

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav románských studií

Španělština

Diplomová práce

Šárka Živná

**UMĚNÍ A ERÓS V ROMÁNU ELOGIO DE LA MADRASTRA (CHVÁLA
MACECHY) MARIA VARGASE LLOSY**

**THE ART AND THE EROS IN THE MARIO VARGAS LLOSA'S NOVEL
ELOGIO DE LA MADRASTRA (IN PRAISE OF THE STEPMOTHER)**

Praha 2009

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Hedvika Vydrová
Konzultant práce: Prof. PhDr. Pavel Štěpánek

Poděkování

Ráda bych vyjádřila poděkování paní docentce Vydrové za to, že mě na román *Chvála macechy* upozornila a že se ujala vedení mé diplomové práce. Její praktické i teoretické rady a vstřícný přístup mi velmi pomohly. Zároveň vyslovuji poděkování i panu profesoru Štěpánkovi za jeho přínosné poznámky a za doporučenou odbornou literaturu.

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

V Mělníku dne 31. 8. 2009

Šárka Živná

Motto

“La fantasía corroe la vida, gracias a Dios.”

„Fantazie nahlodává život, bohudíky.“

Don Rigoberto

Obsah

Úvod	6
1 Dvě linie románu – slovesná a obrazová	8
1.1 Linie slovesná	8
1.1.1 Příběh.....	8
1.1.2 Postavy.....	9
1.1.3 Prostředí a prostor.....	13
1.1.4 Struktura románu.....	15
1.1.5 Hygienické rituály.....	17
1.2 Linie obrazová	22
1.2.1 Přehled vyobrazených děl.....	22
1.2.2 <i>Kandaulés, král Lýdie, ukazuje svou ženu prvnímu ministru Gýgovi</i>	22
1.2.3 <i>Diana odpočívající po koupeli</i>	26
1.2.4 <i>Venuše s amorettem a Hudbou</i>	29
1.2.5 <i>Hlava I</i>	32
1.2.6 <i>Cesta k Mendietě 10</i>	37
1.2.7 <i>Zvěstování</i>	45
1.3 Prostupnost textů.....	50
2 Erotický román či pornografie	52
2.1 Erotismus a pornografie.....	52
2.2 Nevinnost a perverze	56
Závěr	60
Resumé v češtině	63
Resumen en español	64
Abstract	67
Seznam použité literatury	68
Přílohy	72

Úvod

Díla Maria Vargase Llosy jsou překládána do desítek jazyků včetně češtiny. Ač na pultech českých knihkupectví nalezneme mnoho románů toho peruánského spisovatele, po titulu *Elogio de la madrastra* čili *Chvála macechy*, vydaném poprvé roku 1988, bychom pátrali marně, dosud přeložen nebyl. Stejně jako jeho volné pokračování nazvané *Los cuadernos de don Rigoberto* (*Deníky dona Rigoberta*) vydané v roce 1997. Obě díla otevírají dveře žánru v tvorbě Vargase Llosy relativně novému, totiž erotickému románu.

V románu *Chvála macechy* Vargas Llosa tento žánr uchopil osobitě. Čtenáře prostřednictvím tří hrdinů zavadí do světa erotických fantazií, jejichž stěžejní inspirací je malířství. Svět umění, šest obrazů, subtilní hranice mezi realitou a sněním, mezi všedností a perverzí je to, co z románu činí v této kategorii výjimečné dílo. Pro jeho univerzálnost jej s chutí mohou číst čtenáři jak latinskoameričtí tak evropští. Je proto škoda, že česká čtenářská veřejnost s tímto románem nebyla dosud obeznámena. Ráda bych tedy prostřednictvím této diplomové práce na román upozornila.

Vzhledem ke struktuře románu jsem první část práce pojala jako analýzu románu z hlediska dvou navzájem se protínajících linií, linie slovesné a obrazové. Linie slovesná prezentuje ve stručnosti příběh románu, klade si za úkol charakterizovat jeho postavy, prostředí a prostor, ve kterém se odehrává. Snaží se přehledně zachytit strukturu románu. Popisuje a rozebírá také hygienické rituály jedné z postav.

Linie obrazová v úvodu nabízí seznam děl vyobrazených v románu a podává základní informace o jednotlivých dílech (jejich autor, datum vzniku, technika a také místo, kde se v současné době nalézají). Následuje analýza obrazů, seřazená podle toho, jak se objevují v knize. Každý z rozborů si klade za úkol podat základní fakta o autorovi výtvarného díla, popřípadě o vlivech, které byly rozhodující pro jeho formování. Snaží se jít k tematickému jádru obrazu, věnuje se jeho kompozici a barevné paletě. Poté se soustřeďuje na propojení daného obrazu s dějem románu a vykládá, jak k obrazu přistupují fantazie jednotlivých postav. Každou podkapitolu uzavírá část, která usiluje o postižení toho, jak představy hrdinů vytvořené na základě obrazů souvisejí s dějem románu.

Následuje kapitola zabývající se prostupností textů, která si pokládá otázku, proč Vargas Llosa použil právě daná díla. Zamýšlí se nad seřazením obrazů v kontextu celého románu. Pátrá po vztahu autora a peruánského malíře Fernanda de Szyszlo. Všímá si intertextuality.

Poslední část práce konfrontuje erotický román s pornografií. Snaží se odhalit základní rozdíl mezi erotikou a pornografií. Ukazuje v čem podle Vargase Llosy spočívá erotická literatura. Zabývá se také vztahem mezi nevinností a perversí, jenž tvoří jakousi neviditelnou nit procházející celým románem.

Závěrem následují resumé ve španělském a anglickém jazyce a seznam použité literatury. Nedílnou součástí práce tvoří přílohy, které přinášejí vyobrazení jednotlivých malířských děl citovaných v románu.

1 Dvě linie románu – slovesná a obrazová

Román je možné rozdělit na dvě části, které se vzájemně prolínají a střídají – kapitoly dějové, které můžeme pro potřeby této práce nazvat linií slovesnou, a kapitoly, v nichž jsou popisovány obrazy a fantazie s nimi spojené, ty představují linii obrazovou. Nejprve je vhodné nastínit obsah linie slovesné a v závislosti na ní analyzovat linii obrazovou.

1.1 Linie slovesná

1.1.1 Příběh

První řádky románu nás zavádějí do ložnice doni Lukrécie, která na polštáři nachází přání k narozeninám od malého Fonchita. Lukrécie, jež právě dovršila čtyřicet let, je Fonchitovou nevlastní matkou, za dona Rigoberta se vdala před čtyřmi měsíci. (Jeho první žena Eloísa zemřela.) Don Rigoberto svou druhou ženu miluje, je krásná a hlavně s ní prožívá nádherné intimní chvíle. A chlapec ji má rád. Opravdu ji má rád, napsal jí přece krásné přání k narozeninám. Lukrécie se proto rozhodne, že mu ještě tentýž večer půjde za to, že si na ni vzpomněl, poděkovat. Vydá se tedy z ložnice, oděna tak jak je, jen do lehké noční košile bez županu, do Fonchitova pokoje. Chlapec ještě nespí a je potěšen, že svou nevlastní matku vidí. Neustále jí dává najevo, jak moc ji má rád. Lukrécii to těší, protože se obávala, že ji Fonchito nepřijme, že si na ni nezvykne a že se stane překážkou pro nové manželství.

Fonchito vypadá jako andílek, působí jako nevinnost sama. Bystrý čtenář nad tímto však začne zanedlouho pochybovat. Prostřednictvím služebné Justiniany se Lukrécie dozvídá, že ji Fonchito sleduje ze střechy, když se večer koupe. Je zřejmé, že je do ní zamilovaný. Alespoň se to tak zprvu jeví. Lukrécie je sice dívčíným úlekem nad probuzenou sexualitou Fonchita pobavena, ale začne přemýšlet nad tím, jak situaci vyřešit. Cítí, že tento stav nemůže dále pokračovat. Rozhodne se proto, že musí zčásti umírnit projevy náklonnosti vůči chlapci. Lukrécie se přikloní k tomu nic don Rigobertovi neříkat, neznepokojovat ho. Obává se, že by synovi vyhuboval a ona by pak ztratila Fonchitovu přízeň. Jak se však ještě ten samý večer ukáže, Lukrécii ženou k tomuto jednání i jiné motivy, chlapcův zájem o její postavu jí evidentně není nepříjemný. Když k ní totiž večer do koupelny přispěchá Justiniana s ručníkem a županem v ruce, aby ji mohla rychle zahalit, protože zjistila, že Fonchito je opět na střeše a svou macechu pozoruje, Lukrécie jí řekne, ať odejde. Místo však, aby se sama rychle zahalila a celou situaci nějak vyřešila, jedná zcela naopak. Hochovým téměř ještě dětským očím staví na odiv křivky svého zachovalého těla. Pečlivě se suší ručníkem, natírá se vonnými krémy a

zahaluje se do oparu kolínské vody. Když o pár chvil později usíná, přemýšlí nad tím, jak jednala, vyčítá si to, veškerou zkaženost svaluje na sebe.

Lukrécie nejdříve Fonchitovu lásku odmítá, udržuje si odstup, ale on ji začne vydírat. Prohlásí, že se zabije, pokud k němu nebude stejně milá, jako dřív. Vypadá to, že chlapec je prvně zamilovaný, čemuž Lukrécie nakonec podlehne. Zažívá s ním důvěrná setkání, po kterých se ještě více těší na svého manžela dona Rigoberta. Netrvá to však dlouho, rodinná idyla se rozpadne stejně rychle jako domeček z karet. Jednoho odpoledne, když je Lukrécie na návštěvě u přítelkyň, Fonchito, jako obvykle, rozmlouvá se svým otcem a jako by nic se ho zeptá, co to je orgasmus. Otec nevěří svým uším, kde prý to slovo zaslechl. Hoch mu odpoví, že ho slyšel od Lukrécie: „Řekla mi, že měla nádherný orgasmus“¹. Krátce na to dá přečíst otcí esej, kterou měl jako domácí úkol napsat na libovolné téma. Obsah je čtenáři utajen, z jejího názvu *Chvála macechy (Elogio de la madrastra)* je však zřejmé, čím se kompozice zaobírá. Rigoberto je zaskočen a jen co se Lukrécie vrátí, ji vyhodí z domu. Chlapec, který působil nevinně a sladce, byl tedy malým ďáblem, který intrikářsky zosnoval vyhoštění Lukrécie z Rigobertova života. Ublížil všem zúčastněným, přesto není potrestán, protože je to malý a nevinný hoch.

Román uzavírá epilog, ve kterém je zachycen rozhovor Justity s Fonchitem. Justiniana se ho ptá, jestli nemá výčitky z toho, co se díky němu v domě odehrálo, on se k tomu moc nevyjadřuje a pak spiklenecky dodá, že to udělal kvůli ní, kvůli Justitě, aby tam už nebyla Lukrécie. Když se dívka k němu skloní, začne ji líbat. Justita znechucená a vyděšená „nevinností“ dítěte s opakovaným výkřikem „Bože můj“², utíká z pokoje.

1.1.2 Postavy

Ústředními hrdiny románu jsou doña Lukrécie, don Rigoberto a Fonchito. Lukrécie je jméno, se kterým se setkáváme poprvé u ženy římského šlechtice Tarquinia Conlatina. Tento muž byl během válečného tažení do Ardei pozván na hostinu k Sextu Tarquiniovi, synu posledního římského krále etruského původu Lucia Tarquinia Superba (534-510 př. n. l.). Během slavnosti mladí válečníci debatovali a dostali se i k tématu, která z jejich žen je lepší manželkou. Tarquinius Conlatinus nakonec navrhl, že to nejlépe zjistí, když se v tuto hodinu nečekaně vrátí do svých domovů. Většina žen se účastnila jiných hostin a oslav, jen Lukrécie, jako počestná manželka, byla v tuto pozdní hodinu doma a věnovala se předení. Sextus

¹ „Me dijo que había tenido un orgasmo riquísimo“ Vargas Llosa, Mario. *Elogio de la madrastra*. Barcelona : Tusquets Editores S.A., 1988, s. 169. Všechny následující citace díla jsou z tohoto vydání.

² „Dios mío“ (197)

Tarquinius byl chováním Lukrécie okouzlen. Netrvalo dlouho a navštívil tento poklidný dům, byl přijat jako host a přítel, nikoho nenapadlo, že se pokusí v noci Lukrécii připravit o čest. Lukrécie se bránila, ale královský syn měl v ruce dýku a vyhrožoval jí, že pokud mu nebude po vůli, zabije ji a zabije i jednoho ze svých otroků, kterého pak položí vedle jejího mrtvého těla, aby se všichni domnívali, že skonala přistižena při cizoložství. Lukrécie neměla na vybranou, Sextu Tarquiniovi podlehla. Lukrécie se se svým ponižujícím zneuctěním nemohla vyrovnat, poslala tedy zprávu o tom, co se jí přihodilo svému muži do Ardei a také svému otci do Říma. Když oba muži dorazili k Lukrécii, vše jim vylíčila, oni se jí snažili utiшит, že není vinna, že její čistota zůstává zachována, ale ona tíhu svého osudu neunesla a probodla si před zraky svých milovaných srdce. O nečestném jednání králova syna Sexta Tarquinia byla zpravena veřejnost, lid byl burcován proti králi a proti jeho následovníku. Král byl nakonec i se svou rodinou z Říma vypovězen. Důležitost role Lukrécie v historických událostech se nedá s přesností určit. Jisté však je, že spolu s vyhnáním posledního krále etruského původu, Lucia Tarquinia Superba, byla z Říma vypuzena i etruská vládnoucí třída.

Zneuctění a sebevražda Lukrécie ovlivnily také dějiny výtvarného umění, neboť se staly námětem řady děl významných umělců, jakými byli Tizian, Rembrandt van Rijn, Albrecht Dürer, Rafael Santi, Sandro Botticelli, Jörg Breu starší, či Johannes Moreelse. Tragický příběh ztvárnil i William Shakespeare ve své epické básni *Zneuctění Lukrécie* (1594).³

Z výše popsaných faktů lze soudit, že jméno hlavní ženské románové postavy tedy pravděpodobně nebylo vybráno náhodně. (Co je také v dílech Vargase Llosy náhodné?) Lukrécie byla, zrovna tak jako žena římského šlechtice, zneužita. Nejedná se sice o zneuctění viditelné na první pohled, zato však svými důsledky neméně ponižující jako to, které zažila Lukrécie historická. Potupě Rigobertovy ženy předchází delší období, které se zdá plné nekonečného štěstí. O to je později pád tvrdší. Alfonso si svou macechu pomalu omotává okolo prstu, ovívá ji zdánlivou nezkažeností svého mládí, až ji dožene k činům, které později nemohou být odpuštěny.

Už to, že se postava jmenuje Lukrécie, směřuje k tomu, co se jí může stát, že může být zneužita podobně jako antická Lukrécie. Když se Lukrécie snaží nepodlehnout Fonchitovi, bojuje se sebou, tedy s Lukrécií, a bojuje také zároveň s Lukrécií historickou. Její jméno jako by ji předurčovalo k určitému osudu nebo dokonce k určité sociální roli.⁴

³ [online]. [cit. 2008-11-28]. Dostupné z: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Lukr%C3%A9cie>>.

⁴ Sánchez de Pinillos, Hernán. Erotismo, cultura y poder en el «Elogio de la madrastra», de Mario Vargas Llosa. *Anales de literatura hispanoamericana*, 1994, núm. 23, s. 319.

Jaká je Lukrécie jako žena? Vypravěč nám ji prezentuje jako čtyřicetiletou, krásnou, vznešenou, smyslnou, zachovalou dámu, která o sebe dbá. Jelikož je don Rigoberto schopen zajistit celou rodinu, Lukrécie nepracuje, její denní náplní je zařizovat nákupy, rozdělovat práci služebnictvu, starat se tedy o chod domácnosti, dále zařizovat si své osobní aktivity jako jsou návštěvy přítelkyň či účast v různých klubech a v neposlední řadě je také jejím důležitým úkolem být dobrou ženou donu Rigobertovi. Ten se jí daří plnit ve všech směrech. Pro svého manžela představuje ztělesnění dokonalé ženy, je středem jeho pozornosti, je objektem jeho pestrých sexuálních fantasií. Těm se Lukrécie ráda podřizuje, protože většinou se, na rozdíl od otevřeně zvrhlých sexuálních činů např. Sadeových hrdinů, jedná o akty morálně nezávadné.

Don Rigoberto je nositelem jména franckého původu, které je odvozeno od germánského Rigobert. Toto slovo v sobě nese výraz *rikja*, který znamená *mocný*, *silný* či *potentní* a výraz *berhta*, který můžeme přeložit jako *proslulý*, *vynikající* či *skvělý*.⁵ Další možný výklad udává, že Rigoberto pochází ze starogermánského jména Herbert, znamenající *slavný bojovník*.⁶

Ani tady možná není volba jména náhodná. Don Rigoberto působí jako silný, mocný muž a skvělý manžel. Je zaměstnán u pojišťovny, kde zastává podle všeho významné postavení. Rodinné zázemí, které vytváří díky své pověsti a pracovním úspěchům, je vhodnou půdou pro rozvoj jeho bohatého vnitřního života. Rigoberto má bezmeznou fantazii, která se rozvíjí na základě výtvarného umění. Je to především erotická malba, jež ho inspiruje. S oblibou si představuje svou ženu jako součást obrazů, nebo lépe řečeno, naopak, své pocity z uměleckých děl sexuálně reflektuje do své ženy. Lukrécie se tak stává jednou královnou lýdské říše, podruhé Venuší. Rigoberto ji skutečně vnímá téměř jako bohyni. Každý večer tráví dlouhé minuty hygienickými rituály, které slouží mimo jiné jako očistná příprava pro intimní chvíle s Lukrécií. Jak říká vypravěč: „Po erotické malbě byla jeho oblíbenou zábavou tělesná čistota; ta duchovní ho tolik neznepokojovala.“⁷ A skutečně je tomu tak, že don Rigoberto věnuje velkou část svého volného času výtvarnému umění, tělesné hygieně a především své ženě Lukrécií. Během chvil strávených v koupelně při očistných rituálech se však Rigoberto nenudí, je totiž spousta myšlenek, které provokují jeho mysl. A to je podle

⁵[online]. [cit. 2008-11-13]. Dostupné z: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Rigoberto>>.

⁶[online]. [cit. 2008-11-13]. Dostupné z: <<http://www.thinkbabynames.com/meaning/1/Rigoberto>>.

⁷ „Después de la pintura erótica, la limpieza corporal era su pasatiempo favorito; la espiritual no lo desasosegaba tanto.“ (15)

Yushimita del Valle⁸ jedním ze tří rysů, ve kterých se shoduje se Sadeovými hrdiny. Rigoberto, stejně jako například Sadeova Justina, filozofuje, přemýšlí, hodnotí sociální normy a zvyklosti. Yushimito del Valle uvádí krom této charakteristiky Sadeových postav ještě další dvě, které se podle něj projevují i u dona Rigoberta. Za prvé je to perverze, která o sobě dává vědět prostřednictvím jeho sexuálních fantasií, za další pak místo, kde se realizace těchto fantasií odehrává. Vezmeme-li v úvahu, že jediným dějištěm románu je dům dona Rigoberta a převážně pak ložnice či koupelna, které většinou bývají nejintimnějšími a tím pádem nejskrytějšími místy domova, skutečně nejsme daleko od Sadea. Ten rovněž velmi často uvrhl své hrdiny na skrytá, tajná, odlehlá a nedostupná místa. Sadeova filozofie je však „filozofie zla“, kdežto ta, která je na první pohled prezentována v románu *Chvála macechy*, je spíše „filozofie požitků a slasti“. Maskována a schována pod ní se ovšem v románu rodí prostřednictvím postavy Fonchita též „filozofie zla“. Jak „filozofie zla“, tak „filozofie slasti“ mají však společného činitele, tím je právě odlehlé místo, které jim umožňuje se plně projevit.

Don Rigoberto je, jak bylo výše zmíněno, velkým milovníkem výtvarného umění, a kultury vůbec. Podobně jako Vargas Llosa by se dal klasifikovat jako člověk městský. Nelze se proto ubránit tendencím hledat v postavě dona Rigoberta něco ze samotného autora. Ačkoliv Vargas Llosa upozorňuje na to, že don Rigoberto není jeho *alter ego*, jisté paralely se, jak sám říká, samozřejmě najít dají: „Stejně jako donu Rigobertovi obrazy, mně pomohly žít knihy, byly mi prostředkem k úniku do krásného světa, mnohdy intimnějšího, soudržnějšího a bližšího než je svět reálný.“⁹ Dona Rigoberta odvádí do příjemného světa fantazie obrazy, Vargase Llosu literatura.

Posledním hrdinou, který z trojice zbývá, je Alfonso. Alfonso je jméno rovněž germánského původu. Vzniklo sloučením výrazů *hathus*, *hild* (boj, zápas), *all* (vše, celý) a *funs* (připravený). Jeho význam by se tedy dal volně vyložit jako: „dobře připravený bojovník“.¹⁰

Tady jako by volba jména pro postavu byla naprosto úmyslným aktem. Alfonso je bojovník připravený na boj velmi dobře. Jeho zbraně jsou šikovně maskovány a jejich úder je tvrdý. Lest se skrývá za tváří anděla. Fonchito, jak je v rodině Alfonso nazýván, skutečně vypadá jako malý andílek. Má blondáté do prstýnků stočené vlasy, nebesky modré oči a

⁸ Yushimito del Valle, Carlos. *Elogio de la madrastra: Perversión e inocencia en el mundo del deseo*. [online]. [cit. 2008-12-17]. Dostupné z: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/elogio.html>>.

⁹ „Como a don Rigoberto los cuadros, a mí los libros me han ayudado a vivir, ha sido una manera de refugiarme en un mundo rico, más íntimo, más coherente, más próximo en muchas ocasiones que el mundo real.“ García Campoy, Concha. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*. [online]. [cit. 2009-01-20]. Dostupné z: <<http://www.sololiteratura.com/var/repo1.html>>.

¹⁰ [online]. [cit. 2009-01-20]. Dostupné z: <<http://www.euroresidentes.com/significado-nombre/a/alfonso.htm>>.

medový hlas. Už fakt, že je oslovován zdrobnělinou, s sebou nese zřetelný odkaz k tomu, jak je také vnímán. Lukrécie i Justiniana ho považují za vtělení nevinnosti a čistoty. Jestliže mají nějaké pochybnosti, vždy je zaženu s tím, že pokud má někdo černé myšlenky, jsou to ony.

Zajímavé je, že v celém románu není zmíněn Fonchitův věk, je pouze možné vysledovat jisté zmínky, které ke chlapcovu věku odkazují. Z textu se dozvídáme, že to není dlouho, co byl u prvního přijímání. Tohoto církevního zvyku se účastní děti ve věku mezi sedmi a patnácti lety. Fonchitovi tedy bude určitě více než sedm let a méně než patnáct let, s nejvyšší pravděpodobností se narodil před deseti až dvanácti lety. Lze tak soudit i na základě toho, že je schopen s Lukrécieí vstoupit do intimního vztahu, navíc jeho vychytralost a intrikářství jsou natolik promyšlené, že se mu daří nenápadně ale účinně manipulovat se svým okolím. Je otázkou, zda by toto vše dítě mladší deseti let zvládlo.

Krom tří hlavních hrdinů vystupuje v románu ještě Justiniana, Fonchito ji oslovuje Justita. Tato mladá dívka s tmavými kudrnatými vlasy, živýma očima a pěknou štíhlou postavou je Lukrécieinou služebnou. Ráno jí nosí snídaní, roztahuje žaluzie, obouvá jí střevíčky a po večerech jí napouští vanu plnou pěny. Je zároveň do jisté míry i Lukrécieinou důvěrníci. Právě Justiniana přinese Lukréciei zprávu o tom, že Fonchito ji sleduje při koupeli a také jí sdělí svou domněnku, že Fonchito se do ní zamiloval. Ženy se dohodnou, že Rigobertovi nic neřeknou, ten sice nějaké tušení má, ale nebere ho příliš vážně. Na rozdíl od něj jsou obě dvě vůči impulsům směřovaným od Fonchita k Lukréciei citlivější. Ani jedna však nevidí za Fonchitovým chováním nic špatného. Vnímají Fonchita jako čerstvě probuzeného chlapce, který neví, že je neslušné, aby Lukréciei pozoroval nahou. Od Justiniany se dozvídáme: „Fonchito si je sotva vědom toho, že jedná špatně. Slovo na to, že si to neuvědomuje. On je jako andílek, nerozlišuje dobré a zlé.“¹¹

Doña Lukrécie, don Rigoberto, Fonchito a Justiniana jsou veškeré postavy, se kterými se v románu čtenář setkává. Víme sice, že kdesi venku, mimo domov, v kanceláři dona Rigoberta, sedí jeho spolupracovníci, víme, že někde dole v přízemí domu se nalézají kuchyně, kde kuchařka připravuje jídla, tušíme, že u dveří stojí pravděpodobně domovník, a že Lukrécie má pár dobrých přítelkyň, ale osobně se s těmito postavami nesetkáme.

