... Es mucho más. Ibid, s. 234.

několikrát), ani jako mačigengské děti narozené s „defektem”. K podobným závěrům dochází i protagonist první dějové linie, spisovatel: „Dokážu přijmout i představu, že mezi... vyznavači rituálů s tabákem a ayahuaskovým odvarem měl Maškarka pocit, že je víc přijímán – rozpuštěný v kolektivním bytí –, než mezi židy či křesťany. Tím, že odešel k horní Urubambě a znovu se tam zrodil, vykonal Saúl velmi osobním a jemným způsobem svou *alija*.“¹⁸

Spisovatel má k pralesu postoj „civilizovaného” městského člověka. Nechává se unést krásou soumraku v Amazonii, popisuje ho při své první cestě do pralesa: „Za soumraku, kdy se rudá sluneční ústa začínají propadat za koruny stromů a zelenavá voda laguny plápolá pod indigově modrou oblohou, na níž se třepotají první hvězdy, skýtá Yarinacocha jeden z nejkrásnějších výjevů, jaké jsem kdy spatřil.“¹⁹, zmiňuje se o něm i při druhé: „Zrovna se začalo stmívat, což je v Amazonii nejtajemnější a nejkrásnější hodina“²⁰. Objevuje i pro něho exotickou část (své) země. Soumrak působí silně také na Alberta: „...zelené popínavé rostliny už také pohltila tma; dole se jenom šedalo listí, které smrt oddělila... Soumrak nevzbuzoval melancholii, jen dusil, jako by byl ohromnou pokrývkou rozprostřenou po pralesi.“²¹

Ohromení mohutností a velkolepostí přírody, větvoví jako chrámová klenba, a pohyb proti proudu času, to jsou atributy, které se v románech „cesty do pralesa” objevují znovu a znovu: „...zastíněných tak spletitou klenbou rostlinstva, že se tam den podobal noci. Mohutnost a

¹⁸ VARGAS LLOSA, Mário. *Vypravěč*. Přeložila Anežka Charvátová. Praha: Mladá Fronta, 2003, s. 178. Všechny další citáty jsou z uvedeného vydání.

¹⁹ *Ibid.*, s. 60.

²⁰ *Ibid.*, s. 125.

²¹ FERREIRA DE CASTRO, J. M. „Džungle”, in *Stín kaučuku*. Přeložil Luděk Kult, Praha: Odeon, 1978, s. 79-80.

samota přírody – vysokánské stromy , blyštivé laguny, nehybné řeky – připomínaly svět těsně po stvoření, panenský svět bez lidí...“ (s. 53).

Samota, svět bez lidí – tímto směrem se ubírají myšlenky hrdinů tváří v tvář nesmírnosti přírody. „Zárodečný svět“ (*Džungle*), „svět, jaký býval před člověkem“ (*Ztracené kroky*), „panenský svět“ (*Vypravěč*), „panenské vody“ (*Ztracené kroky*). Jako by člověk nechával jen škodivé stopy. V té chvíli nemyslí na své umělecké stopy pro budoucnost – operu, básně, filmy, v osamnění a v „samotách nedotčených lidskou nohou“ jsou ochotni sklonit se před tvořivou silou přírody, cítí, že sestupují až do nejhlubších rovin svého lidství, že se čas odvíjel pozpátku a najednou už není kam, že míří ke středu – do místa kde se všechny osy časoprostoru sbíhají. Cítí jen velkou pokoru a respekt, možná strach: „Byli jsme ve světě Geneze, na sklonku čtvrtého dne Tvoření. Kdybychom ustoupili ještě o málo zpět, dostali bychom se až tam, kde začínala ona strašlivá samota Stvořitelova – ... kdy... temnoty se vznášely nad zející propastí.“²² Nad zázrakem tvoření se pozastavuje i Cova: „Ty jsi obdařen drsností kosmické síly a ztělesňuješ záhadu tvoření.“²³

Tvoření ve smyslu nového života je těsně spjato se smrtí: „Ty sám se podobáš nesmírnému hřbitovu, v němž hniješ a vstáváš z mrtvých.“²⁴ Je tu stále přítomná jako ve všech přírodních přirozených prostorech (a co může být přírodnějšího a přirozenějšího než prales), stejně tak i v románech tohoto typu. „Je to smrt, která tudy prochází rozdávajíc život...“²⁵ A nejen smrt jako bytost, jako stav věcí explicitně vyjádřený, také její atributy –

²² CARPENTIER, Alejo. op. cit. s. 159.

²³ RIVERA, José Eustacio. *Vír*. Přeložili Zdeněk Hampejs a Marcela Svobodová. Praha: Československý spisovatel, 1955, s. 96.

²⁴ *Ibid.*, s. 96.

²⁵ *Ibid.*, s. 176.

lodka jako rakev, vybělené kosti, máry, plačky, žal, smuteční oděv. Rozdílná interpretace smrti vyplývá z dvojího líčení stejných událostí zástupci západní společnosti, pracovníky lingvistického ústavu, a mačigengského vypravěče. Manželé Schneilovi je líčí jako pesimistický zlomený národ, který nebojuje ani s obyčejným nachlazením a odevzdaně volí smrt. Z vypravěčova-Maškarkova líčení vyplývá, že pro ně samé je smrt uzavřením současného života, posledním stupněm před novým životem. Pokud se tedy jedná o přirozenou smrt (i sebevraždu), tedy smrt nezpůsobenou „zlým čarodějem“ Kientibakorim, nepoužívají sloveso zemřít, nýbrž „odejít“ (irse). Takový člověk se pak zase „vrátí“, není tudíž důvod ke smutku. Toto pojetí souvisí s celou mačigengskou kosmogonií a pojetím času, kterými se budou zabývat následující kapitoly.

Do jisté míry podobné rozplynutí se potká i Artura Covu, jehož –viděno „civilizovanými očima“– pohltil prales. Jeho cesta a vývoj byl jiný. Velkolepost spolu s nevládností pralesa stupňují Arturovu desiluzi a pocit nedostaku svobodné vůle ke směřování vlastního osudu. Cítí se v něm uvězněn („... pralesa... Jaký zlý osud mě uvěznil v tvém zeleném žaláři? ... větvoví je jako nesmírná klenba stále nad mou hlavou... Ty jsi chrámem hoře...“²⁶), přestože větší nebezpečí pronásledování mu hrozilo v pampě (první část odehrávající se se v rovinách pampy končí slovy: „Nikdo nás však nehledal ani nestíhal!“²⁷) a že si jasně uvědomuje, jak daleko je od života, který žil ještě před několika málo měsíci: „...Všichni na nás zapomněli!“²⁸

²⁶ Ibid., s. 95.

²⁷ Ibid., s. 96.

²⁸ Ibid., s. 96.

Během putování pralesem se postupně zbavuje nabytých civilizačních slupek – ať už v pozitivním nebo negativním smyslu (ztráta povrchnosti – uvědomění si síly vztahů a jejich posun na žebříčku hodnot verzus převzetí spravedlnosti do vlastních rukou atp.). Jeho zápisky vypovídají o necelém roce putování pampou a pralesem. Do značné míry je odkázán sám na sebe (nepřítomná a tolik „vzývaná“ postava konzula působí téměř přízračně), nemá ochránce nebo průvodce (jako např. Llosův spisovatel nebo Carpentierův hudebník; i Alberto má „svého“ Firmina), není ušetřen ani nemoci beri-beri. Jeho cesta nemá jednoznačný geografický ani významový cíl. Prales vnímá jako nepřátelskou bytost: „dráždivý parazit..., nečisté rostliny..., jejichž vůně omamuje jako droga..., zlovolná liana, jejíž chmýří oslepuje..., pringamosa, která způsobuje zánět pokožky..., plod... který obsahuje jen žíravý pel... Tento sadistický a panenský prales vzbuzuje v lidské mysli pocit blízkého nebezpečí.“ Protagonisté s každým dalším dobrodružstvím zjišťují, jaký má na ně prales zhoubný vliv. Arturo i Alberto ho nejprve pozorují na ostatních, pak s hrůzou zjišťují, že na nich se podepisuje stejným způsobem: „Kdo by byl tenkrát řekl, že naše osudy urazí tutéž cestu krutosti. Zabít člověka! A co?...Jak rychleji rozřešit každodenní hádky?“²⁹

Arturo má horečky, blouzní, jeho zdravotní stav se zhoršuje, přesto pokračuje v cestě stále dál do pralesa. Snaží se ještě nechávat stopy, po kterých by za ním mohl přijít Silva, ale tak jak se vzdaluje dřívějšímu způsobu existencce, stejně rychle se noří hloub a hloub do pralesa a snad i své bytosti. Došel tak daleko–hluboko, že návrat není možný. S celou rodinou splynul s pralesem a/nebo se potkal se smrtí, která rozdává život.

²⁹ Ibid., s.177.

I Maškarku na cestě potkává nemoc, blouzní. Dokáže se ale s horečkou vypořádat a tato nepříjemnost mu slouží už jen jako další epizoda v nekonečném proudu vyprávění při „výkonu“ jeho poslání. Lze ji ale chápat i jako jeden z iniciačních stupínků, kterými si musel při svém přerodu v „primitivního člověka“ projít, jako další překážku na cestě do „středu“.

V symbolice „středu“ je jedním z „typických“ posvátných míst, kde se stýká Nebe se Zemí a leží tak ve středu Světa, posvátná hora. Střed nazývá Mircea Eliade posvátným místem par excellence, zónou absolutní reality.³⁰ Realitu chápe jako trvání, tedy skutečnost posvěcenou rituálem, to co je posvátné. Jako další princip uvádí, že každý chrám, a každé posvátné město představuje „posvátnou horu“, tím se stává Středem. Když putuje hrdina *Ztracených kroků* těžko prostupným pralesem (cesta do Středu je vždy obtížná, strmá a tak podobně), pobývá v nově založeném městě na úbočí vysoké hory a s fray Pedrem stoupá na vysokou horu, cítí, že se „dotýká“ čehosi posvátného: „Cítím se jaksi neklidný – tak trochu jako vetřelec, ne-li svatokrádce... Od slunka do slunka nás provázeli nádherní papoušci... a tukan... – ten teologický pták, který na nás křičel: „Bůh tě vidí!“... Jsme zde na Araratské hoře tohoto širého světa.“³¹

3.3.2 V džungli blíž k lidem

V *Džungli* je role prostoru jako prostředí působícího na jedince také významná, ale oproti ostatním románům zde pracuje spíše jako podpůrný prostředek celkově silného sociálního vyznění rašícího neorealismu. O Albertově cestě není možné mluvit jako o hledání

³⁰ Cf. ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Překlad Eva Strebingrová. Praha: Oikoymenh, 2003.

³¹ CARPENTIER, Alejo. Op. cit. s. 172 – 173.

nebo směřování ke středu, jeho osobnost se v tomto smyslu nijak významně nevyvíjí, mění se jeho sociální pohled. Přesto i u něho dochází, vlivem tvrdých zkušeností na jedné a nezištné pomoci ostatních na druhé straně, k přehodnocení dosavadního způsobu života. Nakonec chápe, že vyleštěním lakýrek a uvázáním si kravaty v pralese důstojnost nezíská ani před sebou, ani před druhými, i že přizpůsobivost jeho druhů drsným podmínkám, která ho nejdříve pobuřovala, není jejich nedostatkem, ale předností.

4 Problematika času

Čas coby samostatná kategorie nefiguruje ani ve filozofickém slovníku³², najdeme tu pouze odkaz na heslo „Prostor a čas“. Zůstanu tedy u prostorového členění i ve vztahu k vnímání času, tak jak bylo popsáno v předchozí kapitole.

V madridské Národní knihovně se v roce 1993 uskutečnil cyklus kulatých stolů nazvaný Ovládnutí času (*El dominio del tiempo*). Příspěvek přírodovědce Joaquína Arauja k tématu Čas a příroda začíná poněkud odlehčenou „definicí času“: „K intelektuální cti neodmyslitelně patří prohlášení, že co je čas, neví absolutně nikdo³³.“ Podle Arauji, jeho funkce ve spojení s přírodou může být různá, má schopnost uklidňovat, umožnit člověku být sám se sebou; čas je tvůrce (také ničitel), stává se z něho i nepřítel, protože: „je to tak, že jako téměř ve všem, co jsme se snažili ovládnout, se z ovládaného stal vládce: zatímco jsme se snažili zotročit čas, čas zotročil nás.“ A dále konstatuje a ptá se: „Už je tomu velmi dlouho,

³² *Filozofický slovník*. Překlad Karel Berka a spol., Praha: Svoboda, 1985.

³³ Es de inexcusable honradez intelectual proclamar que absolutamente nadie sabe lo que es el tiempo. ARAUJO, Joaquín. „Tiempo y naturaleza.“ in: *El dominio del tiempo*. Biblioteca Nacional; Ministerio de Cultura, 1993, s. 33.

co je příliš pozdě. Lze to říci i pokud jde o problém životního prostředí?³⁴ A to je otázka, na kterou stále ve svých debatách narážejí i Maškarka a jeho přítel-spisovatel.

4.1 Čas přírodní, cyklický, folklorní – čas pralesa

Nejvýznamnější částí studovaných románů pokud jde o prostor jako dějiště příběhů je prales. Jestliže ale uvažujeme o čase jinak než o fyzikální veličině, zde spíše z filozoficko-literárního hlediska, „potřebujeme“ vědomí, ve kterém se obráží. Můžeme tedy pozorovat vnímání času u lidkých společenstev, která na území pralesa žijí, nebo u hrdinů, kteří sem z nějakého důvodu proniknou.

