

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Bc. Petra Frimlová

Humor a kritika v díle *Pantaleón a jeho ženská rota* Maria Vargase Llosy

Humour and criticism in *Captain Pantoja and the Special Service* by Mario Vargas
Llosa

Vedoucí práce: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

2014

Poděkování

Děkuji paní Mgr. Doře Polákové, Ph.D. za cenné rady, podnětné připomínky, ochotu a trpělivost při vedení mé diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Bc. Petra Frimlová

ABSTRAKT DIPLOMOVÉ PRÁCE:

Román *Pantaleón a jeho ženská rota* otvírá druhé období tvorby peruánského spisovatele Maria Vargase Llosy, pro které je charakteristické zjednodušení jeho prózy a objevení humoru. Diplomová práce se zabývá podrobnou formální i tematickou analýzou románu s cílem dokázat, že i když je dílo humoristicky a parodicky laděné, jsou v něm přítomny tematické konstanty známé čtenářům z předchozích Llosových děl -- problémy, ke kterým se autor staví vždy velmi kriticky, a nejinak je tomu i v tomto eroticko-humoristickém díle. Vedle analýzy humoru se tak diplomová práce zabývá i analýzou společenské kritiky přítomné v románu. Rozbor díla také poukazuje na skutečnost, že k určitému zjednodušení vypravěčského stylu u Vargase Llosy v porovnání s jeho předchozími díly došlo, přesto je ale román zdařilým důkazem netradičních vypravěčských technik, jež autor rozvíjel již od šedesátých let dvacátého století, v období nového hispanoamerického románu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Mario Vargas Llosa, *Pantaleón a jeho ženská rota*, *Město a psi*, *Zelený dům*, hispanoamerický boom, nový román, totální román, experimentální vypravěčské techniky, typy humoru a ironie, humoristická próza, parodie, erotický román, libertinská próza, prales, kritika armády, kritika machismu, kritika náboženského fanatismu.

ABSTRACT OF THE THESIS:

The novel *Captain Pantoja and the Special Service* introduces the second period of Mario Vargas Llosa's literary production, which is characterized by the simplification of the narration and the discovery of humour. The thesis focuses on the formal and thematic analysis of the novel with the objective to prove that despite the novel is in general humorous and parodic, there could be found some constant topics, known to the readers from Llosa's previous novels, which he had always treated very critically, and he also did so in this erotic and humorous work. Therefore, apart from the analysis of humour the thesis also examines the critical approach to the social problems present in the novel. The analysis also shows that the narration is slightly simplified in comparison to the author's former works, but it still perfectly demonstrates the unconventional narrative techniques, which Vargas Llosa has used since the 1960's, since the period of the new hispano-american novel.

KEY WORDS:

Mario Vargas Llosa, *Captain Pantoja and the Special Service*, *The Time of the Hero*, *The Green House*, Latin American boom, Hispano-American new novel, total novel, experimental narrative techniques, types of humour and irony, humorous prose, parody, erotic novel, libertine prose, rainforest, criticism of the army, criticism of machismo, criticism of the religious fanaticism.

Obsah

ÚVOD.....	8
I. MARIO VARGAS LLOSA.....	10
Mario Vargas Llosa, občan.....	10
Dětství a dospívání.....	10
Univerzitní studia, mladé manželství a cesta do Evropy.....	11
Ideový obrat a současnost.....	12
Mario Vargas Llosa, spisovatel.....	13
Literární vzory a inspirace.....	13
Obdiv k totálnímu románu.....	14
Literární teoretik.....	15
Zkušenost jako základní stavební kámen	17
Metoda práce.....	19
Narativní techniky.....	22
II. HISPANOAMERICKÝ BOOM A NOVÝ ROMÁN.....	23
Generace literárních „sirotků“.....	23
Situace v Peru a „Generace 50“.....	25
Vznik a literární estetika boomu.....	25
III. PANTALEÓN A JEHO ŽENSKÁ ROTA.....	29
Obecný úvod.....	29
Objevení humoru.....	29
Děj románu.....	30
Osobní démoni.....	32
Forma a vypravěčské techniky.....	33
1. Dialogy.....	34
2. Vojenská hlášení.....	36
3. Osobní dopisy.....	37
4. Rádiové vysílání.....	38
5. Novinové články.....	39
6. Snová vyprávění.....	40
Humor a ironie aneb Pantaleón jako groteskní fraška.....	41
Základní humoristický prvek.....	41
Typy humoru a ironie.....	42
1. Slovní humor.....	44
2. Situační humor.....	49
Kritický úhel pohledu v románu.....	53
Přítomnost zeleného ještěra v románu.....	53
Kritika vojenské moci a armády.....	55
Kritika církevní moci.....	58
Kritika civilní moci.....	59
Kritika moci sdělovacích prostředků.....	61
IV. ZÁVĚR.....	64
Přítomnost humoru, experimentálních narativních technik a polyfonie v románu.....	64
Libertinská inspirace.....	66
Humor a kritika v díle.....	67
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	70
RESUMÉ.....	72
RESUMEN.....	74

Seznam použitých zkratk

CJN – *Cartas a un joven novelista*

Dossier – *Dossier Vargas Llosa*

GM: HD – *García Márquez: historia de un deicidio*

MVLL: IR – *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*

PA – *El pez en el agua*

PV – *Pantaleón y las visitadoras*

PŽR – *Pantaleón a jeho ženská rota*

VM – *La verdad de las mentiras*

ÚVOD

Peruánský spisovatel Mario Vargas Llosa (1936), od roku 2010 držitel Nobelovy ceny za literaturu, je autorem již osmnácti románů, jedné sbírky povídek, devíti divadelních her a nespočtu literárních kritik, novinových článků a esejí o literatuře. Mezi jeho nejznámější díla v českém povědomí patří například román z prostředí vojenského gymnázia *Město a psi* (1963), román z prostředí amazonského pralesa *Zelený dům* (1966), román o diktátorovi *Kozlova slavnost* (1998) či román inspirovaný skutečnou historickou postavou *Keltův sen* (2010).

Vargas Llosa se také zapsal do povědomí českých čtenářů jako autor patřící do tzv. hispanoamerického literárního *boomu*, jehož součástí byli také Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes či Julio Cortázar. Tito spisovatelé přicházejí v šedesátých letech minulého století se svěžím stylem vyprávění a s experimentálními narativními technikami. V tomto smyslu Vargas Llosa projevuje velký obdiv k totálnímu románu, který se snaží zachytit fikční realitu v její celistvosti za pomoci různých úhlů pohledu; uchopit fikční svět od jeho zrození až po jeho zánik se všemi vztahy, ke kterým v něm dochází. To se našemu autorovi velmi daří již v jeho raných dílech a dosahuje vrcholu v první fázi jeho tvorby románem *Rozhovor v Katedrále* (1969).

Proto byl pro literární kritiku velkým překvapením následující román *Pantaleón a jeho ženská rota* (1973), kde Vargas Llosa jako by na tuto ambici abdikoval a vrátil se k jednoduššímu stylu vyprávění. Spolu s humoristickou formou a až erotickou tematikou se román ve své době stal spíše terčem negativní literární kritiky. *Pantaleón a jeho ženská rota* tak otvírá druhé období autorovy tvorby okořeněné humorem a autobiografickými odkazy, nejvíce patrnými v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* (1977).

Jaké prostředky ale Mario Vargas Llosa využívá k dosažení komičnosti v románu? Jedná se opravdu jen o humoristickou frašku z vojenského prostředí situovanou do amazonského pralesa nebo se pod jejím povrchem skrývají i závažná a sociálně-kritická témata? Opravdu Vargas Llosa svůj vypravěčský styl natolik zjednodušil, že se vzdal experimentálních technik a navrátil se k tradičnímu stylu vyprávění, či je možné v románu objevit technickou hravost známou čtenářům z předchozích autorových děl? Cílem naší práce bude odpovědět na tyto i další otázky podrobnou analýzou díla *Pantaleón a jeho ženská rota*.

V analýze díla budeme využívat biografickou metodu, kterou i sám autor použil při svých odborných studiích románů *Sto roků samoty* Gabriela Garcíi Márqueze (studie *García*

Márquez: historia de un deicidio, 1971) a *Paní Bovaryová* (studie *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, 1975). Pro využití biografické metody bude nutné seznámit se s životem autora, stejně tak jako s jeho literárními vzory a momenty, jež byly pro jeho tvorbu klíčové. Dále se budeme snažit zařadit Maria Vargase Llosu do kontextu literární historie a v tomto směru objasnit fenomén hispanoamerického literárního *boomu*, jeho vznik a zánik.

Vargas Llosa není jen spisovatel, ale také literární esejista a teoretik, proto v naší analýze uvedeme jeho vlastní pojmosloví, které ustanovuje právě ve studii *García Márquez: historia de un deicidio* (*García Márquez: příběh jedné bohovraždy*) a které je aplikovatelné i na jeho vlastní tvorbu. Tuto terminologii použijeme pro analýzu narativních technik v románu i pro popis tvůrčího procesu psaní.

Jak již bylo zmíněno, budeme se také snažit analyzovat, na jakém principu funguje komičnost a humor v románu, zároveň ale budeme pátrat po sociálně-kritických tématech, jež Vargase Llosu provázely v jeho předchozích dílech. V závěru naší analýzy bychom měli vyhodnotit, zdali je *Pantaleón a jeho ženská rota* opravdu jen prvoplánovou erotickou fraškou nebo je-li v románu přítomna i kritika peruánské společnosti, tentokrát však převlečená a maskovaná v humoristickém hávu.

I. MARIO VARGAS LLOSA

Mario Vargas Llosa, občan¹

Dětství a dospívání

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa, jediný syn Ernesta Vargase a Dory Llosa, se narodil 28. března 1936 v jihoperuánské Arequipě. Don Ernesto však rodinu opustil ještě před narozením syna a krátce poté zažádal o rozvod. Mario tak vyrůstal obklopen matkou, prarodiči, strýčky a tetičkami v domnění, že jeho otec zemřel. Část svého dětství prožil v bolivijské Cochabambě, kde se v pěti letech naučil číst, a část v peruánské Piure, kde potají pozoroval s ostatními kamarády tajuplný „zelený dům“. V jedenácti letech se Mario dozvěděl, že jeho otec žije, že se jeho matka s otcem bez vědomí zbytku rodiny usmířili a že se co nevidět budou stěhovat do Limy. Vargas Llosa toto své životní období popisuje jako období ztráty nevinnosti, objevení samoty, autority a strachu² a neopomněl ho zmínit ani ve svém projevu po obdržení Nobelovy ceny. Byla to právě četba a dobrodružné knihy, jež Mariovi pomáhaly překonat toto těžké období a jejichž příběhy mu umožňovaly únik z reálného světa. Aby don Ernesto napravil převážně ženskou výchovu, poslal Maria do vojenského gymnázia Leoncia Prada v Limě. Jelikož rodina Llosa byla dobře situovaná, Mario se až ve vojenském gymnáziu setkává s chlapci z nízkých společenských vrstev, s indiány a mestici, a až zde si uvědomuje rozrůzněnost peruánské společnosti.³ Stejně tak mu i zde čtení pomáhá překonat těžké chvíle a psaním milostných dopisů a erotických povídek na objednávku si získává respekt a obdiv spolukadetů. Zatímco Mariova záliba v psaní budila v jeho matce a prarodičích jisté nadšení, otec byl touto bezduchou kratochvílí zděšen a doufal, že vojenské gymnázium pomůže tento koníček vymýtit. Avšak bylo tomu právě naopak a tajné psaní se pro Maria stalo formou revolty vůči otci.

V patnácti letech Mario poprvé přičichl k novinářině a zpravodajství, když během letních prázdnin pomáhal otci v International News Service. Později přiznává, že to bylo právě v těchto měsících, kdy se mu v hlavě zrodil nápad stát se novinářem.⁴ Podařilo se mu

1 V části věnované životu a dílu Maria Vargase Llosy je hlavním zdrojem informací dílo Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993 a Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

2 “Perdí la inocencia y descubrí la soledad, la autoridad [...] y el miedo.” Vargas Llosa, Mario. Projev *Elogio de la lectura y la ficción*, 7. prosince 2010. [online]. [cit. 2014-11-15].

Dostupné z: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.html

3 Viz. Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993, str. 104. Dílo bude nadále citováno pod zkratkou PA.

4 “En esos meses [...] se me vino a la cabeza la idea de ser periodista.” Tamtéž, str. 121.

přesvědčit otce, aby se už nemusel vrátit do vojenského gymnázia a svá středoškolská studia dokončil v Piure, kde pobýval v domě svého strýce Lucha a tety Olgy. Ve volných chvílích i nadále pokračoval s psaním novinových článků, tentokrát pro piurské noviny *La Industria*. V době svého druhého pobytu v Piure již „zelený dům“ jen potajmu nepozoroval, ale byl i jeho návštěvníkem⁵ a nutno dodat, že již zkušeným návštěvníkem, neboť své první zkušenosti s nevěstinci sbíral již v době studia na vojenském gymnáziu a při práci pro International News Service. Ve své knize pamětí *El pez en el agua (Ryba ve vodě)* Vargas Llosa vzpomíná, že v této době byl v Piure opravdu šťastný: „[...] to jsem v Limě nebyl ani v jednom z předchozích let, přestože by se i v nich nejspíš našly některé úžasné momenty. Tady [v Piure] jsem měl od dubna do prosince roku 1952 se strýcem Luchem a tetou Olgou klid, život bez toho chronického strachu, bez skrývání toho, co si doopravdy myslím, co chci a o čem sním [...]“⁶

Univerzitní studia, mladé manželství a cesta do Evropy

I proto bylo pro Vargase Llosu tak těžké loučení s Piurou, když se na svá univerzitní studia vracel do Limy. V této době však již nebydlel s rodiči, ale s prarodiči, a rozhodl se pro studium práv a literatury na univerzitě San Marcos. Zde se seznámil s ideály socialistické revoluce, četl Marxe, Sartra, peruánského autora Josého Carlose Mariáteguiho, prohlásil se odpůrcem diktatury Manuela Odríi a nadšeným stoupencem marxismu. Sám tedy na vlastní kůži prožíval období diktatury, zajímal se o politiku a i nadále přispíval svými články a sloupky do limských deníků a kulturních měsíčníků. A je to právě v tomto momentu, kdy do života mladého levicového intelektuála vstupuje Julie Urquidi, rozvedená sestra tety Olgy, jež přijela strávit nějaký čas do Limy. Strýc Lucho s tetou Olgou se rovněž přestěhovali do Limy, hodilo se proto, aby Julii při společných vycházkách ve čtyřech Mario doprovázel. Z občasných vycházek vzplanula nenadálá láska a také rodinný skandál, to když se ještě neplnoletý Mario v roce 1955 potají a za notných peripetií se svou „tetičkou“ Julií oženil.

Přestože v této době musel Mario vykonávat sedm zaměstnání, aby mladé manželství uživil, pokračoval ve studiu na filozofické fakultě a roku 1957 vyhrál hlavní cenu v literární soutěži vyhlášenou *La Revue Française* za svou povídku *El desafío (Soubor)*. Tou byl patnáctidenní pobyt v Paříži, Mariův dlouholetý splněný sen, který změnil jeho život. Po

5 “Ir a esta casa pintarrajeada de verde [...] me costaba mi magro sueldo de *La Industria*.” Tamtéž, str. 192.

6 “En ese año fui feliz, algo que no había sido en Lima en ninguno de los años anteriores, aunque hubiera habido en ellos momentos magníficos. Allí, entre abril y diciembre de 1952, con el tío Lucho y la tía Olga, tuve tranquilidad, un vivir sin el miedo crónico, sin disimular lo que pensaba, quería y soñaba [...]” Tamtéž, str. 205.

měsíci stráveném v Paříži v lednu roku 1958 nabyt přesvědčení, že by v této evropské kulturní metropoli chtěl žít natvrvalo a rozhodl se pro to udělat maximum. Ještě v témže roce dokončil svá studia na univerzitě San Marcos a podařilo se mu získat stipendium pro postgraduální studium v Madridu na Universidad Complutense. Těsně před odjezdem, když už měli s Julií vše připravené, dostal Mario možnost účastnit se expedice mexického antropologa do amazonského pralesa, jež ho také velmi ovlivnila.

V roce 1960, kdy Mariovi skončilo stipendium v Madridu, se společně s Julií přestěhovali právě do Paříže, kde měl pokračovat ve svých studiích, ale úředním nedoplněním mu nebylo uděleno další stipendium. Mladý literát se tedy musel v evropském velkoměstě postavit na vlastní nohy a dělat vše proto, aby sebe a svou ženu uživil. Paradoxně to bylo právě zde, kde se Vargas Llosa začal seznamovat s tvorbou hispanoamerických autorů, jako byl Jorge L. Borges. S některými autory se seznámil dokonce osobně, například s Juliem Cortázarem. V Evropě nakonec Vargas Llosa strávil šestnáct let, během kterých se do své rodné vlasti vracel jen na kratší dobu, například v roce 1964 kvůli druhé návštěvě oblasti amazonského pralesa. Během svého evropského pobytu žil střídavě v Paříži, Madridu, Londýně a Barceloně. Po osmi letech v roce 1964 skončilo rozvedením jeho manželství s Julií Urquidí, jež s ním prožívala těžké začátky budoucího nadějněho spisovatele. O rok později se potom Vargas Llosa oženil se svou sestřenicí Patricií Llosa, s níž žije až do současnosti a s níž má tři děti.

Ideový obrat a současnost

Během sedmdesátých let dochází u Vargase Llosy k ideovému obratu, a to od nadšeného revolucionáře ke středopravicovému liberálnímu smýšlení. Důvodem byl hlavně vývoj socialistického režimu na Kubě, který začal omezovat svobodu projevu, základní prvek demokratického systému, který Vargas Llosa vždy zastával. Důkazem budiž případ Padilla⁷ z roku 1971, jenž rozdělil hispanoamerickou, ale i evropskou intelektuální společnost na stoupence a odpůrce castrovského režimu.⁸

7 Herberto Padilla, kubánský básník a prozaik, byl v roce 1971 zatčen, obviněn z protirevolučních postojů a ze spolupráce se CIA. Kontroverzi vzbudila jeho sbírka básní *Fuera del juego* (1968, *Mimo hru*), ve které vyjadřuje angažovaný postoj k situaci na Kubě a pochybuje o správnosti nastoupené cesty po kubánské revoluci. Po svém zatčení byl vyšetřován Státní bezpečností a donucen k veřejné sebekritice, své postoje musel tedy veřejně odvolat. Na jeho zatčení reagovalo 61 slavných umělců, dosud podporujících Castrův režim, peticí za jeho propuštění a za svobodu slova na Kubě. Po propuštění žil ve vnitřním exilu a až v roce 1980 směl i díky mezinárodnímu nátlaku opustit Kubu. „Případ Padilla“ tak znamenal definitivní nástup stalinistických metod do kubánské kultury. Viz. Hodoušek, Eduard a kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996, str. 406-407.

8 Pro více informací o obratu Llosova politického smýšlení viz. například Williams, Raymond L. *Vargas Llosa: Otra historia de un deicidio*. Mexiko D.F.: Taurus, 2001, str. 62.

Od roku 1963 Vargas Llosa v pravidelném rytmu publikuje svá díla a přednáší na univerzitách a konferencích po celém světě. Od své neutuchající literární a spisovatelské činnosti upustil jen koncem osmdesátých let, kdy se aktivně zapojil do politiky a v roce 1990 též kandidoval na peruánského prezidenta. Poražen Albertem Fujimorim se opět navrátil do Evropy, kde intenzivně pokračoval ve své literární tvorbě. Svě zatím poslední dílo *El héroe discreto (Nenápadný hrdina)* vydal v roce 2013 a v současnosti je stále aktivním intelektuálem sledujícím celosvětové kulturní a politické dění a přispívajícím svými články do světoznámých novin, jako je například *El País*.

Mario Vargas Llosa, spisovatel

Literární vzory a inspirace

Ač se některé momenty námi zmíněné autorovy biografie mohou jevit jako druhořadé, všechny jsou pro jeho literární tvorbu velmi důležité. Sám Vargas Llosa zastává tento názor:

Myslím, že když chce někdo vysvětlit vývoj nějakého literárního díla, proč toto literární dílo existuje a jak se stalo tím, čím je, je nezbytné přikročit také ke zkoumání života osoby, jež toto dílo napsala, protože se domnívám, že to, jak a proč člověk píše, je důvěrně spojené se životem, jaký jedinec měl, se zkušenostmi, které jeho život utvářely.⁹

Jak již bylo řečeno, Vargas Llosa se naučil číst v pěti letech, mohl využívat bohatou dědečkovu knihovnu a vyrůstal tak s d'Artagnanem, Athosem, Portosem a Aramisem, hrabětem Monte Cristem a s dobrodružnými příběhy Julese Verna. A byly to právě fikční světy, které mu umožňovaly únik od konfliktního soužití s otcem a od vojenské disciplíny: „Myslím, že jsem nikdy nečetl tolik a s takovou vášní jako v době studií na gymnáziu Leoncia Prada,“ zmiňuje Vargas Llosa ve své knize paměti.¹⁰ Jako malý také rád vymýšlel pokračování příběhů, které právě dočetl a také projevoval zálibu v psaní básní. Rodina z matčiny strany tuto Mariovu zálibu oceňovala, ale v otci psaní básniček vyvolávalo přímo paniku. A to je právě moment, kdy se pro Maria psaní stává formou odporu a rebelie vůči otci. „Psaní básní byl jeden z dalších tajných způsobů jak vzdorovat otci, protože jsem věděl, jak ho dopaluje, že bych mohl psát verše, aktivita, kterou si on spojoval s výstředností, bohémským životem,

9 “Creo que si uno quiere explicar la génesis de una obra literaria, el por qué esa obra literaria existe y cómo llegó a ser lo que es, es indispensable acudir también a la vida de la persona que escribió esa obra, porque creo que está íntimamente ligado el cómo escribe y el por qué escribe una persona a la vida que ha tenido, a las experiencias que han conformado su vida.” *Semana de autor: Mario Vargas Llosa*. Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid: Impresos Izquierdo, 1989, str. 50.

10 “Creo que nunca leí tanto como en esos años leonciopradinos.” Vargas Llosa, Mario. PA, str. 114.

a co ho nejvíc děsilo: s buzerantstvím.¹¹ Tak se postupně rodila Mariova vášeň pro psaní, kterou si už od raných let spojoval s rebelií a odporem vůči autoritám.

V jedné ze svých studií také přiznává, že: „Hrstka literárních osobností na mě měla daleko trvalejší vliv než většina osobností z masa a kostí, které jsem za svůj život poznal.“¹² Těmito osobnostmi je myšlen například Victor Hugo, Honoré de Balzac, ale především a zejména Gustave Flaubert a jeho literární postava paní Bovaryová, William Faulkner a Jean Paul Sartre. Vargas Llosa také složil hold rytířským románům, to když jednomu z autorů tohoto žánru a jeho dílu věnoval tři rozsáhlé eseje sebrané v knize *Carta de batalla por Tirant lo Blanc (Dopis na obhajobu Tiranta lo Blanca)*.¹³ Ve svém projevu proneseném krátce po obdržení Nobelovy ceny přiznává, co se od kterého autora naučil:

Flaubert mě naučil, že talent je houževnatá disciplinovanost a nezměrná trpělivost. Faulkner, že forma – psaní a struktura – je to, co obohacuje nebo ochuzuje témata. Martorell, Cervantes, Dickens, Balzac, Tolstoj, Conrad, Thomas Mann, že velikost a cílevědomost jsou v románu stejně důležité jako stylistická dovednost a vypravěčská strategie. Sartre, že slova jsou činy a že román, divadelní představení či esej angažované v aktuálním dění a v těch nejlepších možnostech volby mohou změnit běh historie. Camus a Orwell, že literatura zbavená morálky je nehumánní, a Malraux, že hrdinství a epika zapadají do současnosti stejně jako tomu bylo v dobách argonautů, Odisey a Iliady.¹⁴

Právě u Sartra nachází mladý Vargas Llosa ideologickou oporu pro chápání literatury jako určité formy rebelie a naprosto souhlasí s jeho tezí angažované literatury a literatury jako společenského závazku. Martorell a jeho *Tirant lo Blanc* mu zase slouží jako jeden z prvních příkladů *totálního románu*.¹⁵

Obdiv k totálnímu románu

Problematice *totálního románu* se Vargas Llosa dlouhodobě věnoval a velmi detailně svou teorii popsal ve studii *García Márquez: historia de un deicidio*. Právě Márquezův román

11 “Escribir esos poemas era otra de esas maneras secretas de resistir a mi padre, pues sabía cuánto le irritaba que yo escribiera versos, algo que él asociaba con la excentricidad, la bohemia y lo que más podía horrorizarlo: la mariconería.” Tamtéž, str. 69.

12 “Un puñado de personajes literarios han marcado mi vida de manera más durable que buena parte de los seres de carne y hueso que he conocido.” Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y “Madame Bovary”*. Madrid: Taurus, 1975, str. 15.

13 Jedná se o rytířský román *Tirant lo Blanc* napsaný v katalánštině valencijským autorem Joanotem Martorellem roku 1490. Kniha tří esejí byla vydána v roce 1991 nakladatelstvím Seix Barral.

14 “Flaubert me enseñó que el talento es una disciplina tenaz y una larga paciencia. Faulkner, que es la forma – la escritura y la estructura – lo que engrandece o empobrece los temas. Martorell, Cervantes, Dickens, Balzac, Tolstoi, Conrad, Thomas Mann, que el número y la ambición son tan importantes en una novela como la destreza estilística y la estrategia narrativa. Sartre, que las palabras son actos y que una novela, una obra de teatro, un ensayo, comprometidos con la actualidad y las mejores opciones, pueden cambiar el curso de la historia. Camus y Orwell, que una literatura desprovista de moral es inhumana y Malraux que el heroísmo y la épica cabían en la actualidad tanto como en el tiempo de los argonautas, la Odisea y la Iliada.” Vargas Llosa, Mario. Cit. projev *Elogio de la lectura y la ficción*.

15 Viz. Williams, Raymond L. *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. Mexiko D.F.: Taurus, 2001, str. 276.

Sto roků samoty totiž Vargas Llosa považuje za ukázkový příklad totálního románu. Název studie bychom si tak mohli přeložit jako *García Márquez: příběh jedné bohovraždy*. Podle Vargase Llosy se u totálního románu autor staví do pozice Boha a vytváří celý vlastní svět s vlastními zákony a naprosto samostatnou existencí, od jeho zrodu až po jeho zánik, a to na všech úrovních – historické, každodenní i mytické. V této souvislosti používá Vargas Llosa pro spisovatele často termínu *suplantador de Dios*, což je vlastně *náhradník* či *zástupce Boha*.¹⁶ Podle Raymonda L. Williamse¹⁷ mezi další charakteristické znaky totálního románu patří jeho značný rozsah, velké ambice a bohatost vypravěčského materiálu. Jedná se vlastně o synekdochu, určitý mikrokosmos, ve kterém je otisknuto fungování daleko většího celku. Márquezova osada Macondo jako by byla pro jeho obyvatele celým světem. Mikrokosmos Llosovy *Kozlovy slavnosti*, podle Williamse také totálního románu, je zase funkčním světem a odrazem jakéhokoliv diktátorského režimu. Williams také uvádí, jak je pro totální román důležitá rovnováha mezi formou a obsahem, což je obzvláště velká výzva pro tak rozsáhlé romány jako je *Sto roků samoty* či *Kozlova slavnost*. Je-li tedy bohatý vypravěčský materiál (obsah), musí být bohatá i forma, která by měla nabídnout komplexní, ale také kompletní a harmonický pohled. Dalším rysem totálního románu je prolínání historické a mytické perspektivy a porušování konvenčních norem vypravěčské úspornosti. V neposlední řadě se potom jedná o tendenci totálního románu k barokní slovesné stavbě, tedy ke slovesné bohatosti a složitosti. Slovesná struktura v *Kozlově slavnosti* je navíc obohacena o karibskou lidovou moudrost, aby tak celkově dokreslila mikrokosmos prostředí karibského ostrova.