1.1.3 Prostředí a prostor

Prostředí, do kterého nás vypravěč románem uvádí, je téměř výhradně uzavřené. Tedy alespoň z hlediska linie slovesné, jejímž dějištěm je dům dona Rigoberta. Dům není popsán,

¹¹ „Fonchito ni siquiera se da cuenta que hace mal. Palabra que no se da. Él es como un angelito, no diferencia lo bueno de lo malo.“ (59)

vypravěč se nezabývá umístěním nábytku, vzhledem pokojů, ani tvarem schodiště. Jeho pohled je upřen především na postavy a jejich fantazie. Právě tento imaginární svět se prostřednictvím obrazové linie čtenáři svým prostředím otevírá více. Nabízí návštěvu lože lýdské královny, lesní zákoutí, kam se chodí mýt bohyně lovu Diana, salónek s odpočívající Venuší, temnou abstraktní klec zvláštního stvoření, předkolumbovský rituální stůl, či zahradu, kde anděl navštíví Marii.

Podíváme-li se zblízka na domov Rigobertovy rodiny, zjistíme, že působí prostorně. Ačkoliv to není nikde přímo popsáno, dům je nepochybně patrový, vilového charakteru, s velkou halou dole v přízemí a s ložnicemi a koupelnou nahoře v patře. V první řadě je třeba zmínit velkou prostornou halu, která nepochybně hraje svou roli v domě, především pak proto, že na svých zdech hostí obraz od Fernanda de Szyszlo. Ten je, jak se dozvíme dále, klíčovým výtvarným dílem v románu. Chodba je místem, kde se hrdinové potkávají, když prochází domem, je místem, které je spojuje s vnějším světem a je zároveň jedním z prvních prostorů, který návštěvník domu spatří, když vejde dovnitř. Mohli bychom ji označit za jakýsi počátek domovního labyrintu. Cesta pomyslným labyrintem zde začíná, pokračuje přes Rigobertovu pracovnu, směřuje po schodech vzhůru k Fonchitově pokoji, míří do koupelny a končí ve středu, kterým je ložnice. Zajímavý je tu také vertikální směr. Dům se zvedá do prvního patra, které ve svých útrokách před cizími zraky chrání to nejcennější co má, manželské lože. Koupelna a ložnice jsou také nejvyužívanějšími částmi domu. V koupelně se Rigoberto podrobuje svým hygienickým rituálům, Lukrécie se v ní oddává koupelím plných pěny, při kterých ji Fonchito pozoruje velkým stropním oknem. Ložnice je prostorem důvěrných setkání manželů, je místem, kde se realizují Rigobertovy erotické představy. Zhmotňují se v ní i ta nejintimnější a nejtajnější přání. Ložnice představuje jakýsi průsečík mezi rovinou reálnou a rovinou snovou. Je mezníkem, který donu Rigobertovi umožňuje únik z nezajímavé reality do přitažlivého světa fantazie a snů.

Co se týká časového zařazení, ani to není v románu explicitně zmíněno. Občas se však vyskytne nějaká poznámka, slovo, či spojení, které dává tušit, alespoň přibližně, kdy a kde se román odehrává. Dům dona Rigoberta je situován do města, konkrétně do Limy. Dozvídáme se to jednoho rána, když Justita odhrnuje v ložnici závěsy: „Rozhrnula závěsy a navlhlé posmutnělé šedavé světlo limského září zaplavilo místnost.“¹² Září v Limě, jak je zmíněno v úryvku, je nepřívětivé, svým charakterem odpovídá zhruba konci zimy a jedince nabádá,

¹² „Abrió las cortinas y la luz húmeda, tristonada y grisácea del setiembre limeño invadió la habitación.“ (55)

aby zůstal v teple domova. Doña Lukrécie si také pomyslí, jak je zima ošklivá a nechá se na chvíli unášet představami o letních plážích s horkým pískem.

1.1.4 Struktura románu

Román se skládá ze čtrnácti kapitol a epilogu, přičemž epilog má funkci závěrečné kapitoly. Kapitoly se dají tematicky rozdělit do dvou základních skupin podle toho, zda se jedná o linii obrazovou či slovesnou. Kapitoly věnované slovesné linii bychom mohli ještě dále rozlišit na ty, které jsou věnovány bezprostředně ději a na ty, které popisují Rigobertovy hygienické rituály. Střídání kapitol je pravidelné, nikdy se nestane, že by po sobě následovaly dvě kapitoly linie obrazové nebo slovesné, dokonce i v rámci linie slovesné dochází ke střídání úseků věnovaných ději jako takovému a úseků popisujících Rigobertovu hygienu. Struktura románu je následující:

Číslo kapitoly	Název kapitoly		Typ kapitoly
	česky	španělsky	
1	Narozeniny doni Lukrécie	El cumpleaños de doña Lucrecia	slovesná - děj
2	Kandaulés, král Lýdie	Candaules, rey de Lidia	obrazová (<i>m</i>)
3	Středeční uši	Las orejas del miércoles	slovesná - hygiena
4	Oči jako světlušky	Ojos como luciérnagas	slovesná - děj
5	Diana po koupeli	Diana después de su baño	obrazová (<i>ž</i>)
6	Očista dona Rigoberta	Las abluciones de don Rigoberto	slovesná - hygiena
7	Venuše s amorettem a muzikou	Venus con amor y música	obrazová (<i>m</i>)
8	Sůl jeho slz	La sal de sus lágrimas	slovesná - děj
9	Podoba člověka	Semblanza de humano	obrazová (<i>m</i>)
10	Hlíznatý a smyslný	Tuberosa y sensual	slovesná - hygiena
11	Zákusek	Sobremesa	slovesná - děj
12	Labyrint lásky	Laberinto de amor	obrazová (<i>ž</i>)
13	Zlá slova	Las malas palabras	slovesná - děj
14	Růžový mladík	El joven rosado	obrazová (<i>ž</i>)
---	Epilog	Epílogo	slovesná - děj

Podobně jako se v románu střídá linie slovesná a linie obrazová, i vypravěč mění svůj charakter. V závislosti na typu kapitoly se mění také úhel pohledu. V kapitolách slovesné linie je vypravěč ve třetí osobě, oproti tomu kapitoly představující imaginární, resp. obrazovou část románu jsou prezentovány vypravěčem v první osobě. V tomto případě není nikdy přímo poukázáno na to, kdo konkrétně je vypravěčským subjektem. (Nicméně je to pochopitelné z kontextu.) Jasně rozlišený je však rod vypravěče. Kapitoly linie obrazové bychom proto mohli rozdělit ještě podle rodu vypravěče. (V tabulce písmeno *ž* označuje ženský rod a písmeno *m* rod mužský.) Na základě dělení uvedeného v tabulce lze přehledně vidět strukturu

románu. Prvních šest kapitol má pevně daný řád, ve kterém se postupně prostřídají všechny typy kapitol. Od kapitoly sedmé se struktura zužuje především na střídání obou linií, přičemž postupně vypadáva tematika Rigobertovy hygieny, té je v druhé části románu věnována už je jedna kapitola. Z hlediska vypravěče je zajímavá kapitola čtrnáctá. Vypravěčským subjektem je zde žena, avšak kapitola se vztahuje k obrazové linii románu, ve které rozvádí svou fantazii Rigoberto. V žádné jiné kapitole to tak není, vždy se shoduje rod vypravěče s rodem tvůrce dané fantazie.

Z hlediska struktury díla můžeme ještě doplnit, že autor na jeho začátek zařadil věnování a motto. Román je „s láskou a obdivem“ věnován Luisi Garcíi Berlangovi.¹³ Tento španělský režisér a scénárista se narodil roku 1921 ve Valencii. Spolu s Juanem Antoniem Bardemem je tvůrcem nového španělského poválečného filmu. Známa je například jeho dobová satirická komedie *Bienvenido, Mister Marshall (Vítáme Vás, pane Marshall)* z roku 1953, či tragikomédie *El verdugo (Kat)* z roku 1963, z novějších pak komedie *Todos a la cárcel (Všichni do vězení)* z roku 1993.¹⁴ Berlanga svou tvorbou patří mezi přední španělské režiséry. V roce 1986 získal Cenu prince asturského za umění, zajímavé je, že téhož roku získal cenu i Vargas Llosa, ovšem za literaturu. Luis Garcíi Berlanga je zároveň také ředitelem edice *La sonrisa vertical (Vertikální úsměv)*, která v rámci barcelonského nakladatelství Tusquets Editores publikuje erotickou literaturu.¹⁵ Roku 1988 v této edici vyšlo také první vydání románu *Chvála macechy*. Je tedy zcela pochopitelné, proč je román věnován právě tomuto muži.

Po věnování následuje citace, která je ponechána ve francouzském originále. Jejím autorem je César Moro¹⁶ (1903-1956), významný peruánský básník a malíř. Dlouhý čas pobýval v Paříži, kde se připojil k surrealistickému hnutí, většina jeho poezie je proto napsána francouzsky. V roce 1948 působil v Limě jako profesor francouzštiny na vojenském gymnáziu Leoncia Prada, tou dobou jeho hodiny jako žák navštěvoval i Mario Vargas Llosa. Když Moro roku 1956 zemřel, byl Vargas Llosa jedním z mála, kteří se pohřbu účastnili, jak sám o dva roky později píše¹⁷, Morovo dílo bylo v Peru v té době naprosto neznámé. Vzpomíná na něj jako na podivínského profesora, kterého nehostinné prostředí vojenské školy nebylo schopno přijmout. Žáky více než francouzština zajímala jeho údajně homosexuální

¹³ „A Luis G. Berlanga, con cariño y admiración.” (12)

¹⁴ [online]. [cit. 2009-08-06]. Dostupné z: <http://www.es.wikipedia.org/wiki/Luis_García_Berlanga>.

¹⁵ [online]. [cit. 2009-08-06]. Dostupné z: <<http://www.tusquetseditores.com/>>.

¹⁶ Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid : Castalia, 1997, s. 342.

¹⁷ Vargas Llosa, Mario. *Nota sobre César Moro*. [online]. [cit. 2009-08-06]. Dostupné z: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/vargasllosa/raros_cesar.htm>.

orientace. Vargas Llosa si tohoto muže však velmi vážil. Pro jeho originální a hodnotnou tvorbu ho považuje za opravdového a velkého básníka. Odkaz na to, že jeho dílo zaslouží obdiv a respekt, Vargas Llosa vyjádřil prostřednictvím úryvku z Morova díla *Amour à mort* z roku 1955, který cituje v úvodu románu *Chvála macechy*:

„Je třeba nosit své neřesti jako královský plášť, beze spěchu. Jako aureolu, o které nevíme, předstíráme, že ji nevnímáme.

Pouze obrys bytosti s neřestmi se nerozplyne v průzračném bahně atmosféry.

Krása je zázračnou neřestí formy.“¹⁸

1.1.5 Hygienické rituály

Snad každý jedinec má nějaký svůj rituál, něco, co pravidelně opakuje, co se v jeho životě nemění a naopak mu dává jistou životní stabilitu. Může se jednat prakticky o cokoli, o činnost, zvyk, zvyklost, způsob života. Don Rigoberto takový řád aplikuje na něco na první pohled tak obyčejného jako je denní hygiena. Jeho tělesnou očistou se v románu dopodrobna zabývají celé tři kapitoly.

První kapitola věnovaná této tématice (z hlediska románové struktury kapitola třetí) čtenáře svým názvem *Středeční uši (Las orejas del miércoles)* zpočátku zmate, netuší, co se za takovým titulem bude skrývat, předpokládá, že se nejspíše jedná o nějakou metaforu. Možná však posléze ani není tolik překvapen, když zjistí, že kapitola se skutečně tematicky zabývá tím, co je uvozeno v jejím názvu, tedy ušima. Uši dona Rigoberta jsou velké a dobře tvarované. Lukrécie jim říká: „Má slůňátka.“¹⁹ Don Rigoberto je na ně patřičně hrdý, velmi pečlivě se stará o jejich hygienu, což je v této kapitole detailně popsáno: „Opatrně lupou zkoumal chrupavčitý okraj svého levého ucha. Ano, již zase vykukovaly hlavičky chloupků odstraněných minulou středu. Byly tři, asymetrické jako místo, ve kterém se protínají strany rovnoramenného trojúhelníku.“²⁰ Don Rigoberto si čistí uši každou středu. Na každý den v týdnu má vymezen čas na očistu jiné části těla – pondělí, ruce; úterý, nohy; čtvrtek, nos; pátek, vlasy; sobota, oči; neděle, pokožka; ve středu to jsou uši. (86) Pečlivě vytrhává každý malý chloupek, nejvíce ho děsí to, co by se stalo, kdyby si je pravidelně nevytrhával. Jeho představy ho zavedou až k úvahám nad tím, zda mu chloupky na uších porostou i v příštích

¹⁸ „Il faut porter ses vices comme un manteau royal, sans hâte. Comme une auréole qu'on ignore, dont on fait semblant de ne pas s'apercevoir.

Il n'y a que les êtres à vice dont le contour ne s'estopme dans la boue hialine de l'atmosphère.

La beauté est un vice, merveilleux, de la forme.“ (13)

¹⁹ „Mis dumbitos.“ (41)

²⁰ „Examinaba cuidadosamente con la lupa los bordes cartilagosos de su oreja izquierda. Sí, ya asomaban otra vez las cabecitas de los vellos extirpados el miércoles pasado. Eran tres, asimétricos, como los puntos donde se cortan los lados de un triángulo isósceles.“ (42)

letech. Je pevně rozhodnut se ale nikdy nevzdat, dokonce i na smrtelné posteli, zbudou-li mu síly, je odhodlán se jich zbavovat. Po smrti však už si ty otravné chloupky mohou růst, jak chtějí. Don Rigoberto si řekne, že z tohoto hlediska je lepším způsobem pochování mrtvého zpopelnění, protože oheň zabrání posmrtným nedokonalostem. Tato myšlenka mu uleví. Autor románu tedy vtisknul postavě dona Rigoberta také smysl pro humor.

Dona Rigoberta čištění uší však nezavede jen na hřbitovy, ale také do Karibiku. Vzpomíná, jak mu jeden jeho kolega z pojišťovny vyprávěl o své dovolené na Santo Domingu. Navštívil tam nevěstinec a prý nejoblíbenější prostitutkou tam byla dáma s hustým ochlupením mezi řadry. Snaží se představit si, jak by asi vypadala Lukrécie s podobnou ozdobou a zachvátí ho zděšením. Přemýšlí nad ochlupením, nemá proti němu nic, pokud je ovšem na vhodných místech. Vybaví se mu opět Lukrécie a pokračuje v očištění druhého ucha: „Tuto noc nebudu dělat nic jiného, než poslouchat lásku.“²¹ Uši jsou pro dona Rigoberta také nástrojem lásky. S oblibou je přikládá k Lukrécieině břichu a poslouchá tichý orchestr jejích orgánů: „Miluji vše, co existuje uvnitř či vně ní. Protože vše na ní je, nebo může být, erogenní.“²² Rigoberto miluje Lukrécie celou, miluje každou její buňku, každý zvuk: „Také tyto zvuky jsi ty, Lukrécie; oni jsou tvým koncertem, tvou znějící osobností.“²³

Další část románu, jež pojednává o hygieně dona Rigoberta, je kapitola šestá explicitně pojmenovaná *Očista dona Rigoberta (Las abluciones de don Rigoberto)*. Vypravěč zde zcela bez obalu prezentuje a detailně popisuje vylučování dona Rigoberta a věnuje mu hned několik odstavců. Dopodrobna se zabývá tím, jak don Rigoberto usedá na záchod, jaký tvar a objem zaujímá jeho stolice, kolik hygienického papíru spotřebuje a jak se poté omývá v bidetu. Během vykonávání potřeby si don Rigoberto pomyslí: „Kálet, vyprázdnit se, vyměšovat, synonyma pro potěšení? Ano, proč by ne.“²⁴ Myšlenky mu dále zabloudí až do buddhistického kláštera v Indii, když si vzpomene, jak v jednom časopise četl o tom, jak tamní mladí mniši provádí očistu svých vnitřností. Aby si pročistili zažívací ústrojí, musí snít provaz, který při svém průchodu zbaví střeva všech nečistot a zbytků potravy. Don Rigoberto jim závidí ten pocit dokonalé čistoty a vzpomene si na historiku, která se vypráví o španělském literárním vědci Marcelinovi Menéndez y Pelayovi, totiž, že trpěl chronickou zácpou. Ve svém domě v Santanderu prý měl přenosný psací stůl, který mohl používat i na

²¹ „Esta noche no haré sino oír el amor.“ (43)

²² „Amo todo lo que existe dentro o fuera de ella. Porque todo en ella es o puede ser erogeno.“ (45)

²³ „También esos ruiditos eres tú, Lucrecia; ellos son tu concierto, tu persona sonora.“ (46)

²⁴ „Cagar, defecar, excretar, ¿sinónimos de gozar? Sí, por qué no.“ (81)

toaletě a pracovat tak nerušeně na svých výzkumech. Don Rigoberto si uvědomí, jaké má štěstí, že jeho zaživací trakt pracuje jako švýcarské hodinky.

Po těchto myšlenkách se don Rigoberto opět vrátí ke svému pravidelnému hygienickému rituálu. Tentokrát vypravěč sleduje, jak si Rigoberto myje nohy. Čtenář není ochuzen o popis toho, jak své nohy zbavuje puchýřů a jak na nich zastříhuje nehty. Poté už se Rigoberto věnuje čištění zubů a mytí podpaží, což jsou dvě činnosti, které zaujímají místo v každodenní hygieně, ať už je sobota či středa.

Poslední, v pořadí desátá, kapitola, která je v románu věnována Rigobertovým koupelnovým chvílím, se jmenuje *Hlíznatý a smyslný (Tuberosa y sensual)*. Název se může zprvu jevit jako nic neříkající, ale hned z první věty v kapitole vyplývá, že slova z jejího názvu se vztahují k nosu. Vedle uší je druhou Rigobertovou obsesí nos. Stejně jako jeho sluchové orgány i jeho orgán čichový je značně vyvinutý. Rovněž Rigobertovi slouží jako prostředek erotických požitků. Jestliže díky uším slyší tělesný koncert Lukrécie, díky nosu se mu otvírají dveře do pestrobarevné zahrady Lukrécieiných tělesných vůní. Rigoberto se už těší, až dokončí očistu svého nosu a vydá se za Lukrécieí na manželské lože a přitom ho napadá: „Matrace-zahrada, ve které se květy mé ženy otevírají a vyzarují pro tohoto privilegovaného smrtelníka své tajné esence.“²⁵ Lukrécieina vůně Rigoberta fascinuje. V souvislosti s tím si vzpomene na dva intelektuály dob minulých, kteří také inklinovali k podobné zálibě. Prvním z nich je německý spisovatel Friedrich Schiller. O něm se říká, že miloval vůni hniječích jablek, která ho inspirovala jak v tvorbě tak v lásce. Druhou figurou, která se donu Rigobertovi vybaví, je francouzský historik Jules Michelet. Ten prý, krom toho, že jednou z jeho fantazií bylo vidět svou milenkou Athéné, jak menstruuje, překonával únavu a skleslost výpary z toaletní mísy. Při těchto představách si don Rigoberto pomyslí: „Ve srovnání s těmito podivíny, jaký jsem normální.“²⁶

Jak již bylo napsáno výše, don Rigoberto si velmi dává záležet na hygieně vlastního těla. Vypravěč detailně popisuje téměř každý jeho očištný úkon. Nejedná se však o nudný popis, naopak, donu Rigobertovi, uzavřenému v koupelně, se během jeho hygienických rituálů vybavuje řada vzpomínek a úvah. Seběmenší drobnost mu něco asociuje. Například v kapitole *Středeční uši*, když si trhá chloupky z uší, přemýšlí nad klady kremace zesnulých a následně nad hranicí tolerantnosti ochlupení u žen. V dalších dvou kapitolách mu jeho hygiena připomene různé intelektuály a jejich intimní problémy či úchylinky. Každý večer po

²⁵ „Colchón-jardín donde las flores de mi mujer se abren y arrojan para este privilegiado mortal sus esencias secretas.“ (134)

²⁶ „Comparando a esos originales qué normal soy.“ (138)

očistě pokračuje do ložnice za Lukrécie, právě proto je často předmětem jeho myšlenek právě ona. I obyčejné vytrhnutí prvního chloupku v levém uchu mu způsobí příjemné zamrazení, při kterém mu vyvstane představa Lukrécie, jež ho svými bílými zuby tahá za ochlupení na ohanbí. Jeho hygienické rituály jsou tedy přípravou pro milostná setkání s Lukrécie. Neprovozuje je však pouze kvůli ní, ale také kvůli sobě. Zde je možné pozorovat Rigobertův narcismus, zrcadlí se v přehnaném zájmu o hygienu vlastního těla: „Přičichl k sobě a dívající se do zrcadla si pomyslel: «Jsem perfektní».“²⁷ Vypravěč však vysvětluje, že v této Rigobertově myšlence není ani náznak marnivosti. Upnutost na hygienu nemá za cíl udělat z Rigoberta hezcího či upravenějšího muže, nýbrž představuje boj s časem, který neúprosně s přibývajících léty odnáší poslední zbytky mládí. Vypravěč dále poukazuje na to, že od té doby, co se Rigoberto oženil s Lukrécie, čelí úpadku svého těla také v jejím jménu. Existují tedy dva v románu přímo vyřčené a vzájemně propojené důvody Rigobertovy očisty, snaha udržet si co nejdéle mladistvý vzhled a to především pro svou ženu.

V závěru předposlední kapitoly věnované hygienickým rituálům se Rigoberto naposledy před odchodem z koupelny podívá do zrcadla, kde spatřuje siluetu jednorožce²⁸. Jednorožec představuje „jednu z nejrozšířenějších bájných bytostí Starého světa. Jako symbol čistoty a cudnosti se stal mariánským symbolem. V Číně byl jednorožec pokládán za symbol panovnických ctností.“²⁹ Don Rigoberto sice neoplývá cudností, ale čistotou ano, zároveň se také cítí jako panovník. S radostí a uspokojením panuje posvátným zákoutím koupelny a vznešené říši ložnice. V kapitole *Hlíznatý a smyslný* vypravěč uvádí: „Koupelna byla jeho chrámem; umyvadlo obětním oltářem; on byl nejvyšším knězem a sloužil mši, která ho každou noc očišťovala a osvobozovala od života.“³⁰ Není to naposledy, kdy se v románu objevuje motiv obětního stolu, setkat se s ním můžeme v kapitole pojmenované *Labyrint lásky* (*Laberinto de amor*).³¹ Don Rigoberto není tedy jen panovníkem, ale je také knězem, který pravidelně přináší oběti v podobě depilovaných chloupků či ostříhaných nehtů. Klíčovým bodem je ovšem fakt, že jeho hygienické mše jsou pro něj osvobozením od všedního života, očišťují ho a připravují jeho tělo, ale i myšlenky na milostné chvíle

²⁷ „«Soy perfecto», pensó, mirándose en el espejo, oliéndose.“ (93)

²⁸ Hernán Sánchez de Pinillos v tomto Rigobertově vidění spatřuje na základě děje románu paralelu k Lukrécieině nevěře: „Alfonsito, teprve dítě, svému vlastnímu otci nasazuje neobvyklé parohy.“ („Alfonsito, un niño apenas, le está poniendo un cuerno descomunal a su propio padre.“) Sánchez de Pinillos, Hernán. *Erotismo, cultura y poder en el «Elogio de la madrastra»*, de Mario Vargas Llosa. Op. cit., s. 318.

²⁹ Lurker, Manfred. *Slovník symbolů*. Přel. Alena Bakešová, Irena Šnebergová, Otakar Vochoč a Petr Dvořáček. Praha : Euromedia Group k. s., 2005, s. 193.

³⁰ „El cuarto de baño era su templo; el lavador, el ara de los sacrificios; él era el sumo sacerdote y estaba celebrando la misa que cada noche lo purificaba y redimía de la vida.“ (132)

³¹ viz s. 37

s Lukrécieí. Oboje je pro něj únikem, relaxací a odpočinkem, zároveň však také jistým stimulem, mohli bychom říci i smyslem života. Mistr Eckhart pronesl: „Žiji, abych žil.“ Don Rigoberto by mohl hlásat: „Žiji, abych snil.“ Dobře patrné je to na skutečnosti, že jakmile don Rigoberto Lukrécie vyhodí z domu, jeho noční rituály se velice zkrátí a začne chodit brzy spát. S odchodem Lukrécie pro něj očista těla postrádá významu.