Počátky vnímání času Mircea Eliade³⁵ i Michail M. Bachtin³⁶ shodně rozebírají u archaických společností jako cyklický průběh událostí. Ve *Vypravěči* ho lze vysledovat u kmene Mačigengů.

Michail Bachtin pro toto nazírání času používá termín „folklorní čas“ a popisuje několik jeho specifických rysů, které spolu úzce souvisejí a vzájemně se doplňují. Tento čas se měří událostmi kolektivního života. U Mačigengů je lze sledovat patrný rys zodpovědnosti vůči odvěké povinnosti putování. I když už v aktuálním románovém čase žijí v malých skupinkách, stále tuto kolektivní povinnost dodržují.

Je to čas „pracovní“ (měří se fázemi zemědělské práce, vjem času se vytváří v pracovním zápase s přírodou: klučení pralesa, sázení a sklizeň manioku), čas „produktivního

³⁴ ocurre que, como casi todo lo que hemos tratado dominar, el dominado se ha convertido en dominador: tratando de esclavizar el tiempo, él nos ha esclavizado. ...Hace ya demasiado tiempo que es demasiado tarde. ¿Ocurre lo mismo noc el problema ambiental? Ibid., s. 34.

³⁵ ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Přeložila Eva Strebingerová. Praha: Oikoymenh, 2003.

³⁶ BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.

růstu. Je to čas klíčení, květů, plodů, zrání, zmnožení plodů, přírůstku... místo jediného zasetého zrna se rodí mnoho zrn, přírůstek vždycky překryje zánik jednotlivých exemplářů.³⁷ Produktivní je i čas pralesa: „Někteří mravenci spolkli jedovaté semeno, zahynuli a v rovníkovém slunci uschli s nožičkami vzhůru. Ale ani tehdy se podivuhodný život džungle nezastavil. Zrnko, jež zavraždilo, uvnitř mrtvolky vzklíčilo a jednoho dne z mrtvého těla vypučela malá liána, hmyz se stal prvním humusem pro nové vítězství rostlinstva.“³⁸

Jako další rys M.M. Bachtin uvádí prostorový charakter času. Čas tedy není odtržen od země a od přírody. Život lidí i život přírody se měří podle týchž kritérií a týmiž událostmi. „Roční období, různé lidské věky, noci a dny, soulož, těhotnost, dospívání, stáří a mládí – všechny tyto kategorie slouží jak k syžetovému zobrazení lidského života, tak i zobrazení života přírody. ... Čas je tu zapuštěn do země, je do ní zaset a uzrává v ní.“³⁹ Je také jednotný. V archaických, primitivních, přírodních nebo jakkoli je nazveme společnostech není ještě oddělen čas soukromých událostí a čas událostí historických. Není nízkých činností a motivů, všechny mají stejný význam. To v přítomnosti kmene vnímal i Maškarka, na rozdíl od svého přítele, kterému zážitky vyprávěl: „Nadšení, s nímž Saúl (Maškarka) vyprávěl, dávalo hrdinské obrysy i zcela banálním epizodám, jako třeba klučení pralesa nebo říčnímu rybolovu“ (s. 15). Ten se naopak v záměrně provokující nadsázce dotkl podstaty časových cyklů mačigengského kmene: „Máme se snad vykašlat na všechny zemědělské, dobytčářské a obchodní možnosti toho kraje, aby se tam etnografové z celého světa rozplývali nadšením, že

³⁷ Ibid., s. 331.

³⁸ FERREIRA DE CASTRO, J. M. Op.cit., s. 156.

³⁹ BACHTIN, M. M., Op. cit., s. 332.

můžou v přirozených podmínkách studovat potlače, příbuzenské vztahy a rituály dospělosti, manželství a smrti, které ty lidské kuriozity téměř beze změny provozují už stovky let?⁴⁰ M. Bachtin ale cykličnost vnímá na rozdíl od předchozích rysů jako rys negativní a cyklické opakování podle něho omezuje ideologickou moc folklórního času a znemožňuje pravý vývoj. Je zajímavé, že se v tomto bodě shoduje s Donem Paolem Giuliettim, který v podstatě reprezentuje oficiální postoj katolické církve. Cyklický čas připisuje pohanským kulturám a definuje ho jako nepřetržité plynutí poznamenané věčným návratem. „Toto pojetí umožňuje starověkému člověku

překonat neopakovatelnost času a otevírá bránu k reinkarnaci. Člověk pak ale už není tvůrcem originálních dějin a nevytváří nic nového; jeho konání nemůže být nepodřízeno přírodním rytmům, které ho omezují.⁴¹ S oběma souzní i protagonista *Vypravěče*, když pokračuje v předchozím citátu (poznámka číslo 33) podobnou (ideologickou) výtkou: „Ne, ne, Maškarko, země se musí rozvíjet. Už Marx přece kdysi řekl, že pokrok se rodí v krvi...“ (s. 17).

Araujo naopak cyklický čas vyzdvihuje pro jeho schopnost obnovit harmonii mezi člověkem a přírodou. Průměrný lidský věk se prodlužuje, ale tím, jakému jsme podrobeni závrtnému životnímu rytmu se tento fakt anuluje. Není jisté, že subjektivně žijeme delší čas, než žili naši předkové nebo doposud žijí tito takzvaní divoši – přírodní národy.

Cykličnost je možné ponechat bez hodnotícího znaménka (pozitivní nebo negativní); folklórní čas je však také typickým rysem času mýtů. V promluvách vypravěče je ve

⁴⁰ Ibid., s. 17.

⁴¹ GIULIETTI, PAOLO. „Umění slavit“. Centro Ambrosiano, Milano: 2005. Překlad Jiří Pešek. [online]. [cit. 2. července 2008] Dostupné z: <www.diecezch.cz/biskupstvi_dokumenty/katechetice_centrum/texty/FKP-Velikonoce/Umeni-slavit.doc>.

španělštině zvýrazněn užitím imperfekta: „el sol estaba fijo“ (slunce nehybně stálo), „las mujeres parían niños puros“ (ženy rodily čisté děti), „no había daño, no había viento, no había lluvia“⁴² (neexistovalo zlé uřknutí, nebyl vítr, nebyl déšť, (s. 29) a zvláštním používáním gerundia. Mario Vargas Llosa tak vytváří speciální jazyk, díky němuž se vypravěč dostává poněkud mimo „čas“ i „časoprostor“: „Jazyk, který používá ve svém povídání indiánský vypravěč, je výtvar, který se snaží, řekněme, předstírat, že nejde o řeč racionální, ale magickou, náboženskou, ... Vymyslel jsem jazyk, který měl navodit představu velmi primitivního vypravěče příběhů, jehož vztah ke skutečnosti je mnohem nábožnější a intuitivnější než rozumový přístup.“⁴³

Cyklický čas se ze sledovaných děl „objevuje“ nejvíce ve *Ztracených krocích*. O způsobu vnímání času indiánských obyvatel (mezi nimiž by se nejspíše tento čas dal předpokládat) v knize mnoho nenajdeme – jedná se o „nepohyblivé postavy“ vytvářející prostorové vztahy s prostředím. O představě časových a prostorových vztahů obyvatel odlehlých končin Latinské Ameriky protagonista uvažuje na kontrastu svého světa a míst, kterými projíždí. O své cestě mluví jako o pohybu proti proudu času. Je to sice nezvyklý směr, nicméně jedná se zjevně o čas lineární, čas jedinečných (oproti cyklickým) událostí, které tvoří dějiny a zaznamenávají vývoj. Každou zastávku označuje zvířecím či jiným prvkem typickým pro danou oblast. Projíždí Zemí koní, psů, plamenů, nakonec přichází do země ptáka. Opomineme-li plameny, je to i cesta zpět po vývojových stupních. Způsobem, jaký je možný jen v latinské Americe (koexistence vývojově různých kultur) se tu kloubí

⁴² VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1993, s. 38.

⁴³ CHARVÁTOVÁ, Anežka. Op. cit.

Darwinova teorie s mýtem a pověstí: Země koní rovná se „oblasti, kam vstoupil Kristův kříž na koni,... třímaný ve výši muži, kteří byli považováni za kentaury.“ A dále „...prošli jsme... – po cestách, kde bylo stále méně plazů...– Zemí ptáka. ... Indián s ptačím profilem (vytvořil) svou civilizaci ve znamení ptáka. Létající Bůh, bůh-pták, opeřený had jsou středem jeho mytologií...“⁴⁴ Zcela rozdílné plynutí času než které zná z velkoměsta pozoruje hrdina v Puerto Anunciación, malém městečku, kde „je však každý natolik pánem svého času, že čtrnáctidenní čekání nevyvolává ani sebemenší netrpělivost.“ Kontrast je patrný ve chvíli, kdy umírá Rosariin otec. Rosario a jejích osm sester bez zaváhání plní každá své úlohy, které jí při přípravě pohřbu připadly a truchlí u otcova těla: „V těchto tak početných rodinách, kde každý má svůj smutečný oděv složený v truhlici, je smrt něčím docela běžným. Matky, které mnoho rodí, často se s ní setkávají. Avšak tyto ženy, které si rozdělují obvyklé úkony při umírání člena rodiny, které od dětství umějí oblékat nebožtíky, zahalovat zrcadla a odříkávat příslušné modlitby, proti smrti protestují obřadem pocházejícím z doby velmi odlehlé. Neboť tohle vše byl především jakýsi zoufalý, výhružný, téměř zaklínací protest proti přítomnosti Smrti v domě (ještě starší, původní a také velmi působivou podobu tohoto rituálu, onen zaklínací protest proti přítomnosti smrti, vidí znovu o několik dní později v indiánské osadě, kde se šaman snaží vyléčit hadí uštknutí, i když člověk, kterého zařikává, je zjevně mrtvý. Opakování tohoto obřadu probíhá jak v rámci jedné generace, tak mezi nimi, existuje i v jakémsi mezikulturním kolektivním vědomí oblasti) ...Vytrvalost tohoto zoufalství... ve mně vzbudily podezření, že v tom všem je hodně divadla. Jeden příbuzný se skutečným obdivem

⁴⁴ CARPENTIER, Alejo. Op. cit., s. 98 a 172.

vedle mě poznamenal, že tyhle ženy oplakávají svého nebožtíka radost poslouchat.“⁴⁵

Okamžik poté nachází hrdina Rosario v kuchyni už klidnou a jak ji pozoruje oblečenou ve smutku, velmi ho fyzicky přitahuje. Tak se vedle sebe dostávají motivy, které Bachtin nazývá motivy archaického komplexu: smrt – radost (smích) – mládí – jídlo a pití (Rosario připravuje kávu pro ty, kdo bdějí u mrtvého) – soulož. Až tam ovšem syžet nepostoupí, protože protože hrdina se do takto prožívaného času dostává náhodou zvenčí a tím, že si tuto posloupnost motivů sám uvědomuje, se z něho opět vylučuje: „Nevím, zda-li se ve mně snovala ta ohavná hra, námět tolika bájí, při níž člověk baží po živém těle v sousedství těla, které už nikdy živé nebude, ale můj pohled, který ji svlékal z jejího smutku...“⁴⁶ I v tomto městečku na okraji pralesa v podstatě ještě platí, že všechny činnosti mají stejný význam, „všechny členy kontextu jsou rovnocenné. Jídlo a pití nejsou v této posloupnosti méně významné než smrt, porod či sluneční fáze.“⁴⁷, motivy se nedělí na vysoké a nízké, v této posloupnosti je najdeme i v jednom příběhu mačigengského vypravěče-Maškarky: „Odešly (tj. zemřely) i dvě mladší sestry Tasurinčeho ženy... 'Teď, když ty dvě odešly, máme víc jídla na rozdělování, to máme ale štěstí,' žertoval“ (s. 45). Ještě obecnější platnost má tento princip v Santa Mónica de los Venados. Lidé tu dobrovolně žijí velmi prostý a jednoduchý život, vše dělají společně a zároveň každý má svůj úkol, radují se z úlovku nebo deště, který přijde po období sucha a „docela prosté události, jako byl třeba náš příjezd, v nich vyvolávají kolektivní bouřlivé projevy veselí se zpěvy a bubnováním.“ Je to svět předtřídní společnosti, kdy vztah k času, stejně jako společenské třídy se teprve začínají utvářet. Je to čas tvoření: „Tvoření není žádná

⁴⁵ Ibid., s. 112.

⁴⁶ Ibid., s. 114.

⁴⁷ BACHTIN, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 355.

zábava a všichni to instinktivně připouštějí, přijímajíce úlohu, která byla každému z nich v té velké tragédii stvořeného světa přidělena. Avšak je to tragédie s jednotou času, děje a místa...⁴⁸ Jednota času a jednota místa spolu úzce souvisejí, protože tím, že se život odehrává stále na jednom místě generaci po generaci se stírají časové hranice mezi jednotlivými etapami. To přispívá k navození cyklického rytmu času.⁴⁹

4.2 Lineární čas

Vir i *Džungle* jsou plné dobrodružství hrdinů, která už svým charakterem předznamenávají pojetí času protagonistů i společnosti. Jedná se o čas jedinečných událostí jdoucích za sebou – lineární čas. Je to čas, který má svůj počátek (alespoň abstraktní), měří se, ubývá, přibývá. I tento čas obsahuje opakující se etapy, ale zároveň je v něm přítomen posun, vývoj. Podle Bachtina je toto vnímání času spojeno s rozdělením životních událostí na soukromé a historické, s rozpadem jednoty času: „s individuálními životními posloupnostmi tento čas nikdy nesplývá, dochází v něm k zcela jiným událostem. Historickému času chybí vnitřní aspekt, chybí mu hledisko pro vnímání času zevnitř.“⁵⁰ Důsledkem toho se proměňuje role přírody – neúčastní se životních událostí, je jen jejich dějištěm, pozadím. Pro *spisovatele* ve *Vypravěči* je příroda – Amazonie – krásným místem, kde žije kmen, který zajímá jeho přítele a o kterém natáčí svůj pořad. I Maškarka je součástí světa s lineárním vnímáním času, sám ho nechápe jinak a na Amazonii se z tohoto hlediska dívá podobně jako jeho přítel. Po asimilaci v indiánském kmeni u něho dochází ke změně – ne-li v jeho vnímání času (o tom se

⁴⁸ CARPENTIER, Alejo. Op. cit., s. 165.

