

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDÍÍ

Diplomová práce

Markéta Kučerová

**Proměny románu formování: *La tía Julia y el escribidor* a
*La Habana para un Infante difunto***

**Transformations of the “Bildungsroman”: *La tía Julia
y el escribidor* and *La Habana para un Infante difunto***

Vedoucí práce Doc. PhDr. Hedvika Vydrová

2009

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

Zároveň bych ráda poděkovala vedoucí své diplomové práce

Doc. PhDr. Hedvice Vydrové za příjemnou spolupráci a věcné připomínky.

Obsah

<u>Obsah.....</u>	<u>3</u>
<u>Úvod.....</u>	<u>5</u>
<u>Představení žánrů.....</u>	<u>7</u>
<u>Román formování</u>	<u>7</u>
<u>Iniciační román (román zasvěcení).....</u>	<u>8</u>
<u>Autobiografický román.....</u>	<u>9</u>
<u>Dva spisovatelé, dva životy.....</u>	<u>11</u>
<u>Mario Vargas Llosa.....</u>	<u>11</u>
<u>Život.....</u>	<u>11</u>
<u>Dílo.....</u>	<u>12</u>
<u>Guillermo Cabrera Infante.....</u>	<u>13</u>
<u>Život.....</u>	<u>13</u>
<u>DÍLO.....</u>	<u>15</u>
<u>Tetička Julie a zneuznaný génius.....</u>	<u>17</u>
<u>Autobiografické prvky v Tetičce Julii.....</u>	<u>19</u>
<u>Tetička Julie jako román formování.....</u>	<u>22</u>
<u>Tetička Julie a Maroušek jako milenec.....</u>	<u>23</u>
<u>Ženy versus literatura.....</u>	<u>28</u>
<u>Vargásek jako spisovatel.....</u>	<u>29</u>
<u><i>Dva spisovatelé, dva přístupy ke psaní.....</i></u>	<u>31</u>
<u>Havana pro zesnulého Infanta</u>	<u>38</u>
<u>Děj.....</u>	<u>38</u>
<u>Žánr.....</u>	<u>38</u>
<u>Havana pro zesnulého Infanta jako román formování.....</u>	<u>45</u>
<u>Nové zkušenosti.....</u>	<u>47</u>
<u>Havana pro zesnulého Infanta – iniciační román?.....</u>	<u>58</u>
<u>Porovnání románů.....</u>	<u>63</u>
<u>Místo děje: velkoměsto.....</u>	<u>63</u>
<u>Lima v Tetičce Julii.....</u>	<u>64</u>
<u>Havana v Havaně pro zesnulého infanta.....</u>	<u>66</u>
<u>Interference jiných žánrů.....</u>	<u>70</u>

<u>Rozhlasové hry v Tetičce Julii.....</u>	<u>70</u>
<u>Film v Havaně pro zesnulého Infanta.....</u>	<u>72</u>
<u>Rozhlas a film.....</u>	<u>73</u>
<u>Erotika.....</u>	<u>74</u>
<u>Literatura v Tetičce Julii a v Havaně pro zesnulého Infanta.....</u>	<u>75</u>
<u> <i>Tetička Julie a zneuznaný génius.....</i></u>	<u>75</u>
<u> <i>Havana pro zesnulého Infanta.....</i></u>	<u>75</u>
<u>Závěr.....</u>	<u>78</u>
<u>Transformaciones de la novela de formación: La tía Julia y el escritor y La Habana para un Infante difunto.....</u>	<u>82</u>
<u>Proměny románu formování: La tía Julia y el escritor a La Habana para un Infante difunto.....</u>	<u>87</u>
<u>Použitá literatura.....</u>	<u>88</u>
<u>Primární literatura:.....</u>	<u>88</u>
<u> Sekundární literatura:.....</u>	<u>88</u>
<u> Obecně:.....</u>	<u>88</u>
<u> K Vargasu Llosovi:.....</u>	<u>88</u>
<u> Ke Cabrerovi Infantovi:.....</u>	<u>90</u>
<u> Další elektronické zdroje:.....</u>	<u>91</u>
<u> Další elektronické zdroje:.....</u>	<u>Error: Reference source not found</u>

Úvod

Ve své diplomové práci jsem se rozhodla rozebrat a srovnat dvě díla: román peruánského spisovatele Maria Vargase Llosy *Tetička Julie a zneuznaný génius* a román kubánského spisovatele Guillerma Cabrery Infanta *Havana pro zesnulého Infanta* a porovnat je se syžetem tzv. románu formování – zjistit, v čem sledují tradiční schéma tohoto románového typu, v čem se od něj odlišují a jak ho doplňují a přizpůsobují době, kdy vznikaly. A proč jsem si vybrala zrovna tyto dva romány? Mohlo by se zdát, že nemají moc společného, ale pokud se na ně zaměříme pozorněji, dokážeme objevit mnoho podobných rysů. Oba romány vyšly v sedmdesátých letech (a dokonce ve stejném nakladatelství, barcelonském Seix Barral), v období zvaném „boom latinskoamerické literatury.“ Oba autoři byli důležitými postavami boomeru a již v šedesátých letech, kdy byl tzv. „nový hispanoamerický román“ na vrcholu, vydali některá svá zásadní díla (Mario Vargas Llosa *Město a psy* a Guillermo Cabrera Infante *Tři truchlivé tygry* například).

Romány, jimiž se budeme zabírat v této práci, však vznikly až na konci sedmdesátých let, tedy v době, kdy nejvýznamnější éra nového hispanoamerického románu už odezněla. V sedmdesátých letech se však začala prosazovat tendence zabývat se v literatuře i okrajovými a pokleslými žánry, což se odráží i na námi rozebíraných dílech: *Havana pro zesnulého Infanta* tak obsahuje řadu rozsáhlých erotických pasáží a jedním z jejích hlavních témat je i film; *Tetičkou Julií* se zase prolínají kýčovitě rozhlasové hry na pokračování.

Oba romány už nemají ambice být převratným dílem, ale jsou jakousi autorovou bilancí. Autoři se v nich vrací do období svého mládí a dospívání. Oba vycházejí ze svých životních zkušeností (ve kterých bychom mohli najít i řadu podobných rysů: Guillermo Cabrera Infante i Mario Vargas Llosa přicházejí v dětském věku do hlavního města, kde pak prožijí své dětství a mládí; oba studují vysokou školu, která je nebaví a kterou nedokončí – Vargas Llosa práva a Cabrera Infante medicínu; oba si vydělávají jako novináři i psaním filmových kritik atd.) a rozhodnou se napsat román, který bude mít více rovin a jedna z nich bude příběh dospívání mladíka. Vargas Llosa tak napíše příběh bláznivého autora rozhlasových her, který okoření autobiografickou historkou o svém manželství se starší

příbuznou, a Cabrera Infante kroniku Havany, která se odehrává na pozadí dospívání Infanta.

Kromě toho jsou však oba romány i určitou reflexí o spisovatelském řemeslu a o aktu psaní. Vargas Llosa nám tak představuje svoje spisovatelské začátky a uvažuje o tom, co tato práce obnáší. Zároveň proti sobě staví dva různé postoje ke způsobu psaní. Cabrera Infante si zase pohrává s jazykem a ukazuje nám, jak dospívání v Havaně ovlivnilo jeho spisovatelskou činnost.

Ve své práci se tedy pokusím ukázat, jakým způsobem jsou oba romány ovlivněny románem formování (u Cabrery Infanta se budu zabývat i inspirací románem zasvěcení), zaměřím se na formování hlavního hrdiny na více rovinách a zároveň poukážu na další rysy jako prolínání mimoliterárních a pokleslých žánrů a metaliterární prvky.

Představení žánrů

Abychom se mohli zabývat proměnou žánru románu formování v sedmdesátých letech dvacátého století na románech *Tetička Julie a zneuznaný génius* a *Havana pro zesnulého Infanta*, musíme začít už vymezením pojmů a charakteristikou tohoto druhu románu. Proto se v úvodní kapitole práce pokusím nastínit základní rysy typické pro román formování a pro další, které s ním souvisejí a o kterých bude v práci řeč: román autobiografický a román zasvěcení.

Román formování

Románem formování, který je také často nazýván vývojovým románem nebo německým výrazem „Bildungsroman“, se rozumí takový literární útvar, ve kterém je popisován proces dospívání, zrání a utváření charakteru hlavního hrdiny. S protagonistou románu se setkáváme v raném věku, v období dětství či na prahu dospívání a sledujeme, jak prochází různými životními peripetemi, dospívá a získává nový pohled na svět. Mladý hrdina se ve této životní etapě setkává se skutečným životem, prožívá různá dobrodružství, čelí řadě překážek, a tak získává zkušenosti, díky kterým se formuje jeho charakter, hrdina dospívá a vytváří si nový názor na svět a na život.

Středem románu formování je právě postava hlavního hrdiny, jeho vnitřní život a jeho osud. Často jsou v jeho postavě patrné i autobiografické prvky. Mimo to autor také může prostřednictvím hlavní postavy předkládat i svoje vlastní ideály, jak společenské tak osobní.

Nejčastější motiv románu je hledání a s ním spojený motiv cesty, jak v původním významu (hrdina cestuje po světě) tak v metaforickém (cesta dovnitř duše, hledání smyslu života a reflexe nad ním). Hrdina se rozchází se svým předchozím životem, sestavuje si nový žebříček hodnot, skládá různé zkoušky a setkává se s lidmi, kteří ho provází na jeho cestě, a také s láskou. Toto všechno mu pomůže dosáhnout dospělosti, dozrát. Rozdíly mezi hrdinou a jeho okolím se postupně začínají smazávat a on nachází svoje místo a určitým způsobem se uchytí (například sňatkem či získáním vysněného zaměstnání).

Podle některých literárních teoretiků Bildungsroman vychází ze španělské tradice pikareskních románů (např. *Lazarillo z Tormsu* – Lazarillo de Tormes, 1554), ale jako samostatný žánr vznikl až v Německu v době osvícenství. Typickými vývojovými romány jsou například *Emil čili o výchově* (Émile ou de l'éducation, 1762) od Jeana Jacquese Rosseaua, Goethova *Viléma Meistera léta učednická* (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795), Dickensův *David Copperfield* (David Copperfield, 1850) či Flaubertova *Citová výchova* (L'Éducation sentimentale, 1869).

Dvacáté století (případně dvacáté první) pak přebírá formu Bildungsroman a přizpůsobí si ji, čímž vzniknou díla jako například *Portrét mladého umělce* (A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916) od Jamese Joyce, *Paní Dallowayová* (Mrs Dalloway, 1915) Virginie Woolfové či *Volný pád* (Free fall, 1959) Williama Goldinga.

Prvky románu formování by se daly najít i v novodobějších žánrech, zejména v oblasti fantasy, například v Tolkienově sáze *Pán prstenů* (The Lord of the Rings, tři díly vyšly postupně 1954, 1954 a 1955) či v sérii knih, která je v dnešní době velmi populární a vypráví příběh dospívajícího čaroděje: *Harry Potter* (sedm dílů, vycházely od roku 1997 do 2007).¹

V souvislosti s vývojovým románem se také často zmiňuje tzv. román zasvěcení neboli iniciační román.