Literární teoretik

Studie *García Márquez: příběh jedné bohovraždy* je vlastně dizertační prací, za kterou Vargas Llosa v roce 1971 získal doktorát na Universidad Complutense v Madridu. V roce 1975 je potom vydána další z jeho slavných studií *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary (Nepřetržitá orgie: Flaubert a Paní Bovaryová)*. Kromě vyjádření velkého obdivu ke dvěma zmíněným autorům a detailního rozebrání jejich dvou děl obě studie autorovi slouží také jako prostor k reflexi nad vlastním procesem psaní, jelikož v nich analyzuje i své vlastní tvůrčí postupy a vytváří terminologii, ke které se za malou chvíli dostaneme.

16 Více k teorii totálního románu viz. Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971, str. 540. Dostupné [online] ve formátu pdf. [cit. 2014-09-05]. Dostupné z: <http://api.ning.com/files/e86-46o09Ay26AldPwLJd3WTpUxOsKjmb6h7CMO5ehOqP29TN-WCbNkeYGnEbeEQq-cbA3B0fDOdQqoMHfVFRhalauR67FNV8/VargasLlosaMarioGarcaMrquez.Historiadeundeicidio.pdf>
Dílo bude nadále citováno pod zkratkou GM: HD.

17 Viz. Williams, Raymond L. Cit. d., str. 275-280.

Vargas Llosa je tedy i literárním teoretikem a esejistou a jako další důkaz jeho zájmu o literární teorii můžeme uvést například esejistické dílo *La verdad de las mentiras (Pravda lží)* z roku 1990 či *Cartas a un joven novelista (Dopisy mladému romanopisci)* z roku 1997, kde popisuje své celkové pojetí literatury, osvětluje svůj postoj k románovému žánru a zamýšlí se nad důležitostí literatury v dnešním světě. V obou dílech autor předkládá názor, že román obelháváním čtenáře vyjadřuje pozoruhodnou pravdu, jež ale může být vyjádřena jen takto zamaskovaná a skrytá, převlečená za to, co není.¹⁸ Každá fikce je podvod, je to realita, která neexistuje, a přitom předstírá, že je tomu právě naopak. Každý román je tak lží, jež se tváří jako pravda, a záleží jen na síle jeho přesvědčivosti, na dovednosti spisovatelových technik, jestli mu uvěříme jeho pravdivé lži. Špatný román totiž postrádá tuto moc přesvědčovat a nezíská si nás pravdou lži, jež vypráví. Vargas Llosa také zastává myšlenku, že „literatura je to nejlepší, co se vymyslelo jako obrana proti neštěstí“.¹⁹ Člověk v těchto lžích může hledat, jací doopravdy jsme, prožívat, co by nemohl prožít v reálném světě, a nacházet úlevu a odškodnění za své stesky a zklamání. Vargas Llosa také dodává, že: „Fikce je výplodem společností, kde víra zaznamenává určitou krizi, kde chybí v co věřit, kde byl jednotný a absolutní pohled na svět nahrazen viděním rozpraskaným a kde se objevuje stále vzrůstající nejistota ohledně světa ve kterém žijeme i „onoho světa“.“²⁰ Zde se shoduje s ruským literárním vědcem Michailem Michajlovičem Bachtinem, který vysvětluje původ románu velmi podobným způsobem a vidí ho právě v období helénismu a později renesance, kdy je tradiční katolická víra – a tedy jednotný a absolutní, vždy pravdivý pohled na svět – zpochybněna a kdy se člověk poprvé dostává ke zkoumání hranic reálného světa a lidských možností.²¹

Literatura nám tak umožňuje prožívat svou vymyšlenou lež jako pravdu. Fikce obohacuje naši existenci, kompletuje ji a dočasně kompenzuje naše nešťastné postavení, kdy vždy sníme a toužíme po něčem víc, než čeho můžeme reálně dosáhnout. Proto romány a jejich fikční světy představují hrozbu pro uzavřené společnosti a totalitní režimy. Diktatura

18 “En efecto, las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es.“ Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990, str. 6. Dílo bude nadále citováno pod zkratkou VM.

19 “La literatura es lo mejor que se ha inventado para defenderse contra el infortunio.“ Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta, 1997, str. 14. Dostupné [online] v pdf. [cit. 2014-09-01]. Dostupné z <http://img9.xooimage.com/files/8/9/b/vargas-llosa-mari...sta-pdf—2669103.pdf>. Dílo bude nadále citováno pod zkratkou CJN.

20 “La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo.“ Vargas Llosa, Mario. VM, str. 12.

21 Viz. Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, str. 7-40.

se totiž snaží kontrolovat nejen lidské aktivity – to, co lidé dělají a co říkají – ale usiluje také o ovládnutí jejich fantazie, snů a samozřejmě také jejich paměti. Jejich existence tak může být notně ochuzena a okrájena, přestože jejich základní potřeby budou zabezpečeny.²² Zde se potom Vargas Llosa shoduje s českým romanopiscem a literárním teoretikem Milanem Kunderou, který v totalitním režimu vidí možnou *smrt románu*. „Totalitní Pravda vylučuje relativitu, pochybu, tázání a nemůže se nikdy smířit s tím, co bych nazval *duchem románu*.“²³

Romány [v totalitních režimech] neprodlužují nijak průzkum bytí. Neodhalují žádnou novou píď existence; potvrzují jen to, co už bylo řečeno; víc: v potvrzování toho, co se říká (co se musí říkat), spočívá jejich *raison d'être*, jejich sláva, jejich užitečnost ve společnosti, jež je jejich. Neodhalují nic, ty romány se nepodílejí na souvislém sledu objevů, který nazývám dějinami románu; situují se mimo tyto dějiny, anebo: jsou to romány po konci dějin románu.²⁴

Zkušenost jako základní stavební kámen

V esejistickém díle *Dopisy mladému romanopisci* Vargas Llosa dále zastává názor, že každá fikce vychází z určitého niterného semínka zasetého vlastní zkušeností autora a že tak chemicky čistý literární výmysl vlastně neexistuje.²⁵ Tím se dostáváme k vlastním principům tvorby Maria Vargase Llosy, který v *Pravdě lží* potvrzuje, že:

Ve všem, co jsem napsal, jsem vycházel z určitých ještě živých vzpomínek v mé paměti podnětných pro mou představivost a vyfantazíroval něco, co jen velmi nepřesně odráželo tento pracovní materiál. Romány se nepiší proto, aby vyprávěly o životě, ale aby ho proměnily, něco mu přidaly.²⁶

I Miguel Oviedo ve své studii o Vargasu Llosovi tvrdí, že:

Jiskříčkou, která iniciuje pomalé hoření, většinou bývá zkušenost; výchozí bod (a také cílový bod, když se na to dobře podíváme) je nějaký dramatický otřes zapříčiněný nevyhnutelným a neustálým setkáváním jedince s realitou. Tato zkušenost může být osobní, někde přečtená či vyslechnutá nebo zachycená v polospánku, ale hlavně se musí autorovi zarýt pod kůži.²⁷

Proto jsou pro nás tak důležité všechny zmíněné momenty v autorově biografii, protože zejména v jeho raných dílech tyto zkušenosti tvoří výchozí bod pro vznik románu.

²² Vargas Llosa. Mario. VM, str. 16-19.

²³ Kundera, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005, str. 23.

²⁴ Tamtéž, str. 24.

²⁵ Viz. Vargas Llosa. Mario. CJN.

²⁶ “[...] en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo.” Vargas Llosa, Mario. VM, str. 7.

²⁷ “La chispa que inicia la lenta combustión suele ser una experiencia; el punto de partida (y también de llegada, si se mira bien) es un sacudimiento dramático producido por el roce fatal de la realidad con el individuo. Esa experiencia puede ser personal, leída o escuchada, y aun entresoñada, pero primero tiene que lacerar la carne del autor.” Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982, str. 76. Dílo bude nadále citováno pod zkratkou MVLL: IR.

Tak se zkušenosti z vojenského gymnázia změnil v látku zpracovanou v románu *Město a psi*, pozorování „zeleného domu“ a cesta do pralesa v užitečný materiál pro *Zelený dům*, život v období diktatury a práce v redakci jako podnět pro *Rozhovor v Katedrále* a fascinace pralesem spolu s fungováním vojenského útvaru v této zelené divočině v inspiraci pro román *Pantaleón a jeho ženská rota*.

Tyto obsese, které autora nutí se často vracet ke stejným či podobným tématům, ke stejným zážitkům, nazývá Vargas Llosa *démony*.

Proč romanopisec píše je vnitřně promícháno s tím, o čem píše. *Démoni* jeho života se stávají *tématy* jeho díla. Démoni: události, lidé, sny, mýty, jejichž přítomnost nebo absence, jejichž život či smrt ho znepřátelili s realitou, vryli se do jeho paměti a rozbouřili jeho ducha, změnili se v materiál jeho snahy o přestavění reality; démoni, jež si současně snaží vybavit i vymýtit je slovy i představivostí při vykonávání svého povolání, které se z nich zrodilo a které se jimi živí, ve fikcích, ve kterých se oni, převlečení či identičtí, všudypřítomní či tajní, znovu a znovu objevují přeměnění v témata.²⁸

Sám Vargas Llosa potom rozlišuje tři typy těchto démonů: osobní, historické a kulturní. Osobní démoni sestávají z osobních, převážně traumatických zkušeností a zážitků v jedincově životě. U Vargase Llosy se jedná především o velmi problematický a konfliktní vztah s otcem, se kterým si k sobě nikdy nenašli cestu, o traumatické zážitky z vojenského gymnázia a vzpomínky na vojenský svět, jeho disciplínu a hierarchii. Jedná se ale také o konkrétní místa, která autor navštívil, kde vyrůstal nebo žil. V rámci osobních démonů Vargas Llosa pracuje také s postavami, se kterými se osobně setkal nebo o kterých slyšel. Nejsilnějším historickým démonem je pravděpodobně autorova rodná vlast Peru, střídání jeho politických režimů a období diktatur (*Rozhovor v Katedrále*), historie obchodu s kaučukem a vykořisťování peruánských indiánů (*Zelený dům*), ale také historické události v jiných koutech světa (*Válka na konci světa*, *Keltův sen*). Kulturní démoni mají potom nejčastěji podobu významných intelektuálních osobností (Flora Tristán a Paul Gauguin v *Ráj je až za rohem*), mohou se ale objevovat v autorových dílech též implicitně, jako je to například s Gustavem Flaubertem, od kterého se Vargas Llosa naučil disciplíně, anebo s Williamem Faulknerem, se kterým se zase přiučil novým vypravěčským technikám.

28 “ El *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el *sobre qué* escribe: Los *demonios* de su vida son los *temas* de su obra. Los *demonios*: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de su vocación que nació y se nutre de ellos, en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en temas.” Vargas Llosa, Mario. GM: HD, str. 90.

Raymond L. Williams poslední dva typy démonů nazývá zkušeností, podle něj se tedy spíše jedná o historickou a kulturní zkušenost²⁹, a dodává, že působení těchto démonů a zkušeností převažuje v autorově tvorbě šedesátých a sedmdesátých let (tedy do vydání románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*). Od osmdesátých let až do současnosti spíše než o demonech Williams mluví o určité intertextualitě Llosových děl.³⁰ Je zřejmé, že osobní démoni a historické a kulturní zkušenosti autora jsou více patrné v jeho raných dílech, nedá se však říci, že by v dílech pozdějších zcela chyběli a díla byla jen intertextuální. Navíc je sklon k intertextualitě charakteristickou tendencí postmoderní literatury, ke které Vargas Llosa i ostatní autoři tohoto období přirozeně dospěli. Autorovu tvorbu tak nelze dělit na období démonů a období intertextuality, spíše u jednotlivých děl můžeme vyzorovat jisté převažující tendence.

Budeme se tedy držet biografické metody, kterou i sám Vargas Llosa použil při zpracovávání studií o Garcíu Márquezovi a o Gustavu Flaubertovi, kde právě zavedl zmíněné termíny démoni. Vezmeme-li v potaz, že studie *García Márquez: příběh jedné bohovraždy* vyšla počátkem sedmdesátých let, tedy v době, kdy v kruzích literární vědy vládla posedlost zaměřením na text samotný, je uplatnění biografické metody velmi odvážné. Snaha francouzských literárních vědců, jako byl například Roland Barthes, o tzv. smrt autora tedy postupně vzala za své a dnes je možné studovat autorovo dílo znovu ve vztahu k jeho životu. Jak nám ukázal sám Vargas Llosa, v některých případech to může být velmi užitečné a k těmto případům patří i on sám.

Metoda práce

Mluvíme-li o disciplinovanosti, které se Vargas Llosa naučil od Gustava Flauberta, sám autor se k tomu vyjadřuje takto: „Spisovatel musí pracovat jako nádeník... Já píši každý den s vojenskou disciplinovaností. Jsem flaubertián. Myslím, že práce je nejlepší zárukou geneze uměleckého díla. Každý den nad psaním strávím nepřetržitě čtyři až pět hodin.“³¹ O Vargasu Llosovi je také známo, že si náměty svých knih pečlivě prostuduje a provádí takřka historický výzkum, jako tomu bylo například u války v brazilské oblasti Canudos v roce 1897, jež byla inspirací pro vznik románu *Válka na konci světa*, či v případě života skutečného Rogera Casementa, hlavní postavy románu *Keltův sen*. Po důkladném studování vypracuje

29 Viz. Williams, Raymond L. Cit. d., str 97-102.

30 Tamtéž, str. 286.

31 “El escritor debe trabajar como peón... Yo escribo diariamente, con una disciplina militar. Soy flaubertiano. Creo que el trabajo es el mejor abono de la creación. Diariamente me estoy cuatro o cinco horas sin parar.”
Vargas Llosa, Mario. In Oviedo, José Miguel. MVLL: IR., str. 74.

Vargas Llosa počáteční osnovu děje, kde se řadí a formují události a kde se také modelují postavy. Tato fáze zabere několik týdnů a potom přichází běh na dlouhou trať, vypracovávání tzv. magmatu, což je „náčrt encyklopedických dimenzí, ve kterém říkám vše, zapisuji vše a poznamenávám vše“.³² Magma románu *Město a psi* tak čítalo na 1700 stran a u *Zeleného domu* tomu bylo přes 4000 stran. Potom následuje několikaleté období přepracovávání, vyškrtávání, předělávání a upravování románu.³³ Jako důkaz niterné sebereflexe vlastního procesu psaní potom může sloužit studie *Historia secreta de una novela (Tajná historie jednoho románu, 1971)*, kde Vargas Llosa popisuje genezi románu *Zelený dům*.

Témata próz způsobená osobními démony, historickými a kulturními zkušenostmi se tak doplňují s tématy intertextuálními (zůstaneme-li u terminologie Raymonda L. Wiliamse). Postupně však slábne autorův revoluční sartrůvský zápal pro angažovanou literaturu a začínají se objevovat romány humoristické a erotické, nechybí ani román detektivní. Zajímavý je ovšem i vývoj narativních technik Vargase Llosy, které již u jeho prvních románů vykazovaly rysy velmi moderní a složité. Ve druhém období tvorby Vargas Llosa svou prózu částečně zjednodušil a upustil od touhy po totálním románu, jež se ho ale opět začíná zmocňovat ve třetím tvůrčím období.

Ve svých románech se Vargas Llosa snaží o objektivitu, ale neomezuje se na pouhé popisování reality. Miguel Oviedo o jeho způsobu psaní říká:

Není to dokumentarista, nepíše proto, aby dokázal nějakou tezi, necítí se limitovaný naturalistickými způsoby jak zobrazovat místní realitu. Jeho románový způsob se pohybuje na té hranici, kde peruánské konotace dosahují maximální šíře významů a umocňují se jako symboly hispanoamerické zkušenosti v univerzálním a současném kontextu.³⁴

Vargas Llosa k tomu dodává:

Já chci jako romanopisec vyprávět příběh tím nejméně pravděpodobným a nejautentičtějším způsobem tak, aby v něj čtenář věřil. To je to, co mě nadevše zajímá. Technika mě nezajímá sama o sobě. V tom co píšu, jsou způsob psaní i postup podmíněny dějem, jsou mu podřízeny a byly vybrány tak, aby vytvořily co nejplastičtější postavy a situace. Techniky, jež používám, mají za cíl uvést do pohybu příběhy, které vyprávím, oživit je a rozproudit, a líbilo by se mi, kdyby výsledek připomínal čtení Dumasových románů nebo sledování dobrého westernu.³⁵

32 “[...] un borrador de dimensiones enciclopédicas en el que lo digo todo, anoto todo y apunto todo.” Tamtéž, str. 76.

33 Viz. tamtéž.

34 “[...] no es un documentarista, no escribe para probar una tesis, no se siente limitado por los modos naturalistas de representar la realidad local. Su novelística se mueve en esa frontera donde las connotaciones peruanas tienen una máxima apertura de significación y se potencian como símbolos de la experiencia del hombre de América en un contexto universal y contemporáneo.” Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 81-82.

35 “Yo quiero, como novelista, contar una historia de la manera más verosímil y auténtica, de manera que el lector crea en ella. Eso es lo que me interesa por encima de todo. No me interesa la técnica por ella misma. En lo que escribo, tanto la escritura como el procedimiento están condicionados por el argumento,

Tento fenomén transformace příběhu do románu sám Vargas Llosa nazývá el *elemento añadido* čili *řidaný element*.³⁶ Právě tento řidaný element dělá z románu umělecké dílo a ne dílo informační, což je to, co spravedlivě nazýváme originalitou autora.³⁷ Raymond L. Williams zmiňuje, že pro Genetta je tento řidaný element také tím, co transformuje *histoire* (téma příběhu) do *écrit* (text povídky nebo románu, který čtete).³⁸

Narativní techniky

Tím se dostáváme k samotným narativním technikám Vargase Llosy a k dalším termínům, jež podobně jako řidaný element zavádí ve své studii *García Márquez: příběh jedné bohovraždy* a zároveň je aplikuje na studium Márquezova románu *Sto roků samoty*. „Existují čtyři velké strategické principy organizace vypravěčského materiálu, které v sobě zahrnují nekonečnou různost technik a románových postupů: *spojené nádoby*, *čínská krabička*, *linání* (nebo také *kvalitativní skok*) a *zamlčená informace*.“³⁹ Jak je patrné, spíše než o vědecké termíny se jedná o literární obrazy, jejichž prostřednictvím si lze jednotlivé techniky vysvětlit.

V případě *spojených nádob* se jedná o dvě a více epizod v rámci jedné vypravěčské jednotky, které se odehrávají v jiném čase a/nebo na jiném místě, nebo se jedná o epizody odlišné povahy, ale napětí a emoce přecházejí z jedné epizody do druhé, vzájemně se vysvětlují a objasňují.⁴⁰ Tato technika také slouží k oživení tzv. mrtvých dob, pasáží, v nichž je autor donucen vysvětlit určitou situaci, dát do souvislosti jednotlivé epizody. Miguel Oviedo tak spojené nádoby přirovnává k vypravěčskému teplu, které se šíří i do zamrzajících růžků, kde klesá vypravěčské napětí, ale zároveň se zde troy jednotlivé žhnoucí části, a umožňují tak rozvášněný, horečnatý román, po němž Vargas Llosa touží.⁴¹ Román *Zelený dům* je doslova protkaný touto vypravěčskou technikou, kdy se polovina dialogu odehrává

subordinados a él, han sido elegidos a fin de dar a unos personajes y a unas situaciones el mayor relieve posible. Las técnicas que empleo tienen por objeto poner en movimiento, vitalizar, animar esas historias que cuento y que a mí me gustaría que se leyeran como una novela de Dumas o como se ve un buen western.“ Vargas Llosa, Mario. In Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 77-78.

36 Každý román je tak šifrovaným svědečtím: jedná se o zobrazení světa, ale světa, kterému romanopisec něco *řidal*: svou zášť, svůj stesk, svou kritiku. Jedná se tedy o dvě neoddělitelně spojené složky, jednu objektivní a jednu subjektivní. Viz. Vargas Llosa, Mario. GM: HD, str. 89.

37 Viz. Vargas Llosa, Mario. GM: HD, str. 89.

38 Viz. Williams, Raymond L. Cit. d., str. 88. Více k pojmům *histoire* a *écrit*: Genette, Gérard. Rozprava o vyprávění. Přeložila Natálie Darnadyová. *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 3-4, str. 302-327 a str. 470-495.

39 “Hay cuatro grandes principios estratégicos de organización de la materia narrativa que abrazan la infinita variedad de técnicas y procedimientos novelísticos: *los vasos comunicantes*, *la caja china*, *la muda o el salto cualitativo* y *el dato escondido*.” Viz. Vargas Llosa, Mario. GM: HD, str. 311.

40 Viz. Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979, str. 181-182.

41 Viz. Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 79-80.

v přítomném čase na určitém místě a druhá polovina stejného dialogu pokračuje v minulém čase na úplně jiném místě. Nutno dodat, že tato technika vyžaduje i určitou čtenářskou zkušenost, protože klade vysoké nároky na čtenářovo vnímání, chápání a představivost.

Čínská krabička v našich zeměpisných šířkách může spíše připomínat ruskou „bábušku“, dřevěnou dětskou hračku, jejímž principem je uzavírání menších dílků (dřevěných postaviček) do větších. V případě této narativní techniky se jedná o uzavření příběhu do jiného příběhu. Vypátrali bychom ji například v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*, kde jsou součástí příběhu i jednotlivé radiové seriály Pedra Camacha, ze začátku z děje nijak neoddělené.

Třetí používaný termín je asi nejkomplicovanější k vysvětlení, ale stejně jako je skutečné línání změnou kvality srsti, tak i tento literární pojem (*la muda* – línání) vyjadřuje určitou kvalitativní změnu, *kvalitativní skok*. Může se jednat o změnu vypravěče či o změnu úhlu pohledu v rámci místa nebo času, tyto typy se navíc mohou vzájemně kombinovat a dělit na další a další. Dobře patrný je tento jev v románu *Město a psi*, kde dochází ke střídání vypravěčů, aniž by bylo explicitně sděleno, který z nich právě mluví, a čtenáři se tak nabízí pohled na zobrazenou realitu hned z několika úhlů. V případě kvalitativního skoku také může jít o akumulování určitých elementů či napětí, až dojde k tomu, že vyprávěná realita změní svou povahu, svou úroveň. Z reality objektivní a konkrétní se tak kvalitativním skokem může stát realita subjektivní, snová až fantastická. Tak je tomu například na mnoha místech románu *Sto roků samoty* Garcíi Márqueze, kde prší přesně čtyři roky, jedenáct měsíců a dva dny a kde jedna z postav nepřichází obklopena jedním či dvěma motýly, ale celým rojem motýlů.

Poslední zmíněný termín *zamlčená informace* je vlastně malým tajemstvím, které si autor nechává pro sebe a jež vede k většímu napětí. Na konci románu *Město a psi* tak smrt kadeta Arany není zcela objasněna a není podáno její jednoznačné vysvětlení.

Některé z těchto technik Vargas Llosa zmapoval již v Martorellově díle *Tirant lo Blanc* nebo také v dílech Faulknerových. Tím, že narušují tradiční lineární vyprávění se ale stanou nosnými technikami zejména v šedesátých letech dvacátého století s příchodem tzv. nového románu a hispanoamerického literárního boomu.

II. HISPANOAMERICKÝ BOOM A NOVÝ ROMÁN

Generace literárních „sirotků“

Ano, je to právě nový román a hispanoamerický literární boom, jež obohatily hispanoamerickou prózu o nezměrné množství nových technických prostředků. Až do šedesátých let dvacátého století byla totiž hlavním kritériem kvalitního románu autorova schopnost věrně napodobit realitu. Z žánrového hlediska proto byly nejvíce ceněny romány regionalistické, kostumbristické a kreolské. Regionalistické romány však byly srozumitelné jen pro čtenáře z dané oblasti, protože se zaměřovaly jen a pouze na místní realitu, zvyky, faunu, flóru a lokální jazykové zvláštnosti. Nedalo se tak mluvit o uceleném proudu hispanoamerického románu, ale spíše o románech a významných autorských postavách jednotlivých zemí. José Donoso ve své knize *Historia personal del boom (Osobní dějiny boomu)* připomíná⁴², že jak u vydavatelů, tak u literárních kritiků stále byly ve velké oblibě romány jako *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *Demetrio (Los de abajo)* nebo *Vir*. Tato generace monumentálních a všudypřítomných literárních „dědů“, jako byl například Ricardo Güiraldés či Rómulo Gallegos, oslabila generaci následující, generaci „otců“, jež panovala v literárním světě Hispánské Ameriky před příchodem boomu. Autorům, jako byl například Eduardo Mallea, Germán Arciniegas, Augustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría či Arturo Uslar Pietri, se jistě nedají upírat jisté zásluhy na rozvoji hispanoamerického romanopisectví, ale přeci jen jejich estetika byla poněkud vzdálená generaci nejmladší. Generace literárního boomu tak podle Josého Donosa na domácí půdě neměla literární otce, s nimiž by se ztotožňovala a v jejichž tradici by chtěla pokračovat. Jednalo se tak spíše o generaci sirotků, jež za své adoptivní literární otce považovala zahraniční autory, jako byl Sartre, Camus, Günter Grass, Salinger, Kerouac, Miller, Golding, Capote, Joyce, Proust, Kafka, Thomas Mann či Faulkner. Paradoxně tak byli generaci boomu bližší autoři jiného jazyka než autoři domácí, tolik vzdálení vnímavosti současné doby.

Sám Vargas Llosa má o svém vztahu k předchozí literární generaci a k regionalistickému románu také jasno. Ve své knize paměti zmiňuje, s jakým nadšením hltal knihy Williama Faulknera a s jakou pozorností studoval jeho vypravěčské techniky. O to víc ho pak udivoval naprostý nezájem současných peruánských autorů, se kterými měl tu

42 Viz. Donoso, José. *Historia personal del boom*. Madrid: Alfaragua, 1999, str. 21-33.

možnost dělat rozhovor, o tyto techniky. Většinou se dočkal velmi pohrdavých odpovědí, jež tyto techniky označovaly za „zahraníční formalismy“ a autoři si stáli na svém, že důležitější než forma je zachycení života samotného, zachycení peruánské podstaty. Vargas Llosa tvrdí, že od té doby přímo nesnáší slovíčko *telurický*, kterým se většina autorů a literárních kritiků ve své době oháněla.