⁴⁹ SĚ. BACHTIN, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 348.

⁵⁰ Ibid., s. 340.

konkrétně v knize nedočteme), tedy v jeho prožívání. Na rozdíl od hlavního hrdiny *Ztracených kroků*, který se pohybuje jakoby zpět po časové ose (lineárního času), Maškarka se také vrací, ale k jinému způsobu prožívání času, jakoby svou „konverzí“ přestoupil z lineárního do času cyklického. Podobným směrem se ubírají i myšlenky *spisovatele* v závěrečné kapitole ve Florencii: „Neboť proměna ve vypravěče znamená...Návrat nazpátek v čase, od kalhot k bederní roušce a tetování, od španělštiny k hrdelnímu chrčení mačigengštiny, od rozumu k magii... Poněvadž mluvit, jak mluví vypravěč, znamená procítit a prožít tu kulturu v její nejhlubší niternosti. ...se můj přítel Saúl zřekl všeho..., aby... dál tak nesl tradici onoho neviditelného rodokmene potulných vypravěčů...“ (s. 178 – 179).

Pokud je možné říci o cyklickém čase, že je to čas přírody, čas pralesa, lineární čas je ve *Vypravěči* časem Limy a Florencie, tedy velkých měst. Z velkých, v podstatě i hlavních, měst pocházejí i hrdinové ostatních zpracovávaných románů: Alberto z Lisabonu, Arturo Cova z Bogoty a hudebník (*Ztracené kroky*) z blíže nespecifikovaného velkoměsta.

4.3 Čas a román

Většina příspěvateľů jednoho z kulatých stolů, jejichž příspěvky vyšly, jak už bylo zmíněno, pod názvem *Ovládnutí času* se v zamyšleních na téma Čas a literatura shoduje v tom, že každý spisovatel – i realistický – ve svém vyprávění intenzivně pracuje s časem tím způsobem, že ho podrobí přísnému výběru, řazení a hlavně – stylizaci. Může ho komprimovat, natahovat, zařazovat elipsy, ve kterých nechá zmizet dny, měsíce i roky, nebo zastaví čas soustředěným popisem určitého detailu (svůj čtrnáctidenní pobyt v Santa Mónica

de los Venados hudebník popisuje způsobem, jež vyvolává dojem, že tam strávil několik měsíců). Další rys románového času, který vyzdvihují a který se liší od našeho žitého času, je možnost vrátit se o kousek zpět, novou verzí stejné události opravit dojem, který mohla vyvolat verze předchozí, nebo jí přidat další aspekt pro její dokonalejší vykreslení. Autor má dokonce možnost předvídat, anticipovat události, které se teprve stanou. José María Merino tyto principy fungování času v literatuře objasňuje komplexně: Mluví o nenávratnosti šípu času a jeho neodvratnosti od směru (což znamená, že směr času je nutně lineární) v teorii Stephena Howkinga, který ji podpírá různými aspekty – termodynamickými, kosmologickými i psychologickými. My lidé, „odsouzeni bohy do času,⁵¹ jsme nevratnosti a pomíjivosti tohoto šípu podřízeni. Merano připomíná, že se můžeme proti času vzbouřit – a také bouříme – a prostřednictvím paměti a snu se pokoušíme „zachytit čas, jenž nám protéká mezi prsty, ten prchavý princip, který spolutváří vlastní podstatu našeho bytí. Tím jsme docílili, aby v umění a obzvláště v literatuře čas lineární ani asymetrický nebyl a pouze jedním směrem neplynul.⁵²“ Čas v románu nabývá různých dimenzí – může být cyklický, synchronní, paralelní, zároveň minulý i budoucí. Čas je „základní surovinou“ románu a v literatuře se přizpůsobuje a „tvaruje“ podle potřeb autora, někdy navzdory zákonům fyziky, ne logice příběhu. Ten musí zůstat stále „pravděpodobný“.

5 Mačigengové a prostor a čas

5.1 Mačigengský časoprostor

⁵¹ Condenados al tiempo por los dioses... MERINO, José María. in *El dominio del tiempo*., Cit. vyd., s. 191.

⁵² ...atrapar ese tiempo que se nos escurre, ese elemento efímero que constituye la misma esencia de lo que somos. Y así hemos conseguido que en el arte, y muy especialmente en la literatura, el tiempo no sea lineal, ni asimétrico, ni fluya en una sola dirección. Ibid., s. 191.

S kmenem Mačigengů se ve *Vypravěči* setkáváme na třech úrovních. Ve vypravěčových příbězích v rovině mytické, dále v narativním čase románu, kdy Maškarka „působí“ mezi jednotlivými roztroušenými rodinami, a v době, kdy se *spisovatel* znovu vrací do Amazonie a vidí příslušníky kmene z velké části usazené ve vesnicích založených pracovníky lingvistického ústavu. Prostředí Mačigengů v čase románu bylo popsáno v kapitolách 3 a 4, tato kapitola se bude věnovat mačigengskému mytickému prostoru, respektive přetrvávání principů archaické ontologie v životě Mačigengů i v narativním čase.

O životě kmene se dozvídáme z proudu Maškarkova vyprávění, kdy opakuje mýty o stvoření světa, mluví o svých návštěvách u jednotlivých lidí, připomíná „historické“ okamžiky (na příklad události během kaučukové horečky), vše terminologií a jazykem „primitivního“ člověka. S pomocí Eliadeho citovaného eseje se pokusím vyčíst z chování člověka ve společnosti před dobou moderní jeho koncepci bytí a reality, protože jejich vnímání času a prostoru vyrůstá právě z ní. Vzhledem k jazykovým prostředkům mačigenštiny a „primitivních“ jazyků obecně (ačkoli jazykem románu je španělština) nemůže být popsána teoretickými termíny, ale vyjádřena symbolicky. V mýtech i v jednání jednotlivců. Eliade vyzoroval, že význam lidské činnosti nevyplývá z ní samé, ale z toho, že každý úkon reprodukuje prvotní úkon, jeho mytický příklad. „Primitivní, archaický člověk neuznává v dílčích projevech svého vědomého jednání žádný úkon, který dříve nepředvedl nebo nezažil někdo, kdo nebyl člověkem. ...Toto vědomé opakování určitých paradigmatických gest je projevem původní ontologie.“⁵³ Podle něho věci vnějšího světa ani

⁵³ ELIDE, Mircea. Op. cit. s. 10.

lidské úkony nemají hodnotu samy o sobě. Nabývají jí (hodnoty a tím i reality), jestliže se nějakým způsobem podílejí na realitě, která je přesahuje. I taková činnost zdánlivě hodnotná sama o sobě jako pěstování základní potraviny, manioku, má také svůj vzor. Vypráví o něm mýtus, kdy měsíc Kaširi sestoupil z nejvyššího nebe Inkite a uviděl mačigengskou dívku. Aby se jí zalíbil, naučil ji pěstovat a zpracovávat maniok (do té doby lidé jedli hlínu). Když tedy člověk sází, sklízí a konzumuje maniok, opakuje vzor božského původu. „Nezpracovaný produkt přírody či předmět upravený člověkem získává svou realitu, svou totožnost jedině potud, pokud se podílí na transcendentní realitě. Gesto nabývá smyslu, reality jedině a výlučně tehdy, když reprodukuje prvotní úkon. ...pro tradiční společnosti byly všechny důležité úkony života zjeveny *ab origine* bohy nebo hrdiny.“⁵⁴

Elidade na základě studia různých kultur a vybraných příkladů vyvozuje skupiny faktů, na kterých vysvětluje strukturu archaické ontologie. Jsou to například „fakta, která ukazují, že v očích archaického člověka je realita funkcí nápodoby nebeského archetypu.“ Z vypravěčova podání mýtů a příběhů lze poměrně dobře vyčíst představu mačigengů o světě. V jejich kosmogonii pozemský prostor odpovídá nebeskému, popřípadě podsvětnímu a každý svět, kraj má svoji řeku, na zemi jsou nejdůležitější Mainiquijské peřeje. Nejvýš leží svět slunce Inkite. Je to kraj, po kterém se pohybuje slunce a měsíc a do kterého může vystoupit *seripigari* v opojení, aby zjistil příčiny věcí, za jistých okolností se tam dostanou i duše zemřelých, těch, „kteří odešli.“ Ze země do Inkite teče řeka Meshiarení. Symetricky k hornímu světu existuje také podsvětí – Gamaireni s řekou Kamabiríou, řekou mrtvých. Rozložení světů ilustruje v jedné vypravěčově epizodě příběh zemřelého chlapce, syna

⁵⁴ Ibid., s. 10, 28.

slepého Tasurinčiho. Chlapce uštkla zmiže a zemřel. Jeho rodičům se po něm stýskalo, tak požádali kouzelníka seripigariho, aby zjistil, v jakém je synek světě a vyřídil mu, aby je navštívil. Mrtvý chlapec to seripigarimu slíbil a když na návštěvu k rodičům přišel, vyprávěl jim, kam se dostal: „Byla tma, ale jemu se podařilo rozeznat vchod do jeskyně, kudy se schází k řece mrtvých duší. Skočil do Kamabirí a splýval... připlul na místo, kde se vody rozdělují a strhávají do propasti vodopádů a vírů ty, kdo sestupují trpět do Gamaironi. Syn slepého Tasurinčiho s úlevou pocítil, že jeho odnáší voda pryč od propasti; šťasten pochopil, že on popluje dál po Kamabiríe s těmi, kdož mají vystoupit po řece Mešiareni do horního světa, světa slunce... Musel překonat konec této země, Oskiaje, kam se vlévají všechny řeky. Je to bažinatý kraj plný oblud;... Čekali až bude nebe bez mraků a hvězdy se budou jasně odrážet ve vodě. Tehdy mohl Tasurinčiho syn vystoupit s ostatními poutníky po Mešiareni, žebříku z hvězd do Inkite.“ (s. 43 – 44).

Oskiaje je místo, kde se stýkají všechny světy. Podle Mačigengů tak jako Oskiaje vypadal svět, než je vydechl Tasurinči a Kientibakori, v čase před stvořením; tedy prvotní chaos. Tam se vrací duše zemřelých před pobytém v nebi Inkite nebo novým zrozením.

Příběh o návratu mrtvého chlapce navozuje i vztah Mačigengů k času. Když se chlapec dostal do Inkite, snědl plod po kterém vyrostl, stal se a něj mladý muž a dál žil podobným způsobem jako žili jeho rodiče, jeho kmen na zemi. Na nějaký čas se vrátil k nim a pak opět do Inkite. Dá se tedy říci, že člověk se v mačigengském vertikálně i horizontálně výrazně členěném časoprostoru pohybuje všemi směry. Dopředu dozadu, nahoru dolů atp. Je to možné díky archaickému pojetí času. Jak už bylo zmíněno, v těchto kulturách se reality

dosahuje opakováním nebo napodobováním archetypu. Tím se aktualizuje prvotní gesto, vše se vrací do okamžiku mytického počátku. Lze tedy říci, že „napodobováním archetypů a opakováním paradigmatických gest se ruší čas.“⁵⁵

Eliade se také zabývá otázkou regenerace času. Studuje nesčetné obřady a rituály před koncem starého a po příchodu Nového roku. Je to soubor očištných rituálů, jejichž smyslem je zbavit se hříchů předešlého roku, nějakým způsobem s ním skoncovat a začít znovu od začátku. Mačigengové kalendář nemají (znají jen „to bylo předtím“, „to bylo potom“, hranice mezi tím není pevně daná, spíš tu hraje roli *epický* odstup od vyprávěných mýtů) a svátek Nového roku neslaví, nicméně i oni mají svůj odvěký očištný rituál. Dát se na cestu. Vydávají se na ní vždy, když mají pocit, že slunce padá, což by mohlo být období, kdy slunce stojí nejniž nad obzorem, v zimě, kdy i zem odpočívá. Smyslem tedy odpovídá období Nového roku, i když se jedná o jiný měsíc. Než se Mačigengové vydávají na cestu, spálí svou chýši a tím se vzdají a zbaví nepotřebných věcí, obrazně předešlého života, a vydávají se na očištný pochod a do „nového“ života. Poprvé se vydávají na cestu na příkaz boha Tasurinčiho, později jde už jen o opakování tohoto archetypu ať už když slunce „padá“ nebo vydávají-li se na cestu jen kvůli odčinění svých hříchů (viz epizoda se slepicí s.....). Tato cesta je v podstatě „pokusem o restauraci, i když přechodnou, prvotního mytického času, čistého času, času v okamžiku Stvoření. Každý Nový rok (v případě Mačigengů usazení se na novém místě) je znovuzapočetím času, tj. opakováním kosmogonie.“⁵⁶ Tato potřeba periodické regenerace podle Eliadeho dokazuje to, že ani tyto primitivní společnosti nemohou navždy setrvat v „ráji

⁵⁵ ELIADE, Mircea. Op. cit. s. 29.