Iniciační román (román zasvěcení)

Ústředním tématem iniciačního románu je duchovní vývoj člověka: jeho zasvěcení, mystická iniciace. Jedná se o mimosvětský román, ale s románem světským má hodně společného, často se i prolínají, iniciační román může být považován za zvláštní druh románu formování (někdy může být klasifikován i jako jeho podtyp). Rovněž zde sledujeme hrdinovo zrání a vývoj, v tomto případě se ale

¹ čerpáno z:

MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka. Praha – Litomyšl, 2004.

HAMILTON BUCKLEY, Jeremy. *Season of youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1974.

CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Blackwell publishers Ltd. 1998.

jedná výhradně o vývoj duchovní, hrdina usiluje zejména o mimosmyslové poznání. Dosáhne iniciace, což může být vnitřní očista hrdiny, překonání smrti a vzkříšení, ale také nalezení identity a přechod z jednoho stavu do druhého.

Román zasvěcení vychází z mystické představy o iniciaci, která původně spočívala ve dvou obřadech: v obřadu dospělosti (uvedení jinocha do mužského kolektivu) a v obřadu esoterického poznání, odloučení od pozemského světa. Iniciace do dospělosti se později stala tématem románu vývojového, mystická iniciace potom románu iniciačního.

Klasicky román zasvěcení sestává ze tří fází: první, nejvýpravnější, spočívá v popisu hrdinova bloudění světem a zkoušek, kterými musí projít. Druhá fáze spočívá v symbolické smrti hlavního hrdiny a se třetí fází přichází hrdinova katarze, obřad zasvěcení a jeho odchod mimo tento svět (často román k této fázi ani nedospěje).

Tradičně se v románu zasvěcení (ve druhé fázi) objevují dvě postavy, které hrdinu na jeho cestě za poznáním doprovázejí: „zasvětitel“, který má za cíl hrdinu poučit, a „panna“, která funguje jako objekt hrdinovy milostné touhy. Ve třetí fázi románu zasvěcení se navíc objevuje božská postava, „nejvyšší zasvětitel a zasvěcenec.“

Postupem času se román zasvěcení profanizuje, zasvěcení v něm často figuruje jako zasvěcení do neřesti a hříchu, nebo se ani vůbec nevyskytuje – nedojde k němu, neboť hrdina rezignuje.²

Autobiografický román

Autobiografický román se pohybuje na pomezí biografického románu a autobiografie. Abychom tedy mohli uvést jeho charakteristiku, musíme si nejprve vysvětlit oba další pojmy. Biografický román je takový román, jehož hlavním hrdinou je některá historická postava (nejčastěji umělec, vědec či vynálezce, případně politik). Děj románu vychází z konkrétních faktů a událostí ze života postavy, proto se pohybuje na hranici mezi literaturou faktu a beletrií. Pokud se snaží podat skutečný, ničím nezkraslený obraz hlavního hrdiny, jedná se o tzv.

² čerpáno z:

HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Československý spisovatel. 1989.

HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. H & H. Jinočany, 1993.

„román-dokument.“ Často se ale setkáváme s upravenou biografií, která bývá romanticky stylizována a přibarvována: „románová biografie.“ Jelikož se většinou autor románu snaží přiblížit i dobu a prostředí, ve kterém se děj odehrává, nese tento druh románu i rysy románu historického. Mimoto má ale blízko i k románu formování: často se soustředí na dospívání hlavního hrdiny a představuje nám jeho cestu životem.

V autobiografii je hlavní postavou sám autor. Ten nám představuje svůj život do nejmenších podrobností a vychází ze skutečných událostí, proto má tato próza blíže k literatuře faktu. Je zde patrný časový odstup od zaznamenávaných událostí a často se setkáváme i s hodnotícím přístupem. Stejně jako u biografického románu je zde důležitým tématem i dospívání hrdiny: autor se zaměřuje především na významné události svého života a jelikož se během dospívání utvářela jeho osobnost, je toto období důležitým tématem.

Román autobiografický je tedy formou na rozhraní mezi těmito dvěma útvary. Z autobiografie přebírá hlavního hrdinu (totožný s autorem, často má i jeho jméno), z biografického románu pak románovou stylizaci. Často je hlavním tématem románu určitý úsek autorova života (zejména období dospívání), které je rozvedeno a fabulováno. Často tedy nemůžeme rozeznat, které části románu se zakládají na pravdě a které jsou již smyšlené.³

³ čerpáno z:

CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Op. cit.

MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Op.cit.

Dva spisovatelé, dva životy

Nyní už však přejdeme k samotným autorům rozebíraných románů a představíme si jejich život a dílo.

Mario Vargas Llosa

Život

Jeden z nejznámějších spisovatelů Latinské Ameriky Mario Vargas Llosa se narodil v peruánské Arequipě 28. března 1936. Jeho rodiče se rozvedli ještě dříve, než se narodil, a svého otce poznal až v deseti letech. Dětství strávil u prarodičů v bolivijské Cochabambě a do Peru se vrátil až roku 1945, kdy jeho dědeček získal politickou funkci v Piure. O rok později se Vargas Llosa seznámí se svým otcem a spolu s rodiči, kteří se znovu usmířili, se přestěhuje do hlavního města Limy. Tam začne studovat na gymnáziu La Salle a potom z rozhodnutí otce přestoupí na vojenské gymnázium Leoncio Prado. Zážitky ze studia na této škole později popíše ve svém nejslavnějším románu *La ciudad y los perros* (Město a psi, 1963). Střední školu dokončí v Piure a roku 1953 se vrátí do Limy, aby zde studoval práva. Zároveň se studiem i pracuje, například v rádiu Panamericana (tehdejší Radio Central, Ústřední rozhlas) jako redaktor zpráv; spolupracuje s časopisem *Turismo* (Cestovní ruch), či provádí revizi jmen na náhrobcích na hřbitovech (zaměstnání, kterými během studií prošel, bylo asi sedm).

V osmnácti letech způsobí rodinný skandál, když se ožení se svou nevlastní tetou Julií Urquidí, o 12 let starší rozvedenou Bolivijkou.

V roce 1958 obdrží ocenění časopisu *La Nouvelle Revue Française* (Nová francouzská revue) za povídku *El desafío* (Souboj) a rovněž stipendium od španělské vlády, díky kterému dokončí svá studia v Madridu, kde získá doktorát filozofie. Poté se usadí v Paříži, kde má zpočátku existenční potíže, prochází řadou zaměstnání, nakonec ale získá místo ve francouzském rozhlasovém vysílání pro Latinskou Ameriku.

Roku 1964 se vrací do Peru a rozvádí se a o rok později se ožení se svou sestřenicí Patricií Llosovou, se kterou má tři syny. Poté pracuje jako překladatel pro UNESCO v Řecku a do sedmdesátých let žije střídavě v Paříži, Londýně a Barceloně, přednáší na anglických a amerických univerzitách a předsedá PEN klubu.

Po návratu do Peru roku 1974 Vargas Llosa provozuje televizní program *La Torre de Babel* (Babylonská věž) a koncem 80. let se pouští do politiky. Zakládá politickou stranu *Movimiento de Libertad* a roku 1990 kandiduje v prezidentských volbách. Volby prohraje a odjede do Evropy, kde se chce plně věnovat literatuře. Roku 1993 získá španělskou národnost (aniž by odmítl tu peruánskou).

V současnosti spolupracuje se španělským deníkem *El País* a s mexicko-španělským časopisem *Letras Libres*.

Dílo

Mario Vargas Llosa je skutečně plodným autorem: kromě psaní románů, povídek a dramát, se věnoval také literární teorii či publicistice.

První a také nejznámější Llosův román je *La ciudad y los perros* (Město a psi, 1963), který vzbudil značnou pozornost veřejnosti, ale i představitelů již zmíněného vojenského gymnázia, kteří demonstrativně pálili výtisky knih na jeho dvoře. Román *Město a psi* se zejména díky novým vyprávěcím postupům stal jedním z předních děl latinskoamerického boomeru. Druhý Llosův román, *La casa verde* (Zelený dům, 1966), na kterém Llosa demonstroval svou koncepci tzv. totálního románu, byl rovněž velmi úspěšný a získal ceny peruánské ale i španělské kritiky. Jedna z postav tohoto románu se pak znovu objevila o necelých třicet let později v díle *Lituma en los Andes* (Lituma v Andách, 1993). Strukturu totálního románu rovněž použil při psaní dalšího díla, *Conversación en la catedral* (Rozhovor v katedrále, 1969). Podobný postup použil i v novějším díle, *El hablador* (Vyprávěč, 1987).

Vargas Llosa však není autorem jen totálního románu, jeho dílo se proplétá všemi různými žánry, dokonce i těmi jednoduššími. V sedmdesátých letech napsal dva humoristické romány, *Pantaleón y las visitadoras* (Pantaleón a jeho ženská rota, 1973) a *La tía Julia y el escribidor* (Tetička Julie a zneuznaný génius, 1977) a

k podobnému žánru se vrátil i nedávno vydáním románu *Travesuras de la niña mala* (Zlobivá holka, 2006). V osmdesátých letech pak vydal detektivní parodii *Quién mató a Palomino Montero?* (Kdo zabil Palomina Montera?, 1986) a erotický román *Elogio de la madrastra* (Chvála macechy, 1988).

Kromě tohoto psal romány i na historická témata: *La guerra del fin del mundo* (Válka na konci světa, 1981) o brazilském povstání na konci 19. století či *El paraíso en la otra esquina* (Ráj je až za rohem, 2003) o Paulu Gauginovi a Floře Tristán.

Politická témata se objevují v románu *Historia de Mayta* (Maytův příběh, 1984) nebo *La fiesta del chivo* (Kozlova slavnost, 2000).

Z dramatické tvorby pak stojí za zmínku *La señorita de Tacna* (Slečna z Tacny, 1981), *Kathie y el hipopótamo* (Káťa a hroch, 1983), *La chungu* (1986), *El loco de los balcones* (Balkónový blázen, 1993) nebo *Ojos bonitos, cuadros feos* (Krásné oči, ošklivé obrazy, 1996).

Z Llosových esejů pak vyšly jednak literárně teoretické *Gabriel García Márquez, historia de un deicidio* (Gabriel García Márquez, příběh jedné bohovraždy, 1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (Nepřetržitá orgie: Flaubert a Paní Bovaryová, 1975) či *La verdad de las mentiras* (Pravda lží, 1990).

Z publicistické tvorby pak vyšel například třísvazkový soubor *Contra viento y marea* (Proti větru a přílivu, vycházel postupně, 1983, 1986 a 1990 a zahrnoval tvorbu z let 1962-1982, 1972-1983 a 1964-1988).

Roku 1993 Mario Vargas Llosa vydal i svoje paměti, *El pez en el agua* (Ryba ve vodě).

Za svoje dílo získal řadu ocenění, například *Premio Rómulo Gallegos* (1967), *Premio Planeta* (1994) nebo *Premio Cervantes* (1994).

Guillermo Cabrera Infante

Život

Jeden z nejvýznamnějších kubánských exilových spisovatelů Guillermo Cabrera Infante se narodil 22. dubna 1929 (ve stejný den jako Lenin a americká

herečka Shirley Temple, což sám rád připomíná v rozhovorech a dodává, že ho to politicky vymezilo a odsoudilo pro vášeň k filmu) v kubánské provincii Gibara. Jeho rodiče byli přesvědčení komunisté a jedni ze zakladatelů místní komunistické strany, kvůli čemuž byli po nějakou dobu vězněni. Cabrera Infante byl v ten čas vychováván svými prarodiči.