1.2 Linie obrazová

1.2.1 Přehled vyobrazených děl

V románu se postupně objevuje šest obrazů z různých období dějin malířství. Nalezneme mezi nimi jak díla veskrze klasická tak také díla moderní. Čtyři obrazy spadají do rozmezí mezi 15. a 18. stoletím, zbývající dva do století dvacátého. Díla nejsou řazena v románu chronologicky, nejstarší z nich tedy není nutně prvním a nejmladší zase není posledním. Pořadí je závislé na ději románu a koresponduje s obsahem jednotlivých kapitol. Tematicky jsou obrazy také různorodé, od mytologických výjevů, přes abstraktní motivy, po tematiku náboženskou. Před samotným rozborem jednotlivých děl je třeba o nich zmínit základní informace a uvést pořadí, v jakém se v knize vyskytují:

- Jakob Jordaens, *Kandaulés, král Lýdie, ukazuje svou ženu prvnímu ministru Gýgovi* (1648), olej na plátně, Národní muzeum ve Stockholmu. (viz Příloha I)
- François Boucher, *Diana odpočívající po koupeli* (1742), olej na plátně, Muzeum Louvre, Paříž. (viz Příloha II)
- Tiziano Vecellio, *Venuše s amorettem a Hudbou* (1548), olej na plátně, Muzeum Prado, Madrid. (viz Příloha III)
- Francis Bacon, *Hlava I* (1948), olej a tempera na lepence, sbírka Richarda S. Zeislera, New York. (viz Příloha IV)
- Fernando de Szyszlo, *Cesta k Mendietě 10* (1977), akryl na plátně, soukromá sbírka. (viz Příloha V)
- Fra Angelico, *Zvěstování* (1437), freska, klášter San Marco, Florencie. (viz Příloha VI)

1.2.2 *Kandaulés, král Lýdie, ukazuje svou ženu prvnímu ministru Gýgovi*

První obraz, který se v románu objevuje, vytvořil holandský malíř Jacob Jordaens (1593-1678). Tento muž, spolu se svými současníky Rubensem a van Dyckem, reprezentuje vrchol vlámského umění 17. století. Jeho otec, antverpský obchodník se lnem, ho dal již v mládí do učení do malířské dílny k mistru Adamovi van Noort, s jeho dcerou se Jordaens později oženil. Ve dvacátých letech 17. století založil malířskou dílnu, která si brzy získala věhlas a oblibu širokého spektra zákazníků, mezi které patřili například i španělský král Filip IV. a anglický král Karel I. Na rozdíl od Rubense a van Dycka Jordaens nikdy neopustil svou rodnou zemi, přesto však je v jeho dílech patrný vliv Caravaggiův. Mezi jeho nejznámější díla patří devět pláten s tzv. *Bobím králem*. Ústřední tematikou je zde lidová hostina spojená se svátkem Tří králů, kdy bývalo zvykem upéci koláč s ukrytým bobem. Ten, kdo ve svém

kousku koláče bob našel, se stal králem a všichni ostatní ho museli poslouchat a pít, kdykoliv pozvedne pohár.³² Zobrazení hostin, jídla, pití, veselí a oslav bylo vůbec častým motivem Jordaensových děl. Nicméně okruh jeho tvorby byl velmi široký, maloval oltáře, portréty, žánrové a mytické výjevy, vytvářel také akvarely, návrhy pro tapisérie a rytiny.³³

Pro potřeby této práce nás zajímá především Jordaensův obraz, který se jmenuje *Kandaulés, král Lýdie, ukazuje svou ženu prvnímu ministru Gýgovi*. Malíř ho vytvořil roku 1648 a v současné době se dílo nalézá v Národním muzeu ve Stockholmu. Centrem plátna je Rhodopé, žena Kandaula, krále Lýdie, téměř nahá, zahalena jen z části do bílé látky. Stojí ve své ložnici, a ač natočena zády, pohled upírá na diváka. Působí vyzývavě, jako by zvala diváka k nějaké zajímavé podívané. V pravé části obrazu se v příšeří nalézá Gýges s dychtivým pohledem, snažící se maskovat se za těžkým závěsem. Za ním je vidět králův obličej, který má téměř spiklenecký výraz. Kompozici dominuje teplý a jemný kolorit. Porcelánová barva královnina těla kontrastuje s rudým baldachýnem robustní postele. Kypré a oblé křivky ženského aktu oponují ostrým záhybům závěsu. Dílo doplňuje řada důsledně propracovaných detailů v podobě královniných střevíčků, zlatého nočníku, dobře tvarovaného džbánu či malého psíka sedícího na křesle, o které si královna opírá nohu. Z obrazu na diváka sálá pohodlí královského luxusu a ovine ho atmosféra tichého příšeří lákajícího k tělesným prožitkům.

Pro další rozbor nejen obrazu, ale také románu, je třeba osvětlit některé souvislosti. Kým byli z mytologického hlediska aktéři výjevu a co je spojovalo? V první řadě to byla Lýdie. Lýdie se rozprostírala přibližně na území dnešních tureckých provincií Izmir a Manisa. Centrem lýdské říše bylo město Sardy. Okolo dějin Lýdie panuje řada nejasností a domněnek, většina historických faktů je doplněna mýty. V asyrských pramenech je jako zakladatel říše, a zároveň také dynastie Mermnovců, zmiňován Gýges. Vládl pravděpodobně v letech 680-644 př. n. l. To, jak se Gýges dostal k moci, spadá již do kategorie mýtů. Ten nejznámější³⁴ vypráví příběh chudého pastýře Gýga, který našel v jeskyni prsten neviditelnosti. Jeho zázračných vlastností použil ke konání dobra, odhalil také vrahy krále Kandaula a sám pak usedl po boku královny na lýdský trůn. Tato verze však neodpovídá Hérodotově podání, podle kterého byl Gýges významným vojákem ve službách krále Kandaula. Král měl k němu důvěru a často s ním rozprávěl, mimo jiné i o ženách, dokonce i o královně. Kandaulés tvrdil, že jeho žena je nejkrásnější, Gýges mu věřil, přesto však král trval na tom, aby se přesvědčil

³² Pijoan, José. *Dějiny umění VII*. Přel. Miloslava Neumannová. Praha : Odeon, 1981, s. 185.

³³ [online]. [cit. 2008-11-13]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=107>.

³⁴ Petiška, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha : Albatros, 1986, s. 164-169.

na vlastní oči. Zařídil, aby Gýges mohl Rhodopé spatřit nahou v královské ložnici. Královna však vše odhalila a cítila se zneuctěna, dala proto Gýgovi na vybranou, buď zhyne on nebo král. Gýges se tedy rozhodl, zavraždil Kandaula a stal se lýdským králem.

Hérodotova verze se zdá pro analýzu obrazu a celé kapitoly ta podstatnější, neboť právě její základ posloužil k vytvoření obrazu, ze kterého vzešla první Rigobertova erotická představa, se kterou je čtenář obeznámen. Rigoberto se, díky vyzývavému pohledu lýdské královny z Jordaensova díla, vtělil do role Kandaula. Představuje si, že on je ten všemohoucí a všemocný král, který má za manželku nádhernou ženu, Lukrécii. Odtud se čtenář hned v prvních řádcích druhé kapitoly může dovítipit, že vypravěčem v první osobě je Rigoberto. Rigoberto je muž vzdělaný, s uměleckým cítěním, zároveň však je erotickým labužníkem, mýty ověčenou historii si proto okořeňuje svou rozpínající se fantazií. Ta je patrná hned ze začátku kapitoly, kde se čtenář dozvídá, že to, čeho si král Kandaulés (tedy „král“ Rigoberto) nejvíce cení na své zemi, je zadek jeho ženy. Aby zdůraznil, jakými proporcemi jeho žena disponuje, používá slovo *grupa*³⁵. Se záplem popisuje vlastnosti této největší přednosti lýdského království: „Vše je na mé ženě milé, jemné, ve srovnání s bujnou velkolepostí jejího zadku.“³⁶ Vypráví, jak jednou, aby se přesvědčil o hodnotách Lukrécieina pozadí, povolal Atlase, černého etiopského otroka, aby se s Lukrécieí miloval. Protože byl tento zážitek pro Lukrécieí traumatizující, nechal pak otroka stít. „Král“ Rigoberto si neumí život bez Lukrécie představit, poznal mnoho žen, ale pozadí Lukrécie je to nejkrásnější: „Zadek ... proto jí jsem ze srdce věrný; proto ji miluji.“³⁷ Jednoho dne se mytický Kandaulés podle představ Rigoberta se svým prvním ministrem Gýgem účastní královských slavností, rozmlouvají o různých záležitostech a samozřejmě se tématicky dotknou i žen. Gýges Kandaulovi vypráví o úchvatných hýždích nedávno zakoupené egyptské otrokyně. Král ho se zájmem vyslechne a pak mu nabídne, ať mu tu krásu představí, že on mu na oplátku taky jednu ukáže. Poté, co král shlédne Egyptanku, zajistí, aby Gýges mohl vidět nahou královnu v její ložnici. Ukryje ho za závěsy a nechá ho čekat. Lukrécie vstoupí v celé své kráse. Tím to však nekončí. Rigobertova fantazie se rozvíjí ještě dále, za hranice toho, co je na obraze vyčteno. Krále Kandaula rozpálí myšlenka, že Gýges se skrývá za závěsem: „... představa, že on se na nás díval, mě ještě více rozněcovala.“³⁸ Gýgovým zvědavým očím se tedy naskytanou i jiné

³⁵ Podle Slovníku Španělské Královské Akademie slovo *grupa* znamená zadek jezdecký či jízdního zvířete, volně přeloženo se tedy jedná o zadek koně („Ancas de una caballería.“). [online]. [cit. 2009-06-24]. Dostupné z: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=grupa>.

³⁶ „Todo en mi esposa es dulce, delicado, en contraste con la esplendidez exuberante de su grupa.“ (29)

³⁷ „Grupa ... por eso le soy fiel de corazón; por eso la amo.“ (30)

³⁸ „...la idea de que él nos estaba viendo me enfibrecía más.“ (35)

pikantnosti než jen obnažené zadní partie královny. „Král“ Rigoberto celou dobu přemýšlí, zda Lukrécie něco tuší, zda tuší, že je při milování někdo pozoruje, zdá se mu totiž, že Lukrécie je smělejší než obvykle. Nad ránem Kandalés Gýga pustí a zapřísáhne ho, aby nikde nemluvil o tom, co viděl tuto noc.

Rigobertova fantazie posunula mytické vyprávění o králi Kandalovi a o historii Lýdie směrem k jiným, obecnějším, tématům. Konkrétně k tématu erotiky a jejího vnímání. Již roku 1886 definoval Richard von Krafft-Ebbing poprvé termín kandalismus.³⁹ Název odvodil právě od lýdského krále Kandalu, který, jak již bylo výše zmíněno, byl znám tím, že často nutil svou ženu, aby se ukazovala nahá jiným mužům. Kandalismus je tedy sexuální úchylka, při které je muž vzrušován mimo jiné tím, že svoji partnerku ukazuje jiným mužům v sexuálně přitažlivých pozicích či situacích.⁴⁰ S tímto je nepochybně spjat i voyeurismus. Voyeurismus, jak je známo, je: „sexuální deviace záležící v perverzní snaze vidět různé intimnosti, zvláště pohlavní ústrojí jiných osob a jejich činnost.“⁴¹ I když se zdá, že podle představ dona Rigoberta byl Gýges podroben voyeurismu v podstatě nedobrovolně, neměl jinou možnost, než nevyhovět přání svého panovníka, o voyeurismus se zcela evidentně jedná. Dále donu Rigobertovi, alespoň v jeho fantaziích spojených s Jordaensovým obrazem, nechybí exhibicionismus⁴². Jak jinak by mohl mít pomyslení na intimní spojení s Lukrécie před svým prvním ministrem? Z pomyslného čtyřlístku zde prezentovaných sexuálních perverzí zbývá ještě uvést fetišismus⁴³. Ten zde není tak patrný, nebo, lépe řečeno, není vázaný například na součást oděvu, jak tomu obvykle bývá, ale je spojen s částí těla. Rigobertova obsese hýžděmi Lukrécie je zcela zjevná.

Už v prvních Rigobertových představách je tedy čtenář obeznámen hned se čtyřmi sexuálními úchylkami, kandalismem, voyeurismem, exhibicionismem a fetišismem. Je však třeba říci, že se jedná jen o mírné projevy, které samotné sexualitě a sexuálnímu aktu neubírají na jeho erotičnosti a smyslnosti. Ač čtenář zpočátku může být zaskočen autorovým výběrem slov či jeho otevřeností, co se sdělování intimností týká, celkově text nepůsobí vulgárně. Naopak působí téměř vznešeně, vždyť se také don Rigoberto v této erotické fantazii pasuje do

³⁹ Krafft-Ebbing, Richard von. *Psychopathia sexualis. Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart : Enke, 1886.

⁴⁰ [online]. [cit. 2009-06-24]. Dostupné z: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Kandalismus>>.

⁴¹ Kolektiv autorů pod vedením Jiřího Krause. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha : Academia, 2007, s. 857.

⁴² Exhibicionismus je „pohlavní úchylka projevující se obnažováním a ukazováním vlastního pohlavního ústrojí před osobou druhého pohlaví nebo také okázalé vystupování na veřejnosti motivované uspokojením z obdivu“. *Ibid.*, s. 224.

⁴³ Fetišismus je „pohlavní úchylka, při níž předmětem sexuálního vzrušování není osoba, ale něco, co s ní může souviset. (např. součást oděvu)“. *Ibid.*, s. 240.

řad králů. Lukrécie je pro něj důležitá, nejen, že ji miluje, ale s její postavou se Rigobertův snový svět jak rodí tak i upadá.

1.2.3 *Diana odpočívající po koupeli*

Diana odpočívající po koupeli je dalším výtvarným dílem, které je v románu zpodobněno. Jeho autorem je francouzský malíř François Boucher (1705-1770). Narodil se v Paříži, nějaký čas studoval v rytecké dílně Jeana-Françoise Carse, současně se věnoval také malbě. Hlavním zdrojem inspirací v tomto období pro něj byl Antoine Watteau (1684-1721). V letech 1721 až 1731 Boucher pobýval v Římě, po návratu do Francie se z něj stal oblíbený malíř. Osudovou pro jeho kariéru bylo setkání s Jeanne-Antoinette Poissonovou. Tato žena, ještě dříve než získala titul markýza de Pompadour a francouzský král Ludvík XV. z ní učinil svou oficiální milenkou, se stala Boucherovou žačkou. Ani u dvora však na svého učitele malířství nezapomněla, netrvalo dlouho a Boucher byl jmenován hlavním dvorním malířem a později dokonce ředitelem Akademie. Jeho sláva rostla. Boucher se stal nejvyhledávanějším francouzským malířem směru, který byl v dějinách výtvarné kultury označen jako rokoko.⁴⁴

Dobová móda 18. století byla spjata s uvolněným ovzduším ve společnosti, především pak u dvora. Mravy nebyly tak upjaté jako dříve, morálka se postupně uvolňovala a šlechta nacházela zálibu v pikantních mytologických či alegorických výjevech. V malířství se ideálem stalo zobrazení, které by bylo co nejvíce podobné skutečnosti, ve smyslu pravdivosti a přirozenosti individuálního člověka. S tímto vyvstává otázka, zda malíře touha po pravdivosti nedohnala až k deformaci pravdy, nikoliv tedy k zachycení skutečnosti takové jaká je, ale pouze jejího zdání. Protože, jak tvrdí Pijoan: „Když se probíráme celou tou řadou sršivých pohledů, bystrých úsměvů, svůdných postojů, jedním slovem všech těch výrazů osobnosti, která je vynesena na vrcholek své inteligence, svého ducha, tážeme se, zda umělci nezašli dále, než kam mířil jejich úmysl, zda jsme se tu neocitli mimo přirozenost a pravdivost, zda nestojíme spíše před okázalým předváděním nebo přímo předstíráním přirozenosti a pravdivosti, před afektovaným chováním, mimikou.“⁴⁵

Podobné vjemy divák pocítí také při pohledu na Boucherův obraz *Diana odpočívající po koupeli*. Jedná se o jedno z vrcholných děl umělce, které vzniklo v roce 1742. Dva ženské akty zachycují bohyni lovu Dianu (čili Artemis) a její nymfu po koupeli. Výjev je situován do přírodního prostředí, za ženskými těly prosvítají stromy, větve, keře, rostliny a také část nebe. Kompozice je doplněna toulcem se šípky, ulovenými bažanty a zajícem a dvojicí loveckých

⁴⁴ Největší malíři. Život, inspirace a dílo: François Boucher, 2001, č. 77.

⁴⁵ Pijoan, José. *Dějiny umění VIII*. Přel. Dagmar a František X. Halasovi. Praha : Odeon, 1985, s. 37.

psů pijících z tůňky. To, že Boucher „tvrdil, že příroda je příliš zelená a špatně osvětlená na to, aby ji šlo jen tak přenést na malířské plátno“⁴⁶, je patrné i v tomto díle. Barevná paleta se zde pohybuje v jemných odstínech žluté, oranžové, růžové a modré. Světlo dopadá výhradně na ženské postavy a jejich nejbližší okolí, příroda v pozadí je laděna do temných tónů, které prolamuje pouze světlé nebe. Plátnu se nedá upřít harmonie zdůrazněná něžným nádechem erotismu. Erotismus byl velkým tématem jak literatury tak malířství 18. století. Ve Francii pak byl doménou právě Françoise Bouchera. Řada jeho děl je podtržena zesíleným erotismem, připomeňme například obrazy *Herkules a Omphale* (1735) či *Leda a labuť* (1740). Oproti tomu erotismus zachycený v aktu Diany a její nymfy působí klidně a přirozeně. Je to dáno i tím, že bohyně lovu zde není znázorněna jako horkokrevná lovkyně, ale jako téměř subtilní bytost využívající k odpočinku tichého zákoutí přírody.

Diana, respektive Artemis, byla podle řecké mytologie Apollónovou sestrou, tedy dcerou Dia a Létó. Již jako tříletá si otci řekla o věčné panenství, luk a šípy, lovecké psy a tuniku a osmdesát nymf. Stala se tak bohyní lovu, měsíce a také patronkou porodu, protože ji její matka Létó přivedla na svět bez bolesti. Zobrazována je s atributy lukem, toulcem na šípy a laní. Ve znaku pak měla především datlovou palmu, jelena a včelu.⁴⁷ Stejně jako šípy jejího bratra, i ty její oplývají schopností způsobovat náhlou smrt. Přináší však také světlo, a to měsíční. Jako protiklad k Apollónovi, bohu, který představoval slunce, byla uctívána jako bohyně měsíce. Z toho důvodu mívá na některých vyobrazeních na hlavě půlměsíc.⁴⁸

Boucherovi se v obraze podařilo zachytit Dianu s téměř všemi jejími atributy. Světlo kompozice skutečně působí spíše jako měsíční, v plavých vlasech bohyně se leskne ozdoba s půlměsícem. Možná proto si Lukrécie vybavuje ve snu právě toto Boucherovo dílo. Měsíc, stejně jako představy a sny, vyplouvá v noci. Lukrécii se poté, co se nahá v koupelně předváděla Fonchitovi, který ji tajně pozoroval ze střechy, konečně podaří usnout. Spí neklidným spánkem. Zdá se jí o scéně z Boucherova obrazu, jež tvoří součást Rigobertovy sbírky erotických pláten, ve kterých manželé hledají inspiraci pro svá noční dobrodružství. Ve snu se ztělesňuje s římskou bohyní, nazývá se Diana Lukrécie. Vedle ní sedí její nejvěrnější družka, Justiniana. Jako všechny části románu věnované imaginacím, i tato je vyprávěna v první osobě. Diana Lukrécie a Justiniana se vrátily z lovu, právě se vykouply a chystají se

⁴⁶ Verner, Ivan. Malíř doby nestydaté. *MF Plus*, 2008, č. 35, [online]. [cit. 2009-01-22]. Dostupné z: <<http://www.mfplus.cz/Modules/MFPlus/StoryDetail.aspx?Id=6946&SubPortalId=6&BackURL=http%3A%2F%2Fwww.mfplus.cz%2FModules%2FMFPlus%2FSection.aspx%3Fp%3D2%26ColumnId%3D2%26page%3D1>>.

⁴⁷ Graves, Robert. *Řecké mýty I*. Přel. Jiří Hanuš. Praha : Odeon, 1982, s. 83-87.

⁴⁸ Saska, Leo František, Groh, František. *Mythologie Řeků a Římanů*. Praha : I. L. Kober, 1949, s. 42-43.

milovat. Bohyně si umí užívat: „Já se umím potěšit. Je to nadání, které jsem v průběhu času a historie neúnavně zdokonalovala a mohu bez domýšlivosti tvrdit, že jsem v této oblasti dosáhla učenosti. Tím chci říci: umění nasávat nektar rozkoše ze všech plodů života, i z těch shnilých.“⁴⁹ Ani Justiniana nezůstává v ochutnávání požitkářských plodů pozadu. Je to ona, která jednoho dne objeví mladého pasáčka, jak nemůže spustit svůj uszlzený zrak z lovicí bohyně. Podle vypravěčky se tak stalo v srpnových Idech. Idy, spojené s úplňkem, představují podle starořímského kalendáře třináctý nebo patnáctý den v měsíci.⁵⁰ Je to sice jen nepatrná poznámka uprostřed vyprávění, ale není jistě náhodná. Srpnové Idy, tedy zhruba 13. srpen, byly totiž dnem, kdy byla králem Serviem Tulliem (asi 578 př. n. l. – 534 př. n. l.) na Aventinu vysvěcena Dianina svatyně. Oslavy bohyně tedy připadají právě na tento čas. Jelikož byla Diana také ochranitelkou otroků, tento svátek, který se nazýval dnem otroků (*servorum dies*), slavili především oni.⁵¹ Mladý pasáček se tedy objeví zrovna v tento den. Lze v tom spatřovat symboliku. Hoch omámený smyslnou bohyní se v podstatě stává jejím otrokem. Oslavuje ji jako ostatní otroci.

Justiniana tedy zpozoruje v lese plačícího chlapce, a když se ho snaží utišit, zjistí, že hoch pláče štěstím. Diana Lukrécie je tak krásná, že květiny kolem zpívají, a proto ani chlapcova raná sexualita nemohla zůstat neprobuzena. Justiniana navrhně, že by pasáčka mohly zasvětit do svých erotických her. Chlapec, který se jmenuje Foncín, je však velmi stydlivý, stačí mu bohyni s nymfou jen pozorovat. Ty to uvítají jako zajímavé zpestření, fakt, že Foncín je pozoruje při jejich každodenních činnostech, jen zvyšuje jejich potěšení. Justiniana se stává spiklencem Diany Lukrécie. Říká zdánlivě tajně Foncínovi, kde, co a kdy bude bohyně dělat. Pasáček netuší, že Diana Lukrécie o jeho přítomnosti ví. Tato rafinovanost je pro ženy dalším zralým plodem hodným okušení. Necháávají chlapce shlédnout všechny intimnosti jejich života. Pozoruje je, když se probouzejí, když jdou spát, během lovu, koupele, oblékání, svlékání, ba dokonce i při močení. Diana Lukrécie říká: „Viděl mě schoulit se nad dvěma kameny a močit mou zlatožlutou moč do průzračného potůčku, ze kterého se on, níže po proudu, později kvapně napije.“⁵² Ač tento úryvek hovoří o věci tak obyčejné, jako je močení, a o aktu tak zvláštním, jako je nechat tuto činnost někoho pozorovat, nelze mu upřít poetičnost a zvukomalebnost. Spojení slov „orinar mi orina rubia en un arroyuelo

⁴⁹ „Yo sé gozar. Es una aptitud que he ido perfeccionando sin descanso, a lo largo del tiempo y de la historia, y afirmo sin arrogancia que he alcanzado en este dominio la sabiduría. Quiero decir: el arte de libar el néctar del placer de todos los frutos –aun los podridos– de la vida.” (70)

⁵⁰ *Nový akademický slovník cizích slov*. Op. cit., s. 336.

⁵¹ Saska, Leo František, Groh, František. Op. cit., s. 222.

⁵² „Me ha visto acucillarme sobre dos piedras y orinar mi orina rubia en un arroyuelo transparente en el que, aguas abajo, él se precipitará luego a beber.“ (73)

transparente” zní jako útržek z básně. Výrazy se na sebe váží a melodičnost jim dodává aliterace v podobě hojnosti hlásky „r“.

Možná právě díky kráse jazyka oslní Diana Lukrécie i čtenáře. Je ochoten se poddat jejímu exhibicionismu, hédonismu a epikurejství. Nevadí mu voyeuristické chování sotva dospělého chlapce, naopak, je jím okouzlen. Foncín, podobně jako Fonchito, má nezkušený a nevinný výraz, je poprvé zamilován. Na rozdíl od Fonchita však není toto vše jen zdáním, jen maskou. Foncín představuje jakýsi odraz Fonchita, reprezentuje jeho kladné vlastnosti, ukazuje ho takového, jaký je v očích Lukrécie. Ta se domnívá, že pozvolna vznikající vztah mezi ní a Alfonsem má plně pod kontrolou. Jako téměř nepostřehnutelný důkaz může posloužit odkaz na srpnové Idy. Diana Lukrécie je uctívána, nezralý chlapec se stává otrokem jejího těla. Taková je rovina imaginární. Realita je však jiná, Lukrécie ji ale nevidí. Pánem situace tu není ona, ale Fonchito. Stává-li se někdo otrokem, je to spíše Lukrécie. Zmínka starořímských Id je pro vnímavého čtenáře vodítkem k tomu, jakým směrem se bude příběh dále ubírat.