⁵⁶ Ibid., s. 40.

archetypů“ a že jejich paměť dříve či později dospěje ke zjištění (i když méně intenzivně než u moderního člověka) „nezvratnosti událostí, to znamená k postižení dějin. U těchto primitivních národů je proto existence člověka v Kosmu pojímána jako pád.“⁵⁷ Pád se u Machigengů manifestuje jako ztráta moudrosti. Ubývá i *seripigariů* a „obyčejný“ Mačigenga si pak musí závažné otázky spojené s příčinami věcí zodpovědět sám. Někdy odpověď najde (po zemětřesení celý další den a půl sedí v ústraní a jen přemýšlí, co se to stalo a proč. Dochází k závěru, že je třeba se očistit – dát se na cestu), jindy je hledání složitější jako například události v „čase krvácení stromů“, kaučukové horečky. Tady už můžeme mluvit o onom uvědomění si nezvratnosti událostí a postižení dějin.

5.2 Prales jako symbol jednotného řádu

Seznámení čtenáře s Mačigengy probíhá v románu za vášnivých rozovorů protagonisty-spisovatele a Maškarky, který se mu snaží přiblížit jejich životní podmínky i náhled na uspořádání světa. Spisovatel dostává od svého přítele kůstku s několika vyrytými obrazci, díky nimž se dozvídá o filosofii kmene. Obrazce „představují řád, který vládne světu. Kdo se nechá strhnout hněvem, pokřiví linky a křivé čáry pak neudrží zemi...(s. 12) ...protože mezi lidským duchem a silami přírody existuje osudová souvislost a každé prudké duševní hnutí může způsobit přírodní katastrofu“ (s. 13). Kmen tedy žije dál podle svých „zákazů a nařízení“, a snaží se „nenakazit“ stykem s bílými, před kterými ustupuje stále hloub do pralesa. Na tomto místě je možné citovat i věty napsané o Víru J.E. Rivery: „při vší různosti

⁵⁷ Ibid., s. 53.

světů jež se v něm nacházejí, je prales symbolem jednotného řádu.⁵⁸ Jeho pochopení a poznání se v životě kmene děje jak průběžně v práci a zápase s přírodou (Bachtin toto poznání v rámci universa během kolektivní práce přičítá vlivu *folklórního času*, který všechno – slunce, hvězdy, zemi, apod. vtahuje do svého pohybu⁵⁹), tak za ayahuaskového opojení: s jeho pomocí je možné „vystoupit do vyšších světů“ a dozvědět se a pochopit, co běžně rozumem nelze obsáhnout, například sebe jako součást vesmíru. Maškarka u těchto kultur obdivoval „souznění se světem, v němž žily, moudrost plynoucí z pradávných zkušeností, díky níž dokázaly pomocí propracovaného systému rituálů, zákazů, strachů a dovedností opakovaných a předávaných z rodičů na děti, uchránit přírodu...“ (s. 21). O tom, že kmen chápe sám sebe jako nedílnou součást přírody a zároveň, že se člověk příliš neliší od rostlin a zvířat a v podstatě se rovná Bohu (ne ovšem v moderní individualistické pyšné póze, nýbrž na úrovni vědomí a božských stavů), svědčí nejenom jejich mýty, ale také používání jména Tasurinči pro Boha-stvořitele stejně jako pro každého mužského příslušníka kmene.

6 Utopie, ztracený ráj, arkádie?

6.1 Americký prostor, ráj a utopie

Od prvních okamžiků po „objevení“ Ameriky je její prostor viděn jako jiný, nový svět, svět netušených možností, svět bez historie a dějin. Je to tedy (prozatím) pohled z Evropy, v době, kdy vychází zakladatelské dílo utopického žánru, Utopie Thomase Mora. Zprávy o objevení Nového světa ho pravděpodobně natolik ovlivnily, že Utopii, respektive ostrov, na

⁵⁸ HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha: Torst, 1998.

⁵⁹ BACHTIN, M.M. Op. cit., s. 333-334.

kteřý ji umístil, situoval někam do amerického prostoru. Následovala i další díla žánru, nikoli ale ve Španělsku, neboť „V období konquisty měl Morův text vliv spíše na praktické pokusy. Podle běžné představy Španělé v Americe utopie nepsali, ale uskutečňovali.“⁶⁰ Bylo tak snadné promítat do ní touhy, přání a představy o lepším „bytí“. Nicméně, „na jedné straně je veleben prostor, aby mohl být ztotožněn s rájem či zemí zaslíbenou, na straně druhé je podceňován domorodý obyvatel jako společenská jinakost, která není vždy uznána.“⁶¹ Pero Vaz de Caminha v *Dopise Králi Manuelovi o nalezení Brazílie* v líčení domorodého obyvatelstva obdivuje jejich dobře stavěné postavy a nevinnost, která odkazuje k „rajskému“ prostoru, ale zároveň je v úvahách čím dál více srovnává se zvířaty a méně s lidmi. Takto popisuje první setkání: „Jiná (žena) měla obě kolena takto křivkami zbarvená, a též nártý nohou; a její hanba tak holá a s takovou nevinností obnažená, že v tom žádné hanby nebylo. Ale o stránku dále: „...splašili se jako divoká zvířata a prchli vzhůru. Ti druzí,... se zde již neobjevili – z toho soudím, že jsou to lidé hloupí, málo znalí a proto tudíž tak plaší. Avšak i přes to všechno jsou velmi dobře upravení a velmi čistí. A v tom se mi zdají býti ještě více jako ptáci či divá havěť, jimž povětrí dělá lepší peří a lepší srst než ochočeným...a byli tuto noc velmi dobře zaopatřeni, jak krmí, tak ložem z žíněnek a prostěradel, aby je více ochočili.“⁶² Nově přichozí si do Ameriky přinášejí svůj model světa s sebou a *nový svět* okamžitě berou za vlastní a promítají do něho svůj způsob vidění a chápání: „Jeden z nich zahlédl bílé korálky růžence; naznačil, aby mu je dali, velmi se s nimi těšil a zavěsil si je na krk. Následně je sňal, obtočil si je kolem paže a ukazoval k pevnině a pak opětovně k pevnině

⁶⁰ HOUSKOVÁ, Anna. Op. cit., s. 66.

⁶¹ AÍNSA, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Přeložil Petr Pšenička. Brno: Host, 2007, s. 87.

⁶² VAZ DE CAMINHA, Pero. *Dopis králi Manuelovi o nalezení Brazílie*. Přeložila Martina Malechová. Dolní Břežany: Skriptorium, 2000, s. 46 – 48.

a pak na korálky a na kapitánův náhrdelník, jako by říkal, že by za to dali zlato. Takto jsme to pojali, neboť takto jsme si to přáli. Chtěl-li však říci, že by si vzal korálky i náhrdelník, to jsme mu rozumět nechtěli, neboť bychom mu je nedali.“⁶³ S postupem let a staletí se na Ameriku jako na ztracený ráj začali dívat i sami její obyvatelé. Zůstávala stále vhodným prostorem k umístění utopických vizí a studované romány jsou dokladem, že některé jejich prvky se v literatuře objevují ještě ve dvacátém století.

Anna Housková v knize *Imaginace Hispánské Ameriky* rozebírá z utopického hlediska texty Bartolomé de las Casase *Memorandum* a *Pravdivé komentáře* Garcilasa de la Vega ze 16. století. Upozorňuje na zkušenost s Amerikou, která je pro obě díla spojujícím prvkem, i když každý z autorů – misionář a Inka procházejí poněkud odlišnými prostředími. Oba dva popisují komunitární způsob života. Las Casas život v komunitách navrhuje jako řešení pro budoucnost (vychází ze znalosti vlastnosti Indiánů, ví že jim není cizí), v tom spočívá jeho utopické řešení, Garcilaso de la Vega popisuje společenství, které existovalo a fungovalo v minulosti. O Incích, svých dávných krajanech, se zmiňuje i Vargas Llosa – v knize esejí *Pravda lží (La verdad de las mentiras)*⁶⁴. Na rozdíl od Garcilasa de la Vega se nesnaží literaturou sblížovat dva rozdílné světy, které si „nerozumí“, ale soudí, že právě incký svět je příkladem, jak lze použít literárně zpracované a přepracované minulosti k mocenským účelům: „Nový Inka převzal moc se dvorem nově příchozích stařešinů-amautů, jejichž úkolem bylo přepracovat oficiální paměť, opravit minulost, dalo by se říci modernizovat ji, takovým způsobem, aby všechna hrdinství, dobytá území a stavby, které se dříve připisovaly

⁶³ Ibid., s. 33-34.

⁶⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

jeho předchůdci, se počínaje touto chvílí staly součástí *curricula vitae* nového vladaře. “⁶⁵

Výsledkem tedy podle něho je Incké impérium bez hodnověrně zpracovaných a důvěryhodných dějin. Tento úsudek uvádí v souvislosti s tématem uzavřených (jako opaku otevřených) společností – diktatur a totalit –, ve které může utopická společnost přerůst. V otevřené společnosti je samozřejmostí, že hranice mezi literární pravdou a pravdou historickou jsou jasně dány a neprolínají se, „existují vedle sebe nezávislé a svrchované, byť se doplňují v utopickém snažení obsáhnout celý život“.⁶⁶ Je patrné, že Anna Housková a Vargas Llosa se zabývají každý jiným rysem utopie. Incká společnost popisovaná Garcilasem de la Vega je evokací Zlatého věku. „Indiánská říše je vylíčena jako harmonický svět, od bájného založení, přes moudré panovníky, popisy měst a solidární organizace společnosti po četné popisy pěstovaných plodin.“⁶⁷ Jde o idylický popis indiánské komunity, utopické rysy tu spočívají v jejím alternativním fungujícím modelu oproti problematickému stávajícímu. Vargas Llosa se naproti tomu zaměřuje na dokonalou reglamentaci utopických vizí, Inckou říši zmiňuje z důvodu, jak poznamenává, „organizování kolektivní paměti“. Zabývá se jí z důvodu rozdílu mezi „klasickými“ utopiemi, tedy utopiemi, které symbolizují štěstí zlatého věku a ráje na zemi a utopie typu Orvelova románu *1984*, které spíše než pozemský ráj připomínají peklo na zemi. K tomu dochází i esej, kterou se zabývá Huxleyho *Koncem civilizace* „Ráj jako noční můra“, kterou právě tomuto utopickému rysu věnuje. Přestože

⁶⁵El nuevo Inca asumía el poder con una flamante corte de Amautas cuya misión era rehacer la memoria oficial, corregir el pasado, modernizándolo se podría decir, de tal manera que todas las hazañas, conquistas, edificaciones, que se atribúan antes a su antecesor, fueran a partir de eses momento transferidas al *curriculum vitae* del nuevo Emperador. Ibid., s. 17.

⁶⁶...coexisten, independientes y soberanos, aunque complementándose en el designio utópico de aarcr toda la vida. Ibid., s. 16

⁶⁷ HOUSKOVÁ, Anna. Op. cit., s. 69.

utopické texty, ve kterých centralizované a do důsledku naplánované komunity na cestě za štěstím překročily pomyslnou hranici snesitelnosti, vznikaly ještě před tím, než se lidé seznámili s „plánováním“ a řádem nacistických a komunistických praktik, mají s nimi i cosi společného.

Utopický stát má představovat kolektivní úsilí, ale ve skutečnosti je i tak řízen nějakou privilegovanou vrstvou – kastou (jako v tomto případě) nebo jinou politickou, náboženskou nebo vědeckou skupinou. Její představitel se těší té výsadě, že má tajnou knihovnu s klasickými díly. A stejně jako jezuité v Latinské Americe za koloniální vlády, i v tomto literárním dokonalém vědeckém světě jeho „správci duší“ pochopili, že nekontrolované iluze a touhy by jim mohly přivodit problémy. Nad touto kastou se nachází ten, který převzal funkci Boha stvořitele a dal planetě jméno. Společenství, respektive stát, stojí nad jednotlivcem, a ten je mu tedy ve všem podřízen – stát je založen na totalitárním principu. A jak Vargas Llosa dodává, „sledování absolutní dokonalosti ve společnosti vede, dříve či později, k neskutečným zvěrstvům.“⁶⁸ V *Konci civilizace* jsou lidé produkováni ze zkumavek, každý s přesnou intelektuální i fyzologickou výbavou, jak přísluší jeho kastě. Jediní lidé, kteří požívají té výsady, že žijí v podstatě přirozeně, jsou Indiáni v jisté rezervaci. Jakoby Amerika i pro autora utopického románu budoucnosti byla ideálním místem pro „ztracený ráj“. Z této rezervace je Divoch, „neřád“ v řádu který do tohoto téměř dokonalého sociologického projektu a „intelektuálního cvičení za účelem vyburcovat lidstvo před nebezpečím *pokroku*“⁶⁹

⁶⁸ ... la búsqueda de la perfección absoluta en el dominio social conduce, tarde o temprano, al horror absoluto.

VARGAS LLOSA, Mario. *La Verdad de las mentiras*, Cit., vyd., s. 88.

⁶⁹ ...un ejercicio del intelecto para alertar a la humanidad sobre los peligros del *progreso*. Ibid., s. 94.

vnáší trochu lidskosti a hlavně rysy beletrie. Všechno je řízené, všichni jsou šťatní, ale jen tak, jak mají – iniciativy jednotlivců jsou pečlivě orientovány správným směrem – a jen natolik, aby nepřerostly do citu nebo vášně, které jsou chemicky eliminovány. Ale tyto pilulky znamenají i jistou naději – že i přes všechnu „vysokou vědu“ a dokonalost systému „produkce“ lidských bytostí se nepodařilo lidskou přirozenost vymýtit.