Významná etapa jeho života začíná roku 1941, kdy se s rodinou stěhuje do hlavního města Havany. Zde začíná studovat medicínu, kterou posléze opouští a dává se na žurnalistiku, kterou rovněž nedokončí, protože je vyloučen pro socialistickou orientaci. V sedmnácti letech začne pracovat jako překladatel z angličtiny pro komunistický magazín *Hoy* (Dnes) a od roku 1947 pracuje jako korektor. V tomtéž roce napíše svou první povídku, parodii povídky guatemalského spisovatele Miguela Ángela Asturiase, kterou mu otiskne časopis *Bohemia*, kde je později zaměstnán. Pak začne vydávat další povídky a filmové kritiky. Roku 1949 zakládá literární časopis *Nueva Generación* (Nová generace) a někdy v této době se u něj začne výrazněji projevovat velký zájem o film a kinematografii, který u něj potrvá celý život a významně ovlivní jeho tvorbu. S filmovým režisérem Tomásem Gutiérrezem Aleou zakládá kubánskou filmotéku (la Cinemateca de Cuba), které předsedá v letech 1951 až 1956, a od roku 1953 píše filmové recenze do týdeníku *Carteles* (Plakáty), kde v roce 1957 získá post šéfredaktora. Jelikož mu Batistův režim zakáže publikovat⁴, Cabrera Infante vydává své články pod pseudonymem sestaveným z počátečních slabik svého jména G. Caín. Guillermo Cabrera Infante byl tehdy proti Batistovi a stál na straně mladého revolucionáře Fidela Castra. Podporoval revoluci a když byla zdárně dovedena do konce roku 1959, byl jmenován vedoucím Národní rady pro kulturu a zástupcem ředitele listu *Revolución* (Revoluce). Založil literární přílohu *Lunes de Revolución* (Revoluční pondělky), kde setrval ve funkci šéfredaktora do roku 1961, kdy byl list zrušen.

Nicméně, roku 1960 jeho bratr Sabá Infante natočil krátkometrážní film *P. M.*, který popisoval noční život mladých obyvatel Havany a který byl zakázán. Pro Cabreru Infanta tak začne exil.

Počátkem šedesátých let Cabrera Infante opouští Kubu, nejprve pracuje jako kulturní atašé v Bruselu, poté pobývá nějaký čas v Madridu a nakonec se usadí

⁴ Cabrerovi je totiž otisknuta v časopise *Bohemia* povídka, která obsahuje několik anglických vulgarismů.

v Londýně. Na Kubu se vrátí jen krátce, a to na pohřeb své matky roku 1965 (během tohoto pobytu je zatčen a stráví čtyři měsíce ve vězení).

Guillermo Cabrera Infante byl dvakrát ženatý, poprvé se oženil roku 1953 a podruhé roku 1961 s herečkou Miriam Gómez. Z manželství s první ženou Martou Calvo měl dvě dcery. Zemřel 21. února 2005 v Londýně.

Dílo

Většinu svých děl Cabrera Infante napsal a vydal v zahraničí. Krátce po revoluci (roku 1960) vyšlo v Havaně jeho první dílo, *Así en la paz como en la guerra* (Jak v míru, tak ve válce⁵), sbírka povídek, koláží, reportáží a dokumentů, která vypráví o chudém životě na Kubě. O tři roky později kniha vychází i v Itálii, Francii a Polsku a je nominována na *Prix International de Littérature*.

Roku 1962 Cabrera vydává sbírku filmových kritik pod názvem *Un oficio del siglo XX* (Řemeslo dvacátého století) a roku 1965 je vydáno nejslavnější Cabrerovo dílo, román *Vista del amanecer del trópico* (Pohled na svítání v tropech), který Cabrera Infante později přepíše a přejmenuje na *Tres tristes tigres* (Tři truchliví tygři) a získá za něj španělskou cenu *Biblioteca breve*.

Po příchodu do Londýna vychází řada Cabrerových knih: 1974 nová verze *Vista del amanecer del trópico*, 1975 sbírka článků a esejů *O, experimentální pokusy Exorcismos de esti(l)o* (Stylistická (m)učení, 1976), pět rozsáhlých esejů o postavách amerického filmu *Arcadia todas las noches* (Každý večer v Arkádii, 1978), a roku 1979 vychází druhý Cabrerův román *La Habana para un Infante difunto* (Havana pro zesnulého Infanta).

Z dalších Cabrerových děl stojí za zmínku pojednání o Kubě *Mea Cuba*⁶ (1993), sbírky povídek *Delito por bailar el chachachá* (Provinil se tancem čača, 1995) a *Ella cantaba boleros* (Zpívala bolera, 1996) či *Holy Smoke*, „encyklopedie tabáku,“ kterou napsal původně anglicky a do španělštiny byla přeložena později pod názvem *Puro humo* (Čistý kouř). Roku 1997 vyšla další sbírka kritik pod názvem *Cine o sardina* (Kino nebo sardinka), o rok později kniha článků *Vidas*

⁵ Názvy většiny děl Cabrery Infanta jsou obtížně přeložitelné, protože často bývají slovní hříčkou a mají tak více významů. Proto budu uvádět kurzívou originální názvy a u děl vydaných do roku 1996 budou v závorce názvy české převzaté ze *Slovníku spisovatelů Latinské Ameriky*.

⁶ Název je rovněž slovní hříčkou – „mea“ sice znamená latinsky „moje“, ale ve španělštině je to výraz pro „močí“.

para leerlas (Životy k přečtení)⁷ a roku 1999 další sbírka článků, *El libro de las ciudades* (Kniha o městech) a sbírka povídek *Todo está hecho con espejos* (Vše je ze zrcadel). Letos pak byl posmrtně vydán poslední Cabrerův román *La niña inconstante* (Nestálá dívka).

Kromě jiného také napsal scénář k filmům *Vanishing point* a *Wonderwall*, ke španělským verzím amerických filmů, jako např. Hvězdným válkám a také začal psát podle jedné své povídky scénář k filmu *The lost city* (Ztracené město), který byl po jeho smrti dokončen Andym Garcíou, hollywoodským hercem a režisérem kubánského původu.

Za svoje dílo získal řadu ocenění, nejvýznamnější byla zřejmě *Premio Cervantes*, která mu byla udělena v prosinci roku 1997.

⁷ Znovu slovní hra: „Vidas paralelas“, „Paralelní životopisy“, je dílo řeckého spisovatele, historika a filozofa Plutarcha.

Tetička Julie a zneuznaný génius

Pátý román Maria Vargase Llosy *Tetička Julie a zneuznaný génius* vyšel poprvé roku 1977 v Barceloně v katalánském nakladatelství Seix Barral – stejně jako o dva roky později Cabrerova *Havana pro zesnulého Infanta*. Román měl veliký úspěch u veřejnosti a dočkal se dokonce televizního zpracování: podle knihy natočila kolumbijská televize seriál. Podle svých vlastních slov Vargas Llosa začal román psát v Limě, a to už roku 1972, a s dlouhými přestávkami jej psal střídavě v Barceloně, v Dominikánské republice, v New Yorku a dokončil ho o čtyři roky později opět v Limě. Ke vzniku románu mu zavedl příčinu bláznivý autor tzv. „radionovel“⁸, se kterým se Vargas Llosa zamlada znal. Jelikož by však toto téma na celý román nestačilo, přidal do románu i autobiografickou složku.⁹

Jak sám dodává v prologu vydání knihy z roku 1999, díky psaní románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* si uvědomil, že napsaná pravda přestává být pravdou, což bylo téma, kterým se později zabýval například v teoretické práci *Pravda lží* (*La verdad de las mentiras*): „Díky tomuto úsilí jsem si uvědomil, že románový žánr nevznikl proto, aby vyprávěl pravdu, ta se poté, co přejde do fikce, stane vždy lží (tedy pochybnou a neověřitelnou pravdou).“¹⁰

Tetička Julie a zneuznaný génius vybočuje z dosavadní Vargas Llosovy tvorby: je, stejně jako *Pantaleón a jeho ženská rota* (román, který autor napsal rovněž v sedmdesátých letech a který *Tetičce Julii* předcházela) román humoristický a dodržuje v podstatě jednoduchou strukturu, narozdíl od většiny předchozích autorových děl. Dalo by se říci, že román je tématicky rozdělený do dvou rovin, které se pravidelně střídají. Liché kapitoly (spolu se závěrečnou, dvacátou kapitolou knihy, která je jistou bilancí s časovým odstupem řady let) jsou, řekněme, autobiografickou částí románu: hlavní postavou je osmnáctiletý Maroušek (Marito)

⁸ radionovela: doslova „rozhlásový román“. Jedná se o rozhlasový seriál, ne nepodobný tomu, co známe z dnešních latinskoamerických telenovel. V době před vznikem televize a před jejím masovým rozšířením byly radionovely v Latinské Americe velmi populární. Často jsou nazývány také „radioteatro“ – rozhlasové divadlo.

⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escritor*. Punto de lectura. S. L. Madrid, 2006 (dále jen: TJE), s. 7

¹⁰ TJE, s. 7:

Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que éstas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentirosas (es decir, unas verdades dudosas e inverificables).

neboli Vargásek (Varguitas), který pracuje v rádiu, kde se seznámí s autorem rozhlasových her Pedrem Camachem, který mu dává rady, jak správně psát. Tématem této části je tedy onen „psavec“, ale také vztah (a přípravy svatby) Marouška a jeho nevlastní tety Julie: motiv, který si Vargas Llosa, jak sám přiznává, vypůjčil ze svého vlastního života.

Epizody ze života Vargáska (Vargase Llosy) se pak střídají s epizodami rozhlasových her, jejichž scénáře píše postava z první roviny románu, Pedro Camacho. Tyto jsou většinou zdrojem pobavení čtenáře: jedná se o parodii tohoto druhu „umění“, která se vyznačuje zejména nabubřelým jazykem, typickým prostředím a prvoplánovými postavami (všechny postavy rozhlasových seriálů odpovídají určitým stereotypům, přesně těm, kteří nesmějí v dobrém seriálu chybět: statný padesátník, dobře stavěný mladík a dokonalé děvče, poctivý strážník, despotický otec atd.) stejně tak překvapivými zvraty v ději atp. Šílenství Pedra Camacha z první části románu však ovlivní i jeho tvorbu a rozhlasové hry se tak ocitají v bláznivém zmatku, mění se jména postav, ty procházejí z jednoho příběhu do druhého, zápletky nabývají šokujících konců, které jsou často překryty strašlivou katastrofou a hromadnou smrtí většiny hrdinů (kteří ale často ožívají a znovu vstupují do jiného příběhu).

Závěrečná, dvacátá kapitola knihy je pak jakýmsi epilogem, bilancí příběhu Vargáska a událostí, které následovaly po uzavření manželství s Julií, a pointou příběhu Pedra Camacha.