1.2.4 Venuše s amorettem a Hudbou

Třetím malířem, jehož dílo je v románu citováno, je Tiziano Vecellio (1488/90-1576) zvaný Tizian. Rodák z alpské obce Pieve di Cadore se již v mládí přesunul do Benátek, kde v té době renesančnímu malířství udávala směr především tvorba umělců Giovanniho Belliniho (kolem r. 1430-1516) a Giorgiona (1477/78-1510). Právě Bellini byl jedním z prvních Benátčanů, kteří našli pochopení pro olejomalbu (smíšenou techniku temperovou a olejovou), novinku, jež se začala Evropou šířit z Vlámka. Významným přínosem Belliniho byl také kladný vztah k přírodě, která v jeho dílech ztratila funkci pouze doplňkovou a začala tvořit nedílnou součást obrazu. V dílně tohoto muže se Tizian po svém příchodu do Benátek učil malbě a poznal zde staršího spolužáka Giorgiona. S ním v roce 1508 spolupracoval na výzdobě průčelí *Fondaco dei Tedeschi*, obchodního a společenského domu německých kupců. Netrvalo dlouho, Tizian se začal sblížovat s mocnými rody ve městě, a jeho sláva rostla. K evropskému věhlasu mu pak napomohly především styky se španělskými Habsburky. Znamé jsou portréty Karla V., především jezdecký portrét z roku 1548. Souběžně s oficiální portrétní činností pro španělský dvůr se dále věnoval též mytologickým výjevům. (Snad nejznámější, alespoň v českém prostředí, je rozměrná Tizianova olejomalba *Apollo a Marsyas* z roku 1570, umístěná v kroměřížské Zámecké galerii.) Zájem o mytologii a ženství vyústil zejména v padesátých letech 16. století k sérii kompozic s ústředním námětem, kterým se

stala bohyně Venuše. Jako předchůdkyni těchto obrazů můžeme označit *Venuši Urbinskou* (1538).⁵³

Venuše je původní latinské pojmenování pro starodávnou bohyni jara, která však byla záhy ztotožněna s řeckou Afroditou (zhruba po první punské válce – 264-261 př. n. l.).⁵⁴ Existují dvě verze mýtu o stvoření této bohyně touhy, lásky a krásy. První hovoří o jejím zrození z mořské pěny, někteří doplňují, že tato mořská pěna, ze které Afrodité vzešla, se vytvořila z Úranových genitálií, když je Kronos odhodil do moře. Druhá verze mýtu říká, že rodiči Afrodité jsou Zeus a Dioné. Hlavním sídlem bohyně byl kyperský Pafos. Její kult se brzy rozšířil do pevninského Řecka a později do Říma.⁵⁵ Jako bohyně lásky a krásy se stala Afrodité četnou inspirací řady umělců. Vzhledem k tématice románu *Chvála macechy* je pochopitelné, že ani zde nemůže být opominuta.

Vargas Llosa pro potřeby románu vybral Tizianův obraz *Venuše s amorettem a Hudbou* z roku 1548. Jedná se o olejomalbu, která se v současné době nachází v Muzeu Prado ve španělském Madridu. Znárodnuje akt ležící bohyně, které u ramene spočívá malý Amor. Na spodní části lůžka sedí mladý varhaník, jenž rozeznívá varhany stojící v levé části kompozice. Stejně jako u ostatních obrazů z tohoto období, i zde tvoří důležitou součást také prostředí, do kterého je výjev zasazen. Jedná se o salonek, o jehož interiéru se divák mnoho nedozví, většinu prostoru zabírají, jak již bylo řečeno, varhany a postel, nad kterou v pravé části visí červený baldachýn. Zajímavý rozměr pak dílu dodává velké okno, kterým se naskýtá průhled do rozlehlé zahrady lemované alejemi topolů a ozdobené v přední části kamennou fontánkou, na jejímž okraji sedí páv. Fontána znázorňující symbol života tvoří ústřední motiv zahrady. V parku se dále prochází dvojice, téměř u jejích nohou leží jelen. Atmosféru intimnosti dodává plátnu nebe zbarvené soumrakem do žluta. To, co však nejvíce zaujme divákovy smysly, je postava varhaníka. Jedná se o tmavovlasého, štíhlého, oblečeného mladíka, který se plně nesoustředí na svou hru, nýbrž pozoruje, otočen, nahý Venušin klín. Oproti tomu bohyně působí, jakoby si toho nevšímal, varhaníkovo chování ji nepohoršuje, věnuje se malému Amorovi po svém boku. Oba dva tvoří protipól varhaníka. Amorek objímá ženě levý prs a přitom se jí dívá zblízka do očí. Venuše je znázorněna jako žena plných tvarů, je zcela nahá, její tělo zdobí jen šperky v podobě náramků a prstýnku, náhrdelníku, náušnic a vlásenek z perel. Světlé vlasy má sčesané dozadu. Amor má podobu malého buclatého chlapce s blondatými kudrnatými vlasy.

⁵³ Krsek, Ivo. *Tizian*. Praha : Odeon, 1976.

⁵⁴ Saska, Leo František, Groh, František. Op. cit., s. 223.

⁵⁵ Graves, Robert. *Řecké mýty I*. Op. cit., s. 47-48, 67-73.

Celá kapitola věnovaná tomuto obrazovému výjevu je opět vyprávěna v ich-formě. Vypravěčem je zde malý Amor. Amor nebo také Cupido je totožný s řeckým Erotem, jeho rodiči jsou Afrodité a Arés. Tento krásný, avšak lstivý, okřídlený chlapec, se stal stálým Afroditiným společníkem. Doprovází ji proto i na tomto obraze. Čtenář se prostřednictvím jeho úst dozvídá, že úkolem mu svěřeným je Venuši zabavit a připravit ji na noc s jejím manželem, donem Rigobertem, obchodníkem z Afriky, kterému patří vše, co je možno na obraze spatřit. V nelehkém úkolu pomáhá Amorovi mladík, který hrou na varhany vytváří vhodné podmínky pro rozvíjení Venušiny fantazie. Varhaník má přísný zákaz se bohyně jen dotknout, don Rigoberto by okamžitě poznal, že se děje něco nekalého, pokud by varhany přestaly znít. Jediné, co mu tedy zbývá, je krásnou Venuši pozorovat. Protože sedí přímo vedle ní, je možné, vzhledem k úhlu skloněné hlavy, zcela jasně určit, na kterém místě ženina těla jeho pohled spočívá. Je to její klín. Vypravěč si klade otázku, proč zrovna tato část? Varhaník je zbožný mladý muž, který se rozhodl zasvětit svůj život Bohu a stát se knězem. Amor dává jeho pohled na Venušino ohanbí do souvislosti právě s jeho budoucí životní dráhou. Klín bohyně pro něj představuje důkaz toho, že je schopen stát se knězem, protože tomuto svůdnému pokušení nepodlehne. Je to možná právě zvuk varhan, který ho v myšlenkách navrací k Bohu. Varhany mají jistě ze všech hudebních nástrojů Bohu nejbližší, nacházejí se snad v každém kostele. Jejich táhlý zvuk zve věřící do náruče Boha. Na tomto obraze však zvou Venuši do náruče dona Rigoberta. Stejně jako Bůh tvoří pozemský svět, don Rigoberto tvoří svůj svět fantazie. Stává se v něm bohem. Tento fakt se neprojevuje jen v této kapitole, ale prolíná se celým románem. Jak je uvedeno v jedné z následujících kapitol: „...mezi rukama a nohama své ženy se cítil být panovníkem. Pomyslel si: «Bohem.»“⁵⁶ Don Rigoberto uniká do svého světa fantazie, kde se věci dějí tak, jak chce on sám. Amor coby vypravěč na to také upozorňuje, když říká, že don Rigoberto manželskou noc plánuje do sebemenších detailů, vybírá dokonce šperky pro svou ženu, určuje, jaký účes bude mít. Když se s Venuší miluje, prý jí šeptá: „Ty nejsi ty, ale má fantazie. Dnes nebudeš Lukrécie, ale Venuší, dnes se staneš místo Peruánky Italkou a místo smrtelnice bohyní a symbolem.“⁵⁷ Tento úryvek je v románu uveden jako přímá řeč, kterou pronáší Rigoberto. Na jeho základě může čtenář již bez pochyb určit, že Rigoberto je tvůrcem celé představy o Tizianově obraze, vymyslel si tedy i Amora, který ke čtenáři z obrazu promlouvá. Don Rigoberto se snaží celou svou fantazii zahalit do Amorova vyprávění, ve kterém on sám představuje třetí osobu.

⁵⁶ „...entre los brazos y piernas de su esposa, se sentiría un monarca. Pensó: «Un dios.»“ (132)

⁵⁷ „Tú no eres tú sino mi fantasía. Hoy no serás Lucrecia sino Venus y hoy pasarás de peruana a italiana y de terrestre a diosa y símbolo.“ (103)

Prostřednictvím výše citovaných vět je ovšem jasné, že skrze Amorovo povídání se Rigoberto svěřuje se svou další fantazií.

V představě, kterou v Rigobertovi vyvolá Tizianova olejomalba, se Lukrécie převtěluje do Venuše, bohyně lásky a krásy. Rigoberto se vidí jako zámožný muž, který v zájmu svého osobního blaha zaměstnává Amora a varhaníka. Moc, kterou nad oběma má, mu dělá dobře. Mladík může jeho ženu jen pozorovat, nesmí se jí dotknout. Rigoberto ví, že jeho žena je krásná, že varhaník po ní touží, ale mít ji nemůže. I zde by se daly vypozařovat náznaky již výše zmíněného kandaulismu. Krom kandaulismu je v textu patrný i fetišismus. Amorek popisuje, jak vášnivě Rigobertovi Venuše voní, vůně jeho ženy pro něj představuje to nejlepší afrodisiakum, což potvrzuje slovy: „Dokud budeš takto vonět, budu tvým otrokem.“⁵⁸ Rigoberto však netuší, do jaké míry jsou jeho fantazie předzvěstí nepříjemné budoucnosti. Amorovi přisoudí vzbudit ve Venuši touhu. Jeho našeptávání a letmé dotyky mají bohyni připravit na příchod dona Rigoberta. Naskýtá se zde naprosto evidentní paralela s románovou slovesnou linií, ze které je již čtenáři patrné, že Lukrécie pravděpodobně podlehne Fonchitově mladistvé nevinnosti. Tak jako je Amorovo necudné šeptání do Venušina ucha nenápadné, zahalené do chlapeckého vzezření, stejně tak Alfonsovo svádění se jeví jako první, téměř ještě dětské zamilování. Don Rigoberto tuší, že Alfonsovi se jeho macecha zřejmě líbí, ale o tom, co se bude dít dále, že jeho syn Fonchito se stane malým amorkem připravujícím Lukrécii pro manželské lože, nemůže nic vědět. Proto tato kapitola, tato Rigobertova fantazie, působí ironicky, výsměšně. Autor jakoby se jejím prostřednictvím Rigobertovi vysmíval a říkal mu, že bohem, který jeho fantazie tvoří, není on, Rigoberto, ale autor tohoto románu.

1.2.5 *Hlava I*

V pořadí čtvrtým obrazem znázorněným v románu je *Hlava I* od čelního anglického malíře druhé poloviny dvacátého století Francise Bacona (1909-1992). Tento obraz se do značné míry vymyká sérii děl dosud citovaných v románu. Svým výrazem narušuje kontinuitu předchozích figurálních, mytických a klasických kompozic. *Hlava I* je první ze šesti studií hlav, které byly vystaveny v rámci Baconovy samostatné výstavy pořádané na podzim roku 1949 v hanoverské galerii.

Francis Bacon cestu k malířství nacházel postupně. Narodil se v Dublinu 28. října manželům Cristině a Eddovi Baconovým, jejichž rodina zdědila jméno po slavném filozofovi Francisu Baconovi, který působil u dvora Alžběty I. Jméno, které manželé vybrali pro svého

⁵⁸ „Mientras hueles así, seré tu esclavo.“ (105)

druhého potomka z pěti, nebylo tedy náhodné. Rodina se často stěhovala, Bacon se necítil nikde doma, což se podle něj později reflektovalo v podobě temné nálady do jeho děl. Ani po fyzické stránce se mladý Bacon necítil dobře, trpěl astmatem, kvůli kterému mu bylo podáváno morfiu. V domě vládla pevná ruka jeho otce, který, když ho jednoho dne objevil oblečeného ve spodním prádle jeho matky, ho bez varování vyhodil z domu. Šestnáctiletý Bacon se tedy roku 1929 odstěhoval do Londýna. Živil se jak mohl, především jako doprovod bohatých gentlemanů, později jako návrhář nábytku. Nějaké peníze mu posílala tajně jeho matka. Delší čas také strávil v atmosféře meziválečného Berlína. Pro Bacona, který pocházel z puritánského prostředí, to byl intenzivní zážitek: „Každý večer jsme dělali kolečko po barech a kabaretech. Zdálo se mi to fantastické, bavil jsem se tím, co bylo hezké. Neviděl jsem to hned, ale toto mě hluboce ovlivnilo.“⁵⁹ Tři měsíce také žil ve francouzské rodině v Chantilly, chtěl se naučit francouzsky. Navštívil Muzeum Condé, obraz *Vraždění neviňátek* od Poussina v něm vyvolal první impulsy, které ho směřovaly k samostatnému malířskému projevu. Ten se naplno projevil až po návštěvě výstavy Picassových kreseb v galerii Paul Rosenberg v Paříži. Inspirován Picassem, Bacon začal malovat, avšak později většinu svých děl z tohoto období zničil. Po návratu do Londýna se Bacon věnoval malbě s větší intenzitou. Zprvu si jeho díla kupovali převážně jeho přátelé a známí, později však našel zákazníky i mezi širší vrstvou společnosti. V padesátých letech jeho tvorbu významně ovlivnilo setkání s fotografií, na které byl zachycen Velázquezův portrét papeže Inocence X. Ačkoliv Bacon Velázquezovo dílo na vlastní oči nikdy nespatriil, velice ho zasáhlo. Na jeho základě vytvořil cyklus osmi studií papeže Inocence X. Bacon si oblíbil španělskou kulturu, začal se dokonce učit španělsky. Několikrát navštívil Madrid. Zajímalo ho především Muzeum Prado, kam díky známé chodil v pondělí, když bylo muzeum pro veřejnost zavřené, a mohl tam v klidu dlouhé hodiny pozorovat dílo Velázquezovo, ale i Goyovo. V Madridu také zemřel. 28. dubna roku 1992 ho v hotelovém pokoji zasáhl infarkt. O dva dny později byl pohřben na hřbitově Almudena v Madridu.

Možná také pro Baconův vztah ke španělskému malířství vybral Vargas Llosa do svého románu právě jeho obraz *Hlava I*. Tuto studii Bacon vytvořil roku 1948 a započal jí tematický okruh, který se v jeho díle objevoval až do padesátých let, kdy vyvrcholil právě díly věnovanými parafrázi portrétů papeže Inocence X. od Velázqueze. Na obraz *Hlava I* navazuje dalších pět kompozic z roku 1949, kterým je ústředním námětem lidská, vždy pravděpodobně

⁵⁹ „Todas las tardes hacíamos la ronda de bares y cabarés. Encontraba eso fantástico, me divertía de lo lindo. No lo vi de inmediato, pero aquello me marcó profundamente.“ Luzán, Julia. Viaje póstumo de Bacon a Madrid. *El país semanal*, 2009, núm. 1.687, s. 72.

mužská hlava. Všechny mají společný jeden rys, tím jsou velká ústa. Ve většině případů jsou otevřená, často zkřivená, lemovaná linií ostrých vystupujících zubů. Působí jako by křičela. V případě studií *Hlava I* a *Hlava II* představují ústa dokonce jedinou srozumitelnou část obličeje. Bacon k tomu říká: „Byl jsem vždy posedlý pohyby úst, jejich tvarem a tvarem zubů... Líbí se mi lesk a barva jakou mají, a vždy jsem chtěl být schopný namalovat ústa tak jak Monet maloval západ slunce.“⁶⁰ Monet se snažil zachytit smyslové zážitky, dojmy a nálady, také Bacon kladl důraz na pocity. Toto měl nepochybně společné s Picassem. „Oči Bacona, stejně jako oči Picassovy, zachycovaly představy, aby je navrátily přeměněné v malbu, která neusiluje o to vyprávět příběhy, ale snaží se zavěsit se na nervový systém diváka.“⁶¹ Myslím, že toto vyjádření nejlépe vystihuje dojem, jaký v pozorovateli zanechají Baconova díla. Jsou přesně taková, téměř útočí na nervovou soustavu. V případě obrazu *Hlava I* je dojem umocněn paletou barev, která se pohybuje od černé po šedou a od bílé, přes krémovou a bledě růžovou až po růžovošedou. Krom těchto odstínů je kompozice doplněna ve spodním pravém rohu meruňkovým tahem štětce, ve spodním levém rohu je pak lehce naznačeno pár červených skvrn. Spodní část obrazu tak kontrastuje s horní částí, která je, až na pár tenkých bílých linií, černá. Černá barva zde představuje pozadí. Z něho vystupuje centrální motiv kompozice znázorněný ve světlých, výše vyjmenovaných odstínech. Deformovaná hlava působí jakoby se roztékala či hnila. Bytost, které patří, je neidentifikovatelná, tělo je naznačeno pouze zaobleným tvarem. Na něm spočívá zvrácená hlava, jež jako by za ucho visela na provázku, který je ukotven kdesi za obzorem kompozice. Vyjma úst je pravé ucho jedinou zřetelnou součástí hlavy. Je na divákově fantazii, jak naloží s dvěma bílými skvrnami nacházejícími se v levé části obličeje. Podstatným, ale na první pohled nevýrazným, bodem obrazu jsou tři, již výše zmíněné bílé linky, které v horní části protínají černé pozadí. Poté, co si pozorovatel plátna uvědomí jejich význam, dostává obraz o to děsivější rozměr. Tyto tři tahy štětcem naznačují linii jakéhosi akvária, ohrádky, či klece. Klec je dalším motivem typickým pro Baconovu temnou malbu. Objevuje se také v cyklu věnovanému papeži Inocenci X. Stvoření na obraze se vyznačuje spíše zvířecími rysy než lidskými. Avšak Baconovi nešlo o to dehumanizovat lidskou postavu, ale vnuknout jí zvířecí

⁶⁰ „Siempre me han obsesionado los moviminetos de la boca, su forma y la de los dientes... Me gustan el brillo y el color que tienen, y siempre he querido ser capaz de pintar la boca como Monet pintaba una puesta de sol.“ Ibid., s. 73.

⁶¹ „Los ojos de Bacon, como los ojos de Picasso, apresaban las imágenes para devolverlas transformadas en una pintura que no intenta contar historias, sino “colgarse del sistema nervioso del espectador.““ Ibid., s. 73.

charakteristiky. V kompozici *Hlava I* je to patrné především na ústech. Bacon se při jejich vytváření inspiroval fotografií šimpanze.⁶²

Byla to celá řada vlivů, která ovlivnila Baconovu tvorbu. Z chronologického pohledu na prvním místě stojí rodina. Ač zabezpečená, nepředstavovala s postavou přísného otce v popředí pro malého Bacona citové zázemí. Jak sám malíř zmínil, hluboké dojmy v něm zanechal také noční život Berlína. Na ten pak navázaly pocity, které s sebou přinesla druhá světová válka. Ty jako by se v Baconových poválečných dílech odrážely snad nejvíce. Osamění, odcizení, odloučení se staly hlavními synonymy jeho tvorby. Bacon byl také fascinován výjevem z jatek, vůní čerstvě poraženého masa, ze kterého je cítit smrt, není tedy divu, že byl označován za „malíře hrůzy, strachu a křiku“.⁶³ Křik, spojený s hlavním námětem většiny jeho studií, vychází pravděpodobně z Ejzenštejnových filmů. Inspiračním zdrojem se mu stala především postava křičící chůvy ze snímku *Křížník Potěmkin*.

Naskýtá se tedy otázka, proč se Vargas Llosa rozhodl zhruba doprostřed románu zasadit právě obraz *Hlava I* od Francise Bacona, když až doposud volil díla klasických mistrů, která jsou jednoznačně na první pohled příjemná a líbivá? O Baconově díle se toho dá říct mnoho, rozhodně ale není líbivé, a ani to není jeho účelem. Cílem Bacona je zapůsobit na vnímání, na pocity diváka. Vzbudit v něm emoce. Myslím, že Vargas Llosa vybral Baconův obraz přesně z tohoto důvodu. Čtenáře obraz šokuje, především proto, že na jeho základě se vyvíjí další Rigobertova erotická fantazie. Tato sexuální představa je do jisté míry i noční můrou. Vzhledem k beznaději, samotě a hrůze, která je z obrazu cítit, to ani jinak být nemůže. Kapitola, která zahrnuje tuto Rigobertovu fantazii, je pojmenována *Podoba člověka* (*Semblanza de humano*). Navazuje tematicky na závěr předchozí kapitoly. Ta končí tím, že Lukrécie se ptá usínajícího Rigoberta, kým je. A on jí napůl již ze světa snů odpovídá, že je zrůdou. Je tedy pravděpodobné, že fantazie vztahující se k Baconově *Hlavě I* je skutečně špatným snem. Může se také jednat o představu, která zahrnuje Rigobertovy myšlenky těsně před usnutím. Nicméně po třech intimních představách veskrze příjemných, se jedná o první fantazii, která ve čtenáři vzbuzuje dojem spíše halucinogenních či horečnatých stavů.

Kapitola *Podoba člověka* je opět psána v první osobě, přičemž vypravěčem je stvoření z obrazu. Nejprve se popisuje. Mluví o tom, jak kvůli velkému požáru, na jehož původ si nevzpomíná, buď bombardování nebo atentát, ztratilo levé oko a na pravé vidí špatně. To bylo díky dobré práci oftalmologů po dvaceti šesti operacích zachráněno. Jeho největší pýchou

⁶² Ades, Dawn. Web of images. In Bacon, Francis. *Tate Gallery exhibition catalogue*. Londýn : Tate Publishing, 1985, s. 14.

⁶³ Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury IV*. Praha : Idea servis, 2002, s. 120.

jsou otevřená ústa ukazující nabroušené zuby ostentativně vyčnívající ze zakřivených rtů. Velice rádo jí maso. Dále hovoří o svém nose, kterým je velká našedlá boule zabírající polovinu obličeje, a o tom, jak má dobře vyvinutý čich. Těší ho pach podpaží a pižma, který se drží v jeho domově. Tím mu je skleněná krychle. Ven je vidět dobře, ale dovnitř nemůže vidět nikdo. Bytost nemá ruce, ani nohy, ztratila je pravděpodobně při pracovním úrazu nebo jí jejich ztrátu způsobily léky, které brala její matka, aby měla lehký porod. Při svém fyzickém popisu bytost z obrazu neopomene zmínit, že i přes újmy, kterými prošla, její přirození zůstalo netknuté. Je schopna intimních styků, které se jí líbí, tvrdí o sobě, že je požitekář. Problém občas činí vředy po jejím těle, které když při dotyku prasknou, nepříjemně zapáchají. Její milenci, ať již mládenci nebo ženy, pomocí alkoholu nebo drog překonají prvotní odpor a postupně si ji oblíbí. S ní se naučí, že vše může být erogenní, i nejnižší biologická funkce jako vyprazdňování, močení či říhání. Kapitola končí odstavcem, ve kterém stvoření sděluje, že není nešťastné a ani nechce, aby ho lidé litovali a říká, že je takové jaké je a to mu stačí. I přesto jak vypadá, tvoří součást lidské rasy.

Z výše popsaného vyplývá, že vypravěč románu byl dostatečně obeznámen s životem a s tvorbou Bacona. Při své představě o obraze zachytil některé výše zmíněné Baconovy inspirační zdroje, jako válku, rodinu či maso. Výklad díla však také mistrně přizpůsobil potřebám románu. Ze studie přímo nevyplývá nic, co by naznačovalo pohlaví vyobrazeného stvoření, a už vůbec nic, co by vypovídalo o jeho sexuální orientaci či praktikách. Nicméně čtenář intuitivně cítí, že vypravěčem načrtnutý intimní život románové obrazové postavy koresponduje s celkovou atmosférou výtvarného díla.

Rigoberto v polospánku vytváří na základě obrazu *Hlava I* deformované torzo dříve mužské postavy, které svou zrůdností a zvrhlostí vyvolává ve čtenáři nelibé pocity odporu či zhnusení. Rigoberto přestává být králem či bohatým kupcem a stává se z něj zrůda. Naskýtá se zajímavá analogie mezi prostorem, kterému vládne stvoření, a místností, kterou ovládá s elegancí sobě vlastní Rigoberto. Tak jako je pro hrůzostrašnou postavu z obrazu domovem zvláštní klec, pro Rigobereta je místem klidu, odpočinku a zároveň i uspokojení koupelna. Koupelna je předpokojem pro ložnici, je rituálním místem, ve kterém se Rigoberto očišťuje pro Lukrécii. Rigobertovo nevědomí jakoby tušilo, co se pomalu rodí za jeho zády a reflektovalo to do jeho snů. Chvilí před tím, než jeho mysl stvořila podivnou mužskou trosku, zažívala Lukrécie první fyzický kontakt s Alfonsem, který již dávno zašel za hranice vztahu macechy a nevlastního syna. Poté si poprvé otevřeně uvědomila, že při sexuálním objetí s Rigobertem, myslí na Fonchita. Jeho stín jakoby se vkradl do Rigobertovy fantazie, která namísto, aby se ubírala inspirována klasickou malbou, k příjemným představám, je stržena

Baconovým obrazem k syrovým výjevům sexuality deformovaného stvoření. Fonchito začal pomalu jako temný mrak zahalovat až dosud slunečné manželství Rigoberta a Lukrécie.