Huxleyho román *Vargas Llosa* označuje za sarkastickou kritiku žánru, přesto, nebo možná právě právě proto, má s nimi mnoho společného. To, co obvykle zůstává zahaleno, Huxley ukazuje v plném světle. Moderní utopie, včetně této „se nerodí z velkodušnosti, nýbrž paniky. Ne ze vznešeného a ušlechtilého citu pro lidstvo smířené se sebou sama... nýbrž ze strachu z neznámého, z toho že by si každý člověk musel sám vytvářet svůj vlastní osud bez dohledu nějaké moci, která by jeho jménem přijímala důležitá rozhodnutí a vedla ho životem... Utopie představuje podvědomou nostalgii po otroctví, po návratu do onoho stavu naprosté oddanosti a podřízenosti bez jakékoli odpovědnosti, který je mnohým také jistou formou štěstí...“⁷⁰

Podle tohoto dělení Vargase Llosy na utopie klasické a moderní by utopické znaky románů *Vypravěč* a *Ztracené kroky* patřily k charakteristikám „klasickým“, ze kterých vyšlo dnešní šikoré chápání pojmu utopie jako cosi krásného, ale (už nebo ještě) neuskutečnitelného.

⁷⁰ ... no nacen de la generosidad sino del pánico. No de un sentimiento noble y altruista en favor de una humanidad reconciliada consigo misma... sino del temor a lo desconocido, a tener cada hombre que labrarse un destino por cuenta propia, sin la tutela de un poder que tome en su nombre todas las decisiones importantes y le resuelva la vida. La utopía representa una inconsciente nostalgia de esclavitud, de regreso a ese estado de total entrega y sumisión, de falta de responsabilidad, que para muchos es también una forma de felicidad... Ibid., s.91-92.

6.2

Maškarkovy názory a jeho přístup k Mačigengům označuje jeho přítel za „archaickou, ahistorickou utopii“ (s. 58). Je to, co nakonec Maškarka „realizuje“, opravdu utopie?

Fernando Aínsa shrnuje hlavní utopické charakteristiky do čtyř bodů.⁷¹ Tři z nich najdeme i v místě Saúlova působení. Prvním je vyčleněný prostor. Ve *Vypravěči* toto izolované místo představuje území obývané Mačigengy, oddělené od ostatního světa nepřístupností pralesa a navíc Mainiquiskými peřejemi. Odlehlost a izolovanost je chrání před „kontaminací okolím“ zvnějšku a zároveň souvisí s další charakteristikou utopie, se soběstačností. Kmen se brání jakémukoli styku s bílými obyvateli i ostatními indiánskými kmeny, protože se všemi má špatné zkušenosti. Musí si vystačit sám i v hospodářské oblasti. Třetím rysem je vztah k času, respektive mimočasovost. Utopie jako by se odvíjela někde mimo čas a stála mimo dějinný rozměr. I to v Maškarkově úsilí můžeme vyčíst. Chce tuto společnost zachovat ve stavu, v jakém se právě nalézá. Jeho ambicí není ani vylepšovat, ale udržet – v jakési věčné přítomnosti. V tomto „nedějinném čase je veleben prvotní čas, zlatý věk počátků, který se v případě Ameriky zdánlivě potvrzuje při setkání s *primitivním člověkem, dobrým divochem, který žije v ryzích edenských podmínkách*, stranou od zákonů dějinného vývoje Západu.“⁷²

⁷¹ AÍNSA, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Cit. vyd., s. 21.

⁷² *Ibid*, s. 22.

Aínsa tento náhled nazývá nostalgickou vizí, vizí „času bez dějin“ a prostoru, kde byl zrušen veškerý neblahý vývoj.

Tato izolovanost a bezčasí jsou ovšem dlouhodobě neudržitelné a Maškarka-vypravěč, ačkoli už v Limě podle svého přítele téměř dosahoval ideálu Mačigengů ovládnout a nerozčilovat se, aby nevyvedl svět z rovnováhy, se velmi zlobí, když jedna rodina z tradiční úcty k hostům dovolí lingvistům poslechnout si jeho vyprávění. Dobře si uvědomuje, že s jejich působením je jeho poslání neslučitelné.

Čtvrtý rys –vybudování města–, tu sice v jisté formě najdeme, ale nejde o budování utopického prostoru, spíše o jeho „zničení“. Vybudováním vesnic pracovníky lingvistického ústavu se razantně mění životní styl kmene a ruší předchozí tři utopické principy: je prolomena izolovanost od „civilizace“, uskutečňuje se hospodářská směna a přeložením bible do mačigengštiny pro kmen „začínají dějiny“. Ještě i tehdy se sice dávají na cestu, když řeka změní koryto, ale nejde už o opakování archetypu, nýbrž o plánovaný přesun vesnice bez jakýchkoli očištných rituálů. Tím jim, podle jejich víry, hrozí ztráta moudrosti. Aby k ní nedošlo, je třeba, aby alespoň část kmene zůstala putujícími lidmi a příchodu někoho, kdo by jim jejich „povinnost“ stále připomínal – vypravěče Tasurinčiho-Maškarky.

Čtvrtý bod – včetně dvou předchozích –, najdeme ve *Ztracených krocích*. Odstavec, kdy si užaslý protagonista uvědomí, že „sloveso založit se dá časovat, mluví-li se o městě,“ byl mnohokrát citován. Adelantado si tak plní svůj sen a zakládá „město, které se rodí na úsvitu dějin.“ Santa Mónica de los Venados se vyznačuje jistou reglamentací (typický rys utopického města) – čtvercové „náměstí“, pravidelně rozmístěné budovy, Adelantado se synem

sepisují zákony. Nejde tedy o precizní plán města budoucnosti nebo hypotetickou studii ideálního města, je pokusem o návrat k přirozenému způsobu života v souladu s přírodou, už probíhajícím. A ještě krokem dále, jakousi utopií na druhou, kdy si adelantado tento sen realizuje v prostoru s rajskými atributy; má nakročeno zároveň k „utopii řádu“ i „utopii svobody“.⁷³ Nicméně, přesto to všechno jsou to „pouze“ utopické prvky. Můžeme je ve Svaté Mónice Jelení vyzorovat, ale vypravěč-hudebník vyvažuje tento entuziasmus dalšími racionálními postřehy: „Není pochyby, že příroda, která nás zde obklopuje, je i přes svou krásu neúprosná, hrozná. Avšak ti, kdo v ní žijí, považují ji za méně zlou, snesitelnější než hrůzy a úděsy, chladné ukrutnosti a stále obnovované hrozby světa tam dole. Zde jsou útrapy, všemožné nemoci a přírodní nebezpečí předem přijímána: tvoří součást řádu, který má své drsnosti.“⁷⁴ Ani adelantado „netvrdí, že tohle je něco podobného Pozemskému ráji podle představ starých kresličů map. Jsou tu nemoci, přírodní pohromy, jedovatí hadi, hmyz, šelmy požírající zvířata s námahou vypěstovaná; bývá tu období záplav...“⁷⁵ Navíc, jak naznačuje Fernando Aínsa v názvu jedné z kapitol,⁷⁶ ti, kdo se v tomto „ráji“ pohybují, mají do nevinosti daleko.

Poněkud rozdílně se Amerika jeví Albertovi v *Džungli*. On žádné utopické vize nekonstruuje, ale sám je součástí vlny vystěhovalců a vyhnanců, která si podobnou zkušeností obecně prošla. Jeho vlastní země se k němu staví nepřátelsky, a tak hledí s nadějí za oceán. Jenže tato „nová“ země je plná lidí jako on i těch, kteří přišli dříve a své touhy už uskutečnili.

⁷³ Aínsa třídí utopická díla do těchto dvou skupin na základě Moorovy Utopie a Campanellova Slunečního státu. Ibid., s. 24.

⁷⁴ CARPENTIER, Alejo. Op. cit., s. 165.

⁷⁵ Ibid., s. 165.

⁷⁶ Kapitola nese název „Un paraíso sin seres inocentes“, Ráj bez neviných. AÍNSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Cit. vyd., s. 253.

Brazílie, „země zaslíbená“ „již patří jiným. ...nový svět je vlastně mnohem starší, než se zdá.“⁷⁷ **Alberto nenajde práci a s obavami se vydává do pralesa. Šťastná, rajska zem se nenalézá někde vpředu, v budoucnu; idealizovaný ztracený ráj zůstává za ním, v Portugalsku.**

7 Mario Vargas Llosa a jeho pravda lží

Blízkému vztahu literárního a reálného prostoru se věnuje už kapitola 3.1, tato navíc vysvětluje, spolu s autorem *Vypravěče* a jeho knihy esejů *Pravda Lží* vysvětlit, jak se jedno mění v druhé.

V anotacích nebo doslovecích různých vydání románů se obvykle zmiňují autobiografické prvky. Ve *Vypravěči* je, nebo alespoň vlastní autorovu zkušenost s pralesem a skutečnou existenci mačigengských mýtů, můžeme vytušit z poděkování na konci knihy, v případě *Ztracených kroků* k nim směřuje uvedená autorova poznámka i doslov. Eduard Hodoušek v něm hned na úvod varuje, že: „mohl by vzniknout dojem, že autor předkládá svůj vlastní příběh, jak tomu nasvědčují i různé vnější okolnosti,...“ a vypočítává shodné prvky mezi autorovým a vypravěčovým životem, ale později uvádí na pravou míru, že příběh předkládaný v první osobě „vypráví“ fiktivní osoba. Mario Vargas Llosa se k podobným ztotožňováním literárního textu a reality vyjadřuje v *Pravdě lží*. Je to, co se píše v knihách pravda? Je to podle skutečnosti? Opravdu je ten člověk tak zlý? Byl tam, nebo si to celé vymyslel? Na takové a podobné otázky má stručnou odpověď. „Romány lžou – nemůžou

⁷⁷ AÍNSA, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Cit. vyd., s. 87.

jinak. “ Zároveň hned dodává – „ale to je jenom jedna část příběhu. Druhá je, že tím, že lžou, vyslovují podivuhodnou pravdu, která se dá vyjádřit pouze zahalená a maskovaná za to, čím není.“⁷⁸ Ve chvíli, kdy autor převede skutečnou událost nebo osobu do slov, obojí projde hlubokou proměnou. Cesta do pralesa nebo popis oblíbeného profesora – z profesora historie Raúla Porrace Barrenechey, jehož kurz ve skutečnosti navštěvoval, si vybral pro postavu ve *Vypravěči* právě historii a smysl pro humor. Jestli ho Barrenechea opravdu měl a na další rysy už se „nedostalo“ nebo právě tímto ho Vargas Llosa v románu „vylepšil“, už ve svých pamětech *Ryba ve vodě (El pez en el agua)*⁷⁹ neuvádí. Jeho knihu *Město a psi* spálili zaměstnanci na nádvoří vojenské školy Leoncio Prado, protože byli přesvědčeni, že kniha školu ukazuje ve špatném světle, že ji pomlouvá. To ale není ten význam, říká Vargas Llosa, jak bychom větu, že romány lžou, měli chápat. Pravda a lež jsou v literatuře, respektive v románu, pouze estetické hodnoty: „ Každý dobrý román říká pravdu a každý špatný román lže. Protože říci pravdu v románu znamená dát čtenáři prožít jistou iluzi a *lhát* neschopnost tohoto klamu docílit.“⁸⁰ Román skutečnost a život nepopisuje, ale přetváří je. Aby ale onu iluzi docílil, nestačí ani jen skutečnost popsat a přetvořit, je třeba vytvořit i nějakou „přidanou hodnotu“ - názor, postoj, zkušenost. Ve *Vypravěči* je to celá řada otázek, na které odpověď v textu nenajdeme. V textu nemusíme najít ani otázky – žádná z postav je neklade, přesto vyvstávají s jistou neklidnou naléhavostí. Tento neklid a otázky, které s sebou četba románů

⁷⁸ ...las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Cit. vyd., s. 6.

⁷⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

⁸⁰ Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque „decir la verdad“ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y „mentir“ ser incapaz de lograr esa superchería. VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*, Cit. vyd., s. 10.

přináší, byla možná důvodem, proč inkvizitoři jejich četbu v koloniích zakázali. Chápali je možná jako nebezpečný návod, způsob, jak může člověk uniknout na chvíli svému údělu a po „návratu“ se pokusit ho změnit. Protože pokud víra a náboženství nemá mezi lidmi pevné místo a naopak - člověk v ní necítí oporu, je to chvíle příhodná nejenom pro romány, ale i utopie – obojí nabízí jistý řád a smysl. Tak nějak nám nabízí vypravěč *Vypravěče* jednu z možností, jak číst Maškarkův příběh.

8 Symbolika pralesa v románech M.

Prales se v románech tohoto autora (především v *Zeleném domě*) nevyskytuje jenom jako místo, kde se odehrává děj, nýbrž jako komplex prostorových a významových vztahů, které se prolínají románem a ovlivňují i kompoziční a stylistickou stránku díla.