Slovo *telurický* se pro mě na poli literatury stalo emblémem provinčnosti a zaostalosti, tahle základní a povrchní verze spisovatelova poslání, jenž si naivně myslí, že se můžou psát dobré romány vymyšlením dobrých *témat* a ještě se nenaucil, že zdařilý román je odvážnou intelektuální operací, prací s jazykem a vymyšlením vypravěčského pořadí, organizací času, dění, informací a tichých míst, na kterých zcela záleží, jestli fikce bude opravdová nebo falešná, jímavá nebo nesmyslná, vážná nebo směšná. Nevěděl jsem, jestli se někdy stanu spisovatelem, ale od této doby jsem věděl, že se určitě nestanu *telurickým* spisovatelem.⁴³

Spolu s regionalistickými romány vytvářel izolující bariéry také sociální realismus, který se rovněž zaměřoval na národní tematiku, na společenské problémy a jenž měl sloužit jako nástroj společenského pokroku. Experimentování s formální stránkou bylo téměř zakázáno. Jak stavba románu, tak i jazyk musely být jednoduché, střízlivé a chudé, aby tak romány splnily svůj záměr a působily na uvědomění širokých mas.

Přitom se už ve třicátých a čtyřicátých letech začala objevovat fantastická próza autorů jako Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Macedonio Fernández či Felisberto Hernández. Roku 1949 Alejo Carpentier vydává *Království tohoto světa* a přichází s myšlenkou zázračného reálna. V padesátých letech potom vychází převratná díla jako *Krátký život* Juana Carlose Onettiho, *Pedro Páramo* Juana Rulfa či *Nejprůzračnější kraj* Carlose Fuentesese. Daly by se tudíž najít mnohé příklady děl na svou dobu výjimečných, ale jelikož díla nespĺňovala požadavky dobové kritiky, zůstala spíše opomíjena a tato známá jména se nedostala za hranice domácí země (s výjimkou J. L. Borgese a C. Fuentesese). José Donoso zmiňuje celkovou nedostatečnou informovanost mezi jednotlivými zeměmi Hispánské Ameriky o tvorbě současných autorů, což potvrzuje i Vargas Llosa, když přiznává⁴⁴, že se k některým hispanoamerickým autorům dostal až ve Francii, kde například četl francouzský překlad

43 “La palabra *telúrica* llegó a ser para mí el emblema del provincialismo y el subdesarrollo en el campo de la literatura, esa versión primaria y superficial de la vocación de escritor de aquel ingenuo que cree que se pueden escribir buenas novelas inventando buenos *temas* y no ha aprendido aún que una novela lograda es una esforzada operación intelectual, el trabajo de un lenguaje y la invención de un orden narrativo, de una organización del tiempo, de unos movimientos, de una información y unos silencios de los que depende enteramente que una ficción sea cierta o falsa, conmovedora o ridícula, seria o estúpida. Yo no sabía si llegaría a ser un día escritor, pero sí supe desde esos años que nunca sería un escritor *telúrico*.” Vargas Llosa, Mario, PA, str. 346.

44 Viz. Vargas Llosa, Mario. Conferencia Inaugural del congreso *El canon del boom*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Inaugurační přednáška dostupná [online] v pdf. [cit. 2014-06-09]. Dostupné z <http://www.cervantesvirtual.com/obra/conferencia-inaugural-del-congreso-el-canon-del-boom/>

románu *Plukovníkovi nemá kdo psát* a dověděl se tak o existenci Kolumbijce Garcíi Márqueze.

Situace v Peru a „Generace 50“

Situace v Peru byla v padesátých letech velmi podobná jako v ostatních zemích kontinentu. Utvořila se zde malá skupina autorů, jež vykazovala určité společné rysy a mezi něž patřil i jeden z mála Llosových peruánských vzorů Sebastián Salazar Bondy. Rita Gnutzman shrnuje společné rysy této „Generace 50“ do šesti bodů: distancování se od indigenistické prózy, uvedení městské tematiky (s důrazem na městskou čtvrť), realistická forma a společensko-politická obžaloba, prohloubení psychologických rysů, první přiblížení se mluvenému jazyku, počáteční zárodek zavádění moderních technik, jako například vnitřního monologu.⁴⁵ V této generaci vynikali zejména Enrique Congrains Martín, Carlos Eduardo Zavaleta, Oswaldo Reynoso, Luis Loyaza, Eleodoro Vargas Vicuña, Julio Ramón Ribeyro či již zmíněný Sebastian Salazar Bondy. Vargas Llosa do této generace studentů z univerzity San Marcos a z Katolické univerzity věkově patřil, dokonce ho s některými jejími členy pojilo blízké přátelství, i přesto byl však jeho vztah k této generaci nejednoznačný. Zatímco ostatní členové Generace 50 po dlouhé období věřili ve společensky spasitelský potenciál literatury, Vargas Llosa si uvědomil, že nechce, aby jeho literatura byla jen „portrétní“, ale spíše vynalézavá, mytická, nezištná, bez teze. Vargas Llosa je tak spíše marginálním členem skupiny, jejím nevysloveným protimluvem.⁴⁶

Vznik a literární estetika boomu

Vargas Llosa se tudíž neztotožňoval s literární tvorbou svých peruánských současníků a ve svém inauguračním projevu na konferenci *Kánon boomu* potvrzuje, že ani nebyl seznámen s literární situací, jež se odehrávala v okolních zemích.⁴⁷ Bylo to až v Paříži roku 1958, kdy osobně poznal argentinského autora Julia Cortázara, na jehož tvorbě později obzvláště obdivoval smysl pro hovorový jazyk a odmítnutí jazyka knižního, tolik vzdáleného každodenní realitě. Díky svému zaměstnání měl Vargas Llosa v roce 1962 možnost dělat rozhovor s další výraznou literární osobností doby, Carlosem Fuentesem, jenž byl světlou výjimkou mezi soudobými autory, jelikož jeho díla byla známa i mimo jeho vlast. Jak již bylo zmíněno, v Paříži se mu také dostala poprvé do ruky publikace jistého Garcíi Márqueze, jehož čistá, jasná próza ho oslnila. Tak se Vargas Llosa až začátkem šedesátých let začínal

45 Viz. Gnutzman, Rita. *Como leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Júcar, 1992, str. 19.

46 Viz. Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 55.

47 Viz. Vargas Llosa, Mario. Cit. Conferencia Inaugural del congreso *El canon del boom*. V této části převážně čerpáno právě z inaugurační přednášky konference.

seznamovat s originální a svěží hispanoamerickou povídkovou i románovou tvorbou, s díly, která však byla publikována už v průběhu padesátých let.

A nebyla to jen Paříž, jež sloužila jako odrazový můstek pro vzájemné poznávání hispanoamerických autorů. Stejným odrazovým můstkem byla pro hispanoamerické autory také Barcelona a zejména barcelonské nakladatelství Seix Barral, jež hojně vydávalo jak moderní evropskou, severoamerickou, tak i hispanoamerickou literaturu a snažilo se o její propagaci. V této souvislosti je často zmiňováno jméno Carlose Barrala, básníka a vydavatele, jenž se o šíření hispanoamerických děl do značné míry zasadil. V rámci propagace hispanoamerických autorů nakladatelství Seix Barral také udělovalo cenu Biblioteca Breve, kterou v roce 1962 získal právě Vargas Llosa za román *Město a psi*. Seix Barral román v roce 1963 vydalo a poté společně s autorem slavilo velký úspěch, jež román na knižním trhu a u čtenářů zaznamenal. Nesmíme ovšem zapomínat, že v šedesátých letech panovala ve Španělsku frankistická diktatura a vydávat současné světové romány vyžadovalo pod drobnohledem cenzury téměř nadlidské úsilí. Paradoxně se tak hispanoameričtí autoři seznamovali s tvorbou svých krajanů právě prostřednictvím španělského vydavatelství, jež tvořilo most mezi Evropou a Hispánskou Amerikou.

Dalším jménem, které je v této souvislosti nutno zmínit, je jméno literární agentky Carmen Balcells, jež pracovala právě pro vydavatelství Seix Barral a neváhala cestovat přes půl světa, aby přesvědčila Garcíu Márqueze o uzavření smlouvy se zmíněným nakladatelstvím a o přestěhování do Barcelony. Tato schopná a energická hledačka talentů záhy přesvědčila i Vargase Llosu, který poté opustil své zaměstnání na univerzitě v Londýně a rovněž se do Barcelony přestěhoval. Toho času zde pobýval i José Donoso, a protože byla Barcelona kulturně velmi otevřená Evropě i zbytku světa, přitahovala i další hispanoamerické autory, kteří sem často jezdili. Situace konce šedesátých a začátku sedmdesátých let v Barceloně tak notně připomínala Paříž let dvacátých, jež byla uměleckým centrem avantgard.

A odkud se vlastně vzal výraz „boom“ pro toto období? Jistě je spojen právě se zvýšenou vydavatelskou činností, na pulty knihkupectví se dostávalo stále více a více děl hispanoamerických autorů, která slavila komerční i čtenářský úspěch. Pozornost se k Latinské Americe obracela i díky kubánské revoluci, jež v první polovině šedesátých let vyvolala v evropských i celosvětových intelektuálních kruzích velké nadšení. Vargas Llosa potom poznamenává, že autorství tohoto termínu není úplně jasné, a vzápětí dodává:

Myslím, že boom byl především uznáním, že Latinská Amerika neprodukovala jen diktátory, revolucionáře, kovboje s velkými sombrery, mambo, guarachu a bolero, ale že také vytvářela dobrou literaturu, literaturu, jež mohla být čtena i v zemích s jiným jazykem, s jinou kulturou, protože do moderní literatury přinášela něco nového, originálního, tvůrčího.⁴⁸

A tak dochází nejdříve v Paříži a potom v Barceloně k objevení nového literárního hnutí hispanoamerických vypravěčů, jež přijetím fantastického, subjektivního, okrajového, emocionálního překračují dosavadní hranice hispanoamerického románu, hranice jak geografické, tak literární, začínají být vydáváni, čtení a mezinárodně uznáváni, až se nakonec jejich jména začnou jako bumerang vracet do Hispánské Ameriky, kde posléze naleznou uznání i ve své vlasti. Brzy po vypuknutí hispanoamerického boomu začínají také vznikat studie a publikace shrnující novou literární estetiku této generace a začíná vznikat jakýsi kánon jmen, jež do této generace patří. Jednou z těchto publikací je kniha Luise Harsse *Los nuestros (Naši, 1966)* a hned v roce 1969 následuje publikace Carlose Fuentesse *La nueva novela hispanoamericana (Nový hispanoamerický román)*. V knize *La gran novela latinoamericana (Velký latinskoamerický román)* potom Carlos Fuentes shrnuje pět hlavních přínosů této románové generace:

Na prvním místě mnoho dobrých románů. Dále boom zmezinárodnil latinskoamerický román. Byla porušena žánrová omezení, která se v té době fikci předepisovala (venkovská, městská, indigenistická, atd.). Proto také mimořádně individualizoval vypravěčskou činnost. A nakonec vytvořil vnitřní i mezinárodní trh pro naši literaturu.⁴⁹

K těmto hlavním přínosům také dodává, že nový román nejenže odráží realitu, ale je také tvůrcem dalších realit a působivě obohacuje technické prostředky latinskoamerického románu.⁵⁰ Mýtus se prolíná s historií, příroda s kulturou, objevuje se zázračné reálno, magický realismus, fantastická próza a Llosovi blízký totální román.⁵¹ Jazyk se v případě nového románu stává jazykem nejednoznačnosti, mnohosti významů, uspořádání odkazů, jazykem otevřenosti⁵² a také jazykem blízkým čtenáři. Technika vyprávění nám často nabízí různé úhly

48 “Creo que el boom fue sobre todo un reconocimiento de que América Latina no solo producía dictadores, revolucionarios, charros, el mambo, la guaracha, los boleros; sino que producía también buena literatura, una literatura que podía ser leída desde otras lenguas, desde otras culturas, porque aportaba algo novedoso, original, creativo a la literatura moderna.” Vargas Llosa, Mario. Cit. Conferencia Inaugural del congreso *El canon del boom*, str. 1.

49 “En primer lugar, un puñado de buenas novelas. En seguida, el boom internacionalizó a la novela latinoamericana. Quebró las estrecheces de los géneros que entonces se imponían a la ficción (rural, urbana, indigenista, etc.). Por ello, personalizó extraordinariamente el quehacer narrativo. Y por último, creó un mercado interno e internacional para nuestra literatura.” Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara: 2011, str. 295.

50 Tamtéž, str. 291.

51 Viz. Hodoušek, Eduard a kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996, str. 49.

52 Viz. Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1969, str. 32.

pohledu, čas už není pouze lineární, ale nečekaně skáče z přítomnosti do minulosti či se jeví jako cyklický.

Hispanoamerický nový román jako by tak už v šedesátých letech minulého století vyslyšel výzvu hry a výzvu času Milana Kundery – nedal se spoutat imperativem pravděpodobnosti, realistickými kulisami ani kázní chronologie, překročil časovou hranici jednoho lidského života a začal zkoumat záhadu času kolektivního⁵³, přitom ale nezapomněl na příběh a na sílu vyprávění.

V neposlední řadě je potom zásluhou boomu znovuobjevení a zpětné uznání hispanoamerických autorů, kteří sice nebyli jeho součástí, ale bez nichž by se boom nikdy nemohl zrodit. Jedná se o již dříve zmíněné autory jako je José Luis Borges, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti či Mario Benedetti.

A kdo je tedy součástí zmíněného kánonu autorů hispanoamerického boomu? Hlavními protagonisty boomu jsou Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar a Carlos Fuentes, avšak ovlivnění estetikou nového románu a součástí této generace byli rovněž José Donoso, Guillermo Cabrera Infante či Augusto Roa Bastos. Na otázku, jak dlouho vlastně boom trval, potom Vargas Llosa odpovídá:

Myslím, že celé to nadšení, přátelství, soudržnost, sdílený entusiasmus a bratrství netrvalo déle než deset let, a jestli je třeba uvést nějaké období, které tuto zkušenost uzavírá nebo alespoň kdy vstupuje do fáze určité krize, bylo to období případu Padilla. Myslím, že to byla politika, ten velký rozkol, který mezi latinskoamerické autory vnesl případ Padilla, jenž narušil pouto, které nás udržovalo tak blízko, tak spojené a cítíce se součástí společného úsilí.⁵⁴

I přesto, že ve druhé polovině sedmdesátých let už není generace literárního boomu tak kompaktní, její vliv je velmi významný jak pro vývoj hispanoamerického, tak pro další vývoj španělského a evropského románu.

53 Viz. Kundera, Milan. Cit. d., str. 25-26.

54 “Yo creo que toda la exaltación, la amistad, la cohesión, el entusiasmo compartido, la fraternidad no duró más que diez años, y si hay que poner una época en que esta experiencia de alguna manera se clausura o por lo menos entra en cierta delicuescencia, es el caso Padilla. Yo creo que fue la política, la enorme división que provocó entre los escritores latinoamericanos el caso Padilla, lo que de alguna manera fue deshaciendo los vínculos que nos mantenían tan cerca, tan unidos y sintiéndonos partícipes de una empresa común.” Vargas Llosa, Mario. Cit. Conferencia Inaugural del congreso *El canon del boom*, str. 13. Více o případu Padilla na str. 6.

III. PANTALEÓN A JEHO ŽENSKÁ ROTA

Obecný úvod

Objevení humoru

Jak již bylo zmíněno v úvodu, dílo *Pantaleón a jeho ženská rota* (1973) otevírá druhé období autorovy tvorby, pro něž je podle J. M. Ovieda charakteristické omezení rozsahu a složitosti díla, dále se objevuje humor, kterým příběhy doslova srší, dochází k parodování reality a v neposlední řadě se autorův zájem přesouvá k vlastnímu procesu psaní.⁵⁵ Avšak ještě v roce 1966 uvádí Luis Harss ve své knize *Naši*, že žert, satira, ironie a humor obecně jsou pro Vargase Llosu tabu.⁵⁶ Sám autor k tomu říká:

Já jsem byl proti humoru v literatuře vždy imunní. Humor ochlazuje, zmrazuje. Je zajímavý jako manifestace rebelie: humor opovážlivý a sžíravý takového Céline. [...] Ale obecně je humor nereálný. Realita humoru protirečí. Žádný humoristický autor mě v mém životě nepřesvědčil ani nenadchl. A profesionální humorista je typ autora, jenž mě rozčiloval odjakživa. Myslím, že humor může být jednou z ingrediencí skutečnosti, tak jako tomu je, ale vždy musí být ospravedlnitelný kontextem. Nemůže být předpřipravený.⁵⁷

Jistě v těchto slovech můžeme vycítit autorovo sartróvské pojetí literatury jako společenského závazku, kde není místo pro legraci ani pobavení, což přiznává i on sám v předmluvě k románu:

I když by se to mohlo zdát neuvěřitelné, byl jsem natolik posedlý teorií literatury jako závazku v její sartróvské verzi, že jsem se nejdříve pokoušel vyprávět tento příběh vážně. Zjistil jsem, že to je nemožné, že sám příběh vyžaduje žert a výbuchy smíchu. Byl to osvobozující zážitek, jenž mi odhalil – jedině tenkrát! – možnosti hry a humoru v literatuře.⁵⁸

A dodává:

Na rozdíl od mých předchozích knih, u kterých jsem potil inkoust, tento román jsem psal s lehkostí, velmi jsem se u toho bavil a předčítal jsem [...] sousedům nahlas jednotlivé kapitoly zároveň s tím, jak jsem je dokončoval.⁵⁹

55 Viz. Gnutzman, Rita. Cit. d., str. 126.

56 Viz. Harss, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966, str. 445.

57 “Yo siempre he sido absolutamente inmune al humor en literatura. El humor hiela, congela. El humor es interesante cuando es una manifestación de rebelión: el humor insolente, corrosivo de un Céline. [...] Pero en general el humor es irreal. La realidad contradice el humor. Nunca en mi vida un autor humorista me ha convencido ni entusiasmado. Y el humorista es un autor que me ha irritado siempre. Yo creo que el humor puede ser un ingrediente, como lo es, de la realidad, pero debe estar siempre justificado por un contexto. No debe ser premeditado.” Harss, Luis. Cit. d., str. 445.

58 “Por increíble que parezca, pervertido como yo estaba por la teoría del compromiso en su versión sartréana, intenté al principio contar esta historia en serio. Descubrí que era imposible, que ella exigía la burla y la carcajada. Fue una experiencia liberadora, que me reveló – sólo entonces – las posibilidades del juego y del humor en la literatura.” Vargas Llosa, Mario. „Prólogo” (1999). In *Pantaleón y las visitadoras*. 8ª ed. México D.F.: Punto de lectura, 2012, str. 7. Tato předmluva bude následně citována jako „Prólogo”.

59 “A diferencia de mis libros anteriores, que me hicieron sudar tinta, escribí esta novela con facilidad, divirtiéndome mucho, y leyendo los capítulos a medida que los terminaba a [...] mis vecinos de la calle

Podobně se svěřuje i J. M. Oviédovi v jednom z rozhovorů:

Pravdou je, že všechny romány jsou těžké, pro mě je celá literární práce obtížná. S jedinou výjimkou, a tou je kniha *Pantaleón a jeho ženská rota*, kterou jsem napsal snadno ve smyslu, že to pro mě nebylo skličující, neměl jsem pochyby a nejistoty, jež mám vždy, když píše nějakou knihu – s *Pantaleónem* se mi přihodila taková pozoruhodná věc, napsal jsem tuto knihu naprosto plynule a taky rychle a ještě jsem se u toho já sám bavil, to se mi ještě nikdy nestalo – takže tohle byla jediná výjimka, jinak všechny ostatní knihy, dlouhé romány, krátké povídky, divadelní hry, všechny pro mě vždy představovaly obrovské úsilí, obrovskou nesnáz.⁶⁰

Rafael Conte ve své přednášce u příležitosti *Týdnu autora* zmiňuje, že románem *Pantaleón a jeho ženská rota* se Vargas Llosa staví proti obvinění, že jeho literatura postrádá humor, až se nakonec zdá, že má humoru víc než kdo jiný. Avšak tento případ ústupku a Oviédem zmíněné zjednodušení prózy některým kritikům, mezi nimi právě i Rafaelovu Contovi, připadalo jako úpadek autorova nadání.⁶¹ Rita Gnutzman však dodává, že i přes pohrdání některých kritiků, kteří považovali *Pantaleóna* za dílo povrchní, zde není humor a parodie v rozporu se společenskou obžalobou⁶², což je důležitý fakt, kterému se budeme v analýze díla věnovat. Pro doplnění ještě nutno dodat, že i přes notné výtky kritiků mělo dílo u čtenářů takový úspěch jako žádný Llosův román předchozí ani následující, a to od doby svého vydání až do roku 1999, kdy autor uvádí tuto překvapivou informaci v předmluvě k románu.⁶³

Děj románu

Jaký příběh tedy Vargase Llosu svedl a „donutil“ ho použít žert a humoristickou formu? Jedná se o příběh Pantaleóna Pantoji, kapitána peruánské armády, jenž přijal nelehký úkol vybudovat uprostřed amazonského pralesa pojízdný nevěstinec. Ženy z okolních vesnic se totiž stále častěji stávají obětmi útoků sexuálně frustrovaných peruánských vojáků, kteří v amazonské oblasti působí, ale místo aby pomáhali, způsobují zde ještě více problémů. Když už sexuální trestné činy páchané samotnými vojáky dosahují takových rozměrů, že je místní

Osio.” Vargas Llosa, Mario. „Prólogo“, str. 7.

60 “Mira, la verdad es que todas las novelas son difíciles, todo trabajo literario para mí resulta muy difícil. Con excepción de un libro que es *Pantaleón y las visitadoras* que escribí con facilidad, en el sentido de que no fue angustioso, no tuve las dudas, las inseguridades que tengo siempre que escribo un libro – en *Pantaleón* me ocurrió una cosa curiosa, escribí ese libro con mucha fluidez, con mucha rapidez y además divirtiéndome yo mismo de lo que escribía, algo que no me ha pasado nunca – bueno, con esa excepción, todos los libros, las novelas largas, los cuentos cortos, las obras de teatro, siempre han significado un enorme trabajo, una enorme dificultad.” Oviédo, José Miguel. “Mario Vargas Llosa: Maestro de las voces”, (rozhovor) v Reina Roffé, (komp.), *Espejo de escritores*. Hannover: Ediciones del Norte, 1985, str. 159.

61 Viz. Conte, Rafael. In *Semana de autor: Mario Vargas Llosa*. Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid: Impresos Izquierdo, 1989, str. 23.

62 Viz. Gnutzman, Rita. Cit. d., str. 129.

63 Viz. Vargas Llosa, Mario. „Prólogo“, str. 8.

soud nestihá posuzovat, rozhodne peruánská armáda o začlenění „Sboru potěšitelek“ do organizační struktury amazonských posádek.

Armádní velení si pro tento úkol nemohlo najít lepšího adepta než právě Pantaleóna Pantoju, šťastně ženatého, oddaného, organizačně velmi zdatného a více než loajálního člena armádního sboru, který s uposlechnutím rozkazu nikdy neváhá, a přestože se mu tento ze začátku poněkud přičí, neváhá se krátce po jeho přijetí přestěhovat se svou manželkou i matkou do města Iquitos, srdce amazonského pralesa, aby zde splnil svou tajnou misi.

Jedná se opravdu o úkol natolik tajný, že o Pantojově poslání nesmí vědět ani jeho žena, ani matka a sám kapitán dokonce musí chodit v civilu. Je přeci nepřípustné a nepředstavitelné, aby se peruánská veřejnost dozvěděla o oficiální spolupráci armády s údajně nejstarším řemeslem na světě. Díky organizačním schopnostem a kontaktům s tamním podsvětím se kapitánu Pantojovi brzy podaří vybudovat početný pojízdný Sbor potěšitelek, který letadlem či na lodi přijíždí obšťastňovat vzdálené amazonské posádky. Po městě se tak pomalu ale jistě začíná šířit pověst o tajemné *Pantilandii*. Koho by ale napadlo, že hlavou tohoto nevěstince je kapitán peruánské armády a že navíc tento nevěstinec poskytuje služby výhradně vojákům. O případ se ovšem začíná zajímat rozhlasový hlasatel a novinář Sinchi, jenž se rozhodl přijít mu v zájmu ochrany iquitoské morálky na kloub. Sinchi nakonec přikročí k vydírání kapitána o pravidelnou část jeho platu, za kterou je ochoten o celé věci pomlčet.

Pověst Sboru potěšitelek se ale začíná šířit tak rychle, že se o něm dozvědí i místní obyvatelé, kteří si rovněž začínají nárokovat jeho služby, podobně tak činí i armádní představitelé. Dokonale fungující útvar se tak postupně kapitánovi začíná vymykat z rukou, stejně tak i sebekontrola, to když do Sboru potěšitelek přijme krásnou Braziliánku, jež se stane jeho oblíbenkyní a milenkou a rovněž ví, jak z tohoto postavení čerpat výhody.

Napětí mezi obyvateli okolních vesnic však stoupá, až vyvrcholí přepadením lodi převážející potěšitelky do cílové destinace. Při tomto přepadení umírá Braziliánka, již kapitán navzdory vysokému stupni utajení celého programu Sboru potěšitelek vystrojí slavnostní vojenský pohřeb, čímž zveřejní celé působení tajemné *Pantilandie*. To mu nemohou odpustit ani jeho nadřízení, ani jeho manželka. Ze strany armády je tak potrestán převelením do andské oblasti bez naděje na povýšení a žena se s ním rozvádí.

Tak končí fungování slavného nevěstince a nebohý kapitán Pantoja, který jen plnil rozkazy, končí v peruánských Andách přípravováním snídaně pro řadové vojáky. Nakonec se alespoň usmíří se svou ženou.

Příběh kapitána Pantoji však není jedinou dějovou linií. Další palčivý problém, který musí peruánská armáda kromě excesů svých vojáků v amazonské oblasti řešit, představuje sekta náboženských fanatiků vedená záhadným bratrem Franciscem, jenž hlásá konec světa a jehož přívrženci neváhají ve jménu spasení ukřižovat zvířata, lidi i děti. Bratr Francisco přichází do Iquitosu zhruba ve stejné době jako kapitán Pantoja a stejně tak, jak stoupá popularita tajemné Pantilandie, stoupá i oblíbenost sekty Bratrstva archy. Spojujícím článkem těchto dvou linií je paní Leonor, kapitánova matka, jež se stane rovněž členkou Bratrstva, stejně jako například některé potěšitelky i členové armádního sboru. V momentě, kdy končí sláva nevěstince, se potom ukřižuje i samotný bratr Francisco a mnoho z jeho následovníků je pozatýkáno.