1.2.6 *Cesta k Mendiětě 10*

Cesta k Mendiětě 10 (*Camino a Mendieta 10*) je pátým obrazem použitým v románu. Je však zároveň prvním a i posledním citovaným dílem, jehož autorem je Latinoameričan.

Fernando de Szyszlo se narodil v roce 1925 v hlavním peruánském městě Lima. Jeho otec Vitold de Szyszlo, botanik a geograf, přišel do Peru z Polska. Oženil se s Marií Valdelomar, sestrou básníka Abrahama Valdelomara. Právě prostřednictvím knihovny již dříve zesnulého strýčka se Szyszlo dostal, obdobně jako ostatní jihoameričtí literáti a malíři, poprvé do kontaktu s klasickými evropskými díly jako byly romány Julese Vernea, Dumase, Dostojevského, Flauberta či Balzaca. Szyszlo, stejně jako výše zmiňovaný Bacon, v mládí trpěl astmatem a býval často nemocný, hodně času proto trávil doma. Dům, ve kterém rodina žila, byl velký a plný lidí. Služebnictvo bylo většinou indiánského původu, stejně tak i řada výzdoby. Otec budoucího malíře byl okouzlen jihoamerickou přírodou, proto se dům stal útočištěm také pro různé druhy exotických rostlin. A tak mohl mladý Szyszlo již od útlého věku pod vlivem rodinné atmosféry nasávat vlivy jak čistě indiánské, tak i evropské.

Szyszlo zprvu studoval na jezuitské škole. Od roku 1943 začal navštěvovat školu architektury, což ale nemělo dlouhého trvání. O rok později se přihlásil do Školy výtvarných umění při Katolické univerzitě (*la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica*), kde studoval pod vedením vzdělaného a šikovného profesora, vídeňského rodáka, Adolfa Winternitze. Během studií jeho umělecké cítění a formování ovlivnilo především setkání s básnickou tvorbou jeho krajana Césara Valleja a Chilana Pabla Nerudy. Szyszlo také roku 1948 objevil dílo mexického malíře se zapoteckými⁶⁴ předky Rufina Tamaya. V souvislosti s tímto jménem je také třeba zmínit jednu z nejdůležitějších osobností Szyszlova uměleckého života, mexického spisovatele Octavia Paze. Ten napsal, že „modernost není novost a chce-li být člověk opravdu moderní, musí se vrátit na začátek začátku.“⁶⁵ Szyszlo na Paze navázal myšlenkou, že „všichni umělci, hlavně ti z andských zemí, by měli mít na paměti přítomnost předkolumbovských kultur. Tato přítomnost s sebou přináší uvědomění si toho, že v nás

⁶⁴ Zapotékové jsou původně válečnický národ, který asi od 8. st. př. n. l. obýval území zhruba v oblasti dnešního mexického státu Oaxaca. [online]. [cit. 2009-08-03]. Dostupné z: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Zapotékové>>.

⁶⁵ „Modernidad no es novedad y para ser verdaderamente moderno uno tiene que regresar al «principio del principio».“ Ashton, Dore. *El arco iris negro – La obra de Fernando de Szyszlo*. Barcelona : Ediciones Polígrafa, S.A., 2003, s. 23.

existoval druhý kulturní pramen, odlišný od toho, který přinesli dobyvatelé.“⁶⁶ Stejně jako si Paz byl vědom vrstvení kultur v Mexiku, hovořil Szyszlo o tzv. druhém kulturním prameni, čímž měl na mysli právě kultury indiánské. Koncem let čtyřicátých, ještě před odjezdem do Francie, se jeho pozornost zaměřila na kulturu Chancay⁶⁷, která se mu stala celoživotním zájmem. Inspiroval se jejími výtvarnými technikami a sbíral různé její umělecké předměty, především pak textilie, které hledal v zaprášených vesničkách zhruba hodinu jízdy na sever od Limy.

Krátce poté, co se Szyszlo oženil s básnířkou Blankou Varela, roku 1949 zamířil do Paříže, kde s přestávkami pobýval až do roku 1955. Odjezd do Paříže byl, vzhledem k jeho profesi malíře a vzhledem k době, ve které žil, víceméně nevyhnutelným. Paříž té doby v sobě stále nesla ducha surrealismu, živého díky postavě André Bretona a jeho žáků, mezi které můžeme zařadit i Octavia Paze. Čtyřicetiletý Szyszlo se brzy objevil v kruhu Latinoameričanů, kteří stejně jako on, opustili svou zemi. Ti se každý týden scházeli k pravidelným tertuliím⁶⁸ vedeným právě Pazem. Hledání osobitého uměleckého výrazu Szyszla přivedlo až do Muzea Louvre, kde mu, učarovala díla Tiziana a, především šerosvitem, díla Rembrandta. Kolem roku 1950 se Szyszlo spřátelil s malířem Jeanem Dewasnem, jehož umělecká skupina mu byla svými postoji blízká. Volné použití oblouků a sfér, důraz na dynamičnost formy, nové kompoziční proporce, to vše vedlo k vytříbení prvních specifických rysů, které se v Szyszlově díle objevují až po současnost. Jedná se například o ostré tvary připomínající dýku, seskupené geometrické formy či vystupňování barevných kontrastů.

V roce 1954 pobýval Szyszlo nějaký čas ve Florencii. S nadšením zde navštěvoval muzea, především pak Palacio Pitti se sbírkou děl Tiziana a Tintoretta. Možná právě vzdálení se Paříži urychlilo jeho rozhodnutí navrátit se do Limy. Učinil tak roku 1955.

Po svém návratu do Peru Szyszlo pronesl, že „evropské dobrodružství bylo odměněno přesvědčením, že má žít v Peru a tady se má snažit vytvořit své dílo, přispět do jisté míry k tomu, aby se věci v této zemi efektivně změnily.“⁶⁹ Netrvalo dlouho, Szyszlo se zapojil

⁶⁶ „Todos los artistas, especialmente los de los países andinos, tenían que tener en cuenta la presencia de las culturas precolombinas. Esta presencia implica una consciencia del hecho de que en nosotros existió una segunda fuente cultural, diferente de la que trajeron los conquistadores.“ Ibid., s. 23.

⁶⁷ Kultura Chancay se rozvíjela v letech 1200 až 1470 na pobřeží Peru přibližně 80 km severně od Limy. [online]. [cit. 2009-08-24]. Dostupné z: <http://es.wikipedia.org/wiki/Cultura_Chancay>.

⁶⁸ Tertulie je označení pro skupinu osob, které se pravidelně neformálně setkávají za účelem konverzace. Svůj význam toto slovo má především ve španělském prostředí jako beseda intelektuálů či umělců.

⁶⁹ „la aventura europea se vio coronada por la convicción de que tenía que vivir en Perú y aquí intentar crear su obra, contribuir en alguna medida a que las cosas cambiaran efectivamente en este país.“ Ashton, Dore. *El arco iris negro – La obra de Fernando de Szyszlo*. Op. cit., s. 42.

aktivně do života v Limě a byl jmenován profesorem malířství na Katolické univerzitě. Jeho zájem o staré peruánské umění se jen prohloubil díky překladu básně *Apu Inca Atawallpaman* do španělštiny, o který se postaral José María Arguedas. „Nebyla to však jen kečuánská poezie, co přiblížilo Szyszla k jeho úmyslu spojit své evropské kořeny s kořeny peruánskými.“⁷⁰ Byla to především peruánská krajina a to nejen Szyszlovo oblíbené pobřeží. Začal se zajímat také o kultury Altiplana, k těm se dostal prostřednictvím Pabla Nerudy, který roku 1943 zamířil na Machu Picchu. Szyszlo toto vysoko položené starodávné město navštívil dvakrát.

Roku 1959 začíná nabírat síly příliv emocí, které se v Szyszlovi zrodily prostřednictvím nového setkání s peruánskou minulostí. Vzniká série děl, která nese název *Cajamarca*. Szyszlo těmito kompozicemi znovu objevil žánr historické malby, ne však té, co popisuje události či konkrétní hrdiny, ale takové jež zahrnuje jedno časové období a zaměřuje se na zachycení stavu mysli. Cajamarca bývalo město, ale také lázně, ve kterých odpočíval poslední Inka, Atahualpa, těsně předtím, než byl zatčen Pizzarem a po několika měsících věznění zabit.

Tvorba let šedesátých navazuje svou tematikou na *Cajamarca* a podtrhává mytický charakter Szyszlových výtvarných projevů. V souvislosti se snahou zachytit takovou atmosféru se jen prohlubuje paleta barev, ve které dominují odstíny tmavě červené, tmavofialové, černé, modré a zelené. Podle Szyszla „je barva jenom adjektivem. Substantiva se vždy nacházejí v osobité směsici světlých a tmavých tónů.“⁷¹ K vystupňování barevných nuancí Szyszlo s oblibou používal akumulaci barvy, a soustředil se na práci s nátěry. Barvy mají často připomínat pera tropických ptáků, která se objevují ve starém peruánském umění. Geometrické obrazce se zase mají přiblížit liniemi a tvary záhybů kamenům, jež tvořily základní stavební prvek incké architektury. „Možná právě ostré a někdy prudké nárazy světla, které protínají tolik Szyszlových maleb, se mohou číst jako světelná energie a jako kameny, které odvracejí světlo.“⁷² Pro podtržení tematiky svých děl pak Szyszlo často volil názvy v kečuánštině. (Např. obraz *Illa* ze série *Cajamarca*. *Illa* znamená „měsíční záře“. Aniž bychom obraz znali, již z názvu můžeme, na základě toho, že měsíc představoval pro většinu předkolumbovských kultur významný symbol, odvodit jeho obsah.) Ke konci šedesátých let

⁷⁰ „No fue sólo la poesía quechua lo que acercó a Szyszlo cada vez más a su proyecto de unir sus raíces europeas con sus raíces peruanas.“ Ibid., s. 44.

⁷¹ „...el color es sólo un adjetivo. Los sustantivos están siempre en la peculiar amalgama de tonos claros y oscuros.“ Ibid., s. 58.

⁷² „Tal vez las afiladas y a veces violentas ráfagas de luz que puntúan tantas pinturas de Szyszlo ... se pueden leer como energía luminosa y como piedras que desvían la luz.“ Ibid., s. 71.

Szyszlo zavádí do svých děl zvláštní totemickou formu, která svým tvarem připomíná stojící figuru. Motiv totemu se pak vystupňuje v dalším desetiletí jeho tvorby.

Dekáda sedmdesátých let vnáší do Szyszlova výtvarného projevu nové, záhy však často používané symboly. Nejvýraznějšími z nich jsou totem a rituální stůl. Totem, vypadající jako záhadná figura, jako jakýsi strážce pradávných bojovných kmenů, jako tajemný prorok, dává kompozicím nádech temnoty. Rituální stoly v sobě zrcadlí prvek hrůzy zvýrazněný Szyszlovým osobitým pojetím šerosvitu.

Ke konci let sedmdesátých se pozornost Szyszla navrácí z Altiplana k peruánskému pobřeží, konkrétně na cestu, která vede k Mendieta. Tak vzniká série děl pojmenovaná *Cesta k Mendieta*. Mendieta je skutečné místo, jež lze nalézt na mapě Peru. Jedná se o pláž, která leží vedle pouště Paracas⁷³. Paracas je kečuánský název znamenající v překladu „písek, který padá jako déšť“⁷⁴. Je známo, že moře mělo pro indiány žijící na pobřeží velký význam, mluvili o něm jako o „matce-moři“ (*Mamocacha*)⁷⁵. Szyszlo nevybral titul pro své obrazy náhodně. Cesta k Mendieta může být buď cesta sama o sobě, cesta, která vede k pláži Mendieta. Může to být ale také cesta duchovní, jež vede k předkolumbovským kořenům. Z hlediska vývoje umělce může být slovo cesta chápáno také jako hledání, dotváření uměleckého výrazu. Szyszlovův výtvarný styl se během sedmdesátých let nezměnil, ale, pod vlivem řady vlivů, uzrál. Vargas Llosa zmiňuje ve své eseji vydané v katalogu k Szyszlově pařížské výstavě z roku 2003 jako nejvýraznější umělecké prameny, které ovlivnily Szyszlovo dílo, předkolumbovské umění, evropskou avantgardu, pár severoamerických i latinoamerických malířů a především také peruánskou krajinu.⁷⁶

Nemůže být pochyb o tom, že Mario Vargas Llosa, Szyszlovův dlouholetý přítel, vybral do svého románu *Chvála macechy* jednu z kompozic z výše zmíněné série zcela záměrně. Obraz *Cesta k Mendieta 10*, vytvořený roku 1977, představuje kulminaci imaginární části románu a nejen imaginární, ale i té „reálné“. Je předposledním dílem zmiňovaným v románu.

Cesta k Mendieta 10 uvádí diváka do zvláštní temné atmosféry řady geometrických forem, které se zprvu jeví jako abstraktní. Bystrý pozorovatel však záhy mezi čtverci, trojúhelníky, ovály, polokruhy a typickými Szyszlovými tvary připomínajícími dýku odhalí

⁷³ Paracas je také poloostrov, na jehož „jižním výběžku odkryli archeologové několik set hrobů s mumii, zabalenými do nádherných bavlněných i vlněných látek se vzory kondorů, jaguárů a různých mytologických bytostí. Jsou považovány za nejdokonalejší textilie předkolumbovské Ameriky.“ Roedl, Bohumír. *Stručná historie států. Peru*. Praha : Libri, 2003, s. 11.

⁷⁴ „arena que cae como lluvia“ Ashton, Dore. *El arco iris negro – La obra de Fernando de Szyszlo*. Op. cit., s. 82.

⁷⁵ Ibid., s. 81.

⁷⁶ Vargas Llosa, Mario. *Szyszlo en el laberinto*. [online]. [cit. 2009-06-04]. Dostupné z: <www.scribd.com/doc/2308282/Chasqui-El-Camino-de-los-incas-etc?autodown=pdf>.

dva podivné objekty – jakousi postavu a masivní třínohý stůl. Ten, kdo je obeznámen se Szyszlovým dílem, v předmětech ihned rozpozná motiv totemu a rituálního stolu. Totem může znamenat „v primitivní společnosti zvíře, rostlinu, apod. jako symbol předka, od kterého určitá skupina lidí (např. rod) odvozuje původ a který uctívá“, nebo totem také může být pojat jako „kúl s reliéfem a plastikami zvířat, květů a ornamentů symbolicky tohoto předka znázorňující.“⁷⁷ Szyszlovův totem by pak mohl značit prolínání obojího, podle mne se však jedná spíše o symbolické znázornění. Tvarově připomíná totemický kúl, působí nehybně, jakoby byl sestaven z kusů kamenů. Zároveň jsou na něm patrné lidské rysy, je možné rozlišit nohy, ruce, obličej s jeho detaily. Zajímavé pak je, že jednou z nejvýraznějších částí těla této totemické figury je ztopořený penis. Postava je znázorněna z profilu, přičemž svůj divošský pohled upíná do pravé části kompozice, kde je umístěn rituální stůl. Ne příliš vysoký tmavě hnědý objekt stojí na třech objemných nohách. Na stejně masivní desce stolu se kupí změř menších geometrických tvarů barevnými tóny spojených do jednoho celku, představujícího zřejmě oběť nějakého rituálu. Již samo o sobě tematicky děsivé dílo dokresluje použitý kolorit. Krom, již zmíněné, hnědé, která se zde objevuje ve všech odstínech od světlé či okrové až skoro po černou, vynikají narůžovělé, namodralé a nafialovělé tóny. Ve výběru barev hraje důležitou roli také tmavě modrá, která tvoří centrální část pozadí a kus totemické figury. Barvy jsou místy nanášeny tak, aby vytvářely kontrast, což může být odkaz ke klasickému šerosvitu, který, jak už bylo výše uvedeno, měl Szyszlo v oblibě. Z hlediska celkového uspořádání kompozice zaujme trojdílné uskupení objektů. Stůl má tři nohy, pozadí se skládá ze tří jednobarevných ploch, přičemž na prostřední ploše se vlevo nacházejí jakési tři čtverce, v horní ploše pozadí oproti tomu pozornost budí tři kruhy připomínající měsíc ve fázi úplňku.

K rozboru obrazu je třeba uvést zajímavý postřeh Dore Ashtonové. Ta vyzdvihuje přízvěnost Szyszlova díla s barokním duchem. Hovoří konkrétně o Zlatém španělském věku, o Quevedově tvorbě založené na barokním ideálu vycházejícím ze spojení kontrastů. Barokní atmosféra Szyszlových děl spočívá podle ní právě v tomto: „Neustálé kolísání mezi temnotou a světlem, mezi tím, co je ponuré, a co radostné (vyjádřeným především erotickými motivy), mezi tím, co je skryté, a co viditelné, svědčí o skutečném znovutváření barokní poetiky.“⁷⁸ Szyszlovy obrazy, včetně série *Cesta k Mendietě*, barokním duchem nepochybně oplývají.

⁷⁷ *Nový akademický slovník cizích slov*. Op. cit., s. 810.

⁷⁸ „El constante movimiento de vaivén entre la oscuridad y la luz, lo siniestro y lo gozoso (expresado sobre todo en los motivos eróticos), lo oculto y lo visible supone una auténtica reconfiguración de la poética barroca.“ Ashton, Dore. *El arco iris negro – La obra de Fernando de Szyszlo*. Op. cit., s. 95.

Působí dynamicky, iracionálně, snad až nadpřirozeně, přitom však harmonicky a to především díky výše zmíněnému spojení kontrastů. Stejně jako barokní malířství „používalo silných dramatických efektů světelných, aby diváka ochromilo a získalo“⁷⁹, tak také Szyszlo se snaží působit především na divákovy smysly, snaží se zajít hlouběji, zachytit stav mysli.

Vargas Llosa k Szyszlovým obrazům říká: „Vždy se na nich něco děje. Něco, co je více než formou a barvou. Představení, těžko popsitelné, ne však těžko pocíitelné. Obřad, který se někdy zdá být obětováním, a který se odehrává na primitivním oltáři. Barbarský a násilný rituál, ve kterém někdo krvácí, rozpadá se, vzdává se a také se, snad, raduje. Něco, co je nezřetelné, co je třeba pochopit křivolakou cestou posedlosti, úzkosti, blouznění.“⁸⁰ Text, který Vargas Llosa publikoval ku příležitosti jedné z mnoha Szyszlových výstav, pojmenoval *Szyszlo v labyrintu (Szyszlo en el laberinto)*. Titul evidentně odkazuje k základním charakteristikám Szyszlova díla prostřednictvím mystického tvaru labyrintu. Při snaze porozumět Szyszlovým obrazům je divák v podstatě také vystaven labyrintu. Labyrint je pradávný symbol, který je možné nalézt v řadě starých mytologií. Jeho původ není dosud plně objasněn. Za nejstarší labyrinty se pokládají ty z nástěnných maleb na ostrovech Sardinie a Sicílie datované přibližně do 3. tisíciletí př. n. l.⁸¹ Symbol labyrintu se také hojně vyskytuje ve středověké architektuře. Známy je především z gotických katedrál, kde mohl mít hned několik významů. Jedna z možností je, že měl zmást zlé demony, kteří v něm uvízli a nemohli ven. Mnohem důležitější je však jeho duchovní význam. Labyrint představuje cestu do nitra, do hloubi, v křesťanském kontextu cestu k Bohu, cestu, která jedince přitahuje, i když je obtížná. Labyrintovitá forma se vyznačuje stíženou orientací, řadou zákrutů oddalujících dosažení vytouženého středu. Hledání centra labyrintu pak může být hledáním výrazu či identity, ponořením se do hlubin minulosti či do hlubin svého vlastního nitra, cestou ke kořenům, cestou jak prostorovou, tak časovou. V Szyszlově životě a díle nalezneme všechny ze zmíněných prvků. Sám Szyszlo pak k labyrintu říká: „Labyrint je ve skutečnosti pokusem hledat ve světě tvarů hlubší význam, ne dekorativní charakter.“⁸²

⁷⁹ Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury II*. Praha : Idea servis, 2001, s. 63.

⁸⁰ „Algo ocurre en ellos, siempre. Algo que es más que la forma y el color. Un espectáculo difícil de describir aunque no de sentir. Una ceremonia que parece a veces de inmolación o sacrificio y que se celebra sobre una ara primitiva. Un rito bárbaro y violento, en el que alguien se desangra, desintegra, entrega y también, acaso, goza. Algo, en todo caso, que no es inteligible, que hay que llegar a aprehender por la vía tortuosa de la obsesión, la pesadilla, la visión.“ Vargas Llosa, Mario. *Szyszlo en el laberinto*. Op. cit., s. 7.

⁸¹ [online]. [cit. 2009-06-18]. Dostupné z: <www.omnimedia.cz/www.private/dokumenty/Labyrinty.pdf>.

⁸² „En realidad el laberinto es el intento de buscar en el mundo de las formas un significado más profundo, no un carácter decorativo.“ Camarena, Ricardo. *Fernando de Szyszlo: Laberinto de color, luz y sombra*. [online]. [cit. 2009-01-19]. Dostupné z: <<http://deartedeculturaydemanteca.blogspot.com/2008/01/fernando-de-szyszlo-laberintos-de-color.html>>.

Vargas Llosa jakoby při své výše uvedené citaci měl na mysli přímo obraz *Cesta k Mendietě 10*. Ne v každé Szyszlově kompozici nalezneme rituální stůl či primitivní oltář s obětí. Popis, který Vargas Llosa ve svém komentáři k Szyszlově díle uvádí, však přesně vystihuje atmosféru obrazu, který vybral pro svůj román. Zajímavý je také fakt, že dvanáctou kapitolu, jež je s obrazem spojena, pojmenoval *Labyrint lásky* (*Laberinto de amor*). Vypravěčem této kapitoly je ženská postava, která čtenáře uvádí do svého labyrintu. Sděluje mu, že musí být trpělivý, uvolnit uzdu fantazii a dívat se a potom ji uvidí. To, co spočívá na rituálním stole, je ona. Mluví o sobě jako o slizké formě, poseté světle fialovými ranami, černými dírami a žlázami, které hnisají. Takto ji, podle ní, vidí postava stojící v levé části obrazu, které je celý její monolog věnován. Figura oblečená do přehoze z ruměného peří přeměněná v totem upřeně pozoruje oltář se změtí vypravěččina těla. Jak o sobě vypravěčka říká, je zároveň obětí i podněcovatelem vzrušujícího obřadu, který právě proběhl. Jeho stopy jsou patrné ve formě červených krvavých skvrn a usychajícího spermatu u nohou stolu. Ženský hlas popisuje svou spokojenost, sděluje jak jsou oba, ona a figura, svobodní, úplní, ztratili jména i tváře a splývají v jednu bytost. „Byly zapomenuty všechny lidské bytosti krom tebe a mě. Zmizelo vše, co by nás bývalo mohlo vyrušovat nebo nás mohlo ochuzovat ve chvíli nejvyššího egoismu, kterým je čas lásky. ... Bývali jsme jedna žena a jeden muž a teď jsme ejakulací, orgasmem a utkvělou představou. Stali jsme se svatými a posedlými. ... Ty jsi já a ty, a ty jsem já a ty.“⁸³

Je zřejmé, že strůjcem této fantazie stvořené na základě Szyszlova obrazu *Cesta k Mendietě 10* je Lukrécie. Lukrécie propůjčuje svou duši obrazu, jenž celá rodina denně mívá, aniž by mu věnovala větší pozornost. Na plátně visícím v hale ulpí až neklidný pohled Fonchita, který v něm spatří Lukrécii. Svou vizi o obraze a o ní jí vyloží během jedné z jejich milostných chvil, které jsou již v plném rozkvětu. Vypravěč tento okamžik popisuje v kapitole jedenácté, tedy té, která předchází kapitole věnované přímo obrazu. Don Rigoberto odjel na dva dny na služební cestu. Lukrécie toho využila a dala druhý den služebnictvu volno, aby zůstala v domě sama s Alfonsem. Ten jí ráno s jiskrami v očích sdělí, že jí chce říci něco, co ona sama dosud neví, totiž že na obraze v hale je ona. Lukrécie se podiví, protože tam přeci visí abstraktní obraz od Szyszla. Fonchito trvá na svém a teatrálně své maceše říká: „Je to tvůj skrytý portrét. Toho, co na tobě nikdo nezná, ani nevidí. Jen já. Ah, a

⁸³ „...han sido borrados todos los humanos que no seamos tú y yo. Ha desaparecido todo lo que hubiera podido distraernos o empobrecernos a la hora del egoísmo supremo que es la del amor. ... Éramos una mujer y un hombre y ahora somos eyaculación, orgasmo y una idea fija. Nos hemos vuelto sagrados y obsesivos. ... Tú eres yo y tú, y tú soy yo y tú.“ (160)

můj tatínek, samozřejmě.“⁸⁴ Lukrécie pochopí, co má Fonchito na mysli, ale odmítá to vyslovit s tím, že je to sprostárna. Od vyprávěče se posléze dozvídáme, že: „To, co jí chlapec řekl, ji trochu zneklidňovalo a naplňovalo záhadnou nevolností, protože v této dětské fantazii pociťovala nenadálou morbidní hloubku a vynalézavost.“⁸⁵ Přesto se však touto představou, kterou jí Alfonso vnuknul, nechá unést a záhy ji použije při intimním spojení s donem Rigobertem. Ten je zprvu překvapen manželčinou iniciativou. Podle jakýchsi nepsaných pravidel je to on, kdo určuje, jakým obrazem se ve svém milostném světě budou příslušnou noc inspirovat. Don Rigoberto se vždy Lukrécie ptá, kým pro tuto noc je. Tentokrát však Lukrécie otázku nepokládá, naopak chce, aby se Rigoberto zeptal, kým je ona. Odpověď, která následuje, je samozřejmá, Lukrécie odpoví, že je tou z abstraktního obrazu z haly. Rigoberto reaguje zpočátku rozladěně, ale tato představa se mu rychle zalíbí. Nakonec je velice spokojen a udiveně, avšak potěšeně, sděluje Lukrécii, že se změnila a že od teď ji nejen miluje, ale také si jí váží.