Tato kapitola se bude zabývat i dalšími romány autora *Vypravěče*, a to dvěma „dřívějšími“ - romány *Město a psi* a *Zelený dům* – a ve srovnáních i dvěma „pozdějšími“, romány *Vypravěč* a *Zlobivá holka*. V *Zeleném domě* je přítomnost pralesa mimo jiné symbolická. Už samotný název románu naznačuje, že prales by tu mohl hrát jistou roli. *Lo verde*, zelená barva se tu objevuje v souvislostech očekávaných i trochu překvapivých: „Bonifacia otevře své zelené, vlhké, vzpurné oči...“, „Vynoří se a ještě pořád je vidět Urakusu a na srázu desátníkovu zelenou uniformu...“, „četníci spí v teplých paprscích zelenavého, nažloutlého poledního slunce“ a opět Bonifaciny oči: „Děvčátko je úkosem sleduje a ve změti vlasů zazáří její oči, bojácné, zelené a divoké“, „a pod houštinou vlasů na chvílku blýskly dva

zelené plamínky“, „a dál k severu zelené skvrny statků, vroubících řeku...“, „Vedle něho ležela mula, tlamu pokrytou nazelenalou pěnou a s očima obrácenýma v sloup.“⁸¹ I samotný zelený dům dal jeho majitel don Anselmo natřít na zeleno právě proto, aby mu připomínal prales, odkud (pravděpodobně) pocházel. José Luis Martín *lo verde* označuje za „satanské, cosi co svádí, rozkládá a pohlcuje své oběti“,⁸² něco, co je součástí symbolického *zeleného plaza – tříhlavého draka*, který má fatální vliv na postavy Llosových románů. Jeho tři hlavy symbolizují politickou, církevní (ačkoliv k té se staví nejshovívavěji) a vojenskou moc, které jakoby svým dechem otravovaly celou peruánskou společnost. Vargas Llosa s tímto drakem měří síly skrze literaturu i přímo – politickou činností. V jeho románech přítomnost této zelené obludy dopadá velmi výrazně na všechny postavy – jejich život podléhá „zákonu džungle“. Hrdinové jeho dřívějších románů se jednoznačně dají označit za její oběti. J.L. Martín postavy dokonce rozděluje na dvě skupiny stojící proti sobě, „oběti“ (víctimas) verzus „obětíky“ (victimarios). Postava prochází stadii, kdy na počátku je *nevinná* – chlapci, ze kterých mají být kadeti, Bonifacia, ale i svým způsobem Fushía, don Anselmo a další. Poté přichází zrada. Po slavnostním uvítání ve vojenském gymnáziu a ubytování nováčků je jejich učitelé – důstojníci – nechají na pospas tvrdému „křtu mazáků“, Bonifacia (po tom, co je vytržena ze svého původního prostředí a přivykne životu s jeptiškami) musí odejít z misie, i když už dávno nemá kam jít, donu Anselmovi kdosi zapálí Zelený dům. Tímto zlomem započne jejich pád a není v jejich moci ho zastavit. *Za záhubou* nevinnosti postav stojí

⁸¹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Odeon, 1981, s.125, 106, 9, 396,48, 54 a 54.

⁸² ... lo satánico que seduce, pudre y devora a sus víctimas. MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos, 1979, s. 125.

vždycky nemocná, zkažená, zevnitř rozložená společnost – kolektivní a symbolická postava, nastolující právě onen zákon džungle uplatňující se jak v pralese, tak v poušti nebo Limě. Tato místa se tak mohou libovolně zaměňovat (prales je přítomen v hlavním městě, poušť se prolíná s pralesem. V románu *Město a psi* je hlavní obětí Otrok, ten svou nevinnost platí smrtí a dále Gamboa, který je za lidskost přeložen do odlehlé provincie. Další oběť, Alberto, bojuje (podobně jako Vargas Llosa) proti zelené obludě psaním; dostane přezdívku Básník. A jsou to právě jeho erotické básničky a povídky, které mu paradoxně získávají snesitelné postavení mezi ostatními, i staršími, kadety. Paradoxně, protože být spisovatelem znamenalo být „podezřelým“. José Luis Martín cituje slova Maria Vargase Llosy, když vysvětluje pohled peruánské společnosti na literaturu. Tvrdí, že literatura v Peru (ještě kolem poloviny dvacátého století) neznamena absolutně nic a zabývat se jí pro člověka představuje obrovský handicap v očích lidí vůči takovým povoláním jako je například advokát nebo podnikatel. Dodává, že v Limě „kluk, který píše básničky je automaticky pod dohledem. Říct: *tohle je skoro básník*, je v Limě skoro jako říct *tohle je napůl homosexuál* nebo *skoro kriminálník*“.⁸³ Tento zjevný machismus je logickým vyústěním výchovy typu té v gymnáziu Leoncio Prado, na jehož příkladě je v miniaturním měřítku zobrazena celá země – sociální i etnické rozvrstvení, předsudky, myšlení, zmiňovaný machismus, pokřivené hodnoty. Podobně je v *Zeleném domě* zpochybněna výchova malých indiánských dívek jeptiškami, které je doslova ukradnou jejich kmenům, vychovají z nich nevinné poslušné křesťanky a ty pak v lepším případě skončí jako služebné, v horším si je odvede nějaký guvernérův přítel.

⁸³ Citováno podle MARTÍN, José Luis. Op. cit., s. 89.

Ale nejsou to zdaleka jenom indiánské dívky, které se v *Zeleném domě* dají označit za oběti. Většina postav je napadena zelenou obludou a rozkládána zevně, zevnitř nebo, v případě Fushíi, oběma způsoby, fyzicky i psychicky. J.L. Martín to shrnuje slovy: „*Prales* je pozřel; tedy ten *zelený plaz*, který v pralese existuje. Nyní to ale není časoprostorový prales *Víru*, ale prales vnitřně lidský, politicko-společenský, s všestrannými do nitra obrácenými chapadly.“⁸⁴ Toto morální téma prochází všemi romány. Přes frustraci, kterou hrdinové prožívají, nejsou ani na konci příběhu zlomenými bytostmi. Uchovávají si sebevědomí člověka vědomého si, přinejmenším kdesi v hloubi duše, své nevinnosti, a to jim dává schopnost překonat i největší obtíže a nesnáze „osudu“ - nástrahy společnosti, čímž se stávají navíc nezávislými na jejích normách.

V novějších románech základní téma zůstává stejné, ale tříhlavý drak o jednu hlavu přišel (vojeská moc), druhá zeslábla (církev), třetí změnila taktiku boje. Chapadla společnosti člověka směřují mnohem nenápadněji a nechávají mu iluzi, že se svým životem může libovolně naložit. Zmizí krutost a do očí bijící bezpráví, přesto některé vztahy zůstávají naprosto stejné. Ačkoli se v *Zeleném domě* a *Vypravěči* objeví tatáž událost, její popis přichází z jiného času, jiným pohledem. O mučení Juma v Santa Marí de Nieva se dozvídáme na dvou místech *Zeleného domu* – když na svůj příchod do misie vzpomíná Bonifacie a v epilogu. V epilogu Jumovo mučení probíhá na pozadí rozhovoru guvernéra a matky představené, v právě probíhající chvíli; zvenku doléhá povykování davu. Tato zneklidňující vědomí, co se děje hned vedle aniž by někdo z těch, kteří si chladným tónem vyměňují několik

⁸⁴ La „selva“ los ha devorado; es decir el *reptil verde* que hay en la selva. No es ahora la selva tiempo-espacial de *La vorágine*, sino una selva intrahumana, político-social, de tenáculos universales y hondamente interiorizados. Ibid., s. 129.

vět , zasáhl, umocňuje emocionální vyznění scény. Páchá se tu bezpráví za přítomnosti dvou představitelů moci – politické a církevní, z nichž jeden (jeptiška) s tímto postupem nesouhlasí, druhý (guvernér) tvrdí, že ani jemu to není příjemné.

Protagonista *Vypravěče* podává příběh sice zprostředkovaně, sám mu přítomen nebyl, ale dozvídá se ho od samotného Juma při své první návštěvě Amazonie. Samotná událost je odvyprávěna informativním stylem na rozsahu jednoho odstavce (naproti dialogu prokládanému popisnými pasážemi v prvním případě). To mu sice neubírá na otřesnosti, ale velmi brzy se tento dojem překrývá dalším líčením a rozmělnuje vykreslením Jumových mučitelů jako obětí oné zelené obludy; až do této chvíle se její fatální vliv zdá v textu neznatelný. (Událost sama pak zůstává jen jako navození tématu rozhovoru a úvah o tom, jak by ji asi hodnotil Maškarka.)

Spisovatel jako by přicházel do Santa Marie de Nieva z jiného času; časová fokalizace románu vychází z osmdesátých let dvacátého století, doby globálního cestování, doby, která dokáže i v Peru ocenit spisovatele (oproti letům padesátým) a dá mu možnost pobývat chvíli v Americe, chvíli v Evropě. Prales – příroda i osady – jsou pro něho cosi exotického, není to každodenní realita, teprve tady objevuje, že i tohle je jeho země. Rozdíl ve vnímání této události v obou dílech je tedy daný časovým odstupem od popisované chvíle, stylistickým podáním, které je velice rozdílné, a také sociálním postavením vypravěče, příslušníka střední třídy, který, jak již bylo řečeno, Jumovy trýznitele, kteří se na obchodech s Indiány obohacovali, vnímá jako chudáky, kteří „uměli sotva číst, chodili bosky a živořili téměř stejně uboze jako jejich oběti“ (s. 56). Připomeňme, že v *Zeleném domě* tuto epizodu čteme za

rozhovoru dvou představitelů moci, z nichž jednoho – guvernéra – lze mezi týznitele zahrnout. Poslední, ne-li první, příčinou rozdílu je možný autorův záměr, protože fakt, že tato scéna vstoupila do literatury neznámá, že její *pravda* musí zůstat neměnná i v dalším zpracování.

Nabízí se otázka, nakolik je obětí draka Maškarka, je-li vícenásobně marginalizován a „prchá“ z civilizace do pralesa, a nakolik je i v tomto románu symbolickou *zelenou obludu* možné ztotožnit s pralesem. Domnívám se, že ano. Je ale důležité si uvědomit, že její zelená barva neznámá barvu pralesa, ale naopak, to ona ho nakazila, ona dala pralesu zelenou barvu. Jinými slovy, prales dal lidem zákon džungle a oni mu ho vrátili, převedli ho do praxe i v něm samém. Její obětí není Maškarka, ale celý kmen Mačigengů. Saúlova marginalizace pro mateřské znamení a židovský původ jsou pouze jakýmsi spojovníkem, snad iniciačním stupínkem k možnosti se této obludě postavit a, alespoň v osobní rovině, nad ní zvítězit.

V románu *Zlobivá holka* stisk chapadel, zdá se, trochu povoluje, nicméně nepovolí docela a v určitých časových obdobích se opět stahuje. Jejich vliv je méně patrný z toho důvodu, že téměř celý příběh se odvíjí mimo Latinskou Ameriku. Vždy, když se protagonista na krátko vrací do Peru, *zelená* je „cítit“ na každém jeho kroku: „Alberto Lamiel byl ve svých společenských kruzích jediný, kdo měl takovou důvěru v budoucnost Peru... koncem roku 1984 – s překotnou inflací, terorismem Světlé stezky, vypínáním proudu, únosy... vládla ve střední třídě značná nejistota a pesimismus. Alberto však zůstal naprosto v pohodě. Vozil ve své dodávce nabitou pistolí pro případ, že by ho přepadli, a z tváře se mu neztrácel úsměv.“⁸⁵ Při poslední návštěvě své země Ricardo náhodou objevil, odkud se některá

⁸⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *Zlobivá holka*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Garamond 2007, s. 303.

chapadla natahují k jeho ženě, a jak moc Peru padesátých let ovlivnilo jeho život na dlouhá desetiletí dopředu, ačkoli v něm dávno nežil. Dozvídá se pravé jméno nezdooby: „Mučilo mě pomyšlení, jaké muselo být Otylčino dětství v jedné z těch nouzových kolonií v Callau... a představoval jsem si ji ještě malou, v promiskuitě a špíně beztvarych chatrčí na břehu Rimaku – jak jsme projížděli kolem, byl taxík naráz plný much –, kde se lidské příbytky mísily s pyramidami smetí... a každodenní bídu, nouzi a nejistotu... Představoval jsem si, jakými úskoky, vtíravostí a šarmem si Otylka, obdařená mimořádně vyvinutým pudem přežít a přizpůsobit se, musela pomáhat, aby si panstvo naklonila.“⁸⁶

Z hlediska antinomie oběť verus oběťník, se v postavě nezdooby pojí obojí. Se svojí chorobnou touhou po dobrém společenském postavení dokázala udělat nectižádostivému Ricardovi ze života peklo, jen s krátkými pauzami, chvílemi šťastné spokojenosti se stavem věcí. Nezdooba prožívá velké frustrace, ale i ona si po celý život uchová alespoň minimální nutné množství sebevědomí a úcty s sobě samé, která jí umožní se ze zelených chapadel vymanit a zkusit to znovu. Přestože na první pohled s Bonifácií ze *Zeleného domu* nemá vůbec nic společného, následující věta, kterou o Bonifácii říká J.L. Martín, platí o nezdobě stejnou měrou: „Bonifacii zelená obluda pohltila, ale její nezkrotná lidskost, její vzpoura proti tomu, aby přestala být sama sebou, zůstává živá.“⁸⁷

9

⁸⁶ Ibid., s. 337.

⁸⁷ Bonifacia está absorbida por el reptil, pero su indomable humanidad, su rebeldía a no dejar de ser ella, permanece viva. MARTÍN, José Luis. Op. cit., s. 137.