Osobní démoni

Podobně jako předchozí autorova díla je i *Pantaleón a jeho ženská rota* inspirovaný osobními démony, osobní zkušeností. Tou byla pro Maria Vargase Llosu cesta do nitra amazonského pralesa poprvé v roce 1958 a po druhé v roce 1964. Jak sám říká:

Díky této krátkodobé cestě jsem poznal peruánský prales, viděl jsem krajiny, lidi a slyšel historky, jež se později staly základním materiálem pro nejméně tři z mých románů: *Zelený dům*, *Pantaleón a jeho ženská rota* a *Výpravěč*. [...] Nikdy v životě, a to že jsem po světě hodně cestoval, jsem nepodnikl tak plodnou cestu, která by ve mně později vyvolávala tolik vzpomínek a podnětných obrazů pro vymýšlení příběhů.⁶⁴

V rozhovoru s Luisem Harssem potom Vargas Llosa dodává:

Objevil jsem v Peru dobu kamennou. Primitivní kmeny a bílé dobrodruhy, kteří žili v tomto naprosto nezávislém regionu Peru, odděleném světě s vlastními zákony a vlastním životním tempem, ve světě nevšedního násilí, všemi nastoleného a uznávaného.⁶⁵

A ač se to může zdát neuvěřitelné, je i příběh kapitána Pantaleóna Pantoji a založení „Sboru potěšitelek“ jednou z těch skutečných historek, se kterými se Vargas Llosa na své cestě setkal a jež mu sloužila jako výchozí bod pro vznik románové fikce. O to víc byl překvapen, když se mu o několik let později v telefonu ozval hlas skutečného kapitána Pantoji se žádostí o schůzku a o vysvětlení, jak se o jeho příběhu dozvěděl. Vargas Llosa v předmluvě

64 “Gracias a ese corto viaje conocí la selva peruana, y vi paisajes y gente y oí historias que, más tarde, serían la materia prima de por lo menos tres de mis novelas: *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras* y *El Hablador*. [...] Nunca en mi vida, y vaya que me he movido por el mundo, he hecho un viaje más fértil, que me suscitara luego tantos recuerdos e imágenes estimulantes para fantasear historias.” Vargas Llosa, Mario. PA, str. 471.

65 “Descubrí la edad de piedra en el Perú. Tribus primitivas y blancos aventureros que vivían en esa región completamente independiente del Perú, un mundo aparte, con sus leyes propias, su ritmo de vida propio, un mundo de una violencia inusitada, establecida y reconocida por todos.” Harss, Luis. Cit. d., str. 449.

k pozdějšímu vydání knihy přiznává, že toto setkání odmítl, věrný svému přesvědčení, že románové postavy by neměly zasahovat do skutečného života.⁶⁶

K propletení románové fikce a skutečnosti došlo také během autorovy prezidentské kampaně, když chtěl v loretském regionu (ve kterém se nachází právě město Iquitos, dějiště románu) uspořádat jeden z volebních mítinků. Jeho odpůrci této situace okamžitě využili a začali šířit propagandistické letáky citující části románu *Pantaleón a jeho ženská rota* obviňující tak Vargase Llosu z pomlouvání loretských žen. Protesty a výhrůžky byly tak intenzivní, že shromáždění bylo nakonec zrušeno.⁶⁷

Dalším z osobních démonů, jenž se v románu odráží, je i autorova osobní zkušenost s armádní disciplínou, zkušenost s odosobněnými vojenskými hlášeními a s požadavkem na bezhlavé uposlechnutí rozkazů. Nemůžeme rovněž zapomenout na autorovu zkušenost s nočními podniky a prostitutkami zmíněnou v úvodu, jež Vargasu Llosovi umožnila vykreslit prostředí nočních barů, kde kapitán Pantoja shání nové „členky“, a vidět situaci Sboru potěšitelék více zevnitř, především upozornit na složitou existenciální situaci, jež ženy k prostituci může dovést, což Vargas Llosa zmiňuje i ve své knize pamětí:

Vím moc dobře, co všechno stojí za problémem prostituce [...] a nejsem jejím obráncem, vyjma případů, kdy je provozována na základě svobodné volby, což bezpochyby nebyl případ Zlatonožky (*Město a psi*) ani ostatních prostitutek z ulice Huatica (*ani armádních potěšitelék*), jež k ní byly dohnány hladem, nevědomostí, nezaměstnaností a prohnáním kousky kuplířů, jež je vykořisťovali.⁶⁸

Forma a vypravěčské techniky

Román tedy tvoří dvě dějové linie, ale oproti předchozím románům se děj odehrává lineárně, dokonce i v přesném časovém rozmezí (mezi lety 1956-1959), což se dozvídáme z vojenských hlášení, která kapitán posílá svým nadřízeným. Je zajímavé, že děj není klasicky vyprávěn vypravěčem, ale spíš se vypráví sám, a to prostřednictvím dialogů a textů, jež píší samy postavy a samy sebe tak implicitně vykreslují. Vargas Llosa chce použitím těchto textů docílit co největší autenticity. Dokumentárnost textů však dovádí do extrému a dosahuje tím parodických efektů. Vypravěč se vyskytuje jen v částech, kde se líčí kapitánovy sny, respektive noční můry. Celý časový průběh románu je tak rozdělen do deseti kapitol, které vypráví příběh šesti různými způsoby, a to prostřednictvím:

66 Viz. Vargas Llosa, Mario. „Prólogo“, str. 8.

67 Viz. Vargas Llosa, Mario. PA, str. 81.

68 “Sé muy bien todo lo que hay destrás de la prostitución [...] y no la defiendo, salvo para quienes la ejercen por libre elección, lo que no era, sin duda, el caso de la Pies Dorados ni de las otras polillas del jirón Huatica, empujadas allí por el hambre, la ignorancia, la falta de trabajo y las malas artes de los cafiches que las explotaban.” Vargas Llosa, Mario. PA, str. 109. Kurzíva je naše.

1. neustále proudících dialogů;
2. hlášení, memorand a vojenských zpráv;
3. soukromých dopisů (dopis kapitánovy manželky Pochity a jedné z potěšitelek Maclovie);
4. radiového vysílání (rozhlasového hlasatele Sinchiho);
5. novinových textů (deník El Oriente); a
6. krátkých snových vyprávění (Pantojovy noční můry).

1. Dialogy

Kapitoly 1, 5, 8 a 10 jsou tvořené čistě jen dialogy, v nichž Vargas Llosa používá techniku spojených nádob, aby tak propojil dvě dějové linie bez použití jakéhokoliv vysvětlení. V těchto dialogických kapitolách vypravěč zcela chybí a dialogické scény spíše připomínají filmový scénář⁶⁹. Užitím techniky spojených nádob se navíc v jedné vypravěčské jednotce odehrává více dialogických epizod, a to v různém čase a na různém místě. Jako příklad můžeme uvést hned začátek první kapitoly:

– Cómo nos mandaran de nuevo a Chiclayo – recoge las migas en un plato y retira el mantel la señora Leonor -. Después de todo, allá hemos estado tan bien ¿no es cierto? Para mí, lo principal es que no nos alejen mucho de la costa. Anda, hijito, buena suerte, llévate mi bendición.

– En el nombre del Padre y del Espíritu Santo y del Hijo QUE MURIÓ EN LA CRUZ – eleva los ojos a la noche, baja los ojos a las antorchas el Hermano Francisco -. Mis manos están amarradas, el leño es ofrenda, ¡persígnense por mí!

– Me espera el coronel López López, señorita – dice el capitán Pantaleón Pantoja.

– Y también dos generales – hace ojitos la señorita -. Entre nomás, capitán. Sí, ésa, la puerta cafecita. (PV, str. 14)

(„Třeba nás znovu pošlou do Chiclaya,“ paní Leonor smete drobty na talířek a sundá ubrus. „Koneckonců nám tam přece bylo docela dobře, že ano? Pro mě je nejdůležitější, abychom nemuseli někam daleko od pobřeží. Tak jdi synáčku a mnoho štěstí, máš moje požehnání.“

„Ve jménu Otce a Ducha svatého a Syna, KTERÝ UMŘEL NA KŘÍŽI,“ bratr Francisco zvedá oči do tmy a pak je spustí k pochodním. „Ruce mám svázané a dřevo je oběť Jemu, pokřijte se za mne!“

„Čeká mne plukovník López López, slečno,“ řekne kapitán Pantaleón Pantoja.

„A taky dva generálové,“ slečna po něm stělí očkem. „Jen jděte dál, kapitáne. Ano, tam do těch hnědých dveří.“ PŽR, str. 10)⁷⁰

V první dialogické epizodě se nacházíme v kuchyni u Pantojových, kde Pantaleón právě dosnídal, v další epizodě se bez jakéhokoliv dalšího upozornění přesouváme na

69 Můžeme zmínit, že na něm autor opravdu paralelně s románovou verzí pracoval a postupně vznikly dvě filmové verze románu. První v roce 1975 a druhá v roce 1999.

70 V citacích z krásné literatury čerpáno z: Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. 8^a ed. México D.F.: Punto de lectura, 2012. Dílo dále uváděno pod zkratkou PV. Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón a jeho ženská rota*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: ERM, 1994. Dílo dále uváděno pod zkratkou PŽR.

neznámé místo za dosud neznámým náboženských fanatikem bratrem Franciscem a ve třetí dialogické epizodě jsme zase zpátky za kapitánem Pantojou, který už čeká na přijetí před kanceláři svých nadřízených. Jak již bylo zmíněno, technika spojených nádob tak Vargasu Llosovi umožňuje nejen vzdálenou komunikaci mezi dvěma různými situacemi, ale také nabízí možnost, jak se vyhnout zbytečnému vysvětlování (tzv. mrtvým dobám) a udržet příběh neustále v pohybu, ve větším napětí. J. M. Oviedo v této souvislosti mluví o *teleskopických dialogích*⁷¹, jejichž spojením pak vzniká celý chór fungující pod taktovkou literárního virtuosa. V první kapitole se tak na šestnácti stránkách vystřídá na třicet různých konverzací odehrávajících se na jiném místě a v jiném čase.

Další zvláštností těchto teleskopických dialogů je *verbum dicendi*, které spíše než uvozovací větu připomíná dramaturgickou poznámku či záběr filmové kamery na postavu v okamžiku její promluvy. Do těchto uvozovacích vět v průběhu románu Vargas Llosa vkládá další dialogy či texty:

– ¿Por qué te quedas todo atontado y calladito, Panta? – *guarda el pasaje en su cartera y pregunta ¿por dónde la salida del avión? Pochita* -. Tendremos un gran río, podremos bañarnos, hacer paseos a las tribus. Anímate, zozzo -. (PV, str. 23)

(„Proč pořád chodíš jako bez ducha a vůbec nic neříkáš, Panto?“ *Pochita zastrčí letenku a vyptává se, kudy se jde k letadlu.* „Bude tam velká řeka, můžeme se chodit koupat a jezdit na výlety k indiánům. Hlavu vzhůru, hlupáčku.“ PŽR, str. 16)

– Prefiero los problemas antes que ceder a un sucio chantaje – *un titular que pregunta* “¿Sabe quién hace el Yacaruna?” *intriga al capitán Pantoja* -. He dado parte al Tigre Collazos y estoy seguro que él comprenderá. Más bien, me preocupa otra cosa, Bacacorzo.

– ¿Las diez mil prestaciones, mi capitán? – “*Un príncipe o demonio de las aguas que provoca los remolinos o malos pasos de los ríos*” *se llega a leer entre los dedos del teniente Bacacorzo* -. ¿Subieron a quince mil con el calorcito del verano? (PV, str. 157)

(„To raději problémy mít budu, než abych ustoupil nějakému špinavému vydírání,“ *zvědavost kapitána Pantoji upoutá titulek, který se ptá 'Víte, kdo je to Yacaruna a co dělá?'* „Ohlásil jsem to Tygrovi Collazosovi a nepochybuji, že moje stanovisko pochopí. Spíš mi dělá starosti něco jiného, Bacacorzo.“

„Těch deset tisíc ukojení, pane kapitáne?“ *'Vodní princ nebo démon, jenž zapříčiňuje víry a nebezpečná místa na řekách,' dokáže přečíst Bacacorzovi mezi prsty.* „Že by teď v létě stoupla na patnáct tisíc?“ PŽR, str. 104)

Obzvlášť závratného rytmu začnou tyto uvozovací poznámky dosahovat v závěrečné fázi románu, kdy se začíná hroutit jak celá organizace Sboru potěšitelů, tak i Bratrstvo archy. Každá poznámka nabývá schopnosti stlačit čas a pojmout neuvěřitelný prostor, v jedné jediné větě se shrnují celé životy, projede se celou zemí, cesta se začíná i končí:

71 Viz. Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 282.

– Lamento darle una mala noticia, mi general – *parte en expedición, invade un pueblo desierto, carajea, ayuda a desclavar, ordena volver a marchas forzadas, muchachos el coronel Augusto Valdés* -. Antenoche, en el caserío de Frailecillos, a dos horas de surcada de mi guarnición, crucificaron al suboficial Avelino Miranda. Estaba de permiso, iba de civil y es posible que ignoraran su condición de soldado. No, aún no ha muerto pero los médicos dicen que es cuestión de horas. Todo el caserío, treinta o cuarenta personas. Se han metido al monte, sí. (PV, str. 251)

(„Je mi to líto pane generále, ale musím vám sdělit špatnou zprávu,“ *plukovník Augusto Valdés vyráží na výpravu, vtrhne do opuštěné osady, sprostě kleje, pomáhá sundat tělo z kříže a nařizuje návrat usilovnými pochody, chlapci*. „Předevčírem večer v osadě Frailecillos, dvě hodiny plavby od mé posádky, ukřižovali rotmistra Avelina Mirandu. Měl dovolenku, byl v civilu a možná nevěděli, že je to voják. Ne, ještě nezemřel, ale doktoři říkali, že je to otázka hodin. Celá osada, třicet nebo čtyřicet osob. Ano, utekli do pralesa.“ PŽR, str. 165)

– Y dicen que en el mismo momento que murió se apagó el cielo, eran sólo las cuatro, todo se puso tiniebla, comenzó a llover, la gente estaba ciega con los rayos y sorda con los truenos – *atiende el bar Mao Mao, viaja en busca de clientes a campamentos madereros, se enamora de un afilador Coca* -. Los animales del monte se pusieron a gruñir, a rugir, y los peces se salían del agua para despedir al Hermano Francisco que subía. (PV, str. 331)

(„A ve chvíli, kdy zemřel, prý nebe úplně zčernalo, byly teprve čtyři hodiny, ale všude byla tma, začalo pršet a lidé byli slepí a hluchí ze všech těch blesků a hromů,“ *Bobulka chodí do baru Mau Mau, jezdí po dřevorubeckých táborech, aby sehnala zákazníky, a zamiluje se do jednoho donchuána*. „Zvířata v lese začala vrčet a řvát a ryby vyskakovaly z vody, aby se rozloučily s bratrem Franciscem, když vstupoval na nebesa.“ PŽR, str. 217)

U poslední ukázky si můžeme povšimnout vyváženosti mezi formou a obsahem. S postupujícím dějem románu a téměř katastrofickým koncem příběhu je totiž závatné nejen technické zpracování dialogů, ale i jejich obsah.

Dialog mezi kapitánem Pantojou a jeho manželkou Pochitou je potom momentem, jenž celý román otevírá, ale rovněž i uzavírá, to když je kapitán převelen do oblasti peruánských And a Pocha ho stejně jako před přestěhováním do Iquitosu budí slovy: „Probud' se, Panto.“ Tento leit-motiv, který se v knize opakuje hned na několika místech, dodává románu cyklický charakter a uzavírá kruh vyprávění, jako by naznačoval, že i na tomto místě se může příběh věrného kapitána peruánské armády uposlechnutím jiného, podobně bláznivého nařízení opakovat.

2. Vojenská hlášení

Dalším způsobem, kterým se příběh vypráví, jsou vojenské zprávy, memoranda a hlášení, jimiž komunikuje kapitán Pantoja se svými nadřízenými a jimiž rovněž komunikují různé složky armády mezi sebou. Na tyto zprávy, statistická hlášení, nařízení a nejrůznější

směrnice můžeme v textu narazit velmi často, přičemž hlášení kapitána Pantoji mají vždy stejnou strukturu. Nadepsaná jsou tajnou zkratkou SPPPPS, za níž se skrývá Sbor potěšitelů pro posádky, pohraniční a podobná stanoviště, následuje číslo hlášení, úsek, věc hlášení a jeho charakteristika, kterou je vždy slovíčko „Tajné“. Nechybí ani místo a datum, díky kterému je průběh plnění neobvyklého rozkazu dokumentárně zaznamenán. Kapitánova hlášení jsou uváděna ve třetí osobě jednotného čísla, Pantaleón Pantoja jako by tak zaujímal odstup ke svému vlastnímu jednání, je sám sobě vypravěčem a snaží se o co nejobjektivnější jazyk pro popis svého konání ve věci zakládání a organizování Sboru potěšitelů.

Dále se objevují dopisy generálů, kontradmirálů, majorů a dalších členů armádního sboru, které už často mají subjektivnější tón a jsou psány v první osobě. Dopisů se v průběhu románu objevuje takové množství, až čtenář může mít pocit, že ztrácí přehled, který generál je který a který major píše kterému plukovníkovi. To však nijak nebrání pochopení děje a naopak věrně ilustruje styl komunikace mezi jednotlivými armádními složkami, kdy občas levá ruka neví, co dělá pravá. Dále je také z jednotlivých dopisů a hlášení patrné, kolik vojenských oddílů je do založení Sboru potěšitelů zapojeno, kolik rozhodnutí musí být schváleno a vydáno, jak se rozhodnutí a rozkazy šíří po vertikální linii z nejvyšších armádních pater a jak funguje celý tento armádní byrokratický kolos.

3. Osobní dopisy

Do toku příběhu jsou také zapojeny dva důležité osobní dopisy, a to dopis Pochity, kapitánovy manželky, své sestře Chichi, a dopis jedné z potěšitelů, Maclovie, adresovaný právě kapitánově ženě.

Dopis Pochy je psán v první osobě, což nám umožňuje vidět celou situaci jiným úhlem pohledu, konkrétně očima samotné kapitánovy manželky – jak prožívá přesun do Iquitosu a své těhotenství, jaký má vztah ke tchýni, co si myslí o tajemné Pantilandii a o nezvyklém chování svého manžela. Jelikož je dopis určen sestře, je velmi intimní a my díky němu můžeme nahlédnout do nitra situace, až k Pantojovým domů. Jazyk, jež Pocha používá, také dokonale vykresluje její povahu a charakterové vlastnosti. Autor tak postavu nemusí nijak popisovat, ale postava se v dopise vlastně vylíčí sama.

Dopis Maclovie má v příběhu také velmi důležitou funkci, jelikož je to právě toto psaní, jehož prostřednictvím se Pocha dozvídá o Pantově funkci v Pantilandii a o jeho možné nevěře s Braziliánkou. Maclovie se na kapitánovu manželku obrací s žádostí o pomoc a vůbec netuší, že Pocha o Pantilandii a jejím fungování není ani trochu informovaná a že jí tak způsobí obrovský šok. Podobně jako v případě dopisu Pochy je i dopis Maclovie jazykově

velmi specifický. Na první pohled je z něj patrné, že autorkou dopisu je žena méně vzdělaná, dokonce i přiznává, že psát ho musí její sestřenice. Z dopisu však číší upřímnost, jistá oddanost, ale také hluboké zoufalství.

Objevují se i jiné krátké dopisy, jež do příběhu vnáší pohledy dalších účastníků, jako například výhružný dopis rozhlasového hlasatele Sinchiho adresovaný kapitánu Pantojovi či dopis rozčilených obyvatel Requeny určený právě hlasateli Sinchimu. I v těchto případech je jazyk dopisů odpovídající postavení a charakteru jejich pisatelů a není potřeba žádného vypravěče, jenž by nám situaci vysvětlil.

4. Rádiové vysílání

Téměř celou sedmou kapitolu potom tvoří záznam pořadu *Hovoří Sinchi* s přesným datem odvysílání i s uvedením přesného času a názvu rozhlasové stanice, kterou je Radio Amazonas. Jedná se o tak věrný přepis záznamu rozhlasového pořadu, že v něm nechybí ani kurzívou zaznamenané radiové znělky a délka reklam pouštěných z pásky. Pořad *Hovoří Sinchi* je tvořen různými rubrikami jako je například Trochu kultury, Poznámka dne či Sinchi v ulicích: Rozhovory a reportáže. Právě v této rubrice se objevují živé či nahrané rozhovory, a co jiného by mohlo být jejich tématem než prošetřování existence tajemné Pantilandie míchající se se znepokojujícími fakty ohledně Bratrstva archy. Jedním z hostů ve studiu je prostitutka Maclovie a nedobrovolným účastníkem jednoho z rozhovorů je i kapitánova manželka. Rozhovor s ní Sinchi pořídil těsně před jejím odletem z Iquitosu a v záznamu se objevuje každá pronesená věta, dohadování Sinchiho s Pochou ohledně rozhovoru, její výhružky i pláč, i její loučení s kamarádkou Alicií. Je obdivuhodné, jakým způsobem psaný záznam zachovává oralitu rozhlasového vysílání:

Breves arpegios. Avisos comerciales en disco y cinta: treinta segundos. Breves arpegios.

Y, en vista de que el reloj Movado de nuestros estudios señala que son ya las dieciocho horas treinta minutos exactas de la tarde, debemos cerrar nuestro programa, con este impresionante documento radiofónico que patentiza cómo, en su negra odisea, el señor de Pantilandia no ha vacilado en llevar dolor y quebranto a su propia familia, igual que lo viene haciendo con esta tierra cuyo único delito ha sido recibirlo y darle hospitalidad. Muy buenas tardes, queridos oyentes. Han escuchado ustedes

Compase del vals La Contamanina; suben, bajan y quedan como fondo sonoro.

¡LA VOZ DEL SINCHI!

Compase del vals La Contamanina; suben, bajan y quedan como fondo sonoro.

Media hora de comentarios, críticas, anécdotas, informaciones, siempre al servicio de la verdad y la justicia. La voz que recoge y prodiga por las ondas las palpitaciones de toda la Amazonía. Un programa vivo y sencillamente humano, escrito y radiado por el conocido periodista Germán Láudano Rosales, EL SINCHI, que propala diariamente, de lunes a sábado, entre seis y seis y treinta de la tarde, Radio Amazonas, la primera emisora del Oriente peruano.

Compase del vals La Contamanina; suben, bajan y se cortan totalmente.
(PV, str. 230-231)

(Krátká arpeggia. Reklamy z desky a pásky: 30 vteřin. Krátká arpeggia.

A jelikož hodiny Movado v našem studiu ukazují, že už je přesně osmnáct hodin třicet minut, musíme končit náš pořad, takže se s vámi loučíme touto dojímavou rozhlasovou nahrávkou, která ukazuje, jak vládce Pantilandie ve své černé odyseji neváhal zanést bolest a neštěstí do své vlastní rodiny, stejně jako to dnes a denně dělá s celým naším krajem, jehož jediným proviněním je to, že ho srdečně a pohostinně přijal. Na shledanou, drazí posluchači. Poslouchali jste pořad

Takty valčíku La Contamanina; sílí, slábnou a zůstávají jako zvuková kulisa

HOVOŘÍ SINCHI!

Takty valčíku La Contamanina; sílí, slábnou a zůstávají jako zvuková kulisa

Půl hodiny komentářů, kritik, vyprávění a informací, vždy však ve službách pravdy a spravedlnosti. Hlas, který shromažďuje a šíří na radiových vlnách všecko, čím bije srdce celé Amazonie. Bezprostřední a prostě lidský pořad, který pro vás píše a mluví známý novinář Germán Láudano Rosales neboli SINCHI a který od pondělka do soboty denně od šesti hodin do půl sedmé večer vysílá Radio Amazonas, první vysílačka peruánského Východu.

Takty valčíku La Contamanina; sílí, slábnou a pak úplně zmlknou.

PŽR, str. 151-152)

Z ukázky je patrné, že během celého vysílání Sinchi své posluchače srdečně oslovuje, můžeme vytušit dramatické pauzy, představit si zvuk znělky a rovněž je vidět použití slovních obrátů jako například „dojímavá nahrávka“, „černá odysea“, „lidský pořad“, jež mají přímo působit na emoce a názor posluchačů.

5. Novinové články

Není to ani vypravěč a nejsou to ani dialogy, jež by shrnovaly události posledních dní od útoku na plavidlo potěšitelů, nýbrž jsou to právě novinové články – další „autentický“ dokumentární materiál, který je do textu zakomponován a jenž tvoří celou devátou kapitolu.

Novinové články věnované hrůzným událostem v Nautě se objevují v deníku *Hlas Východu* s úvodním slovem redaktorů:

Reportaje extraordinario de toda la redacción de El Oriente, movilizada bajo la guía intelectual de su director, Joaquín Andoa, para llevar a los lectores del departamento de Loreto la versión más ágil, pormenorizada y fiel del trágico caso de la hermosa Brasileña, desde el asalto de Nauta hasta el entierro en Iquitos, con los sucesos que han electrizado la atención de la ciudadanía. (PV, str. 275)

(Mimořádná reportáž celé redakce Hlasu Východu, která pod duchovním vedením svého šéfredaktora Joaquína Andoy vynaložila všechny síly, aby čtenářům loretského kraje podala živou, zevrubnou a přesnou zprávu o tragickém případě krásné Braziliánky, od přepadení v Nautě až po její pohřeb v Iquitosu, události, které vzbudily mimořádný zájem našich občanů. PŽR, str. 182)

V románu je úvodní slovo redaktorů právě takto zdůrazněno kurzívou a poté začínají jednotlivé novinové články, kterým samozřejmě nemohou chybět fantastické a dechberoucí

tituly jako například „Zavražděnou krásku na její poslední cestě doprovázely slzy a překvapení“ (PŽR, str. 182). V novinách ale nalezneme i záznam smuteční elegie kapitána Pantoji na pohřbu krásné Braziliánky, podrobnou zprávu o přepadení v Nautě či epištolu bratra Francisca k lidem dobrým o lidech zlých. Líčení zmíněných událostí novináři je opravdu živé a reportáže nás svými komentáři přímo zavádí na místo činu, jako by i čtenáři románu byli samotnými obyvateli Iquitosu. V této části opět vyniká velmi specifický, tentokrát novinářský jazyk, jímž autor dokresluje věrohodnost novinových článků.