Ačkoli by se mohlo zdát, že obě roviny knihy spolu téměř nesouvisí, opak je pravdou. Jak si můžeme všimnout, v autobiografické části románu některé z postav rozebírají poslední události z rozhlasových her: spousta Vargáskových tet seriály pravidelně poslouchá a baví se o nich. Obě části jsou ale pevně propojeny především postavou Pedra Camacha a v souvislosti s ním i postavou hlavního hrdiny/vypravěče. Pedro Camacho píše rozhlasové hry, které jsou, ať se tomu brání, inspirovány jím samotným: projektuje do nich své strachy a nenávisti (strach ze stárnutí, nenávist k hlodavcům, k Argentincům i k ženám). Zároveň se vžívá do charakterů svých postav, které se tak ocitají i v „autobiografické“ části románu.

A jak je možné, že se v knize ocitají scénáře rozhlasových her přepsané do prózy v nabubřelém stylu, který odpovídá jejich rozhlasovému provedení? Kdo je píše? Je to sám Vargásek, který Camachovy seriály přepisuje.

Proto se tedy nedá jednoduše říci, že by *Tetička Julie a zneuznaný génius* byla jenom autobiografickým románem. Je rovněž románem o lásce. Je také parodií umění pro masu a je románem, který vypráví o dospívání mladíka ve spisovatele.

Tuto kapitolu bych uzavřela citátem z rozhovoru s Mariem Vargasem Llosou, kde vypráví o vzniku románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*:

MVL: „Původně to byl skutečně příběh autora rozhlasových her. Chtěl jsem vytvořit dva plány. Jeden, který je skutečným každodenním životem hlavního hrdiny a druhý, který je smyšleným světem, který vytváří. Chtěl jsem ukázat, jak tento druhý plán deformuje, zvětšuje, zkresluje ten první. [...] Poté, protože jsem psal podle svých vlastních vzpomínek a protože se ten příběh udál v roce, který byl pro mě velmi důležitý – v roce, kdy jsem se poprvé oženil a kdy se rozhodlo, že budu spisovatelem –, jsem se rozhodl jsem, že do něj zahrnu autobiografické kapitoly, které budu vyprávět co nejvěrněji tomu, co se skutečně stalo.“¹¹

Autobiografické prvky v *Tetičce Julii*

Co se autobiografických prvků týče, máme před sebou zdánlivě o něco snazší situaci. Vargas Llosa nezastírá, že se jedná o autobiografický, ne-li přímo román, tak alespoň námět: „Aby román nevyzněl příliš uměle, pokusil jsem se přidat autobiografickou koláž.“¹² Kromě některých detailů můžeme říci, že většina údajů týkajících se Marouška nebo jeho příbuzných se zakládá na pravdě. Mario Vargas Llosa v padesátých letech studoval stejně jako Maroušek práva na univerzitě svatého Marka v Limě. Pracoval jako zpravodajský redaktor v Panamerickém rozhlasu (*Radio Panamericana*, dříve *Radio Central*). V závěru knihy vypravěč

¹¹ BARNECHEA, Alfredo. “El reposo imposible.” In *Caretas* (Lima) č. 518, 05/05/1977. Dostupné z WWW: <http://www.geocities.com/awcampos/vista36.html> [cit. 28-10-2008]:

MVL: “Inicialmente era efectivamente la historia de un autor de radioteatro. Quería crear dos planos. Uno que era la vida diaria, real del protagonista y otro que era el mundo imaginario que iba creando. Quería mostrar cómo este segundo plano deformaba, magnificaba, distorsionaba el primero. [...] Luego, como escribía de mis propios recuerdos, y como la historia transcurría en un año que fue muy importante para mí —el año en que me casé por primera vez y en el que se decidió mi vocación de escritor—, decidí que incluiría capítulos estrictamente autobiográficos, que contaría de la manera más fiel que había, realmente, pasado.”

¹² TJE, s. 7.:

Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un collage autobiográfico.

popisuje, že poté co se oženil s Julií a ona odjela do Chile, začal si hledat další zaměstnání, aby byl schopen ji uživit. Podle dostupných informací si i Vargas Llosa přivydělával v podobných zaměstnáních: pracoval v knihovně, psal do různých časopisů a dokonce i evidoval nápisy na hrobech. I údaje ze závěrečné kapitoly se shodují s údaji ze života Vargase Llosy: po sňatku s Julií skutečně odjedou do Evropy, žijí ve Španělsku a v Paříži, kde Vargas Llosa učí španělštinu a překládá pro UNESCO. Také mu konečně vyjdou jeho knihy. Právo nedostuduje, ale udělá si doktorát z romanistiky. S tetičkou Julií se rozvede a o rok později se ožení se sestřenicí Patricií, se kterou pak jede do Londýna...atd. Vše tak, jak je popsáno v knize.

Hlavní námět románu je taktéž epizodou ze života Vargase Llosy – jak již bylo podotknuto, skutečně se i přes velký odpor rodiny oženil se starší tetou Julií Urquidi. Vargasovi Llosovi bylo v té době osmnáct let a jeho tetě třicet dva a jejich sňatek způsobil rodinný skandál. Julia Urquidi ale podle dostupných zdrojů nebyla rozvedená sestra manželky jednoho z Marioových strýců, nýbrž vdova po zesnulém strýci. Pocházela z Bolívie, stejně jako její obraz v knize. Manželství Vargase Llosy a Julie Urquidi trvalo necelých devět let, vzali se v červenci roku 1955 a v roce 1964 se rozvedli, přičemž Vargas Llosa se asi rok na to oženil se svou sestřenicí Patricií. Vydání knihy, která popisuje mladické dobrodružství s tetou Julií, se dokonce dočkalo odezvy od samotné aktérky: Julia Urquidi napsala knihu, kterou pojmenovala *Lo que Varguitas no dijo* (Co Vargásek neřekl). Kniha vyšla roku 1983, ale zřejmě nebyla přijata s velkým úspěchem. Julia v ní popisuje soužití s Vargasem Llosou po uzavření manželství, vypráví o jejich pobytu v Madridu i v Paříži, o existenčních potížích, se kterými se tam potýkali, i o rozpadu manželství.

I řada dalších postav románu je inspirovaných skutečnými osobami a někdy dokonce nesou i jejich jména: Maroušek Vargásek (Marito Varguitas - Mario Vargas), tetička Julie (tía Julia, které je kniha dokonce věnována, aby nevznikla žádná mýlka: „Julii Urquidiové Illanesové, jíž vděčíme za tolik já i tato kniha.“¹³; matka Vargáska je Dorita, stejně jako matka Vargase Llosy, další Vargáskovi příbuzní; Vargáskův nejlepší kamarád Javier - Javier Silva Ruete¹⁴ atd.

¹³ VARGAS LLOSA, Mario. *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Přeložila Libuše Prokopová. Odeon. Praha, 1984. (dále jen: TJZG) s. 5.
TJE, s. 9:

A Julia Urquidi Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela.

¹⁴ úspěšný peruánský politik a ekonom – kromě jiných funkcí byl ministrem zemědělství, po tři období ministrem financí, poté senátorem, viceguvernérem Světové banky či výkonným ředitelem

Kromě nich je však v románu také několik postav, které mají jména jiná než jejich reálné vzory: například majitelé rádia Panamericana – bratři Delgado Parkerovi. A především autor rozhlasových her, který Vargase Llosu vůbec inspiroval k napsání románu: Bolivijec Raúl Salmón. Podle Augusta Wonga Campose¹⁵ se román dokonce měl původně jmenovat *Vida y milagros de Raúl Salmón* (Život a zázraky Raúla Salmóna), později *Vida y milagros de Pedro Camacho* (Život a zázraky Pedra Camacha).

Jak je patrné z dalšího rozhovoru s Vargasem Llosou, tento „psavec“ byl skutečně takový, jakého ho známe z románu:

MVLI: „A byl to skutečně pitoreskní člověk, který pracoval jako na galejích, který byl neuvěřitelně pracovitý a posedlý svou rolí spisovatele, umělce, ale zároveň, pokud soudíme z literárního hlediska, byl tak trochu parodií nebo karikaturou, přízemní, znetvořenou a trochu patetickou verzí někoho, kdo by mohl být spisovatelem. A byl skutečně velmi populární. Myslím tím, že jeho rozhlasové hry měly v Ústředním rozhlase velký úspěch. Mě osobně velmi bavil, dokonce fascinoval, protože to bylo právě v době, kdy sílil můj vztah k literatuře. Kdy jsem si vážně myslel, že bych byl ze všeho nejraději spisovatelem. A myslím, že jediným spisovatelem, kterého jsem v té době znal, a který si skutečně mohl zasloužit toto pojmenování vzhledem k času, který věnoval své práci, vzhledem k tomu, že veřejnost sledovala a podporovala jeho tvorbu, byla tato karikatura Raúla Salmóna z příběhu, který byl zábavný i tragický: zbláznil se.“¹⁶

Mezinárodního měnového fondu

¹⁵ WONG CAMPOS, Augusto. *Mario Vargas Llosa. Polémicamente epónimo*. Dostupné z WWW: <http://www.geocities.com/awcampos/index.html> [cit. 28-10-2008]

¹⁶ MIGUEL OVIEDO, José. “Conversación con Mario Vargas Llosa sobre *Vida y milagros de Pedro Camacho (La tía Julia y el escribidor)*“. In *Revista Vuelta* (México), 1977. Dostupné z WWW: <http://www.geocities.com/Paris/2102/vista27.html> [cit. 2008-10-28]:

MVLI: “Y era un personaje realmente muy pintoresco que, trabajaba como un galeote, que tenía una extraordinaria conciencia profesional y estaba muy imbuido de su papel de escritor, de artista, pero al mismo tiempo, juzgado desde un punto de vista literario, digamos, era un especie de parodia o de caricatura, de versión pedestre, deformada, un poco patética, de lo que podía ser un escritor. Y tenía realmente mucha popularidad. Entiendo que sus radioteatros, eran un éxito en Radio Central. A mí me divertía mucho, hasta me fascinaba, porque era justamente una época en la que yo sentía cada vez más fuerte la vocación de la literatura. En la que realmente creía que lo que más me gustaba ser en la vida, era ser un escritor. Y creo que el único escritor que yo conocía en esos años, que realmente podía merecer ese nombre por el tiempo consagrado a su oficio, por el público que seguía y apoyaba su trabajo, era esta caricatura de la una historia entre jocosa y trágica a Raúl Salmón: se volvió loco.“

Tetička Julie jako román formování

A co má román *Tetička Julie a zneuznaný génius* společného s románem formování? Především jsou to charakteristiky hlavního hrdiny typické pro tento typ románu a fakt, že ačkoli sám Vargas Llosa tvrdí, že impulsem pro napsání románu byla postava bláznivého spisovatele, ke které přidal příběh svého prvního manželství, obě dějové linie mají společné pozadí - příběh dospívajícího mladíka v peruánském hlavním městě Limě.