Vztah milostného trojúhelníku prostřednictvím Szyszlova obrazu graduje. Motiv trojice se na Szyszlově plátně objevuje hned v několika podobách. Rituální akt se odehrává na trojnohém stole, který může být také klidně chápán jako manželská postel, zatímco podivný prostor, do kterého je kompozice zasazena, zase může připomínat uzavřenou atmosféru ložnice. Vnímavý čtenář si tak plně začíná uvědomovat moc, kterou ve svých dětských rukách Alfonso vítězně třímá. Pokud se jeho vliv, velice dobře maskovaný pod nevinnou tvář andílka, pomalu vloudil do manželského lože jeho rodičů, teď už mu, prostřednictvím nic netušící Lukrécie, kraluje. Don Rigoberto přestává být bohem ve svém světě fantazie, a to díky svému malému synovi Fonchitovi. Triumf Alfonse je o to větší, o co silnější prožitky výše zmíněná fantazie oběma manželům přináší. Lukrécie opojená tajným milostným vztahem s nevlastním synem si nechce připustit nic špatného, neblahé pocity, které ji občas zachvátí, zahání myšlenkami na to, jak je teď její život krásný a plný. Raduje se z toho, jak se jí podařilo díky Alfonsovi obohatit intimní spojení s Rigobertem.

Alfonsovo jednání je o to děsivější, vezmeme-li v potaz jeho sadistický nádech. Dělá mu dobře, když může druhé ovládat, zákeřně s nimi manipulovat, porazit je na kolena. Pro sexuální představu, kterou chce sesadit otce z pomyslného trůnu jeho imaginárního království, vybere záměrně obraz, na jehož základě se dá vystavět fantazie se silným sadistickým podtextem. Vnukne Lukrécii představu, že na Szyszlově obraze se nalézají ona sama v té

⁸⁴ „Es tu retrato secreto. De lo que nadie sabe ni ve de ti. Sólo yo. Ah, y mi papá, por supuesto.“ (148)

⁸⁵ „Lo que le había dicho el niño la inquietaba un poco y la llenaba de misteriosa desazón, pues sugería en esa fantasía infantil unas profundidades mórbidas y una agudeza insospechadas.“ (151)

nejintimnější chvíli, kterou mohl poznat jen on a jeho otec. Neuvede žádné další detaily, nechá pracovat Lukrécieinu fantazii. Ta ji zavede na rituální stůl, na kterém spočívá ona jako oběť zvláštního sexuálního obřadu. Obětí se stává dobrovolně (a to jak v kontextu obrazu, tak také v kontextu románu). Její trýznitel ji po aktu pozoruje „libertinským pohledem“⁸⁶. V tomto libertinském pohledu se skrývá přímý odkaz na dílo Markýze de Sade. Jeho hrdinky byly libertinským pohledům, a nejen pohledům, vystavovány velice často.

Přeci jen se však na Lukrécieině fantazii najde něco, co je méně ovlivněné Fonchitem a co vzejde čistě z její představivosti. Situaci zachycenou na obraze její imaginace pojme jako „labyrint lásky“⁸⁷. Labyrint, jehož okliky, zákruty, zatačky a zlomy vedou vždy k jednomu cíli, k jednomu středu, k žádoucímu vyvrcholení. Vyvrcholením může být myšlen orgasmus jako takový, ale také jím může být myšleno spojení dvou bytostí v jednu. Naskýtá se zde otázka, co tím spojením Lukrécie myslí, zda splynutí jí a Rigoberta nebo splynutí jí a Fonchita? Možná sama neví, co se nalézá ve středu jejího labyrintu lásky. Nicméně každý labyrint má své centrum a, na rozdíl od bludiště, svůj pevně daný řád. Půjde-li Lukrécie dál stejnou trasou, jinou ani jít nemůže, protože labyrint má jen jednu pevně danou cestu, dosáhne za pár kroků středu. V něm na ni může čekat ono vysněné splynutí, avšak, jak sama kdesi v podvědomí tuší, může tam na ni také číhat nebezpečí. Vnějšímu pozorovateli je jasné, že cesta, na kterou se Lukrécie vydala, jí nikdy nemůže přinést trvalé štěstí, ona však, přitahována labyrintem lásky, se do něj slepě vrhla.

1.2.7 Zvěstování

Posledním, tedy šestým dílem, které se v románu objevuje, je *Zvěstování* z roku 1437. Jeho autorem je Fra Giovanni Angelico (1387-1455), známý spíše pod jménem Fra Angelico, patřící k první generaci italských renesančních malířů. Tento muž se narodil jako Guido di Pietro pravděpodobně ve vesnici Vicchio di Mugello nedaleko Florencie. Malířskému řemeslu se vyučil v cechu malířů a již od dětství přitahován mnišským životem roku 1417 vstoupil do dominikánského řádu. V klášteře nacházejícím se u malého městečka Fiesole přijal jméno Fra Giovanni. Přídomek Angelico, tedy *Andělský*, mu byl prisouzen díky jeho malířské tvorbě, kterou obdivovala řada hodnostářů jak církevních tak světských. Roku 1436 byli dominikánským mnichům z Fiesole nabídnuty nově uvolněné prostory kostela a kláštera sv. Marka ve Florencii. Papež dovolil řádu se přestěhovat a Fra Angelico byl pověřen výzdobou kláštera včetně cel mnichů. Na freskách ve čtyřiceti místnostech pracoval malíř přibližně

⁸⁶ „mirada libertina“ (158)

⁸⁷ „un laberinto de amor“ (157)

dvanáct let. Roku 1445 byl Fra Angelico pozván do Říma, kde se na nějaký čas usadil v dominikánském klášteře Santa Maria sopra Minerva. O pět let později se opět vrátil do kláštera ve Fiesole, kde ho řádoví bratři zvolili převorem. V roce 1454 se vydal zpět do Říma, kde následujícího roku zemřel. Pochován byl v kostele Santa Maria sopra Minerva. Roku 1984 byl papežem Janem Pavlem II. blahorečen.

Život i dílo Fra Angelica jsou prostoupeny hlubokou vírou. Říká se, že Fra Angelico své obrazy nikdy nepřemaloval ani neopravoval, protože věřil, že je maloval v božské inspiraci. Tak jako ostatní mniši šíří křesťanské učení slovem, on ho šíří prostřednictvím svého díla, které je zasvěceno výhradně náboženským tématům. Výjevy ze života Svatých a Krista zpracovává s osobitou harmonií a jemností. „V jeho líbezných typech madon a krásných andělů doznívá ještě gotický realismus, smysl pro malebnost koloritu a nádheru zářícího zlata. Jeho poetický talent vyrovnává všechny nedostatky v anatomii a perspektivě.“⁸⁸ Fra Angelico dovedl mistrně propojit malířský realismus se svým náboženským přesvědčením. Patrné je to především v jeho životním díle, kterým jsou právě výjevy z kláštera sv. Marka.

Prostory kláštera sv. Marka, které v současnosti slouží jako muzeum, skýtají na desítky fresek a oltářních obrazů zachycujících život Svatých a Krista od jeho zrození po jeho smrt. Jedním z prvních motivů, který se pojí se životem Ježíše, je Mariino početí. O tom hovoří Evangelium sv. Lukáše (1, 26-38). Podle něj byl jednoho dne k Marii do Nazaretu seslán Bohem archanděl Gabriel, který jí měl zvěstovat, že na ni sestoupí Duch Svatý, že ona, ač panna, počne a dítě, které porodí, bude Synem Božím. Tato událost, v křesťanské malířské tradici hojně znázorňovaná, se stala častým motivem i pro Fra Angelica. Existuje hned několik Fra Angelicových děl zpodobňujících tuto významnou událost, avšak duchovně a umělecky zřejmě nejhodnotnější je právě to, které se nalézá na zdi bývalého dominikánského kláštera.

Zvěstování z roku 1437 prezentuje zázrak tvořící samy základy křesťanské víry v intimní atmosféře přirozené emotivnosti, která hovoří o umělcově hluboké zbožnosti a schopnosti výstižně zachytit charakter postav. *Zvěstování* zdobící, vedle *Madony a světců*, chodbu florentského kláštera je, na rozdíl od ostatních Fra Angelicových maleb se stejnou tematikou, prostší, neoplývá ani bohatým zlatým zdobením, ani duhovým koloritem. Klášterní přísnost dala fresce silný mystický nádech podtržený střídavými tóny a jednoduchostí kompozice. Výjev se odehrává na terase se sloupy, mezi kterými se v levé části naskýtá

⁸⁸ Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury II.*, Op. cit., s. 26.

pohled do zahrady. Ta zaujme v první řadě plotem, jenž ji odděluje od jakéhosi lesa, ve kterém se tyčí pár štíhlých vysokých stromů s hustým křovinatým podrostem. V prostoru samotné zahrady se nenalézají žádné okrasné rostliny, jen trávník posetý drobnými bílými a rudými kvítky. Fra Angelicův smysl pro detail je patrný i ve ztvárnění archanděla. Ten je oděn do růžového roucha ozdobeného v horní části jemnou zlatou výšivkou. Na této postavě jsou nejnápadnější její křídla, na nichž se harmonicky snoubí bílá, žlutá, zelená a červená barva. Je možné rozlišit jednotlivá pera s malými zdobnými kroužky hnědých tónů. Gabrielova křídla, spolu s křehkými zahradními kvítky, dodávají fresce svou hravostí potřebnou živost a vtělují do ní radost nad tak významnou událostí jakou je Mariino početí. Marie pokorně sedí na obyčejné dřevěné stoličce v pravé části kompozice, uprostřed terasy. Je zahalena do béžové tuniky a tmavě modrého pláště splývajícího až na zem. S mírně skloněnou hlavou a s téměř vylekaným výrazem upírá oči k andělu, který jí přinesl tu neuvěřitelnou noviny, že se stane Matkou Boží. Jak ona tak anděl jsou mírně ukloněni, mají načervenalé tváře a překřížené ruce složené u těla, jakoby tím oba dávali tomu druhému najevo úctu. Celá kompozice, chráněna před hříchy vnějšího světa dřevěným plotem a renesanční klenbou s lunetami, působí velice klidně a útěšně.

Je to právě tento obraz, prostřednictvím kterého Mario Vargas Llosa uzavírá pestrou imaginární rovinu románu. Po dvou moderních a hutných abstraktních dílech se tak vrací ke klasické malbě. Poprvé však volí, na rozdíl od prvních tří obrazů s mytologickými výjevy, tematiku náboženskou. A to rovnou tu, která směřuje k nejhlubší podstatě křesťanského náboženství a mívá k jednomu z nejdiskutovanějších zázraků, jakým je Mariino neposkvrněné početí.

Vypravěč, tedy opět vypravěčka, nás prostřednictvím obrazu zavádí na terasu, kde se jí zjevil anděl, který jí sdělil, že ona je ta vyvolená, která, ač panna, počne a plod, který bude nosit v útrokách, bude požehnaný. Dívka, která se jmenuje Marie, přemítá a ptá se sama sebe, kdo to byl a proč si vybral právě ji, když ona je neprůbojná, stydlivá, skromná, žije s rodiči a jedině, co chce od života je mít slušného manžela, zdravé děti a klidné živobytí bez hladu a strachu. Marie vykreslená v ich-formě ústy vypravěčky působí až naivně. Nechápe, proč si ten zvláštní mladík nevybral nějakou jinou ženu, třeba Deboru, Juditu nebo Ráchel. Přeje si tedy, aby alespoň ten, se kterým bude čekat syna, byl stejně milý a tajemný jako mladík, který jí tuto novinu sděloval. Tento moment je zřejmě jediný, ze kterého je cítit erotický podtext. Marie mladíka (neví, že se jedná o anděla) obdivuje, velice se jí líbí a přemýšlí, zda to, co ona pociťuje, když k němu zvedne oči, je to, co dívky cítí, když se zamilují.

Ač je vypravěčkou žena, tvůrcem této fantazie spojené s Pannou Marií je don Rigoberto⁸⁹. Svědčí o tom konec předcházející kapitoly, pojmenované *Zlá slova (Las malas palabras)*. V této části románů Fonchito svým lstivým, a na první pohled nevinným způsobem sdělí donu Rigobertovi, co se děje mezi ním a jeho macechou. Učiní tak prostřednictvím domácího úkolu, kterým bylo napsat kompozici na libovolné téma. Alfonso toho využije, sepíše text a pojmenuje ho *Chvála macechy*. Z palčivého názvu je víceméně jasné, ač je její obsah očím čtenáře utajen, čím se Fonchito v domácí úloze zabývá. Don Rigoberto projevím zájem si ji přečíst. Ze sdělení svého syna je rozladěn, postupně si uvědomuje, že to, co mu Alfonso sděluje, je pravda. Pravda, která Rigoberta zraňuje v té nejniternější hloubi srdce. Je naprosto otřesen. Když text dočte, zhroutí se celý jeho svět. Přeje si jen, aby se proměnil v osamělé počestné stvoření, které se vzdá všech tělesných požitků, aby se z něj stal poustevník, světec, mnich, anděl, archanděl, který svatým dívkám přináší dobré zprávy.

Byl to archanděl Gabriel, který zvěstoval Marii, že porodí Krista. Bible se o něm dále zmiňuje ještě třikrát. Poprvé se tato postava objevuje ve starozákonní knize Daniel, kdy vysvětluje Danielovo vidění o beranu a kozlu, a dále zvěstuje trvání a konec babylónského zajetí. V Novém zákoně Zachariášovi předpovídá, že se mu narodí jeho syn Jan Křtitel. Gabriel je jméno hebrejského původu, které volně přeložené znamená „muž boží“ nebo také „Bůh je silný“. Vzhledem k úloze, která mu byla vybrána, je považován za posla Božího, za nositele dobrých zpráv. Podle židovského podání měl však být právě Gabriel, společně s Michaellem, poslán, aby zničil Sodomu.⁹⁰

Don Rigoberto se tedy v této své představě vtěluje do archanděla Gabriela. Prostřednictvím vyprávění Marie se stylizuje do role zvěstovatele božího poselství. Marie působí plaše až dětinsky, obdivně shlíží k andělu a nevěří mu, že si vybral právě ji. Stejně tak don Rigoberto nemůže uvěřit, že jeho svět fantazie se hroutí. Proto už také jeho poslední představa není spjata s erotickými výjevy plnými touhy a tělesných požitků, ale uniká do

⁸⁹ Odlišně, ale zajímavě interpretuje tuto fantazii založenou na obraze *Zvěstování* Pedro Carrero Eras, profesor literatury na Univerzitě v Alcalá de Henares (Carrero Eras, Pedro. *Sobre la novela erótica: Vargas Llosa y Denzil Romero*. [online]. [cit. 2009-07-28]. Dostupné z: <http://www.cuentayazon.org/revista/pdf/040/Num040_020.pdf>.). Ten se domnívá, že tvůrkyní, a tedy i vypravěčkou této ne již erotické nýbrž morální fantazie, je Lukrécie, která se tak snaží ospravedlnit to, co se stalo a překonat pocit viny z toho, že předtím žádnou vinu necítila. Carrero Eras nabízí možnou interpretaci symboliky tohoto díla: „Mariiny rozpaky, překvapení a úžas nad zjevením Gabriela odpovídají stejně znepokojujícímu ohromení doni Lukrécie z andělské krásy Alfonsita. ... V nejbolestnější chvíli – v momentě kdy byla svým manželem zavrhnuta – se Lukrécie cítí „vykoupena“, protože i ta nejčistší a nejnevinnější stvoření jsou citlivá na krásu.“ („La perplejidad, sorpresa y admiración de María ante la aparición de Gabriel se corresponde con el mismo estupor conturbado de doña Lucrecia ante la belleza angelical de Alfonsito. ... En el momento más penoso – ahora que ha sido repudiada por su marido – Lucrecia se siente «redimida», porque también los seres más puros e inocentes son sensibles a la belleza.“)

⁹⁰ [online]. [cit. 2009-06-22]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Archand%C4%9BI_Gabriel>.

klidné, božskou harmonií naplněné atmosféry Fra Angelicova *Zvěstování*. Don Rigoberto začíná plně pociťovat, že nic není absolutní, a že i to, čím si byl stoprocentně jistý, jeho království erotických fantazií, se teď rozplynulo jako pára nad hrncem.

Čtrnáctá kapitola pojmenovaná *Růžový mladík* (*El joven rosado*) věnovaná obrazu *Zvěstování* představuje zároveň poslední očíslovanou kapitolu románu, po ní následuje už jen *Epilog* (*Epílogo*), ve kterém se čtenář v rozhovoru Justiniany a Alfonse dozvídá, že don Rigoberto vyhodil Lukrécii z domu. Don Rigoberto tedy přišel o vše, co měl rád, co miloval, na čem byl v podstatě závislý. Věděl, že se to stane hned poté, co se od Alfonse dozvěděl o tom, že s Lukrécie udržuje intimní vztah. Jeho poslední představa proto už ani nemohla být erotická, byla naopak chvilkovým únikem jak z jeho světa sexuálních fantazií, tak ze světa reálného.

1.3 Prostupnost textů

Je patrné, že rozsah citovaných výtvarných děl je opravdu široký a může se zprvu zdát chaotický. Nicméně má svůj pevně daný řád spojený s dějovou linií románu. Ta určuje, který obraz bude zrovna použit, na základě kterého obrazu bude daný hrdina rozvíjet svou fantazii.

První tři díla zmíněná v románu mají jednoho společného jmenovatele, kterým je mytologie. Ta se jako tenký pramínek vine počátečními erotickými představami Rigoberta a Lukrécie, nerušeně je unáší do příjemného a líbezného světa tělesných požitků. Když tu se najednou jako čtvrté dílo v románu objevuje temná abstraktní malba, stíhána další, neméně podivnou. Tyto dvě kompozice s sebou přináší chladný dech hrozby, která se na dosud poklidné manželství Lukrécie a Rigoberta tiše snáší. Ať už ale tyto dva abstraktní obrazy působí jakkoliv, stejně s sebou v představách hrdinů přináší silné erotické impulsy. Ty jsou ovšem rázně utnuty posledním dílem s mystickým náboženským výjevem. Atmosféra každého z obrazů skvěle vystihuje situaci panující v „reálné“ části románu.

Zajímavé je, že Vargas Llosa tvrdí, že obrazy nedohledával, že použil ty, které mu vyvstaly z paměti: „Nedíval jsem se znovu na obrazy, ale z nějakého neznámého důvodu jsem použil jen ty, které byly v mé paměti. Asi pro mne byly důležité, protože jinak bych je byl zapomněl. Použil jsem svou paměť, abych mohl fantazírovat. Nesnažil jsem se být přesný, ale volně improvizovat.”⁹¹ Možné to je, většina citovaných děl je dobře známá, na druhou stranu některá méně. U některých uvedených malířů existuje řada děl mnohem známějších, a naopak ta, která utkvěla Vargasu Llosovi v paměti, znají spíše jen kunsthistorici. Příkladem může být třeba Jordaensův obraz *Kandaulés, král Lýdie, ukazuje svou ženu prvnímu ministru Gýgovi* nebo i Baconova kompozice *Hlava I*.

Speciální místo pak v románu zaujímá dílo Fernanda de Szyszlo. Ani ne tak proto, že jeho jméno je pro evropského čtenáře pravděpodobně neznámé, ale především pak proto, že se jedná o Vargas Llosova krajana a přítele, který dal spisovateli první podnět k napsání podobného románu. Jak Vargas Llosa v jednom z četných rozhovorů říká: „Můj první nápad se objevil s peruánským malířem Fernandem de Szyszlo. Já jsem měl psát a on měl dělat ilustrace. Na neštěstí, nikdy jsme nebyli schopni uspořádat naše představy o knize, ačkoliv možnost spojení malířství a fikce ve mně stále budí zvědavost. Proto je jazyk v románu

⁹¹ „No volví a mirar los cuadros, sino que por alguna oscura razón utilicé sólo aquellos que estaban en mi memoria. Deben haber sido importantes para mí, de lo contrario los hubiera olvidado. Usé mi memoria para fantasear. No estaba tratando de ser preciso, sino de improvisar libremente.” Crary, Elizabeth. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*. [online]. [cit. 2009-06-22]. Dostupné z: <http://www.colombianistas.org/revista/pdf/11/vargas_llosa.pdf>.

Chvála macechy tak vizuální a popisný.”⁹² Není tedy pochyb o tom, proč zrovna Szyszlov obraz *Cesta k Mendietě 10* tvoří jakési jádro obrazové linie románu. Krom výše uvedených faktů hraje jistě také roli, že vlastníkem díla *Cesta k Mendietě 10* není nikdo jiný než Vargas Llosa. Vysledovat to je možné například na základě obrazové dokumentace pořízené Césarem Coxem k rozhovoru se spisovatelovou ženou Patricií Llosa⁹³. Ta je na fotografii⁹⁴ zachycena v jejich domě v Barranco, svůj zrak hrdě upíná do objektivu, zatímco za ní se vyjímá právě část Szyszlova obrazu *Cesta k Mendietě 10*. Projdeme-li seznam použitých obrazů, který se nalézá na konci románu, zjistíme, že u všech děl jsou o nich uvedeny základní informace včetně toho, ve kterém muzeu, či ve které konkrétní soukromé sbírce se nalézají. Pouze u Szyszlovy kompozice není uvedeno jméno vlastníka, je tam jen údaj, že obraz je v soukromé sbírce. Myslím, že Vargas Llosa tuto informaci vypustil zcela záměrně. Bylo by příliš nápadné, kdyby se v seznamu u Szyszlova díla objevilo jeho jméno. Mohlo by to strhnout čtenářovu pozornost z fiktivního románového světa k úvahám o tom, do jaké míry byl tento svět inspirován spisovatelovým životem. Vargas Llosa tak prokázal, že není jen mistrným tvůrcem relativně běžných románových forem, ale také spisovatelem, který je schopen poutavě propojit svět literatury a svět malířství.

Právě propojení těchto dvou světů odkazuje k dalšímu jevu typickému pro tvorbu Vargase Llosy, tím je intertextualita. Tento fenoménem je spojen s tzv. novým hispanoamerickým románem⁹⁵ a v díle Vargase Llosy ho můžeme najít především v sedmdesátých a osmdesátých letech. Připomeňme například román *Tetička Julie a zneuznaný génius (La tía Julia y el escribidor)* z roku 1977. V tomto románu se intertextualita projevila prolnutím dvou textů, tedy dvou linií slovesných. V románu *Chvála macechy*, jak již bylo řečeno, se jedná o prolínání linie slovesné s linií obrazovou. V prvním díle jde o využití jazyka rozhlasového seriálu, v díle druhém pak o zpracování jazyka výtvarného umění. O intertextualitě můžeme hovořit v obou případech.

⁹² „Mi primera idea surgió con el pintor peruano Fernando de Szyszlo. Yo iba a escribir y él iba a hacer las ilustraciones. Desafortunadamente, nunca fuimos capaces de coordinar nuestras ideas sobre el libro, aunque la posibilidad de relacionar la pintura y la ficción continúa intrigándome. Por eso el lenguaje en *Elogio de la madrastra* es tan visual y descriptivo.” Ibid.

⁹³ Tang, Aury. *Cómo vivir con un famoso: Entrevista a la esposa de Mario Vargas Llosa*. [online]. [cit. 2009-11-18]. Dostupné z: <<http://www.geocities.com/awcampos/vista45.html>>.

⁹⁴ viz Příloha VII.