6. Snová vyprávění

Kapitánovy noční můry se v knize objevují na třech místech a jsou to jediné momenty knihy, které nám zprostředkovává vypravěč ve třetí osobě jednotného čísla. Objevuje se vždy nadpis „Noc z xxx na xxx“, kde xxx je přesné datum, a následuje vyprávění v přítomném čase. Není však explicitně uvedeno, že se jedná o Pantojův sen. Čtenář se tak může cítit poněkud zmaten, protože začátek tohoto snového vyprávění je realistický a až postupně se do něj začínají přimíchávat poněkud podivné a groteskně zdeformované situace. Až v této chvíli si čtenář uvědomí, že se pravděpodobně nejedná o popis reality, ale o sen. Ze začátku jsou tato snová vyprávění plná přehlídek pohledných potěšitelek, jež v kapitánovi navozují příjemné pocity, s růstem Sboru a s přibývajícími starostmi však dostávají kapitánovy sny rozměry skutečných nočních můr:

Pero ha vuelto a resonar el gong – su eco interminable vibra en cada uno de los nervios – y ahora el primer número está pasando en cámara lenta frente al puesto de mando. Atado, afiebrado, amordazado, Pantaleón Pantoja ve: no es un perro ni un monstruo. La figura encadenada que le sonríe con picardía es una señora Leonor en cuyos rasgos se han injertado, sin sustituirlos, los de Leonor Curinchila, y a cuyo flaco esqueleto se han añadido – «una vez más», piensa, tragando hiel, Pantaleón Pantoja – las tetas, las nalgas, los rollos y el andar proturberante de Chuchupe. «No importa que Pocha se haya ido, hijito, yo te seguiré cuidando», dice la señora Leonor. Hace una reverencia y se aleja. (PV, str. 234)

(To už však znovu zaduněl gong – jeho nekonečná ozvěna se chvěje v každém z Pantojových nervů – a první vojín teď prochází před velitelským stanovištěm jako ve zpomaleném filmu. Pantaleón Pantoja, svázaný, s roubíkem v ústech a třesoucí se v horečce, vidí, že to není žádný pes ani nestvůra: ona postava na řetízku, která se na něho potutelně usmívá, je paní Leonor, do jejího obličejě však pronikly, aniž by ho nahradily, rysy Leonor Curinchilové, a její hubenou postavu doplnily – už zase, pomyslí si Pantaleón Pantoja a polyká žluč – Žararaciny prsy, hýždě, převislé tukové záhyby a její těžkopádná chůze. „To nevádí, že ti Pocha utekla, synáčku, já se o tebe budu starat dál,“ prohlásí paní Leonor, ukloní se a odchází. PŽR, str. 154)

Noční můry tak odráží kapitánovo psychické rozpoložení a vyčerpání, kdy se mu už začíná plést jeho vlastní matka Leonor s „personální vedoucí SPPPPS“ Leonor Curinchilovou, řečenou Žararaka. Do snů se mu začíná přimíchávat i rozhlasový hlasatel Sinchi či generál

Tygr Collazos a vzniká tak snová popletenina, která ovšem vychází z Pantojova reálného života. Čtenáře navíc na pochybách udržuje i fakt, že na konci se Pantaleón Pantoja neprobudí a nedojde k uvědomění, že to byl jen sen. Snové vyprávění prostě skončí, ale nedá nám žádné rozřešení.

Tyto rozdílné typy diskurzu, jak dokumentární, tak osobní a subjektivní povahy, v románu vytváří určitou mozaiku, jejímž poskládáním vzniká celý příběh. Nabízejí se nám tak různé úhly pohledu a různé jazyky sdělení. Vargas Llosa ale není prvním hispanoamerickým autorem, jenž zapojil tento dokumentární materiál za účelem ironizování do stavby románu. Před ním to byl Manuel Puig s romány *Zrada Rity Hayworthové* (1968) a *Nejhezčí tango* (1969). Oviedo potom dodává, že právě tento neopracovaný dokumentární materiál je klíčem k humoristickému efektu, který chtěl Vargas Llosa v této knize vyvolat – neúprosně a sarkasticky tak vykresluje hloupost a absurditu a postavy se svými vlastními slovy odsuzují k zesměšnění.⁷²

Humor a ironie aneb *Pantaleón* jako groteskní fraška

Jak je tedy tento dokumentární materiál vystavěn, aby byl dosažen humoristický efekt? A vzniká humor a ironie v románu jen díky jazykovému zpracování autentických textů, nebo i díky situacím, ve kterých se postavy nacházejí?

Základní humoristický prvek

Základním humoristickým prvkem je obecná tematika románu, kdy dochází k juxtapozici dvou natolik vzdálených světů, jako je svět armády a svět erotiky a prostituce. Stejně tak jako M. M. Bachtin pátral po vzniku grotesknosti v díle *Gargantua a Pantagruel* a došel k závěru, že je jí dosahováno spojováním konceptů, jež by se k sobě v žádném kontextu nehodily⁷³, tak i Vargas Llosa využívá ke komičnosti juxtapozice vojenského a intimního⁷⁴. Na příklad této juxtapozice můžeme narazit hned na první straně románu:

- Despierta, Panta – dice Pochita – . Ya son las ocho. Panta, Pantita.
- ¿Las ocho ya? Caramba, qué sueño tengo – bosteza Pantita – . ¿Me cosiste mi galón?
- Sí, mi teniente – se cuadra Pochita – . Uy, perdón, mi capitán. Hasta que me acostumbre vas a seguir de tenientito, amor. Sí, ya se ve regio. (PV, str. 13)

72 Viz. Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 281.

73 Viz. Bachtin, Michail Michajlovič. Cit. d., str. 378-389.

74 Viz. Williams, Raymond L. Cit. d., str. 178.

(„Probud' se, Panto,“ říká Pochita. „Už je osm. Panto, Pantito.“
„Cože, už je osm? Krucinál, já jsem ale ospalý,“ zívá Pantita. „Přišla jsi mi ten prýmek?“
„Ano, pane poručíku,“ a Pochita se postaví do pozoru. „Júj, promiň, pane kapitáne. Než si na to zvyknu, budeš pro mě ještě pořád poručík, miláčku. Ano, vypadá to náramně. PŽR, str. 9)

K základnímu protikladu zde dochází juxtapozicí armádních hodností a laskavého apelativa „miláčku“, stejně tak je komický obraz kapitánovy manželky stavějící se do pozoru či oslovování Pantaleóna zdobnělinou „Pantita“. K podobné juxtapozici vojenského a intimního dochází rovněž hned v prvním kapitánově vojenském hlášení, kde vypočítává přesný čas potřebný k uskutečnění pohlavního styku a počet souloží, jež budou měsíčně potřeba pro správné fungování vojenských jednotek. Další podobných příkladů bychom v románu našli celou řadu, tato juxtapozice je totiž nosným pilířem humoru v románu.

Dalším obecným humoristickým prvkem románu je princip organizování. Kapitán Pantoja má v absolutně dezorganizované části amazonského pralesa nastolit pořádek a zavést fungující instituci, jež bude plnohodnotnou součástí peruánské armády. Jeho organizační schopnosti jsou obdivuhodné a jeho smysl pro pořádek je doslova fatální. Právě přesnost a preciznost, s jakými Pantoja při organizování pojízdného nevěstince postupuje, jeho neoblomné dodržování vyhlášek a nařízení jsou komické, směšné a místy až absurdní, a ostře kontrastují se světem prostituce, kde se naopak všechna nařízení a vyhlášky porušují – kontrast, jenž v románu působí rovněž velmi vtipně. A právě tato dokonalá organizovanost přivede Pantojovo dílo do záhuby – Sbor potěšitelek funguje tak dobře, že je po něm stále větší poptávka, je potřeba stále více nevěstek, až se Sbor začne armádě vymykat z rukou. „Komičnost románu vychází právě z osudovosti mechanismu, který protagonista uvedl do chodu: původní šprýmař se stává cílem posměchu a první obětí nemožného systému, který je zosnovaný jeho vlastní horlivostí,“⁷⁵ uvádí José Miguel Oviedo.

Typy humoru a ironie⁷⁶

Sám Vargas Llosa ve své studii *García Márquez: příběh jedné bohovraždy* rozlišuje dva typy humoru, a to *humor situační* (odvislý od děje) a *humor výrazový* (související s formou).

75 “La comicidad de la novela deriva precisamente de la fatalidad del mecanismo que el protagonista ha puesto a funcionar: el burlador sale burlado y es la primera víctima del imposible sistema que urdió su celo militar.” Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 275.

76 Ironie zdůrazňuje záporný nebo opovržlivý postoj tím, že mu zdánlivě propůjčuje výraz pro postoj kladný. Nutí nás vlastně nahlédnout pod povrch věcí – a tam teprve je zřetelně napsána pravda. Vodítkem k ní jsou protiklady citovaného obsahu slov – nepoměr vztahů uvnitř představy, kterou nám slova sugerují. Viz. Brukner, J. – Filip, J. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997, str. 163.

V prvním případě humor vyvěrá ze záležitostí, jež vykonávají nebo kterými si prochází samy postavy, z jejich chování a situací, jež prožívají – humor je součástí vypravěčského materiálu. V druhém případě číší humor přímo z úst postav či úst vypravěče, je přítomen v tom, co postavy říkají nebo naopak nevyslovují, a v tomto případě se dá o humoru mluvit jako o formálním prostředku, jenž prosakuje vypravěčskými výrazy a rukopisem (samozřejmě, že v jedné fikci mohou být kombinovány oba tyto typy humoru).⁷⁷

Llosovo dělení typů humoru je velmi podobné typům ironie, jež ve své knize *Vypravěčská ironie v současném hispanoamerickém románu* uvádí Jonathan Tittler. Tittler dělí ironii na objektivní a subjektivní, přičemž u ironie objektivní uvádí ještě další dva typy: *ironii intencionální* (verbální, slovní) a *ironii událostí* (situační). Slovní ironie je „figurou promluvy, jejíž záměr se neztotožňuje s doslovným významem slov“⁷⁸, smysl slov je spíše opačný či mnohovýznamový. Může se odehrávat pouze v konkrétním sociálním kontextu, jedná se o výsledek komunikace mezi subjekty. Oproti tomu u ironie událostí se nejedná o interakci mezi subjekty, ale o zkušenost solitérní, jež vzniká díky „nesouladu mezi aktuálním výsledkem určité sekvence událostí a domnělým výsledkem, který bychom mohli očekávat ze zkušenosti či z teorie“⁷⁹. Tento typ ironie je obsažen v našem vnímání daného nesouladu či protimluvu a také záleží na tom, jak se subjekt vidí v určitém kontextu. Můžeme říci, že situační ironie se vztahuje k určité paradoxní okolnosti, jež je v rozporu s naším očekáváním i s rozumem. Pojmem subjektivní ironie potom Tittler rozumí stav mysli vyvolaný ironií objektivní, ať už slovní či situační. Vyplývá z pochopení nesouladu a z bezprostředních reakcí, jež tomuto vnímání a pochopení následují.⁸⁰

Oba autoři se tak vlastně shodují, že jedním typem humoru a ironie je typ slovní odvíjející se od formy a výrazových prostředků a druhým typem je humor a ironie situační vyplývající z děje, jehož okolnosti jsou v rozporu s běžným očekáváním.

Rita Gnutzman je přesvědčená, že v románu *Pantaleón a jeho ženská rota* se Vargas Llosa vyžívá především v humoru slovním (jazykovém, výrazovém)⁸¹, zatímco Raymond L. Williams se domnívá, že humor v *Pantaleónovi* vyplývá spíše ze situací než ze slovní hry⁸².

77 “En el primer caso, el humor brota de cosas que hacen o padecen los personajes, de sus comportamientos, de las situaciones que viven: el humor forma parte de la materia narrativa. En el segundo, el humor brota sólo de la boca de los personajes o del narrador, está en ciertas cosas que dicen o que dejan de decir, y en este caso se puede hablar del humor como un recurso formal, que transpira únicamente la expresión narrativa, la escritura (desde luego que en una ficción pueden combinarse ambos usos del humor).“ Vargas Llosa, Mario. GM: HD, str. 369.

78 “Ironía verbal es una figura del discurso cuya intención difiere del sentido literal de las palabras.” Tittler, Jonathan. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Bogotá: Banco de la república, 1990, str. 17.

79 “[La ironía situacional] designa la incongruencia entre el resultado actual de una secuencia de sucesos y el virtual resultado que uno esperaría de la experiencia o de la teoría.” Tittler, Jonathan. Cit. d., str. 19.

80 Viz. Tittler, Jonathan. Cit. d., str. 14.

81 Viz. Rita Gnutzman. Cit. d., str. 129.

82 Viz. Williams, Raymond L. Cit. d., str. 175.

My při naší analýze budeme zastávat a dokazovat názor, že v románu jsou stejnou měrou zastoupeny oba typy humoru a ironie.

José Miguel Oviedo potom dodává, že humor Vargase Llosy je v případě *Pantaleóna* lidový, úmyslně hrubý a skoro až prostoduchý; humor, jenž se citlivě přibližuje zesměšňovanému objektu.⁸³

1. Slovní humor

Zřejmě nejvtipnějšími ukázkami slovního humoru jsou vojenská hlášení posílaná kapitánem Pantojou nadřízeným. Pantoja používá velmi objektivní, místy až vědecký jazyk, a to pro velmi choulostivé a intimní záležitosti. Prvním příkladem může být hned název „Sboru potěšitelek pro posádky, pohraniční a podobná stanoviště“, pod kterým se skrývá organizovaná skupina prostitutek a jejichž sídlo v polorozpadlé budově nazývá kapitán „velitelským stanovištěm a týlovou (náborovou a zásobovací) základnou“ (PŽR, str. 29). Jestliže prostitutky jsou „potěšitelky“, potom klienti (vojáci) jsou „uživatelé“ (str. 32) a služby nevěstek „ukojení“ (str. 34). První výjezd potěšitelek do pralesa je nazván „zkušební operací“ (str. 76) a vojákům je potom z platu strhávána pravidelná částka, a to za „sportovní činnost“ nebo třeba za „výstrojní náklady“ (str. 81). O svém vlastním partnerském sexuálním životě se pak kapitán Pantoja vyjadřuje jako o „intimním manželském styku“ (str. 68).

Všechny tyto eufemismy nazývá J. M. Oviedo *nominálním etickým převrácením* či *nominální etickou subverzí* a rovněž zdůrazňuje její humoristické efekty.⁸⁴ Dalším takovým nominálním etickým převrácením je tvrzení samotného kapitána Pantoji: „Potěšitelky a kurvy – promiňte mi ten výraz – to je něco úplně jiného,“ prohlašuje pan Pantoja. „Vy jste občanské pracovnice armády, a žádné prodejné poběhlice.“ (PŽR, str. 87) Vysvětluje tak nevěstkám, jak se mění jejich úloha a postavení, když teď budou svou práci vykonávat pod záštitou peruánského vojska. Ale mění se jejich postavení skutečně, nebo budou stále stejně sexuálně vykořisťované a jedná se jen o slovní hru? Zmíněným eufemismům se podivuje i samotná Braziliánka při „přijímacím pohovoru“: „Výjezdy jsou cesty do kasáren?“ Braziliánka užasne, zatleská, vyprskne smíchy, šibalsky na něho zamrká a zatváří se upejpavě. „A ukojení zřejmě jsou, juj, to je legrační.“ (PŽR, str. 98)

K užití eufemismů však dochází i ve vážných případech, jako je vzrůstající počet znásilnění. Tato nominální etická subverze však nezůstane bez komentáře:

83 Viz. Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 272.

84 Tamtéž, str. 274.

– Sus soldados abusan de nuestras mujeres – estruja su sombrero y pierde la voz el alcalde Paiva Runhuí -. Me perjudicaron a una cuñadita hace pocos meses y la semana pasada casi me perjudican a mi propia esposa.

– Mis soldados no, los de la Nación – hace gestos apaciguadores el general Vitoria -. Calma, calma, señor alcalde. El Ejército lamenta muchísimo *el percance* de su cuñada y hará cuanto pueda para resarcirla.

– *¿Ahora le llaman percance al estupro?* – se desconcierta el padre Beltrán -. Porque eso es lo que fue. (PV, str. 17)

(„Vaši vojáci zneužívají naše ženy,“ starosta Paiva Runhuí žmoulá klobouk a souká ze sebe každé slovo. „Před několika měsíci zneuctili mou švagrovou a minulý týden málem zneuctili mou vlastní ženu.“

„Moji vojáci ne, vojáci naší vlasti,“ generál Vitoria rozhazuje rukama ve snaze ho upokojit. „Uklidněte se, pane starosto. Armáda velice lituje *nepříjemnosti*, která potkala vaši švagrovou, a udělá všechno, co bude v jejích silách, aby ji odškodnila.“

„*To se teď znásilnění říká nepříjemnost?*“ kroutí hlavou otec Beltrán. „Nic jiného to přece nebylo.“ PŽR, str. 12⁸⁵)

V souvislosti se slovním humorem je rovněž nutné zmínit, jakým odborným jazykem kapitán Pantoja popisuje různé typy ukojení, jež investigativně zjišťoval v nočním podniku Leonor Curinchilové: „prosté a normální ukojení“, „sodomitský styk“ či „sapfická podívaná“ (str. 36).

Vojenská hlášení tak dosahují až parodických efektů, a to zejména v momentech, kdy detail informace je tak přesný, že přesahuje běžné očekávání, jako je tomu například při specifikaci objektu, jenž bude sloužit jako týlová základna, při které kapitán Pantoja nezapomene uvést jeho přesnou výměru:

[...] La primera semana, el suscrito debió concentrar todo su tiempo y esfuerzos en la limpieza y adecentamiento del local, semicuatrilátero de 1.323 metros cuadrados (una cuarta parte de cuya superficie se halla techada con calamina), cercado de tabiques de madera y con dos portones, uno sobre la trocha a Iquitos y otro sobre el río. (PV, str. 43)

([...] Během prvního týdne podepsaný musel vynaložit všechn svůj čas a úsilí na vyčištění a úklid objektu, nepravidelného čtyřúhelníku o rozloze 1323 metrů čtverečních (z kteréžto plochy je jedna čtvrtina zastřešena zinkovým plechem), obehnaného dřevěným plotem se dvojími vraty, jedněmi na stezce do Iquitos a druhými směrem k řece. PŽR, str. 29)

Stejný humoristický efekt vyvolávají i Pantojovy přesné výpočty počtu potěšitelů potřebných k zajištění průměrného měsíčního počtu ukojení:

Un convoy de diez visitadoras, elegidas entre las de mayor rendimiento, estaría en condiciones de realizar 4.800 prestaciones simples y normales al mes (semana de seis días) trabajando *full time* y sin contratiempos. Es decir, que para cubrir el objetivo máximo ambicionado de 104.712 prestaciones mensuales haría falta un cuerpo permanente de 2.115 visitadoras de la máxima categoría que laboraran a tiempo completo y no tuvieran nunca percances. Posibilidad, naturalmente, quimérica a estas alturas. (PV, str. 55)

85 Kurzíva je naše.

(Výjezdni skupina deseti potěšitelek, vybraných z těch nevykonnějších, by byla schopna zajistit 4800 prostých a normálních ukojení měsíčně (při šestidenním týdnu), pokud by pracovala *full time* a bez překážek; to znamená, že k zabezpečení maximálního požadovaného cíle 104 712 ukojení měsíčně by byl nutný stálý sbor 2115 potěšitelek nejvyšší kategorie, které by pracovaly na plný úvazek a neměly nikdy žádné potíže, kterážto představa je v tomto okamžiku samozřejmě utopická. PŽR, str. 37)

Přesná a pečlivě vybraná slova v hlášeníh kapitána Pantoji pak ostře kontrastují s osobní komunikací, jež probíhá mezi členy armádního sboru a vznikají tak další komické kontrastní situace:

– En síntesis, la tropa de la selva se va tirando a las cholas – toma aliento, parpadea y tose el Tigre Collazos -. Hay violaciones a granel y los tribunales no se dan abasto para juzgar a tanto pendejón. Toda la Amazonía está alborotada. (PV, str. 17)

(„Zkrátka jde o to, že vojáci v pralese šoustají místní ženské,“ Tygr Collazos se nadechne, zamrká a odkašle si. „Se znásilněními se roztrhl pytel, a soudy ani nestačí všechny ty syčáky soudit. A v celé Amazonii je z toho pozdvižení.“ PŽR, str. 11-12)

– A Luisa Cánepa, mi sirvienta, la violó un sargento, y después un cabo y después un soldado raso – limpia sus anteojos el teniente Bacacorzo -. La cosa le gustó o qué sé yo, mi comandante, pero lo cierto es que ahora se dedica al puterío con el nombre de Pechuga y tiene como cafiche a un marica que le dicen Milcaras. (PV, str. 18)

(„Mojí služebnou, Luisu Cánepovou, znásilnil nějaký seržant, po něm desátník a pak i jeden řadový voják,“ poručík Bacacorzo si čistí brýle. „Nejspíš se jí to zalíbilo nebo co, pane majore, ale žíví se teď jako kurva pod jménem Kozena, a za pasáka má nějakého teplouše, kterému říkají Chameleon.“ PŽR, str.12)

Z ukázek je patrné, že zatímco Pantojův slovník je velice korektní, osobní konverzace jeho nadřízených je plná vulgarit, což bychom od vysokých představitelů armády nečekali. Obzvláště kontrastní a v důsledku humorné je formální oslovení „pane majore“ následované hrubými výrazy typu „kurva“, „pasák“, „teplouš“.

Kapitán Pantoja rovněž velmi rád zapojuje do svého psaného i mluveného projevu lidová rčení, pořekadla a přísloví, což zejména ve vojenských hlášeníh působí velmi komicky:

Que el suscrito está consciente de la obligación de iniciar el Servicio fijándose metas modestas y alcanzables, teniendo en cuenta la realidad y la filosofía escondida en refranes como «despacio se va lejos» y «no por mucho madrugar amanece más temprano». (PV, str. 50)

(Podepsaný si uvědomuje, že v počátcích činnosti Sboru je nutné klást si skromné a dosažitelné cíle a nevzdalovat se realitě a řídit se filozofií skrytou v příslovích typu „pomalu se nejdál dojde“ a „dočkej času jako husa klasu“. PŽR, str. 34)

Přísloví a rčení ožívají i v kapitánových nočních můráh. Objevují se psaná kurzívou a vypravěč jako by tak kapitána Pantoju citoval a zároveň parodoval jeho jazyk:

Pero, *haciendo de tripas corazón*, se sobrepone y concentra en el espectáculo. (PV, str. 231.)

(Potom však přece *udelá z nouze ctnost*, přemůže se a soustředí se na tu podívanou. PŽR, str. 152.)

Cuando vuelve a resonar el gong – la vibración esta vez es ácida y como reptilínea – Pantaleón Pantoja sufre un sobresalto y se mueve intranquilo en el asiento. Piensa: *Cría cuervos y te sacarán los ojos*. (PV, str. 233)

(Když gong znovu zaduní – tentokrát jeho záchvěvy znějí drsně a jakoby plazivě – Pantaleón Pantoja se poleká a neklidně poposedne. *Čiň čertu dobře, peklem se ti odmění*, pomyslí si. PŽR, str. 153.)

Slovní humor je obsažen i v dopise Pochity adresovaném její sestře Chichi, jímž Vargas Llosa paroduje afektovaný jazyk vysoce postavených paniček:

¿Qué te estaba contando enantes, cuando paré para ir a almorzar? Ah sí, de las loretanas. Uy, Chichi, todo lo que dicen había sido cierto y todavía mucho más, cada día descubro algo nuevo, me quedo mareada y digo qué es esto. Iquitos debe ser la ciudad más corrompida del Perú, incluso peor que Lima. A lo mejor es verdad y el clima tiene que ver mucho, quiero decir en eso de que las mujeres sean tan terribles, ya ves cómo Panta pisó la selva y se volvió un volcán. Lo peor es que las bandidas son guapísimas, los charapas tan feos y sin gracia y ellas tan regias. No te exagero, Chichi, creo que las mujeres más bonitas que hay en el Perú (con la excepción de la que habla y su hermana, claro) son las de Iquitos. Todas, las que se las nota decentes y las del pueblo, y hasta te digo que quizá las mejores sean las huachafitas. Unas curvilíneas, hija, con una manerita de caminar coquetísima y desvergonzada, moviendo el pompis con gran desparpajo y echando los hombros atrás para que el busto se vea paradito. Unas frescas, se ponen unos pantaloncitos como guantes, ¿y tú crees que se chupan cuando los hombres les dicen cosas? Qué ocurrencia, les siguen la cuerda y los miran a los ojos con una frescura que a algunas provoca jalnearlas de las mechas. (PV, str. 85)

(O čem jsem ti to vlastně vypravovala předtím, než jsem šla k obědu? Už vím, o ženských tady z Loreta. Juj, Chichi, všechno, co se o nich říká, je pravda a je to ještě horší, každý den se objevuje něco nového, točí se mi z toho hlava a říkám si, co to má znamenat. Iquitos musí být to nejzkaženější město v celém Peru, ještě horší než Lima. Možná že je to pravda a má s tím co dělat podnebí, myslím to, že ženské tu jsou tak hrozné, koneckonců vidíš, Panta sotva vkročil do pralesa a řadí jako sopka. Nejhorší na tom je, že ty ničemnice jsou opravdu hezké, mužští jsou tak oškliví a nevhlední a ženské takové krasavice. Nijak nepřeháním, Chichito, myslím, že nejhezčí ženy v celém Peru (samozřejmě vyjma té, co tohle píše, a její sestřičky) jsou tady v Iquitos. Všecky, ty, na kterých vidíš, že jsou ze slušných rodin, i ty chudé, a dokonce ti řeknu, že možná vůbec nejhezčí jsou lehké holky. Mají úžasnou postavu, děvče, a umějí chodit tak koketně a nestydatě, nemravně krouťí zadkem a zaklánějí ramena dozadu, aby jim stála prsa. Jsou to nestydy, kalhotky nosí jako rukavice, a myslíš, že se leknou, když jim mužští vykládají nějaké čuňárny? Co tě nemá, oplácejí jim stejnou a dívají se jim do očí tak nestydatě, že bys hned některou vykrákala za vlasy. PŽR, str. 57)

V dopise si můžeme povšimnout citově přepjatých formulací jako „točí se mi z toho hlava“, „Iquitos musí být to nejzkaženější město v celém Peru“ či označování místních žen jako „ničemnic“.

Jazykové hříčky se objevují i v dopise Maclovie adresovaném Pochitě, a to například neustálým střídáním tykání a vykání, jež má dokládat nízké vzdělání prostitutky: „Paní Pantojová, měj srdce, já vím, že ho máš“, „vy mě znáte paní, jedenkrát jste mě viděla“, „promluv s ním, paní Pantojová, popros ho“, „Děkuji vám velice, paní Pantojová, a Bůh ať vám to odplatí. Líbám vám nohy a tvojí dceruše taky.“ (str. 129-130)

Parodií jazyka bulvárních medií, jazyka, jenž baží po senzaci a zveličuje, je potom celé rozhlasové vysílání hlasatele Sinchiho:

Hoy, con la misma firmeza y a costa de los riesgos que haya que correr, el Sinchi pregunta: ¿hasta cuándo vamos a seguir tolerando en nuestra querida ciudad, distinguidos radioescuchas, el bochornoso espectáculo que es la existencia del llamado Servicio de Visitadoras, conocido más plebeyamente con el mote de Pantilandia en irrisorio homenaje a su progenitor? El Sinchi pregunta: ¿hasta cuándo, padres y madres de familia de la civilizada Loreto, vamos a seguir sufriendo angustias para impedir que nuestros hijos corran, inocentes, inexpertos, ignorantes del peligro, a contemplar como si fuera una *kermesse* o un circo, el tráfico de hetairas, de mujerzuelas desvergonzadas, de PROSTITUTAS para no hablar con eufemismos, que impúdicamente llegan y parten de ese antro erigido en las puertas de nuestra ciudad por ese individuo sin ley y sin principios que responde al nombre y apellido de Pantaleón Pantoja? (PV, str. 210-211)

(Dnes stejně odhodlaně a bez ohledu na riziko, které tím podstupuje, Sinchi se táže: Jak dlouho ještě budeme trpět v našem milovaném městě, vážení rozhlasoví posluchači, zahanbující existenci nechvalně proslulého Sboru potěšitelů, v lidovější mluvě známého pod přezdívkou Pantilandie, v posměšné poctě jeho tvůrci? Jak dlouho, táže se vás Sinchi, otcové a matky rodin našeho civilizovaného Loreta, se ještě budeme muset šírat úzkostnými úvahami, jak zabránit tomu, aby naše děti, nevinné, nezralé a netušící nebezpečí, se chodily dívat – jako kdyby to byl nějaký jarmark nebo cirko – na všechny ty hétery, necudné ženštiny a PROSTITUTKY, abychom to řekli přímo, které nestoudně přijíždějí a odjíždějí z oné peleše hříchu, zbudované u bran našeho města oním individuem, které neuznává žádné zákony a zásady a které nese jméno a příjmení Pantaleón Pantoja? PŽR, str. 138)

Zveličování je patrné z výrazů jako je „zahanbující existence“, „hétery“ a „necudné ženštiny“, které „nestoudně přijíždějí a odjíždějí“ či „peleš hříchu“, jež ostře kontrastují s „milovaným městem“, „civilizovaným Loretem“ a nevinnými, nezralými a nebezpečí netušícími dětmi. Sinchi rovněž zmiňuje riziko, jež svým pátráním po původu Pantilandie podstupuje, aby tak vyvolal ještě větší senzaci a zdůraznil dramatickost celé situace.