Osmnáctiletý „Maroušek“ (nebo „Vargásek“ – bude tak v práci nazýván, abychom odlišili hlavního hrdinu románu a autora) žije v Limě u svých prarodičů, studuje práva a zároveň si přivydělává jako redaktor v rádiu Panamericana. Jeho každodenním životem je zaměstnání, kde veškerá jeho práce spočívá v přepisování zpráv z denního tisku pro rozhlasové vysílání, a studium, které ho příliš nebaví, jelikož ačkoli by se měl smířit s tím, že bude pracovat jako právník, jeho největším přáním je stát se spisovatelem. Už v mladickém věku se o to pokouší: píše povídky, inspirované většinou nějakou událostí, kterou mu někdo vyprávěl, a pokouší se je uveřejnit v některém z místních časopisů. Má skutečně početnou rodinu – ačkoli jsou jeho rodiče momentálně ve Spojených státech amerických a jeho výchovu mají na starost babička s dědou, v Limě žije také řada Marouškových strýců, tet a sestřenic, se kterými se pravidelně stýká a kteří tvoří, společně s nejlepším kamarádem Javierem, nejbližší okruh Marouškových známých.

V první kapitole knihy je nám tedy představen Maroušek a jeho všední život. Už zde ale do příběhu vstoupí dvě nové postavy, které ho svedou ze zavedených kolejí. Do Limy přijedou dva návštěvníci z Bolívie, kteří se tak stanou dalšími hlavními postavami románu a zlomovým bodem ve Vargáskově životě. Je to tetička Julie, která se stane Marouškovou láskou, a Pedro Camacho, který bude jeho inspirací a duchovním vůdcem ve spisovatelské kariéře.

V románu tedy dochází ve vývoji postavy na dvou rovinách. U Guillerma Cabrery Infanta budeme pozorovat, že vývoj hlavního hrdiny spočívá v objevování žen (erotiky a lásky), světa filmu a velkoměsta. Vargas Llosa si pro formování hlavního hrdiny vybral oblasti dvě: opět ženy (lásku, erotiku ne v takové míře jako u Cabrery Infanta) a literaturu. Prostor formování se v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* rovněž liší. V *Havaně pro zesnulého Infanta* se většina hrdinových zážitků odehrává na území Havany, která zde má významnou roli.

Ačkoli místo děje *Tetičky Julie* je rovněž velkoměsto, tedy Lima, úloha tohoto prostředí je ale v románu trochu jiná (podrobněji viz oddíl *Místo děje: velkoměsto*). Hlavní události, kvůli kterým se z Marouška postupně stává dospělý muž, se odehrávají v prostředí pracovním a rodinném. Zde můžeme vidět, že v obou těchto prostředích se objevuje jedna postava, která je Vargáskovi jakýmsi „zasvětitel“: v zaměstnání to je Pedro Camacho. V rodině zase tetička Julie. Tetička Julie tedy funguje jako zasvětitelka do milostných záležitostí, Pedro Camacho zasvěcuje Vargáska do světa literatury.

Aby se Mario stal spisovatelem a vstoupil do světa literatury, musí se rozvíjet osobně i profesně. Tedy, musí učinit přechod z dospívání k dospělosti dosažením citové zralosti v milostných záležitostech a odstraněním závislosti na rodině.¹⁷

Tetička Julie a Maroušek jako milenec

Tetička Julie, jejímž předobrazem byla skutečná Vargasova teta Julia Urquidí Illanes, přijíždí za rodinou do Limy po rozvodu. Chce si zde najít nového muže, který by ji zaopatřil, ale nečeká, že si nakonec vezme syna své přítelkyně a příbuzné Dority, usmrkánka (mocosito), se kterým se místo poklidného manželského života bude potýkat s nedostatkem peněz. I přesto ho ale bude podporovat v jeho přání stát se spisovatelem, ačkoli sama nevěří tomu, že by se tím mohl jednou uživit. O tom ale až později.

První setkání s tetičkou Julií si Maroušek pamatuje velmi dobře – bylo to na pravidelném obědě u strýce a tety: „Pamatuji si, jako by to bylo dnes, na den, kdy mi o tomto rozhlasovém géniovi vykládal, protože toho dne v poledne jsem uviděl poprvé tetičku Julií.“¹⁸

¹⁷ O'Brian-Knight, Jean. *The story of the storyteller: La tía Julia y el escritor, La historia de Mayta and El hablador by Mario Vargas Llosa*. Částečně dostupné z WWW: http://books.google.cz/books?id=pHF0ppX0YA0C&pg=PA33&lpg=PA33&dq=t%C3%ADa+Julia+serie&source=bl&ots=lnIy_z6OqO&sig=wEs7C83q6Cd2J4KisYNUFg_Za7I&hl=cs&sa=X&oi=book_result&resnum=3&ct=result#PPA1,M1 [cit. 2008-10-10]

In order to become a writer and enter the world of literature, Mario must develop both personally and professionally. That is, he must take the transition from adolescence to adulthood by achieving emotional maturity in matters of love and severing his dependence on family.

¹⁸TJZG, s. 10; TJE, s. 18:

Všimněme si, že i Vargásek, stejně jako Infant z *Havany* si přesně pamatuje den, kdy došlo k zásadní události v jeho životě. Infant píše, že si to pamatuje, protože v ten den začalo jeho dospívání. Vargásek si zase přesně pamatuje den, kdy jednak poprvé uslyšel o „rozhlasovém géniovi“ Pedru Camachovi, a kdy poznal tetičku Julii: obě osoby pak výrazně ovlivnily jeho budoucí život a v podstatě ho doprovázely jeho dospíváním.

Vargásek tetičku Julii zpočátku nenávidí. Je to proto, že Julie s ním hned po seznámení jedná jako s malým chlapcem („Á, Doritina ratolest. Už jsi dodělal gympl? [...] Vypadáš pořád jako kluk, Maroušku.“¹⁹), kdežto on se již cítí být dospělým a takovéto jednání ho uráží. I poté, co s Julií navážou vztah, ona stále cítí věkovou převahou nad Marouškem a také mu to často k jeho velké nelibosti připomíná.

I přes počáteční nesympatie k tetě Julii se s ní Maroušek začne seznamovat a sblížovat. Na oslavě narozenin strýčka Lucha, u kterého Julie bydlí, si Vargásek „poněkud opožděně uvědomí, že Julie je přitažlivá žena.“ Když se rodina vydá do města narozeniny oslavovat (a Maroušek si v duchu postěžuje, že nebude ten večer moci dokončit povídku, na které pracuje – literatura a ženy nejdou dohromady, viz oddíl *Ženy versus literatura*), na oslavě se pokusí Julii políbit. Tímto začne jejich vztah, nejprve rozpačitý, ze strany Julie, která nechce udělat další hloupost, nakonec ale vášnivý a romantický, s dramatickou zápletkou jako z filmu. Nebo z rozhlasové hry.

Vztah Marouška a Julie se nám však stále jeví jako vztah starší žena – mladík. I přesto se zde neseťkáváme s vývojem, který bychom mohli očekávat: starší žena zasvěcuje mladíka do tajemství sexu. Erotická rovina románu je zde totiž (zejména ve srovnání s dílem Cabrery Infanta) potlačena. Vztah Julie a Marouška rozhodně není založen na sexu, do svatby je jediným jejich fyzickým kontaktem kradmé líbání a držení se za ruku. K fyzickému naplnění lásky totiž dojde až noc před svatbou a ani zde není tomuto tématu věnováno příliš mnoho prostoru. Narozdíl od Cabrery Infanta, který veškeré své vztahy s ženami řeší na rovině erotické, Vargas Llosa nám vypráví romantický příběh lásky dvou lidí, který splňuje atributy milostné zápletky klasického romantického filmového příběhu či typického

Recuerdo muy bien el día que me habló del fenómeno radiofónico porque ese mismo día, al la hora del almuerzo, vi a la tía Julia por primera vez.

¹⁹ TJZG, s. 11; TJE, s. 19:

Así que tú eres el hijo de Dorita. [...] es que pareces todavía una guagua, Marito.

románu pro ženy: potkají se, zamilují se, svou lásku musí skrývat a bojují o to, aby spolu mohli být, překonají řadu překážek a nakonec se vezmou. Kniha by zde mohla končit a romantický čtenář by očekával konec typu „a žili spolu šťastně až do smrti,“ ale Vargas Llosa nám připomene, že i přes všechnu až neuvěřitelnou romantiku se jedná o skutečný příběh, který má rovněž skutečný konec. Pohádkové lásce a romantice však předchází úplně klasický vztah spíše pro rozptýlení, vysedávání po kavárnách, líbání se v zadní řadě kina a nekonečné diskutování o literatuře, rozhlasových hrách, Marouškově vysněné budoucnosti atd. Budoucnost jejich románku však byla tabu:

Téma budoucnost bylo z našich hovorů mlčky vyloučeno, bezpochyby protože jsme byli oba – ona stejně jako já – přesvědčeni, že náš vztah žádnou budoucnost nemá. Stejně však myslím, že právě na nevinných schůzkách v zakouřených kavárničkách staré Limy začalo to, co bylo zprvu jen hrou, přerůst v opravdovou lásku. Tam jsme se do sebe nevědomky zamilovali.²⁰

Vargásek s Julií si ještě intenzivněji uvědomí, že chtějí být spolu, potom, co jim v tom jejich rodina chce bránit. O to více pak o vztah bojují.

Co se sbírání erotických zkušeností týče, vztah s Julií hrdinovi neslouží přímo k proniknutí do tajů sexu. Tato rovina je víceméně v pozadí a ačkoli k sexu dojde téměř na konci románu během „honičky“ za starostou, který bude ochotný Marouška a Julii oddat, a mohl by tedy být i kulminací příběhu, zde je vrcholem spíš onen sňatek a následný „šťastný konec,“ kdy rodina bude muset akceptovat, že Maroušek bude s Julií žít.

Julie je i přesto Marouškovou zasvětitelkou. Díky vztahu s ní musí Mario rychleji dospět. Nejen tím, že se bude snažit přesvědčit ji samotnou, že dospělý je, o což se zpočátku pokouší značně neobratně: „Já jsem muž jaksepatří! [...] Je mi osmnáct let a o panictví jsem přišel před pěti.“²¹ „Neříkej mi Maroušku, zakazují ti to!“²²). Julie mu neustále připomíná, že by mohl být jejím synem. Občas k němu

²⁰ TJZG, s. 108-109; TJE, s. 162:

El porvenir era un asunto tácitamente abolido en nuestros diálogos, sin duda porque, tanto ella como yo, estábamos convencidos que nuestra relación no tendría ninguno. Sin embargo, pienso que eso que había comenzado como juego, se fue volviendo serio en los castos encuentros de los cafés humosos del centro de Lima. Fue ahí donde, sin darnos cuenta, nos fuimos enamorando.

²¹ TJZG, s. 79; TJE, s. 118:

Soy un hombre hecho y derecho. [...] Tengo dieciocho años. Y ya hace cinco que perdí la virginidad.

²² TJZG, s. 54; TJE, s. 81:

zaujme mateřský postoj: „Vidíš ve mě mámu a proto cítíš potřebu se mi svěřovat,“ [...] „Kdo by to byl řekl, že nám z Doritina kluka vyroste bohém! Má to jen jediný háček: že pojdeš hlady, hošíčku.“²³ Tetička Julie zde zřejmě zastupuje matku, ke které měl Vargas Llosa vždycky daleko a snažil se ji hledat i v jiných románech.²⁴

Jejich vztah je již od začátku plný různých překážek, které musí oba milenci překonávat, a nejedná se jen o věkový rozdíl. Druhou velkou překážkou je jejich příbuzenství a celkově Vargáskova rodina, která je samozřejmě proti. Dokud Mario s Julií svůj vztah skrývají, není tento problém tak evidentní, ale poté, co se vše provalí, události dostanou rychlý spád. Maroušek se musí postavit celé své rodině, především svému autoritářskému otci, který s matkou přijede ze Spojených států do Limy zakročit, poté co se dovědí o skandálu. Musí dokázat všem (i sobě), že už je dostatečně dospělý pro rozhodování o svých záležitostech.