Stylisticky nejsložitější z vybraných románů Vargase Llosy je *Zelený dům*, i když i v prvním rozsáhlejším díle *Město a psi* se některé jeho nové postupy objevují. Autor je pojmenoval *spojité nádoby* (los vasos comunicantes), *odraz v zrcadle* (cajas chinas – polireproducción del reflejo) a *kvalitativní skok* (el salto cualitativo).⁸⁸

Technika spojených nádob spočívá v propojení událostí nebo situací, které probíhají na různých místech nebo různých časových okamžicích do jednoho narativního postupu. V *Zeleném domě* se tento postup opakuje mnohokrát, v pozdějších románech se vyprávěcí styl zjednodušuje. Takhle se prolíná událost, kdy Lituma vyzval Seminaria k ruletě, s okamžikem, kdy o tom ti, kdo toho byli svědky, vyprávějí Bonifacii-Divošce:

„To je počtvrté, co jste mě urazil, pane Seminario,“ sykl Lituma. (minulost – ruleta)

„Člověku šel mráz po zádech, jak oba točili bubínkem,“ řekl Chlapák... (přítomnost)

„Vidíš, jací jsou Piuřané, děvče,“ řekl harfeník. „Ze samé pýchy dají vsázku vlastní život.“

(přítomnost)

„Jaképak pýchy,“ odsekla Taškárka. „Byli opilí a jen mě chtěli dostat do maléru.“ (přítomnost)

Lituma pustil bubínek, vlastně bychom měli losovat, kdo začne,... Zbledl jako stěna a všichni osatní s ním, a pak otevřel ústa a ostatní je otevřeli také. (v přítomnosti o minulosti)

„Přestaň, Chlapáku, copak nevidíš, že pláče?“ (přítomnost)

Don Anselmo pohladil Divošku po vlasech a podal jí svůj barevný kapesník, neplač, děvče, to je všechno pryč, co už na tom teď sejde, a mladík zapálil cigaretu a podal mu ji. Seržant položil

⁸⁸ Ibid., s. 181 – 222.

revolver na stůl a zvolna pil z prázdné sklenice, ale nikdo se tomu nesmál. Tvář měl mokrou, jako kdyby vylezl z vody.⁸⁹ (přítomnost přechází do minulosti).

Díky této technice, která umožňuje prolínání vzdálených časových okamžiků i míst, se poušt i prales objevují takřka vedle sebe – postavy, které čtenář poznal v pralese, najde hned v následující kapitole v Piure a naopak. *Spojité nádoby* už v pozdějších románech plnou měrou zastoupeny nejsou, technika *odrazu v zrcadle* jistou formou ano. Je založena na principu vzájemného odrazu zrcadel (Vargas Llosa mluví o vkládaných krabicích, když otevřeme jednu, je v ní další, menší, a tak dále) – jedno se odráží v druhém, zároveň menší obraz obou se odrazí v prvním a tak do nekonečna.

V románu pak postavy vyprávějí příběh, a uvnitř tohoto příběhu se rozvíjí další, který vypráví postava, jež patří do prvního příběhu. Variantou „se zrcadly“ je vícenásobné zobrazení „reality“, tedy dvojí pohled (může jich být i více) na jednu událost. Příklad této techniky ještě v kombinaci s první je v *Zeleném domě* rozhovor Fushíi s Aquilinem a matky Lality s Portillem. Objevuje se tu jak přímá, tak polopřímá řeč

„A proč přičítáš Lalitě i ten malér? Ona vás určitě neudala. Spíš ta její matka.“

Ale ona se to dozvěděla teprve z novin, pane doktore, opravdu, při všem, co je mi svaté. Třeba jsem chudá, ale poctivější než já nenajdete, a ve skladě byla všeho všudy jednou, co to tu máte, pane, a Japonec na to, tabák a já hloupá mu věřila.

„Žádný tabák, paní,“ řekl doktor Portillo. „To stálo na bednách, ale vy přece víte, že v nich byl kaučuk.“

⁸⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Cit. vyd., s. 305.

„Ta stará kuplířka nic nevěděla,“ usoudil Fushía. „Udal to některý z těch hajzlů, co mi pomáhali prosypávat zboží maskem a balit ho. O ní pak v novinách psali, že je to má další oběť, poněvadž jsem jí uloupil dceru.“

„Škoda, že je nemáš schované, a ty noviny z Campo Grande taky,“ řekl Aquilino. „Nebylo by to špatné, teď si je přečíst a vidět, jak jsi byl slavný, Fushío.“...

„Myslela jsem, že to bylo z lásky, pane doktore,“ řekla žena. „Že je asi ženatý, a proto s ní utekl. Až za několik dní potom psali v novinách, že je to zločinec.“

„Kolik peněz vám Lalita v tom dopise poslala?“ zeptal se doktor Portillo.

„Mnohem víc, než zač ty čubky stály obě dohromady,“ řekl Fushía. „Tisíc solů.“

„Dvě stě solů, pane doktore,“...

„Teď si to musím všechno v klidu prostudovat, paní,“ řekl doktor Portillo. „Zavolám vás, jakmile se něco nového dozvím. Kdyby vás předvolali k soudu nebo na policii, půjdu s vámi. A pokud u toho nebudu, nic nevyprávějte. Nikomu, rozuměla jste mi?“⁹⁰

Nalézáme se tedy zároveň ve městě a zároveň na Aquilinově lodi s Fushíou v pralese. Stále se mluví o stejné věci – seznámení Fushíi s Lalitou a jejich útěku. Na otázku položenou v jedné dvojici čtenáři odpovídá někdo z druhé dvojice. Na Portillovu otázku na peníze „odpoví“ nejdříve Fushía, na Aquilinovu matka Lality. Oba dialogy přitom „ve skutečnosti“ probíhají s velkým časovým odstupem.

Román *Vypravěč* se z hlediska kompozice shoduje se *Zeleným domem* v tom, že je členěný na kapitoly a každá z nich se odehrává v jiném prostoru nebo v nich vystupují jiné

⁹⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Cit. vyd., s.73-74.

skupiny postav; k jejich prolnutí dochází až v druhé polovině románu. Ze dříve popsaných technik se tu několikrát objeví „vícenásobný odraz v zrcadle“, tedy popis stejné události někým jiným nebo z jiného hlediska. Například mýtus o narození slunce „uslyšíme“ dvakrát hned po sobě. Oba příběhy sice vypráví Maškarka-vypravěč, ale první je uvozen větou „tak se to aspoň vypráví“ (s.83), druhý „Ale seripigari od Segakiata to vypráví jinak“ (s.85). První i druhý příběh jsou verze dvou seripigariů, kteří představují spolu s vypravěčem paměť kmene, popřípadě je jim „moudrost“ sdělována v „opojení.“ (Ve druhé verzi vystupuje seripigari do nejvyššího nebe Inkite a promlouvá se sluncem). Obě verze příběhu navíc obsahují archetyp chování kmene: v první je měsíc Kashiri učí pěstovat, sklízet a jíst maniok, ve druhé verzi se seripigari a slunce v Inkite dohodnou, že: „Budeme chodit společně“ (s. 86), proto se tedy poprvé vydali na cestu, další putování je opakováním tohoto archetypálního vzoru.

Jinou záležitostí popsanou dvěma rozdílnými způsoby je mačigengský dobrovolný odchod ze života a jejich strach z nachlazení. První verzi vyprávějí manželé Schneilovi *spisovateli* během jeho expedice do Amazonie: „Schneilovi nám vyprávěli o několika případech, ...kdy si Machigengové – muži i ženy, ale hlavně ženy – vzali život; kvůli malichernosti, třeba kvůli hádce, šípu, jež minul cíl, anebo kvůli výtce příbuzného si hned vbodli do srdce nebo do spánku trn palmy čambiry nebo vypili jedovatý nápoj. ... Vyřídila je i bezvýznamná nemoc. Jako mnoho amazonských kmenů měli panickou hrůzu z rýmy – kýchnout před nimi vždycky znamenalo vyděsit je...“ (s. 61). Když Mačigenga viděl nachlazeného „virakoču“ (bílého člověka), vyložil si to po svém: „Strašně otevřel ústa a he-

he-hepčik! Hepčik! Hepčik! Prý tři krát po sobě. Oči, rudé jako oheň, se mu zalily slzami. Tasurinči ještě nikdy předtím neměl takový strach. „Právě se dívám na kamagariniho“, pomyslel si. „Tohle je jeho obličej, tohle jsou jeho zvuky. Ještě dnes zemřu.“ Myslel si: „Je to běs, běs...“ (s. 38). Dobrovolné smrti se neobávají, neříkají „zemřít“, ale „odejít“: „Kdo odejde takhle, trnem nebo jedem z vlastní vůle, má naději na návrat.“ (s. 34) Mají jen strach zemřít ve vodě: „Někteří nosiči mají z Velikých peřejí takovou hrůzu, že je musí k voru přivazovat jako krávy, aby Maniqui sjeli“, (s. 14) , protože tak by jejich těla mohly sežrat piraně a duše by se neměla kam vrátit. „Odejít do vody je umřít“ (s. 32).

Vyprávěcí postup nazvaný *kvalitativní skok* spočívá v přeměně reality. Stupňováním událostí nebo pocitů se dojde až k přeměně podstaty události - „realita“ přechází do „ireality“, snové reality, fantazie. Jako příklad může sloužit Maškarkův-vypravěčův příběh, ve kterém posluchačům odvypráví svoji příhodu s rozvodněným potokem. Popisuje Saúlovu cestu pralesem k od jedné mačigengské rodiny ke druhé za velké bouřky. Začíná, když se brodí přes potok a popisuje , jak se spustil déšť, jak se opakovaně snaží vylézt prudký sráz na břeh, ale vždy uklouzne, až už nemá sílu bojovat dál a unáší ho proud. Až do této chvíle se jeho útrapy i napětí příběhu stupňují (s. 86-90) a kulminují ve chvíli, kdy zjistí, že kmen, kterého se chytil není kmen, ale krokodýl: „Slunce bylo pryč, zapadlo. Tma byla studená. Kapky na mých zádech tížily jako kameny. Ve snu jsem odhalil past. Co já považoval za kmen, byl ve skutečnosti krokodýl“ (s. 87). Tento přechod představuje první *kvalitativní skok* – z reality do snu. Od tohoto místa lze příběh číst jako sen, ale lze ho chápat, přinejmenším v prvním čtení, jako další posun, druhý *kvalitativní skok* – ze snu do „fantazie“: Vypravěč-

Maškarka nejdříve mluví s ptáčkem s červenožlutým hřebínkem, pak se chytí kolem krku volavky a odletí s ní. Aby uletěl, mu poradí právě ptáček s červenožlutým hřebínkem. Ale i mezi Mačigengy, kde létání lidí není zcela vyloučeno, je to věc podivná: „Copak je létání tak prosté? Seripigariové a mačikanariové v opojení létají. Ale oni mají moudrost; odvary, skřítci a běsíci jim pomáhají“ (s. 88). Nacházíme se tedy v „jiné realitě“ než když vypravěč-
Maškarka zjistí, že jede na krokodýlovi, i než na začátku příběhu.

Román *Zlobivá holka* je tu uveden pro naznačení tendence (v pozdějších dílech se syntax a výrazové prostředky zjednodušují), výše popisované techniky se tu nevyskytují, kompozice je chronologická. Změna nastává i v charakteristice hlavního hrdiny. Na rozdíl od předchozích silných osobností protagonistů je tu patrná snaha hlavního hrdiny představit se (vypráví opět v první osobě) jako neambiciózní člověk, jehož jediným snem – pomíneme-li komplikovaný vztah s nezdobou – je žít a zemřít v Paříži.

10 Závěr

Na závěr bych ráda uvedla několik myšlenek Josého Maríi Merina převzatých z jeho příspěvku do sborníku *Ovládnutí času*. Vyslovuje v něm názor, který je vlastně shrnutím toho, k čemu předchozí kapitoly mířily. Protože ačkoli je románový čas a prostor tak přísně oddělen od reálného, umožňuje nám vhled do takových dimenzí reality, které by jinak – nejspíš – zůstaly skryté. Říká: „Čas běží,... ale důležitá část jeho podstaty zůstává a přetrvává v

románech“,⁹¹ a toto přetrvávání nakonec přispělo k paradoxnímu jevu: v průběhu mnoha let román pomáhal v procesu sekularizace budovat čas člověka, když přispěl k odstranění neměnné a bezčasé vlády bohů. Ale nyní podle něho právě román může být jediným prvkem schopným vyvolat poklidný čas jistého spočinutí. Dá se říci, že velká část toho, co známe ze světa, k nám přichází prostřednictvím sdělovacích prostředků skrze neustálý a nevyčerpatelný proud informací. Působením těchto donekonečna se opakujících a množících zpráv, které nás nutí k malým ale neustálým změnám v jednání a k ústupkům, jsme každým dnem roztěkanější a nesoustředěnější. Možná, že před touto záplavou můžeme najít útočiště právě v románu, který – ačkoli nepřestává být sekulární – nabývá i rysů mytických. Jeho čas, i když už nenáleží bohům ale lidem, bude stále připomínat trvalou podstatu posvátného.

El espacio y el tiempo en la novela *El hablador* de Mario Vargas Llosa

Resumen

El trabajo está dedicado a la problemática del espacio y del tiempo en la novela *El hablador* de M. Vargas Llosa y cada uno de los elementos tratados son comparados con los elementos respectivos en otras dos novelas del tema de Viaje a la selva, *La vorágine* de J. E.

⁹¹ Merino, José María. Op. cit., s. 192.

Rivera y *Los pasos perdidos* de A. Carpentier, y con *A selva* del portugués J. M. Ferreira de Castro.