Dalším komickým jazykovým prvkem v románu jsou všudypřítomné zdrobněliny, a to zejména při oslovování („Pantita“, „mamička“, „synáček“, „dceruška“, „kmotřenka“, „ouško“) a šíšlání Čiňana Porfiria:

- Bulines, hay poquitos – muestra tres dedos el Chino Porfirio -. A su salud y buena vida. Dos decentes y uno bajetón, pa mendigos. Y hay también las polillas que van de casa en casa, pol su cuenta. Las lavandelas ¿sabía? (PV, str. 35)

(„Boldelů je tu málo,“ Číňan Porfirio zdvihne tři prsty. „Na vaše zdlaví a štěstí. Dva šou tu šlušné a jeden plachmizelný, tak plo žebláky. A taky šou tu doloty, co chodí od domu k domu, na vlastní pěst. Žiká še jim *pladleny*, šlyšel jste o tom něco?“ PŽR, str. 24)

Vady řeči obecně mohou působit poněkud komicky, ovšem v uvedeném příkladu je opět důležitý kontext celé situace, kdy šišlající Číňan vede rozhovor s kapitánem peruánské armády ohledně iquitoských „dolot“.

V neposlední řadě jsou slovními a významovými hříčkami také jména potěšitelů a dalších postav a míst, jež se v románu objevují. Uveďme již zmíněnou „Bobulku“ či „Kozenu“, dále také „Rousňačku“ nebo Pantojovi blízké spolupracovníky jako je „Cucík“ či „Žararaka“. Generálovi Collazosovi zase nikdo neřekne jinak než „Tygr Collazos“ a jména jako Peter Casahuanqui či Sinforsoso Caiguas samy znějí jako ozvěna smíchu. Komické je i označení existujícího pojízdného nevěstince jako „Pantilandie“ a sám Pantaleón Pantoja je svými svěřenkyněmi označován jako „Pan-Pan“. Kapitán nezapomněl pojmenovat ani plavidlo a letadlo, na jejichž palubách se potěšitelky přemísťují. Jedná o „Evu“ a „Dalilu“, jména přímo odkazující k biblickým postavám, jež v kontextu pojízdného nevěstince opět působí velmi ironicky a humorně.

2. Situační humor

Vedle slovního humoru a jazykových hříček se v románu rovněž hojně objevuje humor situační, který slovní humor doplňuje a také ho pro svůj větší efekt využívá. Tak je tomu například v případě, kdy se kapitán Pantoja vrátí opilý nad ránem domů po důkladném zkoumání iquitoského nočního života a podniků, ráno trpí velkou nevolností a pečuje o něj jeho milující matka, paní Leonor: „Zavři očička a otevři papulku,“ paní Leonor špulí ústa a nese mu kouřící šálek. „Teď tuhle horkou kávičku, synáčku.“ (PŽR, str. 27). Celkově z přehnané péče paní Leonor, kapitánovy matky, vyplývá celá řada komických situací, představíme-li si, že dospělý a ženatý kapitán peruánského vojska bydlí ve společné domácnosti i se svou matkou.

Kapitán Pantoja ve svém zápalu pro zdárné splnění zadaného rozkazu neváhá studovat odbornou literaturu a shání veškeré dostupné vědecké poznatky v iquitoských knihovnách a knihkupectvích. Protože ale musí vystupovat v civilu, dochází k humorné situaci v momentě, kdy v knihovně koleje otců augustiniánů poptává literaturu s erotickou a sexuální tematikou. Jediné tři rádooby odborné publikace, jež potom v celém Iquitosu sežene, nesou název *Jak pěstovat mužnou sílu, Afrodisiaka a jiná tajemství lásky, Všecko o sexu ve dvaceti lekcích* (PŽR, str. 38-39). Názvy samy o sobě rovněž reprezentují humor slovní.

Pantoja, „ve své snaze vynaložit veškeré úsilí, aby poslání, jímž ho nadřízené orgány pověřily, splnil co nejlépe, třeba i za cenu ohrožení svého tělesného zdraví a rodinných svazků“ (PŽR, str. 68), kromě sebevzdělávání neváhá podnikat i četné experimenty, a to na svém vlastním těle, jejichž průběh i výsledek je vždy velmi vtipný. Studuje také vliv některých lokálních potravin a nápojů, jež by měly mít afrodisiakální účinky na mužskou erekci, a dochází k překvapivě pravdivým závěrům, to když mu například směs ipurura s pálenkou způsobí erekci přímo v nočním podniku. Obzvláště komická je situace, kdy Pantaleón na vlastní kůži vyzkouší tzv. zmijovinu:

Aún peor y realmente satánico es el bebedizo llamado viborachado, aguardiente en el que se macera una víbora venenosa, de preferencia jergón, de efectos más cataclísmicos que los anteriores, porque, ofrecido esta vez casualmente al autor de este parte en otro sitio nocturno de Iquitos, el Club La Selva, le comunicó un ardor y endurecimiento de tal ferocidad y urgencia que, con pesar que aún no merma, tuvo que recurrir en el incómodo lavabo del local mencionado, al vicio solitario que creía ya extinto desde los días de su infancia, para recobrar la temperancia y la paz. (PV, str. 103)

(Ještě horší a vskutku pekelný je ovšem lektvar, kterému se říká zmijovina, pálenka, v níž se vyluhuje jedovatý had; podle možnosti druh, jemuž se říká jergón, a který má ještě bouřlivější účinky než přípravky zmiňované výše, poněvadž když ho pisateli tohoto hlášení podali v jiném iquitoském nočním podniku, v klubu Prales, v tomto případě náhodou, přivodilo mu to tak úporné a naléhavé ztopoření a pálení, že pokud chtěl znovu nabýt klidu a míru, musel se k vlastní lítosti, která ho dosud neopustila, na nepohodlném záchodku uvedeného podniku uchýlit k samoprznění, o kterém se už domníval, že se s ním rozloučil současně s dětstvím. PŽR, str. 68-69.)

Představa zoufalého kapitána peruánské armády, jenž musí v nočním podniku operativně řešit takto palčivou situaci, je téměř groteskní. Závěrem těchto experimentů potom bylo vydání zákazu podávat zmíněné a otestované afrodisiakální potraviny a nápoje vojákům působícím v oblasti amazonského pralesa.

Tato slepá oddanost učinit prakticky cokoli pro úspěšné splnění zadaného rozkazu je sama o sobě komická a vytváří v románu mnohé humorné situace, jež nakonec vyústí v osobní přezkušování potěšitelky kapitanem v dobré víře, že má tak nad Sborem maximálně odborný a profesionální dohled. Generál Tygr Collazos tento fakt vyhodnotil slovy: „Ještě pořád mi není jasné, jestli jste takový prostřáček, nebo tak strašný cynik.“ (PŽR, str. 225)

Při svých experimentech, testech a zkoumáních došel kapitán Pantoja rovněž k závěru, že se při jednotlivých výjezdech ušetří čas, budou-li se vojákům čekajícím ve frontě na potěšitelky podávat erotické časopisy, aby se urychlila jejich erekce a tedy přípravná fáze. Vše má ovšem podložené měřeními a výpočty. Vojáci potom musí časopisy nepoškozené vracet, protože Sbor nemá dostatek financí na nákup nových, a tak je vojákům jen zapůjčuje.

Představa této situace je téměř absurdní, stejně tak jako vysvětlování celého nařízení o zapůjčování časopisů vojenskému kaplanovi, otci Beltránovi:

– Lo habré oído todo antes de morirme, Dios mío – manotea en el perchero, coge su quepí, se lo pone y se cuadra el padre Beltrán -. Nunca imaginé que el Ejército de mi Patria iba a caer en semejante podredumbre. (PV, str. 138)

(„Co všechno ještě neuslyším, než umřu, můj ty Bože,“ otec Beltrán zatápá po věšáku, sundá svou čapku, nasadí si ji a postaví se do pozoru. „Nikdy jsem netušil, že armáda mé vlasti jednou zapadne do takového mravního bahna.“ PŽR, str. 90)

Paradoxně se Pantaleón Pantoja stane obětí svých vlastních nařízení a pravidel, to když se Braziliánka stane jeho milenkou a on by ji nejraději zprostil služby ve Sboru, ale jelikož je jeho řádnou členkou, musí splnit alespoň minimální počet ukojených vojáků, to jest deset. Tvrdohlavost a neoblomnost kapitána a absurdita celé situace v případě neporušitelnosti řádu budí rovněž úsměv na rtech:

- [...] Si esa hembra te gusta y te friega que la toquen, por qué no la exceptúas totalmente del Servicio. ¿Para qué eres jefe, si no?

– Eso no – tose, se ruboriza, tartamudea, bebe el capitán Pantoja -. No quiero faltar a mi deber. Además, te aseguro que esa visitadora y yo, en realidad.

– Todos los oficiales lo saben y les parece muy bien que tengas una querida – se chupa la espuma del bigote, enciende un cigarrillo, bebe, pide más cerveza el capitán Mendoza -. Pero nadie comprende ese sistema tuyo. Se entiende que no te haga gracia que la tropa se tire a tu hembra. Para qué entonces ese formalismo ridículo. Diez polvos es lo mismo como cien, hermano.

– Diez es lo que obliga el reglamento – ve salir de las carpas a los primeros soldados, entrar a los segundos y a los terceros, traga saliva el capitán Pantoja -. ¿Cómo lo voy a violar? Lo hice yo mismo.

– No puedes con tu genio, cerebro electrónico – echa la cabeza atrás, entrecierra los ojos, sonríe nostálgico el capitán Mendoza. (PV, str. 246)

(„[...] Jestli se ti ta ženská líbí a žere tě, že na ni někdo sahá, proč ji nezprostitíš služby úplně? Jednou jsi velitel, ne?“

„To ne,“ rozkašle se kapitán Pantoja, zrudne, zakoktává se a pije. „Nechci se prohřešit proti svým povinnostem. Navíc tě ujišťuju, že ta potěšitelka a já, co tě to napadá.“

„Všichni důstojníci to vědí a plně schvalují, že máš milenkou,“ kapitán Mendoza si vysrkne pěnu z knírku, zapálí si cigaretu, napije se a objedná si další pivo. „Ovšem ten tvůj systém nikdo nechápe. Je jasné, že se ti nezamlouvá, aby vojáci šoupali tvoji ženskou. Ale proč se potom tak směšně přidržuješ předpisů? Deset čísel nebo sto, to máš přece jedno, bratříčku.“

„Deset je povinných, tak je to v řádu,“ kapitán Pantoja vidí, jak první vojáci vycházejí ze stanů a dovnitř vcházejí druzí a třetí, polkne slinu. „Jak ho mohu porušit? Sám jsem ho vypracoval.“

„To je ten tvůj elektronický mozek, nezvládneš vlastního génia,“ kapitán Mendoza zvrátí hlavu dozadu, přimhouří oči a zádumčivě se usměje. PŽR, str. 162)

Sám kapitán Mendoza tedy Pantoju upozorňuje na absurditu celé situace a na jeho „směšné dodržování předpisů“, ale co je v řádu, to nelze porušit, přece se kapitán „neprohřeší proti svým povinnostem“. V Pantojově logice tedy není proti jeho povinnostem mít poměr

s jednou z potěšitelek, ale oba musí dodržovat řád tím, že potěšitelka vojákům poskytne minimální počet ukojení.

Smích v nás také vyvolává situace, kdy Pocha pozve k sobě domů *pradlenu* netuše, že iquitoské *pradleny* nabízejí služby úplně jiného typu než je praní. Jedná se o prostitutky, jež chodí od domu k domu a maskují své služby jako praní prádla. Zmíněná *pradlena* hnedle zkušeně nakráčí do ložnice a oznámí Pantaleónovi, že na takový typ služeb není zvyklá a že to bude za příplatek, má-li se starat i o jeho manželku. V tom Pocha i Pantaleón situaci pochopí a okamžitě *pradlenu* vykáží. Pocha navíc tuto situaci humorně líčí ve svém dopise sestře, situační humor je tak ještě podpořen humorem jazykovým:

Ahí mismo debí sospechar que pasaba algo raro porque la niña tenía pinta de todo menos de lavandera, pero yo, una boba, en la luna. Una huachafita de lo más presentable, cinchada para resaltar las curvas por supuesto, con las uñas pintadas y muy arregladita. Me miró de arriba abajo, de lo más asombrada, y yo pensé qué le pasa a ésta, qué tengo para que me mire así. (PV, str. 88.)

(Už ve dveřích mě mělo napadnout, že je to nějaké divné, poněvadž vypadala jako cokoli jenom ne *pradlena*, ale já hloupá jako kdybych spadla z měsíce. Byla opravdu pohledná, samozřejmě stažená, aby vynikla její postava, nehty namalované a hezky upravená. Vyjeveně si mě prohlédla od hlavy až k patě a já si říkala, co jí je, co na mně ta ženská vidí, že si mě tak prohlíží. PŽR, str. 59)

Představa zmíněného nedorozumění na prahu dveří, kdy se Pochitě honí hlavou citovaný odstavec a přítomná „*pradlena*“ zase přemýšlí, jak k tomuto nestandardnímu požadavku klientů přistoupit, je opět velmi komická.

Vrcholem situačního humoru a ironie je potom vojenský pohřeb Braziliánky, jehož se účastnili jak členové armády, tak i ostatní potěšitelky. Pohřeb, při kterém vojáci vzdali Braziliánce hold, byl paradoxně veden bývalým majorem Beltránem, jenž od armády právě kvůli nevoli ke Sboru potěšitelek odešel a stal se farářem pověřeným péčí o iquitoský hřbitov. Kapitán Pantoja pak Braziliánku ve svém smutečním projevu označil za „udatného vojáka, jenž padl ve službách své vlasti“ a za „nebohou mučednici padlou při plnění povinností“ (PŽR, str. 186). Situační ironie je zde tedy opět doplněna ironií slovní, protože označení prostitutky za udatného vojáka není ničím jiným než slovní ironií. Pantaleón však svá slova pronášel zcela vážně. Absurditu a komicnost celé situace potom shrnuje poručík Bacacorzo slovy: „Ten nápad, vzdát vojenské pocty kurvě, mě úplně okouzлил, právě proto, že byl tak šílený.“ (PŽR, str. 204)

Komické momenty se objevují v průběhu celého románu, způsobují doslova výbuchy smíchu a z výše zmíněných ukázek je patrné, že situační humor se s humorem slovním v románu skvěle doplňuje.

Kritický úhel pohledu v románu

I přesto, že je román *Pantaleón a jeho ženská rota* bezpochyby groteskní fraškou, objevují se pod touto první humoristickou vrstvou vážná témata. J. M. Oviedo v této souvislosti komentuje:

Pantaleón je satiricko-parodickým programem, jehož šipky míří přímo na veškeré instituce, jejichž základem je hierarchické uspořádání, a to konkrétně na vojenský systém a na vojenský způsob řešení problému, jenž hrozí rozbitím organizace tohoto systému a ohrožuje samotnou jeho existenci uvnitř společnosti.⁸⁶

Raymond L. Williams zase zmiňuje, že: „Čtenáře, jež nejsou schopni rozlišovat mezi vážností a střízlivostí mohou tyto vážné, ale velmi málo střízlivé romány pramálo uspokojit.“⁸⁷

Oviedo dále uvádí, že i přes tento satiricko-parodický program se v *Pantaleónovi* objevují tři konstanty známé čtenářům z předchozích Llosových děl. Tyto konstanty tvoří vojenské prostředí, prostředí pralesa a eschatologický prvek reprezentovaný zejména zneužíváním a společenským úpadkem.⁸⁸ Vojenské prostředí dominovalo zejména v románu *Město a psi* a prostředí pralesa v románu *Zelený dům*, kam zasahovala i tematika vojenská, zato zkaženost společnosti, vykořisťování a nespravedlnost prostupují všemi autorovými romány.

Přítomnost zeleného ještěra v románu

Při naší analýze přítomnosti kritiky v románu využijeme metafory uvedené Josém Luisem Martínem v knize *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico (Vypravěčské umění Vargase Llosy: stylistické přiblížení)*. Martín při analýze *Zeleného domu* odhaluje přítomnost fenoménu *prolhané společnosti* a používá pro něj obrazu *zeleného plaza* či *zeleného ještěra*, který se schovává v Llosově pralesi a rovněž na různých místech knihy. Tento metaforický zelený ještěr má tři hlavy, jež jsou tvořeny mocí vojenskou, mocí církevní a mocí civilní⁸⁹. Po důkladném pátrání může být tento zelený ještěr, tedy všudypřítomný vliv prolhané společnosti, nalezen i v *Pantaleónovi a jeho ženské rotě*. Budeme tedy postupně

86 “*Pantaleón* es un programa satírico-paródico cuyos dardos apuntan directamente a toda entidad compuesta jerárquicamente pero de modo concreto al sistema militar, al modo militar de resolver un problema que amenaza quebrar su organización y su existencia misma dentro de la sociedad.” Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 272.

87 “Los lectores no dispuestos a distinguir entre la seriedad y la sobriedad pueden terminar poco satisfechos con estas novelas serias pero poco sobrias.” Williams, Raymond L. Cit. d., str. 175. Poznámka: Těmito romány jsou myšleny *Pantaleón a jeho ženská rota* a *Tetička Julie a zneuznaný génius*.

88 Tamtéž, str. 268-270.

89 Viz. Martín, José Luis. Cit. d., str. 106-135.

analyzovat kritiku armády, kritiku církve, kritiku společnosti a civilní moci, a jistě narazíme i na další cíle, na které Llosovy šipky míří, například na kritiku informačních médií.

Barva metaforického ještěra ovšem není náhodná. Martín uvádí, že právě zelená barva je zde symbolem zkaženého, ďábelského, pekelného. Zelený ještěr učinil zeleným celý prales, což by znamenalo, že vojenská, církevní a civilní moc mají na původní obyvatele pralesa přímý negativní vliv, obyvatelé pralesa se musí podřítit jejich pravidlům, a tak se zkaží. Martín svou myšlenku opírá i o další díla hispanoamerických autorů, kde zelená barva zastupuje stejnou symboliku. Jedná se o *Zelené peklo (El infierno verde)* Kostaričana Josého Marína Cañase a román *Zelený papež (El papa verde)* Miguela Ángela Asturiase.⁹⁰ Zelená je i barva piurského nevěstince (onen Zelený dům) a jeho souvislost se zeleným ještěrem potvrzuje i sám vypravěč, když ve čtvrté kapitole první knihy uvádí, že „za tmy vypadal jako hranatý, světélkující plaz“⁹¹. Harfa starého hudebníka Anselma, původního majitele Zeleného domu, je rovněž zelená, stejně tak jako oči divošky Bonifacie, která skončí pohlcena zeleným ještěrem jako prostitutka v Zeleném domě.

V *Pantaleónovi* se také objevuje symbolika zelené barvy, kapitán totiž pro Sbor potěšitelů vybral jako emblematické barvy právě zelenou a červenou:

[...] Deseoso de dar una fisonomía propia y distinta al SVGPFA [...] el suscrito ha procedido a designar el verde y el rojo, por el siguiente simbolismo: a. verde por la exuberante y bella naturaleza de la región amazónica donde el Servicio va a fraguar su destino y b. rojo por el ardor viril de nuestros clases y soldados que el Servicio contribuirá a aplacar. (PV, str. 68)

(Podepsaný sděluje, že ve snaze vtisknout SPPPPS vlastní a jasnou tvář a nadat ho reprezentativními označeními [...], rozhodl se určit zelenou a červenou za symbolické barvy Sboru potěšitelů, kteréžto symboly mají následující význam: a) zelená vyjadřuje bujnou a překrásnou přírodu amazonské oblasti, kde Sbor bude kout svůj osud, b) červená vyjadřuje mužný žár našich poddůstojníků a vojáků, který Sbor potěšitelů pomůže ukojit. PŽR, str. 46)

Symbolika zelené barvy tedy odpovídá významu, jenž uvádí Martín, jelikož Sbor potěšitelů představuje něco zkaženého a díky návodným rozhlasovým vysíláním Sinchiho se pro obyvatele Iquitosu Pantilandie mění v cosi pekelného až ďábelského.

Martínova úvaha o metaforickém zeleném pralesu může být v případě *Pantaleóna* rozvinuta ještě dál. Zelený, to jest zkažený prales má totiž neblahé účinky na své obyvatele. Ti jsou ve výsledku násilnější a žádostivější. V románu můžeme najít spoustu odkazů, jež vysvětlují sexuální dychtivost vojáků a násilné chování obyvatel pralesa jako důsledek vlivu

90 Tamtéž, str. 125.

91 Vargas Llosa, Mario. *Zelený dům*. Praha: Odeon, 1971, str. 100.

pralesního klimatu. Tak je tomu i v jednom z dialogů mezi Pantaleónem a Tygrem Collazosem:

- Debe ser el calor, el clima, ¿no cree? – se anima el Tigre Collazos.
- Muy posiblemente, mi general – tartamudea el capitán Pantoja.
- La humedad tibia, esa exuberancia de la naturaleza – se pasa la lengua por los labios el Tigre Collazos -. A mí me sucede siempre: llegar a la selva y empezar a respirar fuego, sentir que la sangre hierve. (PV, str. 20)

(„Nejspíš je to tím horkem, tím podnebím, nemyslíte?“ Tygr Collazos najednou ožije.
„To je dost pravděpodobné, pane generále,“ vykoktá kapitán Pantoja.
„To horké vlhko, a příroda, která přímo bují,“ Tygr Collazos si jazykem olízne rty. „Mně se to stává vždycky: jakmile se octnu v pralesi, začnu soptit oheň a cítím, jak mi krev vře.“ PŽR, str. 14)

Jeho slova následně potvrzuje i sám kapitán Pantoja, to když v jednom z hlášení svým nadřízeným sděluje, že:

[...] Debido indudablemente a factores ya identificados por la superioridad (el calor, atmósfera húmeda), el suscrito había registrado un aumento del impulso seminal desde el mismo día que pisó suelo amazónico. (PV, str. 102)

([...] Vlivem činitelů, které jsou nadřízeným orgánům již známy (horko a vlhké ovzduší), podepsaný u sebe zaznamenal nárůst pohlavního nutkání hned od prvního dne, kdy vkročil na amazonskou půdu. PŽR, str. 68)

Podnebí zeleného (tj. i zkaženého) pralesa má na jeho obyvatele podle vlastních slov postav opravdu neblahý vliv, protože „soptění ohně“, „vroucí krev“ a „nárůst pohlavního nutkání“ mohou vést k negativním důsledkům.

Zelený ještěr se tedy objevuje jako metaforické ztělesnění moci vojenské, církevní a civilní, jež všechny dohromady tvoří nespravedlivou, zkaženou a prolhanou společnost. Tento ještěr žije schovaný uprostřed pralesa a ničí ho zevnitř. Jinak řečeno vliv těchto tří mocenských složek na obyvatele amazonské oblasti je nesporný, a rozhodně není pozitivní. Díky tomuto vlivu se i prales mění v „zelený“ (zkažený, nespravedlivý) a mravně kazí jeho obyvatele. Zeleného ještěra tedy můžeme najít jak v oblasti Iquitosu (*Pantaleón a jeho ženská rota*), tak v oblasti horního Maraňónu a osady Santa María de Nieva (*Zelený dům*). Jeho dlouhé krky s hlavami a hladovými ústy potom sahají až k Piure (*Zelený dům*) a na mnohá další místa, jak Vargas Llosa dokazuje i ve svých dalších románech.

Kritika vojenské moci a armády

Jak již bylo zmíněno, vojenské prostředí dominuje v prvním Llosově románu *Město a psi*, a právě zde se objevuje silná kritika armády a vojenské moci. V románu bychom našli celou řadu příkladů, ale asi nejkritičtější momentem je neobjasněná smrt kadeta Arany, kterou se jako jediný snaží vyřešit poručík Gamboa. Když už je skoro jisté, že se nejednalo

o nešťastnou náhodu, ale o vraždu, je poručík Gamboa svými nadřízenými důrazně upozorněn, aby ve vyšetřování nepokračoval a nepoškozoval tak víc pověst vojenského gymnázia. Poručíku Gamboovi to však jeho svědomí a smysl pro spravedlnost nedovolí, ve vyšetřování pokračuje, a tak je za trest degradován a převelen do jiné oblasti. Právě jeho smysl pro spravedlnost, jenž by měl být základním pilířem vojenské instituce, ostře kontrastuje s pokrytectvím Gamboových nadřízených, kterým jde jen o udržení dobré pověsti gymnázia a povýšení. Osud poručíka Gamboya má tak s osudem kapitána Pantoji mnoho společného. Ve druhém autorově románu, *Zeleném domě*, se zase Vargas Llosa staví kriticky ke spolupráci vojáků a sester z místní misie, kteří společně unášejí dívky z indiánských kmenů a odvázejí je do osady Santa María de Nieva na „převýchovu“. Stejně tak odsuzuje spolupráci vojáků s místními autoritami, jež v oblasti hájí především své ekonomické zájmy a vykořisťují původní obyvatele.

V románu *Pantaleón a jeho ženská rota* jsme si povšimli přítomnosti parodie vojenských hlášení a obecně vojenských metod přístupu k problému. Tato parodie však není jen úsměvná, ale také velmi kritická. Spouštěčem problémů v amazonské oblasti jsou právě vojáci peruánského vojska, kteří místo aby efektivně zakročili proti vznikajícímu fanatickému náboženskému hnutí, přidělávají ještě více problémů a uchylují se k násilným sexuálním činům.