„Žádáš mě o ruku, abys dokázal rodině, že už jsi dospělý, vid’?“ řekla tetička Julie s láskou.

„To taky,“ přiznal jsem.²⁵

Vztah s tetičkou Julií a následný sňatek a útěk před rodinou způsobují Vargáskovi řadu starostí, kterými se běžný teenager nemusí vůbec zabývat. Maroušek musí přemýšlet, zda je schopen vydělat dost peněz, aby uživil sebe i Julií – půjčuje si a vezme si práci navíc, která by mu za normálních okolností připadala ponižující. Když se rozhodne, že napjatou rodinnou situaci vyřeší tak, že si Julií vezme, čeká ho další řada problémů – musí naplánovat útěk a najít místo a osobu, která bude ochotná je oddat i přesto, že Maroušek není plnoletý a nemá souhlas rodičů a Julie je cizinka... I poté, co se jim podaří svatbu uskutečnit, problémy nekončí, protože ještě musí uklidnit rodinu, zejména otce. Toto všechno jsou zkoušky, kterými musí Maroušek projít na své cestě za dospělostí. Vše se nakonec vyřeší a dobře dopadne a Mario může dospět.

Te prohíbo que me vuelvas a llamar Marito.

²³ TJZG, s. 78; s. 117:

– Te parezco a tu mamá y por eso te provoca hacerme confiancias [...] Así que el hijo de Dorita resultó bohemio, vaya, vaya. Lo malo es que te vas a morir de hambre, hijito.

²⁴ MIGUEL OVIEDO, José. *Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Seix Barral, Biblioteca Breve. Barcelona, 1982, s. 290

²⁵ TJZG, s. 212; TJE, s. 316:

–¿Me pides eso para demostrarle a tu familia que ya eres grande?– me dijo la tía Julia, con cariño.

–También por eso,– reconocí.

„No tohle, Vargásku,“ smála se tetička Julie a rychle ze sebe shazovala šaty.
„Z tebe bude úplný mužíček. Ale teď mi slib, že si necháš narůst knírek, abys přestal vypadat jak malé dítě. Pak už bude všechno úplná nádhera.“²⁶

Znaky románu formování zde tedy můžeme najít ve vztahu se ženou, který skončí manželstvím, v překonávání překážek, které mu brání, a také v přetrhávání vazeb s rodinou, ke kterému vztah s Julií vede. Zpočátku vidíme, že Maroušek má v Limě početné příbuzenstvo, se kterým tráví hodně času, chodí k nim poctivě na obědy, na rodinné oslavy a podobně. Nicméně, poté co se začne scházet s Julií, kontakt s rodinou začíná omezovat: přestane chodit na obědy ke strýčkovi Luchovi a tetičce Olze (švagrovi a sestře tetičky Julie, u kterých Julie bydlí), aby nebyl podezřelý, a snaží se celkově vztah skrývat. Když se jejich románek provalí, Vargásek se nejprve obává velkého skandálu, ale nakonec se rozhodne skandálu čelit a rodině se vzepřít tím, že uteče a proti její vůli si tetičku Julii vezme. Založí si tak svoji rodinu a nový život, který se bude odehrávat daleko od Limy.

Jak tedy vidíme, na příběh Vargáska bychom mohli aplikovat některé rysy klasického románu formování: stěžejní linií je příběh mladého hrdiny, který se snaží najít si místo ve světě: po boku milované ženy a v zaměstnání, o kterém sní už odedávna. Než toho ale dosáhne, musí projít řadou zkoušek, získat nové životní zkušenosti a v podstatě se rozejít se svým předchozím životem: Vargásek to udělá tak, že oslabí svoje vazby k rodině, vzdá se dřívějšího způsobu života – „cigarety, kino a knihy“ a investuje vše do vztahu se ženou. Nakonec dokonce opustí město, kde žije, a vydá se do Evropy splnit si svůj sen.

K vývoji hlavního hrdiny ale dochází ještě na jedné rovině, která prochází celým románem a vedle milostného dobrodružství tvoří jeho druhé téma: kromě milence se Vargásek vyvíjí i ve spisovatele.

Maroušek chce ze všeho nejvíc být spisovatelem. Nicméně, poté co se seznámí s tetičkou Julií, často se setkává s názorem, že ženy a literatura nejdou dohromady.

²⁶ TJZG, s. 314; TJE, s. 467:

–Vaya, Varguitas–se reía ella, mientras se desvestía a la carrera–.Te estás haciendo un hombrecito. Ahora, para que todo sea perfecto y se te quite esa cara de bebe. prométeme que te dejarás crecer el bigote.

Ženy versus literatura

Jak již bylo několikrát zmíněno, v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* dochází k formování hlavního hrdiny na dvou rovinách: láska a literatura. Nicméně, je zde často naznačováno, že ženy a literatura nejdou k sobě.

Naprosto nejradikálnější názor na to má sám Pedro Camacho:

„Žena a umění se navzájem vylučují, příteli. V každé děloze je pohřben umělec. Co to má za půvab, množit se? Dělat totéž, co psi, pavouci, kočky...
Člověk musí být originální, příteli.“²⁷

Pedro Camacho zde tedy zastává názor, že ženy umělce od tvoření odradí, že tělesná láska je zbytečná a že by se jí umělec měl vyvarovat, pokud se chce dostat daleko.

Ostatní postavy, které tvrdí, že ženy a umění k sobě nepatří, to říkají z prozaičtějších důvodů: strýček Lucho si myslí, že Vargásek nemá na ženy ani pomyslení, protože se soustředí jen a jen na intelektuální záležitosti:

„Mario nemá v hlavě holky ani radovánky,“ vysvětlil jí strýc Lucho. „Mario je intelektuál. Vyšla mu povídka v nedělní příloze listu *El Comercio*.“^{28,29}

Nejlepší Vargáskův kamarád Javier je také toho názoru, že ženy a literatura nejdou dohromady. Dokonce si myslí, že Vargáskovi manželství s Julií znemožní stát se spisovatelem. Ovšem jeho pohled je jedinečně praktický – Vargásek se bude zabývat starostmi, jak uživit manželku a sebe, a do toho se už literatura nevejde.

„Že kvůli ženění nebudeš mít čas ani na čtení,“ skočil mi do řeči Javier. „Že se kvůli ženění nestaneš nikdy spisovatelem.“³⁰

²⁷ TJZG, s. 139; TJE, s. 208:

–La mujer y el arte son excluyentes, mi amigo. En cada vagina está enterrado un artista. Reprodicurse, ¿qué gracia tiene? ¿No lo hacen los perros, las arañas, los gatos? Hay que ser originales, mi amigo.

²⁸ Upraveno – v překladu Libuše Prokopové je název listu skloňován.

²⁹ TJZG, s. 11; TJE, s. 19:

–Él no piensa en faldas ni en jaranas –le explicó mi tío Lucho–. Es un intelectual. Ha publicado un cuento en el Dominical de *El Comercio*.

³⁰ TJZG, s. 234; TJE, s. 350:

–Que por casarte no vas a tener tiempo ni de leer –me contestó Javier–. Que por casarte no llegarás nunca a ser un escritor.

Je zvláštní, že jsou všichni kolem Vargáska přesvědčeni, že mu manželství s Julií zhatí kariéru. Vargásek nebude mít čas číst ani psát, nebude mít ani čas na dokončení studií. On sám si samozřejmě uvědomuje, že nastávající situace nebude snadná, že si bude muset najít několik zaměstnání a že to bude všechno velmi náročné. Ale jelikož se s Julií chce oženit, nebere to tak tragicky jako ostatní kolem něj.

[...] a přitom jsem si v duchu sliboval, že naše manželství nebude taková katastrofa jako všechna ostatní, která znám; my budeme žít šťastně a sňatek mi nezabrání, abych se jednoho dne nestal spisovatelem.³¹

Nakonec se ukáže, že tetička Julie mu v jeho touze nebrání, naopak ho podporuje: poslouchá jeho povídky, poslouchá Vargáskovo vyprávění o tom, jako bude spisovatelem, inspiruje ho k napsání několika povídek (a v podstatě i tohoto románu) a nakonec s ním skutečně odjede do vysněné Paříže, kde se Vargásek spisovatelem stane.

Vargásek jako spisovatel

Ačkoli hlavní hrdina románu studuje práva, jeho největším snem je stát se spisovatelem. To, co se zdá být spíš mladickou iluzí a pouhými představami, se nakonec stane skutečností, ale hrdina nejdřív musí projít dlouhým vývojem.

Zpočátku nám Vargásek předkládá své literární pokusy – povídky, na kterých pracuje ve svých volných chvílích, které se snaží vypilovat do nejmenšího detailu tak, že je donekonečna přepisuje a myslí na ně, ať je kdekoli. Snaží se být dobrým spisovatelem tím, že pečlivě volí každé slovo, co napíše, a studuje díla jiných spisovatelů, aby se jimi inspiroval, jak správně psát – například když chce napsat humornou povídku, přečte si Marka Twaina, Bernarda Shawa, Jardielu Poncelu a Fernándeze Florese, aby se naučil technice humoru.

Místo toho, aby vymyslel něco sám, Vargásek píše na náměty, které mu předhodí někdo jiný (většinou jsou jeho povídky přepracovanými příběhy, které mu někdo vyprávěl), a snaží se napodobit styl jiných spisovatelů, jako třeba Borgese nebo Hemingwaye.

³¹ TJZG, s. 262; TJE, s. 392:

[...] me juraba que no seríamos como todos los matrimonios que conocía, una calamidad más, sino que viviríamos siempre felices, y que casarme no me impediría llegar a ser algún día un escritor.

Výslednou verzi pak předčítá svému nejlepšímu příteli Javierovi, který je většinou zkritizuje, čímž dosáhne toho, že Vargásek povídku zahodí a začne psát novou. Poté, co se sblíží s tetičkou Julií, předčítá své povídky i jí. Ani ona však nejeví nadšení z Vargáskova spisovatelského umu.

Kromě těchto dvou postav a nahodilých posluchačů však vypravěč předkládá povídky i čtenáři: převypráví nám děj i impuls vzniku šesti povídek, které vzniknou během příběhu: „Kvalitativní skok“ (povídka skončí v koši poté co ji Javier zkritizuje), „Havarovaná tvář“, „Pokoření kříže“ (které mu zkritizuje tetička Julie), „Nebezpečné hry“ (kterou dokonce donese do redakce listu *El Comercio* a marně doufá, že mu ji otisknou), „Teta Eliana“ (u jejíhož předčítání jsou kromě Julie a Javiera dokonce Vargáskovi kolegové z redakce, ale poté, co ji Vargásek dočte, se provalí, že rodina už ví o celé záležitosti s Julií, a události, které následují, odsunou povídku do pozadí) a „O ctihodné sestře a páteru Mikuláši“ (o jejímž osudu se už nedovíme).