⁹⁵ Vydrová, Hedvika. Hispanoamerická literatura. In Hodoušek, Eduard a kolektiv. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha : Libri, 1996, s. 49.

2 Erotický román či pornografie

2.1 Erotismus a pornografie

Spolu s četbou románu *Chvála macechy* vyvstává nepochybně otázka, zda se jedná o román erotický nebo již můžeme hovořit o pornografii. Stanovení rozdílu mezi erotikou a pornografií lze samozřejmě chápat jako záležitost subjektivní, nicméně existují určité rysy vymezené a tolerované danou společností a jejími normami, které určují, co je vnímáno jako erotismus a co jako pornografie.

Podívejme se nejprve na definice, které k oběma heslům uvádí slovník⁹⁶. Erotika jsou „jevy související se sexuální aktivitou, cítěním, prožitky, pohlavní láska, oblast smyslnosti; její lidsky kultivovaná, kulturou zjemnělá sublimace“. Erotismus pak „představuje sklon k erotičnosti“. Pornografie oproti tomu znamená „zpravidla neumělecké zdůraznění sexu v literatuře a umění vybočující z norem konvenční morálky“.

Z výše uvedeného by se dalo vyrozumět, že rozdíl mezi erotikou a pornografií je ve formě vyjádření. Erotika je jemnější, rafinovanější a kultivovanější, pornografie je v tomto smyslu jednodušší, úspornější, počítá pouze se sexuálním aktem jako takovým, neobjevuje se stud. Z hlediska literární tvorby by bylo možno říci, že pornografická literatura se vyznačuje průhledností, prostoduchostí či vulgárností. Jde přímo k jádru, ke své podstatě, kterou je čistá sexualita. Oproti tomu erotika v literárním díle hovoří v náznacích, metaforách, používá dvojsmyslů a zastírání, váží výrazů, zajímá ji výsledná forma díla, proto je také jejím častým prostředkem jazyk poetický. Erotická literatura estetizuje sexuální syrovost pornografie. Určitý rozdíl je pak také ve vnímání díla čtenářem. U erotické literatury se čtenář identifikuje s lidskými vztahy, kdežto v případě pornografie jeho pozornost budí především sexuální aktivity.

Estetická hodnota je také podle Vargase Llosy⁹⁷ hlavním mezníkem mezi erotikou a pornografií. Erotická literatura se od pornografické liší tím, že dosahuje určité estetické úrovně. Erotismus je obohacením sexuálního aktu estetickou formou: „...spočívá v tom, že opatřuje sexuální akt dekorací, rozšiřuje ho o umělecký rozměr.“⁹⁸ Erotismus tedy představuje spojení sexuality s estetickou formou, s výtvarným projevem, s kulturou. Samotný sexuální akt těmito prvky neokořeněný působí uměle a monotónně a stává se pouhou pornografií. Ovšem i erotickým literárním dílům, která se nedají označit jako pornografická, hrozí pád do

⁹⁶ *Nový akademický slovník cizích slov*. Op. cit., s. 216 a 640.

⁹⁷ Vargas Llosa, Mario. *Sin erotismo no hay gran literatura*. [online]. [cit. 2008-12-17]. Dostupné z: <<http://www.geocities.com/awcampos/vista41.html>>.

⁹⁸ „Lo erótico consiste en dotar al acto sexual de un decorado, ... añadirle una dimensión artística.“ Ibid.

monotónnosti. Vargas Llosa k tomuto říká, že: „Proto tím nejlepším erotismem je ten, který se objevuje v dílech ne jen erotických, tedy v těch, ve kterých je erotismus přísadou v rozmanitém a spleťtém světě.“⁹⁹ Nejpůsobivější erotismus tak lze nalézt především v dílech, která si ho nekladou za hlavní cíl, ale kde vystupuje jako součást celku, jako součást života. Objevit se může jen v náznaku, v nepatrné scéně a může působit mnohem intenzivněji než erotismus prvoplánový. Vargas Llosa říká, že tyto fragmenty „nehledaného erotismu“¹⁰⁰ mají pro něj zásadní význam, protože příběh bez projevů smyslnosti nemůže nikdy dosáhnout velikosti děl, která tuto zkušenost zahrnují, a dodává: „Neexistuje velká erotická literatura, to, co existuje, je erotismus ve velkých literárních dílech.“¹⁰¹ Odvolává se například na scénu z Balzakovy román *Lesk a bída kurtizán*, o kterém se nedá jednoznačně říci, že je románem erotickým. (Ve zmíněné epizodě je zachyceno, jak naproti sobě v dopravním prostředku cestují dívka a mladík. Nerovnosti terénu způsobí, že se kolena obou cestujících lehce dotknou.) Připomíná také, že díla španělského mysticismu, ač to byla díla výhradně náboženské tematiky, také nemají daleko k erotismu. Proto je čtenář nezavěšený do problematiky může vnímat jako díla erotická. Podle Vargase Llosy tvoří sexuální zkušenost nezbytnou součást života, proto je pro něj nepatřičné, aby spisovatel sexualitu, smyslnost a erotismus zcela ignoroval.

Zajímavý je také názor Vargase Llosy na možnosti současné erotické literatury. Vzhledem ke svobodě projevu dnešní doba klade vyšší nároky na autora erotického díla. Je to dáno tím, že spisovatel už nemusí překonávat překážku v podobě cenzury, nemusí se tedy již vyjadřovat pomocí dvojsmyslů, metafor, přirovnání, není nucen jít na hranice svých možností co se tvorby týká a tak často dochází k tomu, že erotické dílo degraduje na pornografii. Současní autoři erotické literatury tak už nebojují se zákazy, ale musí se bránit stereotypu, banalitě a mechančnosti. Myšlenku překračování zákazů najdeme především v díle francouzského spisovatele Georgese Bataille¹⁰². Ten hovoří o dvou zákazech, které si lidská společnost vytyčila: je jím zákaz smrti a zákaz spojený s reprodukcí. Právě zákaz spojený s reprodukcí se úzce dotýká zákazů, které musí překonávat erotická díla. Překračování těchto zákazů, aniž dojde k jejich potlačení, Bataille nazývá transgresí. Transgrese zákazů spojených s lidskou reprodukcí byla v minulosti jakýmsi hnacím motorem tvořivosti autorů děl s erotickou tematikou. Připomeňme například tvorbu francouzského libertina Markýze de

⁹⁹ „Por eso el mejor erotismo es el que aparece en obras que no son sólo eróticas, aquéllas en las que lo erótico es un ingrediente dentro de un mundo diverso y complejo.“ Ibid.

¹⁰⁰ „el erotismo no buscado“ Ibid.

¹⁰¹ „No hay gran literatura erótica, lo que hay es erotismo en grandes obras literarias.“ Ibid.

¹⁰² Bataille, Georges. *Erotismus*. Přel. Marie Kohoutová, Michal Pacvoň. Praha : Herrmann & synové, 2001.

Sade. Jedním z jeho hlavních cílů bylo provokovat čtenáře. Čím více odporu jeho dílo vzbuzovalo, s tím větším nadšením se pouštěl do psaní dalšího. Neznamená to však, že by současná společnost neměla zákazy smrti a reprodukce, má je, ale už není tak těžké je překročit, protože se jejich hranice přeci jen do značné míry posunuly.

Bataille o erotismu říká, že: „je sexuální aktivitou člověka v míře, v jaké se tato aktivita liší od sexuální aktivity zvířat. Sexuální aktivita není u člověka nutně erotická. Erotická je pokaždé, když není elementární a pouze živočišná.“¹⁰³ Jedná se v podstatě o podobný názor, jaký uvádí Vargas Llosa. Bataille erotismus interpretuje z pohledu filozofa, Vargas Llosa z pohledu spisovatele. Důležité je také připomenout, že Vargas Llosa byl s pracemi tohoto francouzského literáta dobře obeznámen, jak sám uvádí¹⁰⁴, Bataillovu dílu věnoval hodně pozornosti.

Své teorie týkající se erotismu uvedené do praxe nám Vargas Llosa nabízí právě prostřednictvím románu *Chvála macechy*. Erotismus prezentovaný v tomto literárním díle je syntézou fantazie, vzdělanosti, rafinovanosti, smyslnosti, požitkářství a lásky. Sexualita v něm není jen elementární a živočišná, je úzce spjata i s jinými, univerzálnějšími myšlenkami. Připomeňme hygienické rituály dona Rigoberta, při kterých se zabývá obecnými tématy, která sama o sobě nemají nic společného s erotismem či sexualitou. Je možné říci, že jedním z protagonistů románu je také malířství. Malířství jako jedna z disciplín výtvarného umění naskýtá prostor otevřený fantazii a snům, bez kterých by vůbec nebylo možné, aby román *Chvála macechy* vzniknul. Jak praví sám autor: „V románu *Chvála macechy* jde o sjednocení erotického příběhu s humorem a se zpracováním, které spojuje erotismus se všemi ostatními lidskými zkušenostmi.“¹⁰⁵ V případě tohoto díla je to především představitost, která obohacuje fyzickou lásku a s jejíž pomocí vzniká erotismus. Obklopuje sexuální akt rituály, ceremoniemi a teatrálností. Teatrálnost je díky erotickým představám přímo obsažená v manželské sexualitě Lukrécie a Rigoberta. Jejich intimní život je pro ně zábavnou hrou. Don Rigoberto na to ve svých myšlenkách naráží, když vzpomíná na dílo *Homo Ludens*¹⁰⁶ od holandského spisovatele Johana Huizinga. Don Rigoberto je také bytost hravá, o manželském loži hovoří jako o: „magickém místě, ženském teritoriu, lese smyslů.“¹⁰⁷ Každý večer, když se

¹⁰³ Ibid., s. 38.

¹⁰⁴ Márquez Cristo, Gonzalo. *Entrevista con Mario Vargas Llosa. No hemos accedido al erotismo*. [online]. [cit. 2008-11-18]. Dostupné z: <<http://gonzalomarquezcristo.blogspot.com/>>.

¹⁰⁵ „En *Elogio de la madrastra* se trata de combinar una historia erótica con el humor, y con una elaboración que vincula el erotismo con todas las otras experiencias humanas.“ García Campoy, Concha. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*. Op. cit.

¹⁰⁶ Toto základní kulturně-antropologické pojednání o kulturním významu hry vzniklo již v roce 1938.

¹⁰⁷ „espacio mágico, territorio femenino, bosque de los sentidos“ (133)

chystá v tomto magickém místě spočinout, se cítí šťastný, říká si, že: „Štěstí existuje.“¹⁰⁸ Nalézá ho v lásce ke své milované ženě a ve svých osamělých hygienických praktikách.

Zvolený žánr a forma románu umožnily Vargasu Llosovi použít velice zdobný, někdy až přebujelý jazyk, působící místy značně strojeně. Vargas Llosa užívá tzv. *langage précieux*¹⁰⁹, tedy jazyk, který není průhledný, není transparentní. A je to právě také jazyk, který svou estetizující rolí románu dodává punc erotického díla.

¹⁰⁸ „La felicidad existe.“ (47)

¹⁰⁹ Crary, Elizabeth. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*. Op. cit.

2.2 Nevinnost a perverze

V románu se jako dvě přitahující se a doplňující se opozice střetávají nevinnost s perverzí. Perverze jakožto „zvrácenost v pudovém a citovém životě“¹¹⁰ je všudypřítomná v rysech a projevech všech románových postav. Nelze však samozřejmě hovořit o zvrácenosti jako psychiatrickém jevu, ale spíše jako o prostředku zpestřujícím sexualitu protagonistů. Čtenář se tak postupně setkává s celkem běžnými formami fetišismu, exhibicionismu, voyeurismu, narcismu, narazí také na deviace méně známé jako například kandaulismus. Všechny zmíněné deviace se v románu objevují v různých situacích, a do jisté míry také u všech postav, nejméně patrné jsou však u Fonchita.

Je logické, že u Fonchita se vzhledem k jeho věku nemůže, alespoň na první pohled, projevit záliba v deviacích ve stejné míře jako u dona Rigoberta či Lukrécie. Fonchito, dětská postava považována okolím za malého cherubína, je vnímán jako asexuální bytost¹¹¹. Je to dáno tím, že dětství je především v křesťanské tradici spojeno s nevinností a nezkažeností. Fyzický vzhled Fonchita tuto skutečnost jen potvrzuje. I jeho vystupování působí navenek dětsky, naivně a upřímně, ve svém jádru je však záměrně subverzivního charakteru. Je na čtenáři, aby usoudil, zda Fonchitovo chování bylo nebo nebylo od začátku do konce, tedy do odchodu Lukrécie z domu, promyšleným plánem. Ať tak či onak, výsledek jeho činů přináší Fonchitovi vnitřní uspokojení. Podaří se mu macechu vyhnat z domu a zároveň srazit svého otce na kolena. Pocit moci, který Fonchito nad ostatními protagonisty má, je dobře patrný v závěrečných větách románu, kde je popsán jeho vítězoslavný smích nesoucí se domem poté, co vyděšená Justiniana uteče z jeho pokoje:

„Již venku, na chodbě, slyšela, že Fonchito se znovu směje. Ne sarkasticky, ne vysměvačně nad zahanbením a rozhořčením, které ji naplnilo. S opravdovou radostí, jakoby se bavil vtípem. Jeho smích – svěží, jasný, zdravý, dětský – přehlušoval zvuk tekoucí vody v koupelně, zdálo se, že prostupuje celou nocí a zvedá se až ke hvězdám, které se najednou ukázaly na kalném nebi Limy.“¹¹²

¹¹⁰ *Nový akademický slovník cizích slov*. Op. cit., s. 617.

¹¹¹ Michel Foucault ve svém díle *Dějiny sexuality I.* uvádí, že sexualita dítěte byla problematizována již v křesťanské duchovní pedagogice a v průběhu 18. století pak byly děti definovány jako „omezeně“ sexuální bytosti. (Foucault, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 117, 122, 137.)

¹¹² „Ya afuera, en el pasillo, oyó que Fonchito reía otra vez. No con sarcasmo, no burlándose del rubor y la indignación que la colmaban. Con auténtica alegría, como festejándose una gracia. Fresca, rotunda, sana, infantil, su risa borraba el sonido del agua del lavador, parecía llenar toda la noche y subir hasta esas estrellas que, por una vez, habían asomado en el cielo barroso de Lima.“ (198)

Jeho smích neprostupuje jen dům, ale celý vesmír, stoupá do noci, až ke hvězdám. Fonchito je skrytým hybatelem celého románu, je to také on, kdo svým esejem *Chvála macechy* dává jméno celému románu. Možnost manipulovat s dospělými osobami, se svou macechou a se svým otcem, mu přináší hluboké potěšení. Stává se tak postavou nejperverznější. Zatímco různé formy deviací slouží jeho rodičům jako pestrobarevné ingredience dochucující jejich sexuální život, je perverze u Fonchita vnitřně zakořeněná. Kruté manipulování druhými, upřímná radost z jejich trýznění, je to, co dělá z Fonchita postavu veskrze sadistickou. Sadismus jakožto „zvrácený sklon ke krutosti k druhým, záliba v trýznění“¹¹³ byl pojmenován podle Markýze de Sade, který jako první zachytil jeho projevy ve svých literárních dílech. Sadea sice zajímala především fyzická krutost, kterou mohl čtenáře šokovat, nicméně psychické trýznění je v jeho próze také patrné. Většina hlavních postav, například Justina v *Nehodách ctnosti*, nejenže trpí fyzicky, ale trpí také psychicky. Na konci jejího trápení na ni čeká smrt jakožto vysvobození. Román *Chvála macechy* sice nekončí fyzickou smrtí, ale o smrti v podobě zhroucení osobního života Rigoberta i Lukrécie jistě mluvit lze.

Paralelu mezi tvorbou Markýze de Sade a románem *Chvála macechy* můžeme spatřit také v motivu incestu. Incest, jako součást libertinského provokativního smýšlení, se v Sadeových dílech objevuje poměrně často, protože představuje transgresi zákazu vztahu mezi příbuznými, který více či méně existuje ve většině lidských společnostech. V případě Lukrécie a Fonchita se však jedná o jakýsi incest nepřímý, protože Lukrécie je Fonchitovou macechou a ne matkou, nejsou tedy pokrevně příbuzní. Jejich vztah tak přeměňuje zaběhnuté stereotypy vnímání macechy a jejích nevlastních dětí. Svedením Lukrécie Fonchito boří tradičně vštípený obraz macechy jako zlé a usurpující ženy, která má zastoupit nepřítomnou matku. Řada klasických pohádek prezentuje macechu jako ošklivou a nenáviděnou postavu. To je také důvod, proč Lukrécie přistupuje k Fonchitovi tak opatrně a láskyplně, obává se totiž této zstrašující role historické macechy. Proto jí imponují Fonchitovy projevy náklonnosti a je ráda, že si chlapce získala. Jejich rodinný vztah však přeroste ve vztah milenecký, čímž se role macechy ironizuje. Macecha není tou, která ovládá, nýbrž je tou, která se nechá ovládat.

Intimním sblížením Lukrécie s Fonchitem v rodině vzniká milostný trojúhelník. Milostný trojúhelník sám o sobě není v literatuře ani v jiných druzích umění ničím neobvyklým, avšak v románu *Chvála macechy* nabývá podoby nezvyklé. Do vztahu soupeřů

¹¹³ *Nový akademický slovník cizích slov*. Op. cit., s. 709.

zde vstupují prostřednictvím manželky na jedné straně a nevlastní matky na straně druhé otec a syn. Jak říká Sánchez de Pinillos: „Lucrecia se zmocňuje otce i syna a vznáší se nad nimi jako Duch Svätý čiré tělesnosti.“¹¹⁴ Erotickou trojici je možné znázornit pomocí rovnostranného trojúhelníku, přičemž jedním z jeho vrcholů je Lucrecia, zbývající dva vrcholy symbolizují Rigoberta a Fonchita. Zajímavé je, že trojice jakožto symbol trojčlenné jednoty se neobjevuje jen v křesťanství, ale vyskytuje se téměř ve všech náboženstvích. Často také bohové, ze kterých se trojice sestává, tvoří rodinu. Například v Thébách byli uctívání bůh Amon, jeho manželka Mut a jeho syn Chonsu¹¹⁵. Zde se naskytá přímá analogie k rodinnému trojúhelníku Lucrecia, Rigoberta a Fonchita. Všichni tři se totiž do jisté míry cítí jako bohové. V jednání prvních dvou je tento fakt přímo zachycen v textu v průběhu děje, v případě Fonchita je tento rys zpočátku latentní, nikde není explicitně vyjádřeno, že by se cítil bohem. Chlapec je však do této role stylizován tím, jak ho rodina, především pak Lucrecia, vnímá. Svou nevěru ospravedlňuje tím, že Fonchito pro ni není milencem, ale amorkem: „Je chlapcem, kterého renesanční malíři přidávají k ložnicovým výjevům, aby se, v kontrastu s jeho čistotou, milostný zápas jevil horoucnějším.“¹¹⁶ Lucrecia proto necítí vinu nad tím, že podvádí Rigoberta s jeho synem, má naopak pocit, že tím jejich manželský vztah obohacuje. Veškeré počáteční výčitky z toho, že není možné, aby zralá žena flirtovala se svým nevlastním synem, vystřídá potěšení z transgrese tohoto zákazu. Alfonso se tak stává Erosem. A podobně jako rozmarňý bůžek lásky vždy nakonec získá, co chce, i Fonchito se stává konečným vítězem v rámci rodinného milostného trojúhelníku.

Yushimito del Valle¹¹⁷ poukazuje na tematickou podobnost románu *Chvála macechy* s prózou *Ma mère (Matka)*¹¹⁸ z roku 1966 od Georgese Bataillea. Syžet románu *Matka* je též založen na skandálním milostném trojúhelníku, ve kterém matka svede svého vlastního šestnáctiletého syna. Obě díla zachycují potěšení plynoucí z transgrese, obě se soustředí na sexuální tabu. Přesto však je mezi nimi patrný rozdíl v pojetí sexuálních perverzí. Postavy románu *Matka* jsou nebezpečné nejen samy sobě, ale též svému okolí, jejich sexuální touhy vrcholí smrtí jednoho z nich. Oproti tomu perverze hrdinů románu *Chvála macechy* se drží v přípustných mezích a pokud vedou ke smrti, tak pouze ke smrti symbolické, ne fyzické.

¹¹⁴ „Lucrecia posee al padre y al hijo, gravitando sobre ambos como un Espíritu Santo de pura carnalidad.“ Sánchez de Pinillos, Hernán. *Erotismo, cultura y poder en el «Elogio de la madrastra»*, de Mario Vargas Llosa. Op. cit., s. 319.

¹¹⁵ Lurker, Manfred. *Slovník symbolů*. Op. cit., s. 538.

¹¹⁶ „Era el niño que los pintores renacentistas añadían a las escenas de alcoba para que, en contraste con esa pureza, resultara más ardoso el combate amoroso.“ (146).

¹¹⁷ Yushimito del Valle, Carlos. *Elogio de la madrastra: Perversión e inocencia en el mundo del deseo*. Op. cit.

¹¹⁸ *Příběh oka. Matka*. Přel. Ladislav Šerý. Praha : Reflex, 1992.

Perverze spojené s neviností tak implikují osvobozující i subverzivní povahu sexuality. Vztah s Fonchitem Lukrécii na jedné straně osvobozuje, dodává jí pocit věčného mládí a přináší podle ní do manželského sexuálního soužití nové impulsy, na straně druhé ale narušuje její morální hodnoty a logicky vede ke zhroucení manželství.

Závěr

Chvála macechy je dílo z hlediska struktury a pojetí nadmíru zajímavé. Základním dějem románu je Fonchitovo postupné svádění Lukrécie, které je vyprávěno chronologicky. V pravidelných intervalech je však přerušováno erotickými fantaziemi hrdinů a hygienickými rituály dona Rigoberta. *Chvála macechy* tak není pouze erotickým románem, tedy dílem, jehož náplní by byla pouze erotika. Erotika je v něm zastoupena hojně, nicméně můžeme v něm nalézt celou řadu odkazů vedoucích k zásadní lidské otázce po smyslu života. Don Rigoberto po něm pátrá při pravidelné tělesné hygieně, které denně věnuje několik desítek minut. Během nich nemyslí jen na Lukrécii, ale vybavují se mu i myšlenky obecnější, zabývá se například významem štěstí a přemýšlí, kdy on sám se cítí být šťastným. I Lukrécie se zabývá pocitem štěstí. Jediná postava, jejíž myšlenky a pocity nejsou prostřednictvím vypravěče zastoupeny, je Fonchito. Jeho jednání je čtenáři známo jen nepřímo, tedy z dialogů nebo z myšlenek ostatních postav. Tento fakt jen podtrhuje jeho roli skrytého hybatele, jehož pravé záměry se ukrývají za dětským výrazem nevinnosti.

Nevinnost a perverze ukryté v chlapecké postavě Fonchita přinášejí do života ostatních hrdinů zásadní zlom. Celkový vývoj románové situace tak připomíná antickou tragedii. Úvodní část románu, ve které je odhaleno Fonchitovo svádění macechy, bychom mohli označit jako expozici. Následné stupňování intimního vztahu mezi Fonchitem a Lukrécie lze pojmut jako kolizi. Vrchol konfliktu, tedy krizi, je možné spatřovat v momentně, kdy Fonchito odhalí svému otci, že Lukrécie je jeho milenkou. Přichází katastrofa v podobě zhroucení vnitřního světa dona Rigoberta a vyhoštění Lukrécie. Závěr antických tragedií byl většinou spojen s utrpením a smrtí hrdinů. I v tomto se jim román *Chvála macechy* podobá. Nekončí sice fyzickou smrtí, ale rozvrácením vnitřního světa manželů, což donu Rigobertovi přináší nejhlubší možné utrpení.

Chvála macechy však není opravdovou tragédií. Cílem románu tedy není čtenáře rozplakat, ale zavést ho do fiktivního světa, ve kterém se nepřetržitě prolínají krásy výtvarného umění a literatury. Poetický jazyk vznešeně prezentuje barevné palety kompozic sloužících hrdinům jako erotická inspirace. Prostřednictvím malířství, erotismu, estetična, vytríbeného jazyka tak téměř každý řádek románu implikuje radostnou oslavu kultury a těla. Román svým výrazem čtenáři nabízí, podobně jako malířství donu Rigobertovi, možnost uniknout ze všedního života do vzrušujícího světa fantazie.

Svět fantazie se stává obohacením života, je něčím, co náleží jen jedinci samému, je místem, ve kterém nalézá útočiště. Jak říká Vargas Llosa: „My, lidské bytosti, máme jednu

záračnou zbraň proti frustracím, proti ustavičným nezdarům, které nám život připravuje, máme představivost.“¹¹⁹ Představivost nám umožňuje stát se králi, malými bohy, obývat svět, který se podřizuje našim rozmarům a přáním, svět, který je lékem na všednost. Právě v této myšlence můžeme spatřovat ústřední téma románu *Chvála macechy*, dobře ukryté pod na první pohled lechtivým vzezřením díla. Don Rigoberto se stává bohem ve své koupelně a ložnici, Mario Vargas Llosa se stává bohem u psacího stroje a čtenář se díky oběma stává bohem, když uchopí do rukou tento román a začne číst.