Prostřednictvím nespočtu vojenských hlášení, nařízení, stanovisek, vyhlášek a rozhodnutí zase Vargas Llosa kritizuje neefektivitu vojenského úřadu, kde je sice všechno pevně stanoveno, ale schvalování všech nařízení je velmi zdlouhavé a předpisy se stejně porušují. Paradoxní je, že jediným členem sboru, jenž předpisy bez výjimky dodržuje, je právě kapitán Pantoja, který je ale jako jediný po skončení fungování Sboru potěšitelek potrestán. Rita Gnutzman v této souvislosti zmiňuje: „Disciplínu a výkonnost bere tak vážně, že si kope svůj vlastní hrob.“⁹² Vargas Llosa nejenže Pantojovo slepé naslouchání rozkazům zesměšňuje, ale také ho notně kritizuje. Kapitán je odhodlán splnit pro službu vlasti téměř jakýkoliv rozkaz, i když s ním rozumově nesouhlasí, jako například založení Sboru potěšitelek. Po přijetí rozkazu už však kapitán neuvažuje nad ničím jiným než nad jeho zdárným splněním, neváhá kvůli tomu dát všanc i svůj osobní a soukromý život, a nepřemýšlí nad možnými důsledky rozkazu. A to je přesně typ člověka, kterého vojsko do svých řad potřebuje – člena natolik loajálního, jenž uposlechne rozkaz, ať je jakýkoliv.

92 “Se toma tan en serio la disciplina y la eficacia que se cava su propia tumba.” Gnutzman, Rita. Cit. d., str. 127.

V románu je rovněž patrné, jak vojsko řídí a zasahuje do osobního života vojáků, když je kvůli splnění rozkazu neváhá přesunout téměř ze dne na den do stovky kilometrů vzdálených oblastí. Tak je tomu i v případě kapitána Pantoji, jenž je převelen do pralesní oblasti Loreta. Jeho manželka Pocha to komentuje slovy: „Jednou jsi voják, ne? [...] Věděl jsi, že tě můžou poslat, kam je napadne.“ (PŽR, str. 16) Vojenská moc a její vliv na osobní život kapitána se nám připomíná i na konci knihy, kdy je Pantoja v rámci svého trestu opět převelen, tentokrát do horské oblasti peruánských And. I v tomto případě přijímá rozkaz mlčky, bez protestů, i když poněkud rozčarovaný.

Pokrytectví členů armádního sboru, kteří dávají po skandálu s potěšitelkami ruce pryč od jednoho ze svých nejvěrnějších členů, také dokazují poslední kapitoly románu, kde ti, kteří fungování Sboru potěšitelek po celou dobu kritizovali a napadali, nakonec končí v milostném objetí se samotnými potěšitelkami propuštěnými ze služby. Jako příklad můžeme uvést slova generála Scavina:

– En fin, en fin, las dos pesadillas de la Amazonía terminaron de una vez por todas – se desabotona la bragueta el general Scavino -. Pantoja mutado, el profeta muerto, las visitadoras hechas humo, el Arca disolviéndose. Esto va a ser otra vez la tierra tranquila de los buenos tiempos. Unos cariñitos en premio, Peludita. (PV, str. 339)

(„Konečně, konečně; obě dvě strašidla Amazonie máme jednou provždy z krku,“ a generál Scavino si rozepne poklopec. „Pantoju přeložili a prorok je po smrti, potěšitelky jsou kdoví kde a Bratrstvo se rozpadá. Zás tady bude klid, jako za starých dobrých časů. Za to si zasloužím nějaké to pohlazení, Rousňáčko.“ PŽR, str. 223)

O pokrytectví, vydírání a porušování pravidel uvnitř vojenských a policejních sborů rovněž svědčí další z hlášení Pantaleóna Pantoji. V něm je uvedeno, jaká je běžná praxe v nočním podniku paní Leonor Curinchilové a proč je podnik před krachem:

Es así, por ejemplo, que para la renovación anual del permiso de funcionamiento que recaba en la Comandancia de la Guardia Civil, Leonor Curinchila debe desembolsar, aparte de los derechos legales, gruesas sumas en calidad de obsequio a los jefes de la sección Lenocinios y Bares para posibilitar el trámite. Fuera de ello, los miembros de la Policía de Investigaciones (PIP) de la ciudad, que son más que treinta, y un buen número de oficiales de la G. C., han contraído la costumbre de requerir gratuitamente los servicios de Casa Chuchupe, tanto en lo que se refiere a bebidas alcohólicas como a prestaciones, bajo amenaza de sentar parte acusando al local de escándalo público, que es motivo de cierre inmediato. (PV, str. 67)

(Kupříkladu při každoroční obnově živnostenského povolení, o které žádá místní velitelství četnictva, Leonor Curinchilová musí kromě zákonných poplatků vyplatit tučné částky jakožto dary velitelům oddělení pro nevěstince a výčepy, aby její žádost vyřídili. Kromě toho si zdejší příslušníci vyšetřovací policie (PVP), kterých je přes třicet, a značný počet důstojníků četnictva zvykli požadovat služby podniku U Žararaky zdarma, jak co se týče alkoholických nápojů, tak i pokud jde o pohlavní ukojení, pod hrozbou, že na ni podají hlášení a obviní ji z veřejného pohoršení, což je důvod k okamžitému zavření podniku. PŽR, str. 45)

Četníci a důstojníci policie tedy neváhají porušovat veškerá nařízení, pravidla a slib, jež složili při uvedení do funkce, a bezostyšně využívají výhod, jež jim jejich povolání nabízí, nechávají se uplácet a dopouští se i vydírání, které by v případě „obyčejných smrtelníků“ již mohlo být považováno za trestný čin.

Z ukázek je patrné, že kritika vojenské moci je v *Pantaleónovi* vyjádřena humornou formou, ale není o nic méně ostrá než v Llosových předchozích románech.

Kritika církevní moci

Martín ve své studii uvádí, že ve výpravné próze Vargase Llosy nenalezneme až tak silnou proticírkevní satiru. Autorův postoj chce spíše ukázat duchovenstvo jako dogmatickou instituci, jež je silně propojená s dominující politickou mocí. Spíše než o přístup striktně antiklerikální a protináboženský se tedy jedná o vidění církevní moci v souvislostech politicko-sociálních.⁹³

Vargas Llosa svůj přístup k náboženství rovněž komentuje ve své knize paměti a je patrné, že i v otázce církevní moci a duchovenstva většinou čerpá ze svých osobních zkušeností. Sám totiž navštěvoval katolickou základní školu a v dětství byl velmi věřící, potom se ale setkal ze strany jednoho z bratrů s pokusem o sexuální obtěžování, což naprosto změnilo jeho přístup ke katolické víře:

Od té doby jsem se postupně přestával zajímat o náboženství a o Boha. Stále jsem chodil na mše, k přijímání a zpovídal se, dokonce jsem se i v noci modlil, ale bylo to čím dál tím mechaničtější, už jsem se plně nezúčastňoval toho, co jsem dělal. Na povinné školní mši jsem většinou myslel na něco jiného, až jsem si jednoho dne uvědomil, že už nevěřím. Stal se ze mě bezvěrec.⁹⁴

V další části knihy Vargas Llosa vysvětluje, že spíše než ateista je agnostik, což je postoj, který mu byl také během jeho prezidenstké kampaně často vyčítán.⁹⁵

S velmi silnou kritikou církevní moci se můžeme setkat v románu *Zelený dům*, kde Vargas Llosa ilustruje působení sester v amazonském pralese a jejich civilizační úsilí se všemi jeho negativními důsledky. Oproti tomu v *Pantaleónovi* je kritika náboženských a církevních uskupení prezentována opět spíše satiricky, přesto ale jednoznačně. Postavami, jež v knize slouží jako terč ke kritice církve a náboženství, jsou vojenský kaplan a kapitán Avencio P.

93 Martín, José Luis. Cit. d., str. 111.

94 “A partir de entonces, de una manera gradual, fui dejando de interesarme en la religión y en Dios. Seguía yendo a misa, confesándome y comulgando, e incluso rezando en las noches, pero de una manera cada vez más mecánica, sin participar en lo que hacía, y, en la misa obligatoria del colegio, pensando en otra cosa, hasta que un día me di cuenta de que ya no creía. Me había vuelto un decreído.” Vargas Llosa, Mario. PA, str. 76.

95 Tamtéž, str. 127.

Rojas, rovněž vojenský kaplan a major Godofredo Beltrán a vůdce náboženských fanatiků Bratrstva archy bratr Francisco.

Kapitán Rojas je příkladem ustrašeného kněze neschopného přizpůsobit se tvrdým podmínkám práce s mužstvem uprostřed pralesa, jenž se tak stává obětí výsměchu vojáků, oproti tomu otec Beltrán ztělesňuje machistického kněze zastávajícího třídní dělení, jenž v sobě nezapře válečnického ducha. Právě otec Beltrán byl po celou dobu silným odpůrcem a kritikem Sboru potěšitelů, po jeho rozpuštění je však i on klientem jedné z prostitutek stejně jako generál Collazos:

– Me apresuré, retirándome en vez de dar la última batalla – recuesta la cabeza en la hamaca, mira al cielo y suspira el padre Beltrán -. Te confieso que extraño los campamentos, las guardias, los galones. En estos meses he soñado a diario con espadas, con la corneta de la diana. Estoy tratando de volver a vestirme el uniforme y parece que la cosa tiene arreglo. No olvides las bolitas, Peludita. (PV, str. 340)

(„Ukvpil jsem se, když jsem ustoupil, místo abych svedl poslední bitvu,“ otec Beltrán si opře hlavu o rohož, podívá se na oblohu a vzdychne. „Přiznám se ti, že mi chybí tábory, stráže a výložky. Celé ty měsíce se mi každý den zdá o zbraních a o tom, jak troubí budíček. Snažím se obléknout si znovu uniformu a zdá se, že to půjde zařídit. Nezapomeň na kuličky, Rousňačko.“ PŽR, str. 223-224)

Na postavě otce Beltrána se tak setkáváme s kritikou pokrytectví členů vojenského církevního sboru.

Postava bratra Francisca zase slouží jako varování před silným kultem osobnosti náboženského fanatika. Bratr Francisco disponuje obdivuhodnými manipulativními schopnostmi a svými předpověďmi o konci světa dokáže ošálit velkou část obyvatelstva pralesní oblasti včetně vojáků, potěšitelů či kapitánovy matky, jež neváhají asistovat ukřižování zvířat, ba dokonce i lidí, a věřit v jeho spasitelskou moc. Přestože jsou některé scény spíše vtipné, přehnané až absurdní, Vargas Llosa prostřednictvím Bratrstva archy upozorňuje na sílu a zaslepenost náboženského fanatismu, jenž řízen šikovnými jedinci může dosáhnout gigantických rozměrů a také dalekosáhlých důsledků.

Kritika civilní moci

Civilní mocí se dostáváme ke třetí hlavě onoho metaforického zeleného ještěra, který ztělesňuje prolhanou a nespravedlivou společnost. Dle našeho mínění má Martín pod pojmem *civilní moc* na mysli moc a vliv, jež vykonává společnost nad jedincem, tudíž bychom sem mohli zařadit problematiku prostituce, jež je jedním z důsledků vlivu společnosti na život jedince. Liliana Fretel ve své studii románu *Pantaleón a jeho ženská rota* uvádí, že prostitutkami se stávají ženy, jež se narodí do prostředí již předem poznamenaného chudobou

a násilím, a rovněž díky svému nízkému stupni vzdělání nemají jiný způsob přežití.⁹⁶ Pochybnou civilní mocí disponují rovněž kuplíři, kteří mají prostitutky pod svým vlivem, jak to v rozhlasovém pořadu komentuje i jedna z potěšitelek, Maclovía:

Tú dirás para qué un cafique, entonces. Porque si no tienes, nadie te respeta, te asaltan, te roban, te sientes desamparada, y, además, Sinchi ¿a quién le gusta vivir sola, sin hombre?” (PV, str. 218)

(Ptáš se, nač potřebuju pasáka? Protože když žádného nemáš, nikdo si tě neváží, přepadnou tě a okradou, cítíš se opuštěná, a potom, Sinchi, kterépak by se to líbilo, žít jen tak sama, bez mužského? PŽR, str. 143)

A tak to vypadá, že prostitutky ani nemají jinou možnost, než se podřídit kuplíři, jenž je bude vykořisťovat. Potom ale Maclovie dodává:

[...] En Pantilandia daban contratos con sueldos fijos, domingos libres y hasta viajes [...]. Era la lotería, Sinchi ¿no te das cuenta? Un trabajo seguro, sin tener que buscar clientes porque había para regalar, y encima tratadas con toda consideración. Nos parecía un sueño, pues.

([...] V Pantilandii dávají smlouvy s pevným platem, v neděli volno a ještě k tomu cestovat. Pro nás to bylo terno, Sinchi, copak to nechápeš? Mít jistou práci a nemuset shánět zákazníky, poněvadž jsme jich měly nad hlavu, a k tomu ještě slušné zacházení. O něčem takovém se nám nikdy ani nezdálo [...]. PŽR, str. 143)

Je až absurdní, že vojenská moc v tomto případě využívá nešťastné situace prostitutek a najímá si jejich služby s přesvědčením, že takovou nabídku nemohou odmítnout. A přestože mají prostitutky jistotu pravidelného měsíčního příjmu a jsou pod vojenskou ochranou, nemůžeme opominout, že jsou stále sexuálně vykořisťované a jedná se s nimi spíše jako se sexuálními objekty nebo dokonce stroji. To dosvědčují jednak přezdívky, jimiž jsou oslovované, a jednak i Pantaleónovy výpočty ohledně průměrných počtů ukojení, kdy kapitán vždy počítá s tím, že by vybrané potěšitelky měly být nanejvýš výkonné, pracovat na *full time*, bez překážek, až ve svých výpočtech úplně zapomene zohlednit dny, které připadají na ženský menstruační cyklus, a musí kvůli tomu všechny své výpočty přehodnotit.

Liliana Fretel na závěr své studie dodává, že jak Pantaleón, tak i potěšitelky se stávají oběťmi moci vojenské a moci civilní:

Nemohou splnit svá přání a své sny. Jsou pohlceni nespravedlností společnosti. Pantaleón bude vždy podřízen bezostyšným lidem, kteří se snaží ze situace vytěžit co největší užitek pro svůj vlastní prospěch. Pantoja vždycky zaplatí za provinění svých nadřízených, zatímco potěšitelky budou stále spoutané touto vykořisťující společností, jež je vnímá jako zboží. Oba typy postav ztrácejí z dohledu obzor, který by je vedl ke skutečnému životu.⁹⁷

96 Viz. Fretel, Liliana. “El alumbramiento del humor y la crítica social en Pantaleón y las visitadoras“. *El hablador* [online]. 2004, n° 5 [cit. 2014-10-25]. Dostupné z: <http://www.elhablador.com/pantaleon.htm>.

97 “Estos no pueden cumplir sus anhelos y sus sueños. Ambos son devorados por la injusticia social. El primero siempre va a estar subordinado a gente inescrupulosa que trata de sacar el mayor provecho para el bien

Kritikou civilní moci je zde tedy především myšlena kritika machismu, společenské situace, jež vede ženy k prostituci, a zejména kritika vykořisťování jedince společností, ať už vykořisťování sexuálního či materiálního.

Kritika moci sdělovacích prostředků

Kromě kritiky moci vojenské, církevní a civilní, jež společně tvoří tři hlavy metaforického zeleného ještěra schovaného uprostřed pralesa, se v románu objevuje stejně satirická kritika moci sdělovacích prostředků. Podobnou manipulativní mocí, jakou má fanatické náboženské bratrstvo, totiž v románu disponují i iquitoské sdělovací prostředky, jejichž dogmatický jazyk, Vargasem Llosou doveden k parodii, slouží k manipulaci veřejného mínění. Nutno doplnit, že vše, co se ve sdělovacích prostředcích říká a objevuje, obyvatelé Iquitosu považují automaticky za pravdivé, a témata probíraná ve sdělovacích prostředcích jsou pokládána za témata veřejná a celospolečenská. Proto musí vojenské vedení zbystřit pozornost, když rozhlasový komentátor a hlasatel Sinchi začne pátrat po hlavním organizátorovi tajemné Pantilandie oháněje se výrazy, že je to jeho profesní a vlastenecká povinnost. Když však Pantaleóna Pantoju vypátrá, přikročí k formě finančního vydírání výměnou za slib, že již nebude na Pantilandii verbálně útočit. Pantaleón je tak donucen Sinchimu pravidelně vyplácet 5% svého platu. Sám Sinchi potom upozorňuje na fakt, jakou moc jeho pořad má:

– No existe nada lo bastante sólido en toda la Amazonía que LA VOZ DEL SINCHI no pueda echar abajo – da un tincanazo en el vacío, resopla, se envanece el Sinchi -. Modestia aparte, si yo le pongo la puntería, el Servicio de Visitadoras no dura una semana y usted tendrá que salir pitando de Iquitos. Es la triste realidad, mi amigo.

– O sea que ha venido a amenazarme – se endereza Pantaleón Pantoja.

– Nada de eso, al contrario – da estocadas fantasmas, se ciñe el corazón como un tenor, cuenta billetes que no existen el Sinchi -. Hasta ahora he resistido las presiones por espíritu combativo y por una cuestión de principios. Pero, en adelante, puesto que yo también tengo que vivir y el aire no alimenta, lo haré por una compensación mínima. ¿No le parece justo?

– O sea que ha venido a chantajearme – se pone de pie, se demacra, vuelca la papelera, corre hacia la escalerilla Pantaleón Pantoja.

– Y ayudarlo, hombre, pregunte y verá la fuerza ciclónica de mi emisión – saca músculos, se levanta, se pasea, gesticula el Sinchi -. Tumba jueces, subprefectos, matrimonios, lo que ataca se desintegra. Por unos cuantos miserables soles estoy dispuesto a defender radialmente al Servicio de Visitadoras y a su cerebro creativo. A dar la gran batalla por usted, señor Pantoja. (PV, str. 155-156)

(„V celé Amazonii není nic tak pevného, aby to pořad *Hovoří Sinchi* nedokázal zbořit,“ a Sinchi cvrnkne ukazováčkem do prázdna, zafuní a pak se samolibě zašklebí. „Všechna

propio. Pantoja siempre pagará por los delitos de sus jefes. Mientras las visitadoras siempre estarán maniatadas por esta sociedad explotadora que las ve como una mercancía. Ambos personajes pierden el horizonte que los guíe a encontrar su verdadero vivir.” Fretel, Liliana. Cit. d.

skromnost stranou, jestli si vás vezmu na mušku, Sbor potěšitelek nevydrží ani týden a vy budete muset vzít draka. To je smutná skutečnost, vážený příteli.“

„Takže jste mi přišel vyhrožovat,“ napřímí se Pantaleón Pantoja.

„Nic takového, právě naopak,“ Sinchi se rozhání rapírem proti přeludům, drží se za srdce jako nějaký tenorista a odpočítává bankovky, které tu nejsou. „Až do nynějška jsem těm tlakům odolával, jak z vrozené bojovnosti, tak ze zásadních důvodů. Jelikož ale i já musím být z něčeho živ, a ze vzduchu to nejde, do budoucna v tom budu pokračovat za nepatrnou úhradu. Nezdá se vám to spravedlivé?“

„Takže jste mě přišel vydírat,“ Pantaleón Pantoja ochable vstane, převrátí koš na papír a rozběhne se ke schůdkům.

„Přišel jsem vám pomoci, člověče; zeptejte se někoho a řeknou vám, že můj pořad je jako smršť,“ Sinchi mu předvede své svaly, vstane, přechází sem tam a rozhazuje rukama.

„Svrhuje soudce i podprefekty, rozbíjí manželství, a všechno, nač zaútočí, se zhroutí. Za ubohých pár solů jsem ochoten obhajovat v rádiu Sbor potěšitelek i mozek, který za tím stojí. Jsem ochoten svést za vás velikou bitvu, pane Pantojo.“ PŽR, str. 103)

Z ukázky je patrné, že Sinchi si je velmi dobře vědom manipulativní moci a vlivu, jež má jeho pořad na názor veřejnosti, a touto mocí se vyloženě chlubí. Má jistotu, že co v rádiu řekne, budou obyvatelé Iquitosu považovat za směrodatné, a proto si může dovolit kapitána Pantoju vydírat. Kritikou médií a sdělovacích prostředků se tak Vargas Llosa snaží ukázat, že se v jejich případě častokrát nejedná o snahu pravdivě informovat společnost, ale spíše o úsilí hájit zájmy určité skupiny či jednotlivce – v případě hlasatele Sinchiho jsou to zájmy čistě osobní.

V této kapitole jsme měli možnost dokázat, že i když román využívá situačního a jazykového humoru, nebojí se kritiky vojenské moci a vojenského (ne)pořádku, stejně tak jako kritiky církevních činitelů a náboženského fanatismu. V neposlední řadě Vargas Llosa též kriticky upozorňuje na prolhanou a nespravedlivou společnost posedlou machismem, vykořisťováním (materiálním i sexuálním) a na senzacechtivý styl sdělovacích prostředků, jenž má jen málokdy za cíl nezaujatě a pravdivě informovat o aktuálních událostech. José Miguel Oviedo též zastává názor, že na posledních stranách knihy se sarkasmus Vargase Llosy povznáší na úroveň morální kritiky, jež dokonale pojímá celý souhrn postav, událostí a prostředí přítomných v románu⁹⁸, a dodává:

To, co chce příběh ukázat úsměvným způsobem, je to stejné, co bylo dramatičtější způsobem kritizováno v předchozích třech románech: fungování vojenské hierarchie udržuje nebo zhoršuje machistické křivdy a nadřazenost [...].⁹⁹

98 Viz. Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 284.

99 “Lo que la historia quiere demostrar, de una manera risueña, es lo mismo que se criticaba, en términos más dramáticos en las tres primeras novelas: el funcionamiento de la jerarquía militar perpetua o agrava los atropellos del machismo y la supremacía [...]”. Oviedo, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus, 2007, str. 25. Dílo dále citováno jako Dossier.

Metafora zeleného ještěra a jeho tří hlav též dokazuje, jak jsou moc vojenská, církevní a civilní propojené, což je patrné i z ukázek a komentářů použitých v této kapitole. Církevní činitelé jsou součástí peruánského vojska, vojáci a četníci zase uplatňují svůj vliv v civilní oblasti a peruánská armáda neváhá při zřizování Sboru potěšitelů spolupracovat s iquitoským podsvětím, jež je součástí moci civilní. Vargas Llosa tak pranýřuje celou prolhanou a nespravedlivou společnost, jež je těmito složkami tvořena a ovlivňována.

IV. ZÁVĚR

Přítomnost humoru, experimentálních narativních technik a polyfonie v románu

V průběhu naší práce jsme viděli, že stejně jako v předchozích románech i v případě díla *Pantaleón a jeho ženská rota* Vargas Llosa využívá svých osobních démonů a staví příběh na pilířích reálné zkušenosti. Pro tento román mu byla inspirací vlastní cesta do pralesa, jež podnikl v roce 1958 a 1964, a při níž se seznámil jak s dosud nepoznanou a značně zaostalou částí Peru, tak i s příběhem jistého kapitána Pantaleóna Pantoji, jehož úkolem bylo vybudovat v této zapomenuté části země pro účely peruánské armády pojízdný nevěstinec.

Tentokrát však autor pro své dílo volí humoristickou formu, jíž dosahuje jak humorem slovním, tak i humorem situačním. Pro slovní humor Vargas Llosa využívá množství eufemismů, jež vynikají právě v kontextu vojenského prostředí, přezdívek, zdrobnělin a kontrastu různých typů jazyka (formální jazyk vojenských hlášení, hovorový jazyk potěšitele). Humor situační zase vzniká v nejrůznějších bizarních a komických momentech, zejména je však tvořen protikladem spořádaného, slušného, někdy až neurotického milovníka pořádku kapitána Pantoji a organizace tak neslušné a ve své podstatě odporující jakémukoliv pořádku, jakou je nevěstinec. Spojení natolik vzdálených a protikladných elementů jako je vojenský svět plný oficialit, formalit, pravidel, hierarchie, odříkání a plnění příkazů a svět erotiky a prostituce, jenž nejen že je neoficiální a neformální, ale rovněž i nelegální, je vlastně základním nosným humoristickým prvkem v románu, a právě snaha kapitána Pantoji podřídit fungování nevěstince vojenským pravidlům a disciplíně vytváří v románu ony zmíněné bizarní, komické a někdy až absurdní situace.

Při důkladném zkoumání narativních technik v románu jsme zaznamenali, že autor na místo heterodiegetického vypravěče, jenž se v díle objevuje jen velmi sporadicky, klade dokumentární texty, skrze něž se příběh vypráví sám. Hlavním tématem knihy je zorganizování pojízdného nevěstince uprostřed amazonského pralesa fungujícího pod taktovkou peruánské armády, a jelikož je princip organizace v románu klíčový, je zrovna tak důležité zorganizování vypravěčského materiálu. Tento dvojitý princip organizace je potom přímou parodií vojenských metod a vojenské posedlosti pořádkem, a je to právě spojitost mezi formou a obsahem, jež na románu oceňuje Raymond L. Williams:

Vztah mezi tím, o co se jedná, a formou, tedy mezi tematikou a technikou, čtenáři přináší energický zážitek a poukazuje na kritickou funkci díla v rámci peruánské společnosti. Tyto postřehy rovněž naznačují, že podstata vypravěčské tvorby Vargase Llosy tkví právě

ve způsobu uspořádání textu [...] a ne pouze v čisté invenci. Transformace reality (přidaný element) je daleko více spojená s nakládáním se samotnou promluvou, jež Vargas Llosa uskutečňuje, a v tomto osobitém díle se doceňuje na základě dvou principů organizace.¹⁰⁰

Zvolená forma románu, jež je tvořena různými typy „autentických“ dokumentárních textů, je důležitá i z hlediska použití různých typů jazyka v rámci každého textu. Vargas Llosa tak nechává promlouvat široké vrstvy peruánské společnosti od nevzdělaných obyvatel pralesních oblastí, iquitoských „ztracených existencí“ a prostitutek, přes rozhlasového hlasatele a novináře, až po velící členy peruánské armády. Blanca Riestra ve své studii uvádí, že Vargas Llosa tím realitu rozdrobuje, propůjčuje hlas postavám z různých společenských tříd dáváje přednost jazyku lidovému a prostopášnému, přesto ale tato rozdrobená mozaika tvoří dokonalou jednotu, skvěle pasující puzzle.¹⁰¹ Tato touha po zachycení různých typů lidských hlasů a různých typů diskurzu je úzce spojená s touhou po totálním románu, touhou zachytit svět jako mnohohlasé neutuchající vření, přání obsáhnout v jednom románu celý svět, propůjčit hlas všem. Tato myšlenka je přítomna i v teorii M. M. Bachtina, jenž právě mnohohlasost v románu považuje za jeden z jeho charakteristických rysů. Hlasy postav jsou v románovém žánru dialogicky spřaženy, reprezentují různé světonázory a relativizují tak skutečnost.¹⁰² A tak přestože je evidentní, že autorova snaha o totální román je v tomto druhém tvůrčím období poněkud na ústupu, Vargas Llosa na ní nerezignuje zcela a nechává v románu promlouvat rozrůzněné hlasy rozličných vrstev společnosti a s nimi různé typy diskurzu.

Nutno však také dodat, že rozrůzněný jazyk odlišných typů postav je dotažen do krajnosti, hyperbolizován, vyznívá humorně a mění se tím v parodii. V románu se tak prostřednictvím vojenských hlášení setkáváme s parodií vojenského jazyka, novinové články a rozhlasové vysílání Vargasu Llosovi slouží jako parodie senzacechtivého jazyka sdělovacích prostředků a dopis Pochy adresovaný sestře je potom parodií afektovaného jazyka žen z vyšší společnosti.