Nicméně zde můžeme sledovat určitý pokrok: první Mariovy povídky skončí v odpadkovém koši, kdežto čtvrtá povídka „Nebezpečné hry“ se octne na stole v redakci časopisu. První povídky jsou inspirované příběhy někoho jiného, ale poslední dvě už vycházejí z Mariovy zkušenosti. Psáním prvních povídek tráví Mario poměrně hodně času, kdežto poslední povídku „O ctihodné sestře a páteru Mikuláši“ zřejmě napíše celkem rychle, během několika týdnů, kdy je tetička Julie pryč a Mario má asi sedm zaměstnání, aby vydělal dostatek peněz pro sebe i tetičku Julii.

Kromě psaní povídek se však Vargásek snaží najít i způsob, jak se stát úspěšným spisovatelem. Přemýšlí nad tím, co povolání spisovatele obnáší a co bude muset udělat, aby jím mohl být. Proto je pro něj rozhodující okamžik seznámení s Pedrem Camachem, úspěšným autorem rozhlasových her, který je schopný chrlit scénáře jako na běžícím pásu. Maroušek se snaží s tímto géniem seznámit a čím více ho poznává, tím více je jím fascinovaný. Sblížuje se s ním, pozoruje ho při práci a chodí za ním pro rady, nejen co se týká psaní, ale i vztahů. Stejně jako tetička Julie, která funguje jako Marouškova zasvětitelka na milostné rovině, Pedro Camacho má v románu funkci zasvětitelky do světa literatury.

Dva spisovatelé, dva přístupy ke psaní

Již v některých svých předchozích románech Vargas Llosa načrtne téma spisovatele a procesu psaní: píše o postavě, která píše: například desátník Pantaleón v románu *Pantaleón a jeho ženská rota*, který sepisuje dopisy na velitelství, nebo postava Básníka z autorovy prvotiny *Město a psi*, která kromě dopisů píše i erotické povídky.³² Nicméně, teprve v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* se do tohoto tématu ponoří hlouběji. Kromě humorného románu o bláznivém autorovi rozhlasových her okořeněného milostnou zápletkou Llosova prvního manželství se tu totiž setkáváme s románem o psaní. Máme zde dvě postavy spisovatele. Obě jsou obrazy skutečných osob: Maroušek autora a Pedro Camacho Raúla Salmóna, skutečného bolivijského autora rozhlasových her. Navenek ale postavy tvoří dva kontrasty, dva opačné přístupy jak k životu, tak k psaní. Maroušek je mladý začínající spisovatel bez zkušeností, který hledá témata k psaní ve skutečném životě a který skutečným životem také žije. Pedro Camacho je proslulý autor rozhlasových her na prahu padesátky, který kromě psaní žádný soukromý život nemá. Maroušek se snaží každou svou povídku pečlivě propracovat, zvažuje každé slovo a povídky mnohokrát přepisuje. Pedro Camacho píše jednu rozhlasovou hru za druhou bez nejmenšího zaváhání. Maroušek studuje díla jiných spisovatelů, aby se naučil, jak psát. Pedro Camacho nečte, protože si nechce kazit styl. Pracuje jen s mapami či se seznamem členů Národního klubu a jediná kniha, kterou vlastní, je sbírka citátů slavných osobností. Maroušek se snaží zjistit, jak se stát úspěšným spisovatelem; Pedro Camacho už to ví: odevzdáním se umění a naprostou řeholí.

Camacho a Maroušek tak představují dva odlišné přístupy ke psaní. Zároveň jsou oba ale určitou parodií. Maroušek je „mladší já“ Vargase Llosy, Vargas Llosa mladý a nezkušený. Jeho urputné snažení stát se spisovatelem a jeho první povídky tedy nejsou brány příliš vážně, jsou dokonce zesměšňovány kritikou Javiera či tetičky Julie a znevažovány i samotným přístupem vypravěče.

Psal jsem ji několik týdnů a tolik jsem s ní otravoval tetičku Julii a Javiera, až kapitulovali a požádali mě, abych jim ji přečetl.³³

³² MIGUEL OVIEDO, José. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Op.cit., s. 294

³³ TJZG, s. 199; TJE, s. 298:

Lo había escrito en un par de semanas y les hablé tanto de él a la tía Julia y a Javier que se rindieron y me pidieron que se lo leyera.

Při předčítání mé povídky byli také Pascual a Velký Pablito – byli totiž v redakci a já neměl odvalu je vyhodit – a to bylo štěstí, protože jim jediným se povídka líbila, i když jejich nadšení, jakožto mých podřízených, nebylo dosti věrohodné.³⁴

Zneuznaný génius Pedro Camacho

Camacho je ale parodií spisovatele dovedenou ad absurdum. Sám sebe považuje beze všech pochyb za umělce a reálným světem kolem sebe v podstatě opovrhuje. I z jeho vystupování na veřejnosti je zřejmé, že žije ve svém vlastním světě a to ostatní nepřipouští. Chová se afektovaně, pronáší velké věty, takové, které bychom mohli přiřknout postavám z jeho her („Přijměte místo. Příbytek můj je chudý, leč srdce veliké.“³⁵), a jeho projev nese určitý punc teatrálnosti:

Pronášel všecko šíleně slavnostně a to mu spolu s jeho dokonalou výslovností, celkovým zjevem, výstředním oblečením a teatrálními pohyby dodávalo hrozně neobvyklého vzezření.³⁶

Ačkoli Camacho tvrdí, že „píše o životě a jeho díla si vyžadují nápor skutečnosti,³⁷ jeho hry nejsou jen obyčejnými příběhy ze života. Nejsou příběhy obyčejných lidí, stejně jako jeho postavy nejsou průměrní obyvatelé Limy: „V mých dílech vystupují vždycky šlechtici nebo chátra, prostitutky nebo madony. Střední vrstvy nepřitahují mne ani mé posluchače.“³⁸ I scénáře jeho her obsahují skutečně neobvyklé dějové zvraty, které jsou někdy až zvrácené: incestní těhotenství; svědek

³⁴ TJZG, s. 199-200; TJE, s. 299:

A la lectura de “La tía Eliana” asistieron también, porque estaban allí y no me atreví a echarlos, Pascual y el Gran Pablito, y resultó una suerte, porque fueron los únicos que celebraron el cuento, aunque, como eran mis subordinados, su entusiasmo resultaba sospechoso.

³⁵ TJZG, s. 117; TJE, s. 175:

-Asiento. La morada es pobre pero el corazón es grande.

³⁶ TJZG, s. 40; TJE, s. 60:

Todo lo decía con una solemnidad extrema, lo que, sumado a su perfecta dicción, a su físico, a su ropaje extravagante y a sus ademanes teatrales, le daba un aire terriblemente insólito.

³⁷ TJZG, s. 41

³⁸ TJZG, s. 46-47; TJE, s. 70:

-En mis obras siempre hay aristócratas o plebe, prostitutas o madonas. La mesocracia no me inspira y tampoco a mi público.

Jehovův, který si chce uříznout svůj pohlavní úd, aby dokázal svou nevinu v případě znásilnění; krysař, který se na hlodavcích mstí za to, že mu zabili sestru, atd.

Camacho je navíc spisovatelem, který psaním žije. Nejen že celý svůj život zasvětil literatuře, žije naprosto asketicky a píše snad patnáct hodin denně. Jeho život je s uměním dokonale propojený: svůj charakter promítá do postav, o kterých píše, a do svých her. Dá se z nich vyčíst hodně o jeho povaze: promítá do nich svůj strach ze stárnutí (hrdinové jsou „v nejlepších létech, v padesátce“), fobii z hlodavců a nenávist k Argentincům, svou potlačovanou sexualitu i svůj životní příběh ustrkovaného mrzáčka, který to nakonec daleko dotáhne, atp. Podle Josého Miguela Ovieda jsou ale obrazem Camachova nitra i veškeré zvrácenosti, které ve scénářích jeho her nalézáme: incestní vztahy, násilí, despotismus, snaha někoho ovládat; fakt, že pokud některé postavy z her navážou bližší vztah, vždy se to obrátí ve zhoubu pro oba; i katastrofické konce.

Tedy, to, co vzniká jako proud Camachovy volné fantazie (nástinu nebo koncepty rozhlasových her, které po něm posluchačstvo žádá), je ve skutečnosti zašifrovaným dokladem jeho pomatené povahy. Camacho věří, že si vymýšlí, že pracuje s neskutečnou a nesmyslnou látkou, že tvoří a sní, ale stranou toho především vypráví o sobě samotném.³⁹

Zřejmě i proto se Camacho převléká za postavy ze svých her, když píše:

„Může mi někdo upírat právo, abych se ztotožňoval bytostně se svými postavami tím, že se jim připodobním? [...] Existuje lepší způsob, jak dělat realistické umění, než ztotožnit se materiálně s literaturou?“⁴⁰

Camacho zde říká, že se ztotožňuje se svými postavami. Uvědomme si však, že jeho postavy jsou často psychicky labilní jedinci se zvrácenými sklony (Gurmencido Tello, který, obviněný ze znásilnění, si jako důkaz nevinu hodlá uříznout svůj pohlavní orgán; Federico Téllez Unzátegui, hubič hlodavců, který

³⁹ MIGUEL OVIEDO, José. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Op. cit., s. 298:

Así, lo que es producido como un flujo de la fantasía gratuita de Camacho (bocetos o borradores de los radioteatros que el público le demanda), es en realidad un documento cifrado de su naturaleza perturbada. Camacho cree estar imaginando, trabajando con los materiales irreales y disparatados, inventando y soñando, pero lo que está haciendo, oblicuamente, es hablar de sí mismo.

⁴⁰ TJZG, s. 119; TJE, s. 117:

-Por qué no voy a tener derecho, para consubstanciarme con personajes de mi propiedad, a parecerme a ellos? [...] ¿Qué mejor manera de hacer arte realista que indentificándose materialmente con la realidad?

tyranizuje svoji rodinu; Lucho Abril Maroquín, který se učí, jak nenávidět děti; Serefino Huanca Levy, kněz, který hlásá onanii a prostituci, atd.). V jeho hrách se také setkáváme s postavami, které ztělesňují ideály (například gynekolog Álvaro Quinteros) a které mohou představovat to, čím by Camacho chtěl být. Všimněme si ale, že jejich charakteristika nejde do takové hloubky jako vykreslení povah zvrácených jedinců.

Postupem času se Camachovo šílenství stane nevladatelným a začne se projevovat tím, že psavec ztratí pojem o svých postavách. Zprvu se mu to daří skrývat, nakonec si toho ale všimnou i posluchači a Camacho musí být ze svého místa odvolán.

V závěrečné kapitole románu se Camacho objeví znovu: kdysi slavný umělec, kterého zbožňovaly spousty lidí, je dnes pouhým vrátným v rádiu. Na jeho dílo si už nikdo nevzpomene. Umění v podání Pedra Camacha tedy nemělo příliš dlouhé trvání.

Maroušek a Camacho = učedník a mistr?

Abychom se ale vrátili k tématu diplomové práce románu formování, položíme si nyní otázku: má Pedro Camacho vliv na formování hlavního hrdiny? Výše již bylo naznačeno, že má v románu funkci určitého zasvětitelce do světa literatury. Nyní se pokusíme objasnit, zda tomu tak skutečně je.