Čtenář v románu také najde odpověď na otázku, která ho jistě bude zneklidňovat již od samého úvodu. Je *Chvála macechy* románem erotickým či pornografickým? Odpověď se ukrývá právě v lidské představivosti. Román *Chvála macechy* nemůže být vnímán jako pornografický, protože zahrnuje celou řadu jiných motivů než jen lidskou sexualitu a erotiku. Nevyplyvá to jen z názorů Vargase Llosy, ale z obecného vnímání pornografie a erotiky v soudobé západní společnosti. *Chvála macechy* svým pojetím dodává erotismu filozofický rozměr. Nebýt Rigobertových úvah, Istivosti malého Fonchita, smyslnosti Lukrécie a barevnosti výtvarného umění, erotismus by se rázem mohl smrsknout na pouhé zachycení lidské sexuality. Avšak ani v tomto případě by snad román *Chvála macechy* nemohl být považován za pornografický, zachoval-li by si svůj pestrý a zdobný jazyk oživující ho svým parodickým tónem. Právě lehkou, nezjevnou parodií prosakující skrze jazyk lze považovat za další estetickou hodnotu románu. Estetizující role jazyka je také dobře patrná v jemně kousavé ironii spjaté především s Rigobertovými hygienickými rituály. Vypravěčův ironický odstup odlehčuje tragičnost příběhu, odvádí ho od přirozeného výrazu, zdobí ho vyumělkovaným jazykem a rozšiřuje tak jeho estetické kvality. Protnutí ironie a preciózního jazyka s výtvarným uměním vnáší do tradičního žánru erotického románu novou dimenzi.

Vargas Llosa tak vstoupil, co se hispanoamerické literatury týká, na pole méně obdělávané. Na rozdíl od Evropy, především pak Francie, kde je tradice erotické literatury hluboce zakořeněná, nemá Latinská Amerika s tímto žánrem mnoho zkušeností. Můžeme konstatovat, že je to z velké části dáno jejím historickým vývojem, během kterého se naskýkala celá řada jiných, často palčivých témat, která hispanoamerické intelektuály znepokojovala a zaměstnávala. Podle Vargase Llosy skutečnost, že ve španělsky mluvící Americe „erotická literatura jako taková takřka neexistuje“¹²⁰, souvisí s kulturním stavem

¹¹⁹ “Los seres humanos tenemos un arma maravillosa para defendernos de las frustraciones, de los reveses continuos que nos infringe la vida, que es la imaginación.” García Campoy, Concha. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*. Op. cit.

¹²⁰ „...la literatura erótica como tal es casi inexistente.“ Vargas Llosa, Mario. *Sin erotismo no hay gran literatura*. Op. cit.

společnosti. Erotismus podle něj „vyžaduje velkou literární a uměleckou tradici, bez které se nemůže objevit. Do Latinské Ameriky tak proniká jen trhlinami.“¹²¹ Vydání románu *Chvála macechy* můžeme chápat jako snahu Vargase Llosy tuto pomyslnou trhlinu rozšířit a upozornit hispanoamerickou veřejnost na krásy žánru erotického románu.

S erotickou literaturou, jak sám píše¹²², se Vargas Llosa seznámil již za vysokoškolských studií, když vypomáhal v jedné z limských knihoven. Měl pracovat dvě hodiny denně, ale práce nebylo mnoho, tak se věnoval četbě knih. Do rukou se mu dostala klasická erotická díla od Markýze de Sade, Restifa de la Bretonne nebo Sacher-Masocha. Jak uvádí, zprvu četl všechny tyto knihy s velkým nadšením, po nějakém čase však objevil jejich jistou vadu, kterou může být tendence k monotónnosti. Dostává se tak k závěru, že nejlepší erotická díla jsou ta, která nejsou jen erotická. Tento jeho předpoklad se zřetelně zrcadlí v románu *Chvála macechy*. O psaní toho románu prohlašuje, že „pro něj bylo zábavným experimentem, jenž mu dovolil použít velice bohatý a preciózní jazyk, který běžně ve svých dílech neužívá“¹²³. Spojení erotismu s výtvarným uměním, zvláštní perverze románových hrdinů, rodinný milostný trojúhelník, filozofické postřehy, jemný humor, gradace děje a především jazyk, který se jako představení samo o sobě staví mezi příběh a čtenáře, to vše z románu *Chvála macechy* činí dílo, u kterého o monotónnosti nemůže být řeč. Jeho psaní bylo pro autora stejně zajímavou hrou, jakou je pro čtenáře jeho četba.

¹²¹ „El erotismo ... requiere ... de una enorme influencia literaria y artística. Sin estos contextos no puede surgir. El erotismo es un estado de civilización que a América Latina llega por rachas...” Márquez Cristo, Gonzalo. *Entrevista con Mario Vargas Llosa. No hemos accedido al erotismo*. Op. cit.

¹²² Vargas Llosa, Mario. *Sin erotismo no hay gran literatura*. Op. cit.

¹²³ „Para mí escribir esa novela fue un experimento divertido que me permitió emplear un lenguaje muy rico y preciosista que no utilizo jamás en mis obras...” Ibid.

Resumé v češtině

Tato práce, jak uvádí její titul, je věnována tematice umění a erotiky v románu *Chvála macechy*. Výtvarné umění je v románu zastoupeno šesticí obrazů, které jsou spjaty s představami románových hrdinů. Série kapitol popisujících obrazy vytváří tzv. obrazovou linii. Ta se v románu prolíná s linií slovesnou, zastoupenou vyprávěným příběhem. Sledování těchto dvou linií tvoří osu první části práce.

První část práce analyzuje nejprve linii slovesnou, ve stručnosti nastiňuje děj románu, charakteristiku postav a prostředí, které je obklopuje. Snaží se systematicky uspořádat strukturu románu podle typu kapitol. Neopomíná ani hygienické rituály, kterým se s oblibou podrobuje don Rigoberto.

Následuje interpretace linie obrazové. Nejprve je uveden přehled vyobrazených děl, poté se prezentují jednotlivé podkapitoly věnované každému z obrazů, řazené podle pořadí, v jakém se objevují v románu. Každá podkapitola v úvodu přináší základní životopisná data o autorovi citovaného výtvarného díla a snaží se vyzdvihnout ta, která jsou podstatná pro jeho výklad. Dále se zabývá interpretací obrazu a usiluje o jeho zasazení do kontextu románového. Popisuje představy hrdinů vzniklé na jeho základě a dává je do souvislosti s linií slovesnou. Každý obraz vždy, ač na první pohled nenápadně, reflektuje, co se odehrává v „reálném“ světě románu.

Prostupnost obou linií, či obou textů je dobře patrná v následující kapitole. Ta usiluje o to, zjistit, proč Vargas Llosa pracoval právě s danými výtvarnými díly. Přináší zajímavý pohled na jeho vztah k soudobému peruánskému malíři Fernandu de Szyszlo. Zmiňuje též fenomén intertextuality.

Druhá část práce se snaží vyjádřit rozdíl mezi erotickou literaturou a pornografií. Přináší také pohled autora, podle kterého je klíčovým momentem oddělujícím erotiku od pornografie, mimo jiné, estetické hodnoty, o které je pornografie ochuzena. V románu *Chvála macechy* je ústředním prvkem erotiky výtvarné umění, které působí jako obohacení sexuálního aktu. Tato část práce také v souvislosti s románem pojednává o konfrontaci nevinnosti s perversí, která se neoddělitelně vine celým příběhem románu.

Důležitou součástí práce představují přílohy v podobě obrazů použitých v románu.

Resumen en español

Este trabajo, como indica su título “El arte y el eros en la novela *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa”, se dedica a la temática del arte y del erotismo en la novela mencionada. La pintura se presenta en la novela por seis cuadros que están relacionados con las fantasías de los protagonistas de la novela. La serie de capítulos que describe los cuadros crea la llamada línea pictórica. Ésta se entrelaza con la línea verbal representada por la trama como tal. Estas dos líneas forman el eje de la primera parte del trabajo.

Ésta parte del trabajo analiza la línea verbal, esboza brevemente la trama de la novela y bosqueja las características de los personajes y del ambiente que les rodea. Intenta ordenar sistemáticamente la estructura de la novela según el tipo de capítulos. Tampoco deja aparte los rituales higiénicos a los que se somete con afición don Rigoberto.

Sigue la interpretación de la línea pictórica. En primer lugar se presenta la lista de las obras ilustradas, después vienen los distintos subcapítulos dedicados a cada uno de los cuadros ordenados por la posición que tienen en el libro. Cada subcapítulo lleva en su introducción los fundamentales datos biográficos del autor de la obra citada e intenta subrayar los que son importantes para su interpretación. Después entra en más detalle en el análisis de la pintura y se esfuerza por situarla en el contexto de la novela. Describe las fantasías de los protagonistas originadas en el cuadro y las encadena con la línea verbal. Cada cuadro, aunque a primera vista no se aprecie, refleja que transcurre en el mundo “real” de la novela.

La penetrabilidad de ambas líneas o de ambos textos se analiza en el capítulo siguiente. Éste pretende indagar, por qué Vargas Llosa trabajó precisamente con dichos cuadros. Ofrece una visión interesante de su relación con un pintor contemporáneo peruano, Fernando de Szyszlo. Además menciona el fenómeno llamado intertextualidad.

La segunda parte del trabajo intenta expresar la diferencia entre la literatura erótica y la pornografía. Se fija en las teorías del autor. Desde su punto de vista el momento clave que separa el erotismo de la pornografía descansa en lo estético; es decir, a la pornografía le falta la dimensión estética. En la novela *Elogio de la madrastra* el arte es un elemento central que produce el enriquecimiento del acto sexual. Esta parte del trabajo trata también, con respecto a la novela, sobre la confrontación de la inocencia y la perversidad que acompaña inseparablemente toda la trama de la novela.

Los anexos formados por los citados cuadros son parte inseparable del trabajo.

Elogio de la madrastra es, desde el punto de vista de su estructura, una obra muy interesante. El argumento central de la novela es la progresiva seducción de doña Lucrecia narrada cronológicamente e interrumpida en intervalos periódicos por las fantasías eróticas de los protagonistas y por los rituales higiénicos de don Rigoberto. *Elogio de la madrastra*, no es, entonces, una novela puramente erótica, es decir, una novela con un contenido únicamente erótico. El erotismo tiene en la novela una abundante representación, pero sin embargo, podemos hallar en ella también una serie de referencias a la cuestión esencial del ser humano que es el sentido de la vida. Don Rigoberto busca el sentido de su existencia durante su higiene corporal, a la que dedica muchos minutos por día, pensando no sólo en Lucrecia, sino también en varios problemas universales. Se ocupa, por ejemplo, de la importancia de la felicidad y se pregunta qué es lo que le hace feliz. Lucrecia también se interesa en sus pensamientos por la felicidad. El único personaje, cuyos sentimientos no se presentan a través del narrador, es Fonchito. El lector se entera de su comportamiento tan sólo indirectamente, a través de los diálogos o los pensamientos de los demás protagonistas. Este hecho subraya su papel de la figura que conduce el desarrollo argumental tapándose con una cara angelical.

La inocencia y la perversión escondidas en el personaje pueril de Fonchito traen a la vida de sus padres un cambio radical. El desarrollo del argumento de la novela tiene rasgos de una tragedia griega; no obstante, el objetivo de la novela no es hacer llorar al lector, sino introducirle en un mundo ficticio en el que se compenentran continuamente las bellezas del arte y de la literatura. A través de la pintura, el erotismo, la estética y el lenguaje refinado, casi cada párrafo de la novela implica una alegre celebración de la cultura y del cuerpo. La novela ofrece al lector, como la pintura a don Rigoberto, la posibilidad de escapar de la vida cotidiana al apasionante mundo de las fantasías.

El mundo de las fantasías viene a ser el enriquecimiento de la vida, es algo que pertenece solamente al individuo, es lugar en el que encuentra su refugio. Como dice Vargas Llosa: “Los seres humanos tenemos un arma maravillosa para defendernos de las frustraciones, de los reveses continuos que nos infringe la vida, que es la imaginación.”¹²⁴ La imaginación nos posibilita hacernos reyes, dioses, habitar un mundo que se somete a nuestros caprichos y deseos, un mundo que es remedio contra la banalidad. En esta idea podemos ver el tema central de la novela *Elogio de la madrastra*, bien escondido detrás del aspecto frívolo de la obra. Igual que don Rigoberto se convierte en dios en su cuarto de baño y su dormitorio,

¹²⁴ García Campoy, Concha. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*. Op. cit.

Mario Vargas Llosa lo hace con la pluma en la mano, y el lector, gracias a ambos, empezando al leer la novela.

El lector encuentra también en la novela la respuesta a la pregunta que va a inquietarle seguramente desde el principio de la lectura: ¿Es *Elogio de la madrastra* una novela erótica o pornográfica? La respuesta se esconde en la imaginación humana. La novela *Elogio de la madrastra* no se puede concebir como pornográfica, porque, además de la sexualidad y el erotismo, abarca otros niveles significativos. Esta afirmación nuestra no arranca sólo de las opiniones de Vargas Llosa, sino de la percepción general de la pornografía y del erotismo en la sociedad contemporánea occidental. *Elogio de la madrastra* le añade al erotismo una dimensión filosófica e irónica. Las reflexiones de don Rigoberto, la astucia de Fonchito y la voluptuosidad de doña Lucrecia, así como la riqueza de colores de la pintura y el lenguaje rebuscado, hacen de la novela *Elogio de la madrastra* una obra mucho más rica y variada.

Abstract

This study, as stated in the title “The art and the eros in the Mario Vargas Llosa’s novel *Elogio de la madrastra (In Praise of the Stepmother)*”, is dedicated to the theme of art and eros in the mentioned novel. Fine arts are presented in the novel by six paintings, which are connected with imaginations of the novel heroes. The series of the chapters describing the paintings creates so-called pictorial line. This line blends together with verbal line that is represented by the storyline as such. These two lines create the axis of the first part of this study.

The first part analyses the verbal line, outlines the storyline in brief, characteristics of the protagonists and the world surrounding them. It systematically strives to place in the structure of the novel based on the type of the chapters. It doesn’t even miss out the hygienic rituals, which don Rigoberto has in favour.

Then the pictorial line follows. Firstly, the summary of the paintings is introduced and then the individual subchapters dedicated to every painting are presented. They are lined up according to their appearance in the novel. Every subchapter mentions in the prologue the basic biographical data about the author of the quoted work of art. It tries to highlight the data, which are crucial for the interpretation of the work of art. Then the chapter considers the interpretation of the painting and tries to situate it into the novel context. It describes the protagonists imaginations formed by paintings and link them to verbal line. Every painting, unobtrusively at first sight, always reflects what is happening in the „real“ world of the novel.

The penetrability of both lines or both texts is well visible in the following chapter. Those chapter efforts to find out why Vargas Llosa chose exactly the stated works of art. It brings an interesting view on his relationship with contemporary Peruvian painter Fernando de Szyszlo. It also mentions the phenomenon called intertextuality.

The second part of the study intends to express the difference between the erotic literature and the pornography. It brings also the author’s view, saying that the key moment separating erotism and pornography is, among others, the aesthetic value that is missing at pornography. In the novel *In Praise of the Stepmother* the art is the central element of the erotic, which enriches the sexual act. This part of the study also, in context of the novel, deals with confrontation of innocence and sexual perversion. This confrontation inseparably goes throughout the story of the novel.

The appendixes representing the paintings from the novel are essential part of this study.

Seznam použité literatury

1. Primární

VARGAS LLOSA, Mario. *Elogio de la madrastra*. Barcelona : Tusquets Editores S.A., 1988. ISBN 84-7223-742-7.

VARGAS LLOSA, Mario. *Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid : Alfaguara, Santillana, 1997. ISBN 84-204-8263-3.

2. Sekundární

Tištěné zdroje:

ADES, Dawn. Web of images. In Bacon, Francis. *Tate Gallery exhibition catalogue*, Londýn : Tate Publishing, 1985. ISBN 0946590190.

ASHTON, Dore. *El arco iris negro – La obra de Fernando de Szyszlo*. Barcelona : Ediciones Polígrafa, S.A., 2003. ISBN 84-343-1013-9.

BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Přel. Marie Kohoutová, Michal Pacvoň. Praha : Herrmann & synové, 2001. ISBN 80-238-8396-8.

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid : Castalia, 1997. ISBN 84-7039-757-5.

ÉVRARD, Franck. *Erotická literatura aneb Psaní rozkoše*. Přel. Tomáš Kybal. Praha : Levné knihy Kma, 2006. ISBN 80-7309-335-9.

FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědě*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha : Herrmann & synové, 1999. ISBN 80-238-5090-3.

GRAVES, Robert. *Řecké mýty I*. Přel. Jiří Hanuš. Praha : Odeon, 1982. ISBN 01-081-82.

HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha : Torst, 1998. ISBN 80-7215-069-3.

KERNBERG, Otto F. *Normální a patologická láska*. Přel. Ivo Müller. Praha : Portál, 1999. ISBN 80-7178-277-7.

Kolektiv autorů pod vedením Jiřího Krause. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha : Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1415-3.

KRSEK, Ivo. *Tizian*. Praha : Odeon, 1976. ISBN 01-521-76.

LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Přel. Alena Bakešová, Irena Šnebergová, Otakar Vochoč a Petr Dvořáček. Praha : Euromedia Group k. s., 2005. ISBN 80-242-1588-8.

LUZÁN, Julia. *Viaje póstumo de Bacon a Madrid*. *El país semanal*, 2009, núm. 1.687, s. 64-73.

MARKÝZ DE SADE (Donatien-Alphonse-François). *Kruté morality*. Přel. Jindřich Vacek. Praha : Aurora, 1997. ISBN 80-85974-33-9.

MARKÝZ DE SADE (Donatien-Alphonse-François). *Nehody ctnosti*. Přel. Aleš Pech. Praha : Concordia, 1990. ISBN 80-900124-1-8.

MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury II*. Praha : Idea servis, 2001. ISBN 80-85970-37-6.

MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury IV*. Praha : Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-32-5.

Největší malíři. Život, inspirace a dílo: Francis Bacon, 2002, č. 112. ISSN 1212-8872.

Největší malíři. Život, inspirace a dílo: François Boucher, 2001, č. 77. ISSN 1212-8872.

Největší malíři. Život, inspirace a dílo: Fra Angelico, 2000, č. 32. ISSN 1212-8872.

PANINI, Giorgio P. *Velký atlas mytologie*. Přel. Blanka Černá, Eva Jettelová. Bratislava : Perfekt, 1996. ISBN 80-8046-043-4.

PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Přel. Lubomír Konečný. Praha : Odeon, 1981. ISBN 01-524-81.

PETIŠKA, Eduard. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha : Albatros, 1986. ISBN 13-714-86.

PIJOAN, José. *Dějiny umění V*. Přel. Jiří Pechar. Praha : Odeon, 1979. ISBN 01-528-79.

PIJOAN, José. *Dějiny umění VII*. Přel. Miloslava Neumannová. Praha : Odeon, 1981. ISBN 01-015-81.

PIJOAN, José. *Dějiny umění VIII*. Přel. Dagmar a František X. Halasovi. Praha : Odeon, 1985. ISBN 01-503-85.

POPE-HENNESSY, John. *Fra Angelico*. London : Phaidon Press Ltd, 1975. ISBN 0714813850.

ROEDL, Bohumír. *Stručná historie států. Peru*. Praha : Libri, 2003. ISBN 80-7277-205-8.

SAINZ DE MEDRANO, Luis. El erotismo de Vargas Llosa. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1997, núm. 567, s. 137-139. ISSN 0011-250X.

SÁNCHEZ DE PINILLOS, Hernán. Erotismo, cultura y poder en el «Elogio de la madrastra», de mario Vargas Llosa. *Anales de literatura hispanoamericana*, 1994, núm. 23, s. 315-323. ISSN 0210-4547.

(Dostupné též z: <<http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI9494110315A.PDF>>.)

SASKA, Leo František, GROH, František. *Mythologie Řeků a Římanů*. Praha : I. L. Kober, 1949. ISBN nevedeno.

SYLVESTER, David. *Rozhovory s Francisem Baconem. 1962-1979*. Přel. Eva Kondrysová. Praha : Arbor vitae, 1999. ISBN 80-86300-04-8.

ŠABOUK, Sáva a kol. *Encyklopedie světového malířství*. Praha : Academia, 1975. ISBN 403-22-857.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona : Seix Barral, 1992. ISBN 84-322-0618-0.

VRHEL, František. *Antropologie sexuality: Sociokulturní hledisko*. Brno : Nadace Universitas Masarykiana, 2002. ISBN 80-86258-24-6.

VYDROVÁ, Hedvika. Hispanoamerická literatura. In Hodoušek, Eduard a kolektiv. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha : Libri, 1996. ISBN 80-85983-10-9.

Internetové zdroje:

CAMARENA, Ricardo. *Fernando de Szyszlo: Laberinto de color, luz y sombra*. [online]. [cit. 2009-01-19]. Dostupné z: <<http://deartedeculturaydemanteca.blogspot.com/2008/01/fernando-de-szyszlo-laberintos-de-color.html>>.

CARRERO ERAS, Pedro. *Sobre la novela erótica: Vargas Llosa y Denzil Romero*. [online]. [cit. 2009-07-28]. Dostupné z: <http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/040/Num040_020.pdf>.

COLLETTE, Marianella. *El discurso amoroso en el "Elogio de la madrastra" de Mario Vargas Llosa*. [online]. [cit. 2008-12-17]. Dostupné z: <<http://aladecuervo.net/logogrifo/08/01/logo3.htm>>.

GARCÍA CAMPOY, Concha. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*. [online]. [cit. 2009-01-20]. Dostupné z: <<http://www.sololiteratura.com/var/rep01.html>>.

CRARY, Elizabeth. *Entrevista a Mario Vargas Llosa*. [online]. [cit. 2009-06-22]. Dostupné z: <http://www.colombianistas.org/revista/pdf/11/vargas_llosa.pdf>.

MÁRQUEZ CRISTO, Gonzalo. *Entrevista con Mario Vargas Llosa. No hemos accedido al erotismo*. [online]. [cit. 2008-11-18]. Dostupné z: <<http://gonzalomarquezcristo.blogspot.com/>>.

MÁRQUEZ CRISTO, Gonzalo, OSORIO, Amparo. *El homicidio de un sueño. Fernando de Szyszlo: Entrevista*. [online]. [cit. 2009-01-19]. Dostupné z: <<http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/11/entrevista-fernando-de-szyszlo.html>>.

MONTOYA, Victor. Apuntes sobre literatura erótica. *Letralia. Tierra de Letras*, año IX, núm. 120, 21. 2. 2005. [online]. [cit. 2009-07-28]. Dostupné z: <<http://www.letralia.com/120/ensayo01.htm>>.

TANG, Aury. *Cómo vivir con un famoso: Entrevista a la esposa de Mario Vargas Llosa*. [online]. [cit. 2009-11-18]. Dostupné z: <<http://www.geocities.com/awcampos/vista45.html>>.

YUSHIMITO DEL VALLE, Carlos. *Elogio de la madrastra: Perversión e inocencia en el mundo del deseo*. [online]. [cit. 2008-12-17]. Dostupné z: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/elogio.html>>.

VARGAS LLOSA, Mario. *Nota sobre César Moro*. [online]. [cit. 2009-08-06]. Dostupné z: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/vargasllosa/raros_cesar.htm>.

VARGAS LLOSA, Mario. *Sin erotismo no hay gran literatura*. [online]. [cit. 2008-12-17]. Dostupné z: <<http://www.geocities.com/awcampos/vista41.html>>.

VARGAS LLOSA, Mario. *Szyszlo en el laberinto*. [online]. [cit. 2009-06-04]. Dostupné z: <www.scribd.com/doc/2308282/Chasqui-El-Camino-de-los-incas-etc?autodown=pdf>.

VERNER, Ivan. Malíř doby nestydaté. *MF Plus*, 2008, č. 35, [online]. [cit. 2009-01-22]. Dostupné z: <<http://www.mfplus.cz/Modules/MFPlus/StoryDetail.aspx?Id=6946&SubPortalId=6&BackURL=http%3A%2F%2Fwww.mfplus.cz%2FModules%2FMFPlus%2FSection.aspx%3Fp%3D2%26ColumnId%3D2%26page%3D1>>.

VILLEGAS, Jimena. *Los placeres de Vargas Llosa*. [online]. [cit. 2009-07-28]. Dostupné z: <<http://www.geocities.com/Paris/2102/art30.html>>.

<<http://www.artchiv.cz/GALERIE/MALIR/10004--Francis-Bacon.html?bio=full>>.

<http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=89>.

<http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=107>.

<http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=131>.

<http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=177>.

<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=grupa>.

<<http://www.omnimedia.cz/www.private/dokumenty/Labyrinty.pdf>>.

<<http://www.rae.es>>.

<<http://www.tusquetseditores.com/>>.

< <http://www.wikipedia.org>>.