Z hlediska narativních technik Vargas Llosa v románu zapojováním rozmanitých „autentických“ textů využívá kvalitativního skoku, kdy se prostřednictvím jednotlivých textů

100“Esta correspondencia entre aquello de que se trata y la forma, o entre temática y técnica, supone para el lector una experiencia vital e indica la función crítica de la obra en la sociedad peruana. Estas observaciones sugieren además que la esencia de la obra narrativa de Vargas Llosa está en el modo de organizar el texto [...] y no en la invención pura. La transformación de la realidad (el elemento añadido) se asocia más estrechamente con esa manipulación del discurso que efectúa Vargas Llosa y se aprecia en esta particular novela a base de dos principios de organización.” Williams, Raymond L. Cit. d., str. 189.

101Riestra, Blanca. Vargas Llosa: Animal de fondo. In *Vargas Llosa: De cuyo Nobel quiero acordarme*. Ed. Instituto Cervantes. Madrid: D.L. 2011, str. 204-205.

102 Viz. Bachtin, Michail Machajlovič. Cit. d., str. 77-106.

vždy mění úhel pohledu na fungování Sboru potěšitelek. V kapitolách tvořených dialogy, jež Oviedo nazývá dialogy teleskopickými, si zase můžeme povšimnout techniky spojených nádob, kdy se v rámci jednoho rozhovoru bez jakéhokoliv komentáře octneme na úplně jiném místě, v jiném čase, uprostřed úplně jiného typu konverzace, abychom se hned vzápětí vrátili do konverzace předchozí, což Vargasu Llosovi umožňuje, aby se vzájemně propojily a osvětlily dvě vzdálené situace bez zbytečného komentáře vypravěče.

Zjednodušení formy je oproti předchozím románům *Město a psi*, *Zelený dům* a *Rozhovor v Katedrále*, kde se tyto narativní techniky objevují v daleko hojnější míře a ve všech svých možných typech a kombinacích, nesporné, přesto se však Vargas Llosa experimentálních narativních technik nevzdává a román *Pantaleón a jeho ženská rota* je tak po formální stránce technicky hravým a polyfonním literárním dílem s výraznými humoristickými, satirickými a parodickými prvky.

Libertinská inspirace

Jak bylo zmíněno, román je inspirovaný autorovými osobními démony – cestou do pralesa, seznámením se s příběhem jistého kapitána Pantoji, ale také osobní návštěvou v nočních podnikách a nevěstincích, a vlastní zkušeností s vojenskou disciplínou. V souvislosti se vztahem mezi románovým obsahem a jeho formou by se však nabízela ještě jedna autorova osobní zkušenost.

V roce 1958, před odjezdem do Evropy, musel Vargas Llosa vykonávat celou řadu prací, aby sebe a svou ženu uživil. Jednou z nich byla i pozice asistenta knihovníka v Národním klubu. Národní klub uprostřed historického centra Limy sloužil pro setkávání vážených měšťanů, kteří zde uprostřed téměř aristokratické a elegantní atmosféry hráli hry, pili, konverzovali, filozofovali a dojednávávali obchody. Národní klub také disponoval rozsáhlou knihovnou a pro Vargase Llosu bylo velkým překvapením, když zjistil, že její součástí je i největší sbírka erotických a libertinských knih v celé zemi. V této souvislosti Vargas Llosa ve své knize paměti zmiňuje:

Knihovna Klubu byla docela dobrá [...] a měla úchvatnou sbírku erotických knih a časopisů, z níž jsem větší část přečetl nebo jimi alespoň prolistoval. [...] Tato četba pro mne byla velmi důležitá a dlouhou dobu jsem se domníval, že erotismus je synonymum rebelie a svobody a také úžasným zdrojem kreativity jak ve společenském, tak uměleckém prostředí. Zdá se, že tak tomu alespoň bylo v osmnáctém století v dílech a postojích *libertinů* (slovo, které, jak rád připomínal Roger Vailland, nechce být výrazem pro „smyslůst“, ale spíše pro „člověka, jenž vzdoruje Bohu“).¹⁰³

103“ La biblioteca del club era bastante buena [...] y tenía una espléndida colección de libros y revistas eróticas, buena parte de la cual leí o, por lo menos, hojeé. [...] Esas lecturas fueron muy importantes y, durante mucho tiempo, creí que el erotismo era sinónimo de rebelión y de libertad en lo social y en lo artístico y una fuente

Ve Francii osmnáctého století totiž došlo k mimořádnému spojení, a to když se tehdejší filozofové rozhodli použít erotickou fikci jako prostředek pro společenskou kritiku a půdu pro revolucionářské myšlenky. Tato fikce se potom konstitovala jako nový úhel pohledu filozofické literatury a byla i tak čtena – rozdíl mezi obscénním, buičským a protináboženským nebyly zcela jasné. Jinými slovy texty, jež dnes považujeme za pornografické, byly v době osvícenství tou nejmocnější protiautoritářskou literaturou, jaká existovala – vzdorovaly samotnému Bohu.¹⁰⁴ J. M. Oviedo k této problematice dále vysvětluje:

Francouzští filozofové viděli ve spojení volné lásky a svobodného myšlení velké možnosti při útocích na velké mocenské skupiny jako byla církev, monarchie a aristokracie. V jejich knihách skoro nenajdeme kopulaci bez kritiky a diskuse nad závažnými otázkami, jež znepokojovaly nejednu významnou osvíceneckou mysl. Proto je hlavní úmluvou libertinského vypravěčského modelu dosáhnout toho, aby se v popředí scén postupně střídala fyzická aktivita s metafyzickými úvahami a byl nám tak umožněn jak požitek, tak i zamyšlení (ne nezbytně v tomto pořadí).¹⁰⁵

Kdyby podle Oviedo čtenář znovu prošel dílo Vargase Llosy, mohl by si povšimnout, že autor jako by úmyslně či nevědomky oprašoval určité podstatné prvky staré libertinské literatury, pro kterou nic nebylo svaté a vše bylo vystaveno otázce.

Tato naše úvaha rozhodně nechce vést k závěru, že *Pantaleón a jeho ženská rota* je vlastně filozofickým textem skrytým v humoristické, erotické fikci, ale domníváme se, že se Vargas Llosa skutečně inspiroval libertinskými erotickými romány, na jejichž půdě mohli autoři ve spojení s erotikou nastiňovat závažné společenské a politické otázky. Tak i v *Pantaleónovi* dochází spojením erotiky a vojenského prostředí k pobavení, určitému požitku a zároveň k zamyšlení nad závažnými tématy. Llosův neutuchající zájem o erotické romány ostatně potvrzují i jeho pozdější díla *Elogio de la madrastra* (*Chvála macechy*, 1988) či *Los cuadernos de don Rigoberto* (*Zápisníky dona Rigoberta*, 1997).

Humor a kritika v díle

A o jaká závažná témata se tedy v románu *Pantaleón a jeho ženská rota* jedná? Přestože dílo srší humorem, eufemismy, satirickými a parodickými prvky, nastiňuje zároveň

maravillosa de creatividad. Así parecía haberlo sido, por lo menos, en el siglo XVIII, en las obras y actitudes de los *libertins* (palabra que, como le gustaba recordar a Roger Vailland, no quiere decir «voluptuoso» sino «hombre que desafía a Dios.» Vargas Llosa, Mario. PA, str. 336.

104 Oviedo, José Miguel. Dossier, str. 36.

105 “Los filósofos franceses vieron las enormes posibilidades que había en esa asociación entre amor libre y libertad de pensamiento cuando atacaban a los grandes poderes: la Iglesia, la monarquía y la aristocracia. En sus libros casi no hay copulación sin discusión y crítica de las grandes cuestiones que agitaban las mentes más ilustradas. Por eso, la principal convención del modelo narrativo libertino es la de lograr que la actividad física y la especulación metafísica se cedan por turnos el primer plano de la escena para hacernos gozar y pensar (no necesariamente en ese orden).” Tamtéž.

kritiku vojenské moci a vojenského způsobu myšlení, kritiku manipulativního vlivu sdělovacích prostředků a médií, problém machismu silně zakořeněného v peruánské společnosti a obzvláště patrného ve vojenském prostředí. Zároveň se také objevuje varování před náboženským fanatismem a problematika prostituce spojená s chudobou a nevzdělaností, ke které se také velmi úzce váže problematika sexuálního a materiálního vykořisťování jedince jedincem nebo i celou společností. Vargas Llosa v díle též naráží a upozorňuje na pokrytectví jak některých členů vojska, církve, tak i jednotlivců, kteří by měli být zastánci a nositeli určitých hodnot a norem, a přitom se ve skutečnosti chovají úplně jinak a nezřídka v naprostém rozporu s deklarovanými normami.

J. M. Oviedo dílo shrnuje následujícím způsobem:

V románu *Pantaleón a jeho ženská rota*, jenž představuje určitý obrat v rámci tvorby Vargase Llosy a zároveň i její potvrzení, nalezneme ten známý elementární zájem o téma, pilné a vášnivé odevzdání se jeho vypravěčskému rozpracování prostřednictvím výstižných technik a také schopnost prozkoumávat ty nejvýznamnější vrstvy rozporů mezi jedincem a peruánskou společností, což jsou rysy pro autora charakteristické. Román není tak mohutně poetický jako *Zelený dům*, ani tak hrozně hořký jako *Rozhovor v Katedrále*; ani nemůže být, protože jeho záměr je jiný: karikatura, výsměšný tah štětcem, jenž vykresluje jeden velmi konkrétní díl naší reality. Společně se zralostí upustily rysy autorova literárního výrazu od palčivosti a od napětí zatnutých zubů, jež způsobilo prvotní účinek románu *Město a psi*; teď už ví, že může psát parodicko-kritickým kódem, jemuž ho možná naučil klasický či moderní pikareskní román, s pohřební jízlivostí toho, jenž ví, že se směje tragickým věcem, jež nemají řešení.¹⁰⁶

Navzdory prvotnímu pohrdání kritiky *Pantaleónem*, jež jej považovala za povrchní frašku, se tak J. M. Oviedo shoduje s Ritou Gnutzman, Raymondem L. Williamsem a i dalšími odborníky, že *Pantaleón* je sice karikaturou a krutým výsměchem, zároveň také ale nemilosrdným způsobem kritizuje neduhy soudobé peruánské společnosti.

V závěru naší studie tak můžeme uvést, že dílo *Pantaleón a jeho ženská rota* je považováno v rámci literární tvorby Vargase Llosy za druhořadé poněkud neprávem. Naopak dílo představuje v rámci autorovy tvorby důležitý mezník, při kterém došlo k objevení

106 "Novela que es un giro dentro de la obra vargasllosiana pero también una confirmación de la misma, *Pantaleón y las visitadoras* posee ese consabido interés básico del asunto, esa aplicada y apasionada entrega a su desarrollo narrativo mediante técnicas precisas, y esa capacidad de sondeo en los estratos más significativos de las contradicciones entre el hombre y la sociedad peruanos, que son característicos del autor. No tiene la furiosa poesía de *La casa verde* o la masiva amargura de *Conversación en La Catedral*; no puede tenerlas porque su intención es otra: la caricatura, el brochazo burlón de una porción muy concreta de nuestra realidad. Con la madurez, las líneas del rostro literario del narrador han depuesto algo de su acritud y esa tensión de dientes apretados que causó el primer impacto con *La ciudad y los perros*; ahora ya sabe que puede escribir con las claves paródico-críticas que quizá le ha enseñado la picaresca clásica o moderna, con la mordacidad fúnebre de quien sabe que se está riendo de las cosas trágicas que no tienen remedio." Oviedo, José Miguel. MVLL: IR, str. 285.

humoru, a otvírá tak novou tvůrčí etapu. Přestože Vargas Llosa svůj styl vyprávění oproti předchozím románům poněkud zjednodušil, rozhodně se u *Pantaleóna a jeho ženské roty* nejedná o klasický styl vyprávění; autor je stále věrný svým netradičním narativním technikám a v románu nám zprostředkovává pomocí mnoha dokumentárních textů jak odlišné pohledy na situaci, tak i rozrůzněný jazyk rozličných vrstev peruánské společnosti.

Při naší analýze jsme také zjistili, že se pod humoristickou a ironickou slupkou skrývají závažná témata, jež trápí soudobou peruánskou společnost. Tato témata však bezesporu mají i nadčasový a nadnárodní charakter, což je dalším důvodem, proč nepovažovat toto dílo za pouhou erotickou frašku.

Možná, že se autor zjednodušením vypravěčských technik a celkové komplexnosti v *Pantaleónovi a jeho ženské rotě* poněkud vzdálil literárním kritikům, určitě se ale více přiblížil běžnému čtenáři, pro nějž mohla být některá autorova předchozí díla až příliš složitá, aniž by ale rezignoval na své vypravěčské postupy. Zkušenosti získané psaním románu *Pantaleón a jeho ženská rota*, konkrétně použití humoru a erotické tematiky, potom Vargas Llosa využil i pro svá pozdější díla jako byla *Tetička Julie a zneuznaný génius*, *Chvála macechy* či *Zápisníky dona Rigoberta*.

Román *Pantaleón a jeho ženská rota* má tak v rámci tvorby Vargase Llosy své pevné místo a čtenáře může jak srdečně pobavit, tak i přimět k zamyšlení.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární:

Vargas Llosa, Mario. *Město a psi*. Přeložil Miloš Veselý. Praha: Mladá fronta, 2004.

Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón a jeho ženská rota*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: ERM, 1994.

Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. 8^a ed. México D.F.: Punto de lectura, 2012.

Vargas Llosa, Mario. *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Přeložila Libuše Prokopová. Praha: Odeon, 1984.

Vargas Llosa, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Odeon, 1981.

Sekundární:

Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

Brukner, J. – Filip, J. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997.

Donoso, José. *Historia personal del boom*. Madrid: Alfaragua, 1999.

Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara: 2011.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1969.

Gnutzman, Rita. *Como leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Júcar, 1992.

Hars, Luis. *Los Nuestrs*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

Hodoušek, Eduard a kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996.

Kundera, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005.

Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979.

Oviedo, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus, 2007.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Oviedo, José Miguel. Mario Vargas Llosa: Maestro de las voces. In *Espejo de escritores*. Hannover: Ediciones del Norte, 1985.

Riestra, Blanca. Vargas Llosa: Animal de fondo. In *Vargas Llosa: De cuyo Nobel quiero acordarme*. Ed. Instituto Cervantes. Madrid: D.L. 2011.

Semana de autor: Mario Vargas Llosa. Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid: Impresos Izquierdo, 1989.

Tittler, Jonathan. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Bogotá: Banco de la república, 1990.

Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta, 1997.

Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. Madrid: Taurus, 1975.

Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

Williams, Raymond L. *Vargas Llosa: Otra historia de un deicidio*. Mexiko D.F.: Taurus, 2001.

Elektronické zdroje:

Fretel, Liliana. El alumbramiento del humor y la crítica social en Pantaleón y las visitadoras. *El hablador* [online]. 2004, n° 5 [cit. 2014-10-25]. Dostupné z: <http://www.elhablador.com/pantaleon.htm>.

Vargas Llosa, Mario. Projev *Elogio de la lectura y la ficción*, 7. prosince 2010. [online]. [cit. 2014-11-15]. Dostupné z: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.html

Vargas Llosa, Mario. Conferencia Inaugural del congreso *El canon del boom*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Inaugurační přednáška dostupná [online] v pdf. [cit. 2014-06-09]. Dostupné z <http://www.cervantesvirtual.com/obra/conferencia-inaugural-del-congreso-el-canon-del-boom/>

Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971. Dostupné [online] ve formátu pdf. [cit. 2014-09-05]. Dostupné z: <http://api.ning.com/files/e86-46o09Ay26AldPwLJd3WTpUxOsKjmB6h7CMO5ehOqP29TN-WCbNkeYGnEbEQq-cbA3B0fDOdQqoMHfVFRhalauR67FNV8/VargasLlosaMarioGarcaMrquez.Historiadeundeicidio.pdf>

RESUMÉ

Román *Pantaleón a jeho ženská rota* (1973) peruánského spisovatele a držitele Nobelovy ceny za literaturu Maria Vargase Llosy patří spíše k jeho méně známým dílům. Po velmi komplexních prózách, jež aspirovaly na totální román jako *Zelený dům* a *Rozhovor v Katedrále*, přichází tato humoristicko-erotická fraška s příběhem jistého kapitána Pantaleóna Pantoji, jenž dostal za úkol založit uprostřed amazonského pralesa pojízdný nevěstinec pro potřeby vojáků peruánské armády, jež se v důsledku neuspokojení svých základních biologických potřeb dopouštějí násilných trestných činů na ženském domorodém obyvatelstvu.

Vargas Llosa pro tento román poprvé volí humoristickou formu a oproti svým předchozím dílům text částečně zjednodušuje. Cílem diplomové práce je však ukázat pomocí podrobné analýzy díla, že i přes ironický a parodický charakter románu se i zde objevují vážná témata známá čtenářům z dřívějších autorových děl, jako je kritika armády či kritika machismu a vykořisťování, a že i přes jisté zjednodušení je autor stále věrný svým netradičním narativním technikám, jež rozvíjí od šedesátých let dvacátého století, tedy od nástupu nového hispanoamerického románu.

Tvorba Vargase Llosy je úzce spojená s jeho osobními zkušenostmi a zážitky, jež on sám nazývá osobními „démony“. Je tomu tak i v případě *Pantaleóna*, jehož příběh je inspirovaný skutečnou událostí. Proto je třeba se v rámci analýzy díla seznámit rovněž s životem autora, jeho literárními vzory a osobními, historickými a kulturními démony. To vše nám autor zprostředkovává ve své knize paměti *El pez en el agua* (*Ryba ve vodě*, 1993). Termín *démoni* a další obrazné literární pojmosloví včetně charakteristiky narativních technik potom zavádí ve svých studiích *García Márquez: historia de un deicidio* (*García Márquez: příběh jedné bohovraždy*, 1971) a *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (*Nepřetržitá orgie: Flaubert a Paní Bovaryová*, 1975), jež nám slouží jako teoretické východisko pro analýzu narativních technik v románu *Pantaleón a jeho ženská rota*. Vargas Llosa se totiž v těchto studiích zabývá nejen rozbořením románů (*Sto roků samoty* a *Paní Bovaryová*) a života jejich autorů, ale i reflexí svého vlastního procesu psaní.

Pro správné pochopení románu *Pantaleón a jeho ženská rota* je také důležité zasadit jej do kontextu literární historie, proto se v naší diplomové práci věnujeme i tématu hispanoamerického nového románu, literárního boomu a poznatkům, jež si Vargas Llosa z tohoto tvůrčího období pro svá další díla odnáší.

Právě ve studii *García Márquez: příběh jedné bohovraždy* Vargas Llosa uvádí čtyři základní strategické principy organizace vypravěčského materiálu (spojené nádoby, kvalitativní skok, čínská krabička, zamlčená informace), z nichž můžeme dva objevit i v románu *Pantaleón a jeho ženská rota*. Ke kvalitativnímu skoku dochází zapojováním nejrůznějších „autentických“ dokumentárních textů, jež nám tak nabízí různé typy diskurzu, rozličné úhly pohledu, ale i rozrůzněné jazyky postav jakožto odlišných vrstev peruánské společnosti. Techniku spojených nádob neboli také teleskopických dialogů Vargas Llosa zase používá k propojení dvou vzdálených situací, aniž by k tomu využil zbytečného komentáře vypravěče. V rámci jedné dialogické jednotky se odehrávají konverzace na jiném místě a v jiném čase, a vzdálené situace se tak vzájemně osvětlují. V předchozích autorových románech jsou tyto techniky zastoupené v daleko větší míře, avšak podrobnou analýzou bylo dokázáno, že od nich Vargas Llosa neupouští ani v románu *Pantaleón a jeho ženská rota* a naopak se částečným zjednodušením vypravěčského stylu více přiblížil běžnému čtenáři.

Autor se čtenáři jistě více přiblížil i humorem, který je založen na základním kontrastu mezi rigidní vojenskou disciplínou, vojenským světem oficialit a uvolněným, neformálním a nelegálním světem erotiky a prostituce. Dále Vargas Llosa dociluje komiky v románu zapojením humoru slovního a humoru situačního, stejně tak jako se objevuje slovní a situační ironie. Rozličné dokumentární texty zase autorovi umožňují parodii vojenského jazyka, parodii jazyka sdělovacích prostředků či afektovaného jazyka dam z vyšší společnosti.

Kromě humorných a ironických situací se ale v románu objevují také závažná témata, a to zejména kritika vojenského způsobu myšlení a armádní instituce jako takové, kritika manipulativní moci medií, varování před náboženským fanatismem, kritika machismu, materiálního i sexuálního vykořisťování a pokrytectví.

Vzhledem k tomu, že v románu můžeme najít jak silné erotické motivy, tak i kritiku určitých společenských jevů, je možné, že se autor pro napsání románu *Pantaleón a jeho ženská rota* formálně nechal inspirovat tvorbou francouzských libertinských filozofů, jež na pozadí erotických románů nastiňovali závažné politické a společenské problémy. Autorova fascinace erotickou prózou se potom projevila i v pozdějším období vydáním děl *Elogio de la madrastra (Chvála macechy)* a *Cuadernos de don Rigoberto (Zápisníky dona Rigoberta)*.

Román *Pantaleón a jeho ženská rota* tak určitě není jen erotickou fraškou. Nepatří sice k autorovým vrcholným dílům, ale zaujímá v rámci tvorby Vargase Llosy své pevné místo, protože právě v tomto díle dochází k objevení humoristické formy, potvrzení kvality autorových vypravěčských technik a opětovnému nastínění a kritice některých společenských

problémů. Důkazem tohoto pevného místa je rovněž velký čtenářský úspěch, jež dílo vyvolalo.

RESUMEN

La novela *Pantaleón y las visitadoras* pertenece a las obras menos conocidas del autor y Premio Nobel peruano Mario Vargas Llosa. Después de las obras complejas, que aspiraban a la novela total como *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, esta farsa humorístico-erótica introduce la historia de cierto capitán Pantaleón Pantoja que fue obligado a establecer un prostíbulo ambulante para satisfacer las necesidades sexuales de los miembros del ejército peruano en la selva amazónica, ya que éstos habían cometido crímenes violentos en las habitantes de la selva como consecuencia de su deprivación sexual.

Fue la primera vez que Vargas Llosa optó por la forma humorística y, en comparación con las obras anteriores, simplificó parcialmente la forma. Sin embargo, el objetivo de la presente tesis es demostrar mediante un detallado análisis que en la novela, a pesar de su carácter humorístico e irónico, aparecen también temas serios que los lectores pueden recordar de las obras anteriores del autor, como por ejemplo la crítica del ejército, del machismo y de la explotación, y además, que pese a la simplificación, el autor sigue siendo fiel a sus extraordinarias técnicas narrativas, las que desarrolla desde los años sesenta del siglo XX, es decir, del inicio de la nueva novela hispanoamericana.

Toda la obra de Vargas Llosa está estrechamente unida con sus experiencias personales que él mismo denomina “demonios”. Lo mismo ocurre con *Pantaleón y las visitadoras* cuya historia está inspirada por un hecho real. Por eso es imprescindible para nuestro análisis conocer e introducir tanto la vida del autor, sus modelos literarios, como sus demonios personales, culturales e históricos. Con este fin usamos como fuente el libro de memorias de Vargas Llosa *El pez en el agua*. El término *demonios* aparece junto con otra terminología literaria más bien metafórica e incluso con las descripciones de las técnicas narrativas en sus estudios literarios *García Márquez: historia de un deicidio* y *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* que nos sirven como punto de partida para el análisis de las técnicas narrativas en *Pantaleón y las visitadoras*. Con estos dos estudios Vargas Llosa no solamente homenajea a los dos autores, estudia sus obras *Cien años de soledad* y *Madame Bovary*, pero también refleja su propio proceso de escribir.

Para entender la novela en todo su contexto es también necesario explicar las circunstancias de la historia literaria, por eso también dedicamos un capítulo al tema de la nueva novela hispanoamericana, al llamado boom literario y al conocimiento que se ha llevado Vargas Llosa de esta época artística para sus obras posteriores.

En cuanto a las técnicas narrativas, Vargas Llosa introdujo en el mencionado estudio *García Márquez: historia de un deicidio* cuatro principios estratégicos básicos de cómo organizar el material narrativo (los vasos comunicantes, la muda, la caja china, el dato escondido) de los que se pueden hallar dos también en *Pantaleón y las visitadoras*. Por un lado, la muda (o el salto cualitativo) se presenta mediante los “auténticos” textos documentales que nos ofrecen diferentes tipos de discurso, varios puntos de vista y también representan distintos tipos de lenguaje de diversos personajes, que al mismo tiempo representan diferentes estratos de la sociedad peruana. Por otro lado, los vasos comunicantes o los diálogos telescópicos permiten al autor juntar dos situaciones independientes sin la explicación del narrador. En el marco de una unidad dialógica entonces aparecen varias conversaciones que tienen lugar en espacio y tiempo diferentes y así las situaciones lejanas e independientes se aclaran mutuamente. Dichas técnicas están mucho más empleadas en las prosas anteriores del autor, pero el detallado análisis presente en esta tesina ha demostrado que Vargas Llosa no desistió de estas técnicas ni en *Pantaleón y las visitadoras* y, por el contrario, gracias a cierta simplificación de la forma se acercó más a los lectores ordinarios.

Otro elemento gracias al que el autor se acercó a los lectores es también el humor que se basa en la obra en el principal contraste entre la rígida disciplina militar, la formalidad del mundo militar y el mundo informal e incluso ilegal de la erótica y la prostitución. El autor alcanza la comicidad también gracias al empleo del humor verbal y del humor de las situaciones como también aparece la ironía de la expresión y la ironía de los sucesos. Además, los variados textos documentales permiten al autor parodiar el lenguaje de los militares, de los medios de comunicación y el lenguaje cursi de las damas de alta sociedad.

Sin embargo, aparte de las situaciones cómicas y paródicas se pueden hallar en la novela también temas serios, sobre todo la crítica del pensamiento militar y de la institución del ejército en general, crítica del poder manipulativo de los medios de comunicación, advertencia ante el fanatismo religioso, crítica del machismo, de la explotación tanto material como sexual y de la hipocresía.

Con respeto a la presencia de los motivos eróticos pero también de la crítica seria de ciertos fenómenos sociales es posible pensar que para la novela *Pantaleón y las visitadoras* el

autor se dejara influir formalmente por la obra de los filósofos libertinos franceses del siglo XVIII los que en sus novelas eróticas siempre esbozaron problemas políticos y sociales actuales. La fascinación del autor por la prosa erótica se manifestó también en la época posterior con la publicación de las obras *Elogio de la madrastra* y *Cuadernos de don Rigoberto*.

Por todas las razones mencionadas podemos concluir que *Pantaleón y las visitadoras* desde luego no es solamente una farsa erótica. A pesar de que no pertenece a las prosas cumbres de Mario Vargas Llosa, ocupa dentro de su obra un lugar importante, ya que es precisamente en esta novela cuando el autor descubrió el uso del humor, confirmó la cualidad de sus técnicas narrativas y de nuevo insinuó y criticó ciertos problemas de la sociedad. La confirmación de este hecho nos la presenta también el enorme éxito que la obra ha tenido con los lectores.