El primer tema tratado es la cuestión del espacio y su aspecto de la similitud aberrante de los espacios literal y real y su equivocada conmutabilidad. También se estudian las relaciones espaciales de todos los textos mencionados, en las que es aplicada la teoría de Jurij Lotman que describe la conexión del espacio y los personajes. Según ella, el sujeto-argumento se establece con el desplazamiento de los personajes entre campos semánticos (o simplemente mundos), en el texto éstos representan la selva y la ciudad de Lima (más el resto del Perú). El hablador y el narrador pertenecen al grupo móvil o dinámico, es decir, trasgreden el límite entre esos mundos. Este movimiento está permitido solamente bajo una condición que supone su excepcionalidad, que los distingue de otros, de los personajes inmóviles-estáticos que solo forman parte del ambiente. El argumento termina si el personaje se asimila en el nuevo mundo o vuelve con un trofeo; o puede acabar hasta que Mascarita no se asimile en la tribu y el narrador no satisfaga su anhelo con el conocimiento deseado y no vuelva a su mundo. La misma teoría es aplicada también a otras tres novelas.

Mascarita, al asimilarse en la selva, logra también otra meta – alcanza el mítico Centro. Supera las barreras y sube uno tras otro peldaño iniciático hablando y „transmitiendo“ las novedades y mitos machiguengas, hasta el despojamiento absoluto de su personalidad, cuando no le queda más que su voz. Un camino en mismo sentido emprenden también otros protagonistas. Él de *Los pasos perdidos* está consciente de que su viaje es una experiencia extraordinaria que tiene que ver con otro tiempo que es el suyo y con el mito. Queda, sin

embargo, en la mitad del camino – no agarra la excepcional oportunidad y vuelve a la civilización. A su vez, Arturo Cova (*La Vorágine*) se adentra paulatinamente en la selva despojándose poco a poco de sus capas civilizadoras. Cova a diferencia del protagonista de *Los pasos perdidos* no siente este corriente mítico que fluye en su rededor.

El segundo gran tema de este trabajo es el tiempo. Además del tiempo lineal, este capítulo usando rasgos del tiempo folclórico de M. M. Bakhtin describe los principios del funcionamiento del tiempo cíclico en la selva. Éste es el tiempo de la vida colectiva y del trabajo – el individuo vive en el grupo y su tiempo se mide con las fases del trabajo agricultor. En él están yuxtapuestos los motivos de toda la vida como la comida, el nacimiento, la muerte, el coito, la risa etc. sin la división en los motivos de la vida pública y de la privada, en lo que difiere del tiempo histórico - lineal. El tiempo cíclico es también el tiempo de los mitos. En *El hablador* está acentuado con el uso del préterito perfecto imperfecto y con el empleo peculiar de gerúndio. Vargas Llosa inventó este lenguaje para su hablador para que éste aparentara una relación más religiosa y mágica con la realidad.

El músico (protagonista de *Los pasos perdidos*) piensa de su viaje como del viaje contra el fluir del tiempo. En cada parada del autobús pone al territorio un nombre característico. Así pasa por la Tierra de caballos, de perros, de llamas, llega a la Tierra del pájaro hasta que aparece el el „cuatro día de Génesis“.

Sigue un capítulo dedicado al tiempo-espacio machiguenga que está explicado a través del concepto de ontología de las comunidades arcáicas de Mircea Eliade. En él, cada acción humana tiene su arquetipo – un ejemplo primario – en una acción divina. Siguen dos variantes

de un mito que presentan dos arquetipos del comportamiento machiguenga. Su mundo real es una imitación del mundo divino, pues encima de „nuestra tierra“ hay otros mundos divinos que se parecen a los terrestres. Según cosmogonía machiguenga, cada mundo tiene su río que también representa cierta vía de comunicación entre ellos. En el fin del mundo, dónde se juntan las aguas de todos los ríos hay una tierra llamada Oskiaje que adquiere rasgos del caos primario. Para la tribu, el espacio que habitan, la selva, forma parte del universo incluyendo también a la gente que anda. En su filosofía de ellos el universo funciona gracias a la armonía entre las cosas y la gente, porque así en la naturaleza hay líneas rectas y el mundo está en el orden.

La América Latina ha sido vista como un espacio utópico desde el renacimiento. En esta parte son tratadas dos obras que plantean el tema. A una de ellas – Un mundo feliz – dedica Vargas Llosa un ensayo en el que hace la paralela entre el orden duro y la reglamentación de utopías modernas con las dictaduras. Algunos rasgos utópicos aparecen también en las novelas *El hablador* y *Los pasos perdidos*: el lugar aislado y la situación „fuera del tiempo“ es lo que hay en ambos textos, en el segundo se encuentra también otro – la fundación de la ciudad.

El párrafo La verdad de las mentiras se basa en la cuestión de la verdad y de la mentira en la literatura, especialmente en las novelas aquí tratadas. Vargas Llosa en su libro de ensayos – del que viene el nombre del capítulo – explica, cómo el espacio real se transforma en el novelesco y porqué cada buena novela dice verdad y la mala miente: es por el arte de hacer vivir al lector una ilusión.

En toda la obra de Vargas Llosa está presente el símbolo de la selva. Aunque la selva aparece a veces con índices del espacio edénico, eso no excluye su otro nivel simbólico – el de reptil verde. Lo verde aquí significa algo muy malo, diabólico, una esencia del mal encarnado en las tres cabezas de este dragón que ejerció poder en el Perú: político, militar y religioso. A veces, la selva está presente en las novelas más intensivamente gracias a las innovadoras técnicas narrativas. Como se entrelazan los pares de diálogos, así la selva se acerca al desierto y al revés. En esta parte se mencionan también otras novelas de Vargas Llosa – *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Travesuras de la niña mala* para esbozar la tendencia de técnicas del autor.

Así, a través del espacio y del tiempo llegamos a la conclusión de que es la literatura que nos embelleza y profundiza el tiempo real y, dicho con José María Merano, hasta adquiere la calidad de lo sagrado. Y aunque ni uno de los espacios novelescos aquí tratados es un lugar utópico par excellence, algo de la utopía en el sentido de la esperanza se puede intuir en el mensaje que nos transmite Mascarita con su conversión, que un mundo mejor está dentro de cada uno y depende sólo de nosotros si vamos a realizarlo.

Prostor a čas v románu Maria Vargase Llosy *Vypravěč*

Resumé

Práce se zabývá tematikou prostoru a času v románu Vargase Llosy *Vypravěč* a srovnáním s dalšími díly zařazovanými mezi romány střetu kultur – Vírem Josého Eustacia

Rivery a Ztracenými kroky Aleja Carpentiera – a *Džunglí* Portugalce Josého Marii Ferreiry de Castro.

Jako první z uvedených témat je rozebírána problematika uměleckého prostoru a jeho zavádějící podobnost s prostorem reálným, respektive jejich nesprávné zaměňování. Dále jsou studovány prostorové vztahy všech uvedených textů, na které je aplikována teorie Jurije Lotmana popisující vztah mezi prostorem, syžetem a postavami. Syžet podle ní vzniká pohybem postav z jednoho sémantického pole (zjednodušeně světa) do druhého. Tento pohyb – překročení hranice mezi světy – uskutečňují pouze postavy „pohyblivé“. V románu *Vypravěč* je to protagonista za první syžetovou linii a Maškarka za druhou. Pohyb je jim umožněn jen za určitých podmínek a syžet končí jejich splnutím s novým světem nebo návratem s „kořistí“. Po Maškarkově asimilaci mezi Mačigengy tato linie končí, protagonista první linie se definitivně vrací do svého světa s poznáním, že mačigengský vypravěč je právě jeho přítel ze studií. V ostatních románech se tato teorie uplatňuje stejným způsobem. V další kapitole *Cesta do středu* je rozveden Maškarkův přerod ve vypravěče a rozplynutí jeho osobnosti ve srovnání s cestou pralesem a zároveň cestou do sebe sama protagonistů ostatních románů.

Druhým velkým tématem práce je problematika času. Vedle času lineárního je s použitím rysů „folklórního času“ M.M. Bachtina popsán princip a fungování cyklického času v pralese. Dále je rozvíjen s Eliadeho tématy regenerace času a opakování archetypálních vzorů v kapitole *Mačigengský časoprostor*.

Velký prostor v práci zaujímá také kapitola úzce související s oběma hlavními tématy, a tedy otázka utopie. Věnuje se jak obecně utopickým vizím vztahujícím se k americkému prostoru a názorům Vargase Llosy na ně jako i konkrétně utopickým prvkům v románech, jež jsou předmětem této práce.

Poslední část se zabývá symbolikou pralesa ve čtyřech románech M. Vargase Llosy (kromě Vypravěče ještě v románech Město a psi, Zelený dům a Zlobivá holka) a stylistickými prostředky v nich užitými.

Summary

The objective of this work is to focus on the space and time motives used in the novel *The Storyteller* by Vargas Llosa which is compared with others books depicting the collision of cultures also – *The Vortex (La vorágine)* by José Eustacio Rivera, *The Lost Steps (Los pasos perdidos)* by Alejo Carpentier and *Jungle (A selva)* by Portuguese writer José Mario Ferreira de Castro.

The art space theme is discussed at first, mainly from the point of view of its similarity with the real space and the mistaken interchange with each other. The study continues by researching of the space relations among all the books above and the theory of Jurij Lotman describing the coherence among space, sujet and characters is applied to these. According to this theory the sujet is created by move of the characters from one semantic field (which can be simplified to world) to another. This move – crossing the borders between the worlds – is allowed only for the „floating“ characters, as it is the protagonist of the first sujet line in the novel *Storyteller*, while Mascarita is the moving character of the second line. Of course this kind of move is determined by a certain conditions that have to be fulfilled and when the person joins the new world or returns from it with „prey“ the sujet ends. After Mascarita's assimilation with Machigengas the line is over and the narrator (first line character) returns definitely to his original world after he recognized that the Machiguenga storyteller is his school-fellow. The theory is applied the same way in all of the others novels.

Next chapter, *The path to centre*, explains Mascarita's rebirth to a storyteller which means the dissolution of his own personality in comparison to the path to primeval forest and the path to himself at the same time as it is shown in the stories of the others novels.

The matter of time is the second strong theme. In addition to the usual linear time the cyclic time principle as it exists in primeval forest is described using the M. M. Bakhtin's terminology. Eliade's work is also used in relation to the regeneration of time and repeating of the archetype patterns in the chapter *Machiguengas space-time*.

The study pays appropriate attention to the reflection of the Utopia in both of the main themes. Visions of Utopia were always very tightly tied to an american space and the opinions of Vargas Llosa to these are discussed alongside the particular utopian elements contained in all of the novels covered by this study.

At the end the symbology of primeval forest in the four of the novels by Vargas Llosa is examined. These are among *The Storyteller* also *The Time of the Hero* (*La ciudad y los perros*) , *The Green House* (*La casa verde*) and *The Bad Girl* (*Travesuras de la niña mala*).

BIBLIOGRAFIE

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985.

CARPENTIER, Alejo. *Ztracené kroky*. Přeložil Eduard Hodoušek. Praha: Odeon, 1979.

FERREIRA DE CASTRO, José María. *Romances*. Rio de Janeiro. Aguilar, 1958.

FERREIRA DE CASTRO, José Maria. „Džungle“ in *Stín kaučuku*. Přeložil Luděk Kult, Praha: Odeon, 1978.

RIVERA, José Eustacio. *La vorágine*. Buenos Aires: Losada, 1949.

RIVERA, José Eustacio. *Vir*. Přeložili Zdeněk Hampejs a Marcela Svobodová. Praha: Československý spisovatel, 1955.

VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, 1997.

VARGAS LLOSA, Mario. *Město a psi*. Přeložil Miloš Veselý. Praha: Mladá fronta, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

VARGAS LLOSA, Mario. *Vypravěč*. Přeložila Anežka Charvátová. Praha: Mladá fronta, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Odeon, 1981.

VARGAS LLOSA, Mario. *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Punto de Lectura, 2008.

VARGAS LLOSA, Mario. *Zlobivá holka*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Garamond 2007.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

AÍNSA, Fernando. *Del topos al logos*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

AÍNSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.

AÍNSA, Fernando. „La arcadia como antesala del infierno.“ *Ínsula*, 1999, n. 624.

AÍNSA, Fernando. *Narrativa hispanoamericana del siglo 20: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

AÍNSA, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Přeložil Petr Pšenička. Brno: Host, 2007.

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

El dominio del tiempo. Biblioteca Nacional; Ministerio de Cultura, 1993.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenh, 2003.

FUENTES, Carlos. *Pohřbené zrcadlo*. Přeložila Anna Tkáčová, Praha: Mladá Fronta 2003.

HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001.

HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha: Torst, 1998.

CHARVÁTOVÁ, Anežka. Rozhovor s Mariem Vargasem Llosou. [online]. [cit. 10. dubna 2008] Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=14407>>.

LOTMAN, Jurij M. *Štruktúra umeleckého textu*. Přeložil Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990.

MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: Gredos, 1979.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Estrada, 1953.

VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

VAZ DE CAMINHA, Pero. *Dopis králi Manuelovi o nalezení Brazílie*. Přeložila Martina Malechová. Dolní Břežany: Skriptorium, 2000.

VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa: Conversación en la catedral. Ke koncepci tzv. totálního románu*. FF UK, 1988.

VÍLCHEZ JIMÉNEZ, Elsa. La tradición oral entre los Ashaninkas y los Machiguengas en la amazonía peruana. [online] [cit 20.01.2008] Dostupné z: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/Literatura/trad_oral/vilchez_je.pdf>.

VOLEK, Emil. „EL hablador de Vargas Llosa.“ *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, n. 502.