Zpočátku je Camacho pro Maria jen komickou postavičkou, pidimužikem se zvláštními způsoby, který ho připraví o jeho psací stroj, protože je „umělec a umění je důležitější než Informační služba.“⁴¹

Postupně se ale Mario seznamuje s Camachem i s jeho prací a ta drobná neustále pracující figurka ho začne přitahovat, fascinovat a pronikat do jeho života. Mario se chce s Camachem sblížit: chodí k němu do kanceláře, aby ho mohl pozorovat při práci a zve ho na odvar meduňky s mátou, aby mohl poslouchat jeho výroky o umění a literatuře. Časem se Vargásek s Camachem sblíží natolik, že se začne považovat za jeho přítele, nicméně, Camachův vztah k němu je trochu záhadou, protože sám Maroušek si uvědomuje, že psavec není schopen navazovat normální přátelství.

⁴¹ TJZG, s. 18

Pozorně jsem ho poslouchal, a to mu možná lichotilo, snad mě považoval tak trochu za svého žáka, nebo jsem pro něj znamenal prostě to, co pro starou pannu pinčl nebo pro penzistu křížovka: někoho, něco, čím lze vyplnit prázdnotu života.⁴²

Pro Maria není Camacho ani tak duchovním vůdcem, který by mu ukázal, co je literatura a jak správně psát. Jeho role zasvětitelce není taková jako role tetičky Julie, která skutečně s Mariem všechny zkoušky dospívání prožívá a se kterou se Mario učí, jak být partnerem. Camacho zde spíš figuruje jako prostředek pro Marouška, jak se seznámit s literaturou, s „umělcem“ a s tím, co obnáší jím být. Z lidí, které Maroušek zná, je Camacho jediným umělcem, jediným člověkem, který se blíží pojmenování „spisovatel.“ „Nejblíže tomuto spisovateli „na plný úvazek“, posedlému a vášnivě zaujatému svou prací byl bolivijský autor seriálů: proto mě tak fascinoval.“⁴³

Mario tedy nesleduje Pedra Camacha proto, aby od něj odkoukal jeho techniky – je jím jednoduše fascinován:

Nevěřil jsem svým očím: nikdy se nezamyslel ani nezadrhl, nikdy nehledal slovo, nikdy se v jeho vypoulených, fanatických očích neobjevil stín pochybnosti. Vypadalo to, jako by přepisoval načisto text, který zná z paměti, jako by psal podle diktátu.⁴⁴

Všimněme si, že Maroušek nikde neocenuje kvalitu Camachovy tvorby ani na ni nevyjadřuje svůj názor. To, co ho zajímá, je kvantita, rychlost, se kterou Camacho píše, a jeho výkonnost: „Tři věci mě na Pedru Camachovi uchvacovaly: jeho výroky, přísnost jeho života cele zasvěčeného jediné posedlosti a pracovní výkonnost.“⁴⁵

⁴² TJZG, s. 112; TJE, s. 168:

Lo escuchaba con suma atención y tal vez eso lo halagaba; quizá me tenía por un discípulo, o, simplemente, era para él lo que el perrito faldero de la solterona y el crucigrama del jubilado: alguien, algo con que llenar los vacíos.

⁴³ TJZG, s. 171; TJE, s. 255:

Lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el radionovelistas boliviano: por eso me fascinaba tanto.

⁴⁴ TJZG, s. 114; TJE, s. 170:

Lo veía y no lo creía: jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecía en esos ojitos fanáticos y saltones la sombra de una duda. Daba la impresión de estar pasando a limpio un texto que sabía de memoria, mecanografiando algo que le dictaban.

⁴⁵ TJZG, s. 112-113; TJE, s. 168:

Tres cosas me fascinaban en Pedro Camacho: lo que decía, la austeridad de su vida enteramente consagrada a una obsesión y su capacidad de trabajo.

Camacho sice Mariovi prozradí některá svá tajemství, nicméně Mario je nebere jako rady, kterými by se měl řídit (viz převlékání se za postavy, asketický život apod.). I přesto však v románu funguje jako jeho zasvětitel do světa literatury: vyvolává v Mariovi úvahy o tom, co všechno obnáší stát se spisovatelem a čeho všeho by se měl pro to vzdát. Je jediným spisovatelem v jeho blízkosti, kterého může Mario sledovat. Mimoděk Mariovi ukáže, jak vnímat koncept reality. A nakonec také přispěje k tomu, aby se Mario přiblížil svému snu stát se spisovatelem: poté, co se zblázní, Mario dostane za úkol vyhledávat v archivu staré seriály a přepisovat je do takové podoby, aby se v ní daly vysílat.

Ačkoli se zdá, že Pedro Camacho a Maroušek jako spisovatelé představují dva odlišné póly, musíme si uvědomit, že jejich pojetí literatury je v lecčems podobné. Zejména co se pojetí reality týče. Pedro Camacho tvrdí, že píše podle skutečnosti a podle opravdového života. Jeho scénáře se ale často zvrhnou natolik, že přesahují i představivost normálního člověka – posluchače. Realita, kterou se tedy snaží ve svém díle obsáhnout, není realitou všedního dne, nýbrž realitou jeho myslí. Maroušek zase chce vycházet ve svých námětech na povídky ze skutečných událostí. Pokaždé, když začne psát, se mu to ale vymkne z rukou a do příběhu zasadí i nějaký fantastický prvek. Ani jeden z nich tedy není schopen popsat realitu jako takovou. Oba dobře vědí, že pokud se o to pokusí, vždy se z ní stane fikce.⁴⁶

Román je tedy zároveň úvahou na Vargasovo oblíbené téma: napsaná realita se stává fikcí. Toto téma ale přesahuje vymezení naší práce, a proto se jím nebudeme zabývat podrobněji.

Maroušek jako spisovatel i milenec

Obě roviny formování spolu souvisejí: z Marouška se stává zároveň milenec i spisovatel. Jeho formování na obou rovinách probíhá podobně: začíná zhruba ve stejný okamžik: stejný den, jako poznává Pedra Camacha, se seznamuje i s tetičkou Julií. Stejně jako k tetičce Julií i k Pedru Camachovi si Mario buduje vztah postupně, z počáteční nedůvěry či nenávisti se stane obdiv a láska. Camacho i Julie jsou Bolivijci, oba jsou starší než on a oba ho něčemu učí, jsou jeho zasvětitelé.

⁴⁶ MIGUEL OVIEDO, José. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Op. cit.

Tak to je, tetička Julie – jeho životní láska – je starší než Vargásek – Vargas Llosa milující – takže převyšuje svého milence o více než patnáct let. Pedro Camacho – jeho opravdová životní láska: literatura – je starší než on, co se literatury týče, předhání ho o více než milión stránek.⁴⁷

Marouškova milostná avantýra vypadá jako vystřižená z Camachových rozhlasových seriálů: téma: láska starší ženy a mladíčka, která překoná všechny překážky, a to i odpor ze strany rodiny. Jak románek Vargáska a Julie kulminuje, nabývá překvapivých zvrátů a stává se z něj napínavé dobrodružství, tak kulminují i rozhlasové seriály: začínají se v nich míchat postavy a všechny spějí ke katastrofickému konci. Camachovým šílenstvím a uzavřením manželství s tetičkou Julií skončí jedna éra Mariova života a začne další: Mario odjíždí do Evropy, kde se stane spisovatelem. Tetička Julie mu tedy dopomůže, aby dospěl po milostné stránce, ale také, aby se spisovatelem stal. Camacho se ale také stane Mariovým důvěrníkem ve věcech lásky (i když většinou jeho problémy moc neposlouchá a jeho rady, jak je vyřešit, patří spíše do jeho seriálů než do reality). Vidíme tedy, že se obě roviny prolínají a nemohou fungovat jedna bez druhé.

Konečně i sám Maroušek vnímá, že dospívá z dítěte v muže a že je to kvůli literatuře a kvůli lásce.

Oni (kamarádi ze školy) byli pořád stejní, dělali stejné vtipy, vykládali o stejných děvčatech, ale já s nimi nemohl mluvit o věcech, které byly důležité pro mne: o literatuře a o tetičce Julii. [...] nudil jsem se a myslel jsem víc na „Nebezpečné hry“ (které tento týden opět v *El Comercio*⁴⁸ nevyšly) a na tetičku Julii než na jejich silácké řeči.⁴⁹

⁴⁷MARTIN, Sabas. “Mario ‘Varguitas’ Llosa, el escritor y la tía Julia.” In Cuadernos hispanoamericanos, č. 334, s. 153:

Esto es, la tía Julia – el amor de su vida – es mayor que Varguitas – Vargas Llosa en lo amoroso -, puesto que aventaja a su amante en más de quince años. Pedro Camacho – la verdad del amor de su vida: la literatura – es mayor que él en lo literario, pues le aventaja en más de un millón de folios.

⁴⁸ Upraveno z původního *El Comercio*.

⁴⁹ TJZG, s. 180; TJE, s. 268-269:

Ellos seguían siendo los mismos, hacían los mismos chistes, hablaban de las mismas chicas, pero yo no podía hablarles de las cosas que me importaban: la literatura y la tía Julia. [...] yo me aburría y pensaba más en “Los juegos peligrosos“ (que tampoco esta semana había aparecido en *El Comercio*) y en la tía Julia que en lo que decían.

Havana pro zesnulého Infanta

Havana pro zesnulého Infanta je druhým románem Guillerma Cabrery Infanta. Byl vydán barcelonským nakladatelstvím Seix Barral v říjnu roku 1979. Autor ho napsal v letech 1975 – 1978, tedy již během svého pobytu v Londýně. Je považován, spolu s *Tres tristes tigres* (Tři truchliví tygři), za jeho nejlepší dílo.

Děj

Děj můžeme zjednodušeně popsat takto: jedná se o retrospektivu vypravěčova dospívání v Havaně čtyřicátých a padesátých let, které je vyprávěna prostřednictvím vzpomínek. Začíná vypravěčovým příchodem do hlavního města, pokračuje seznamováním s postavami z okolí, získáváním prvních sexuálních zkušeností a navazováním prvních spíše krátkodobých vztahů s dívkami, které nakonec vedou k poznání jediné skutečné lásky vypravěčova života. Z toho by se mohlo zdát, že hlavními tématy knihy jsou dospívání a milostné zážitky, ale takto jednostranně se na dílo hledět nedá. Do příběhu kromě erotiky vstupují ještě dvě důležitá témata, jimiž jsou město Havana a film, spolu s ženami troje vypravěčova/autorova láska. Jak bude později naznačeno, i místo děje je pro román zásadní, stejně jako vypravěčova/autorova vášeň pro film, která se neprojevuje jen popisem filmových zážitků či využíváním prostředí promítacího sálu jakožto místa děje, ale v některých částech i stylem vyprávění. O tom ale později. Pokud tedy máme jednoduše odpovědět na otázku, „o čem ta kniha je,“ můžeme říci, že se jedná o příběh dospívání mladíka v Havaně.

Žánr

Co se týká žánrového zařazení románu, musíme se soustředit na řadu aspektů. Zaprvé, díky technice vyprávění (první osoba, vzpomínka) a díky tomu, že víme, že řada faktů ze života Guillerma Cabrery Infanta se shoduje s dějem románu, mohli bychom usoudit, že se jedná o autobiografický román. *Encyklopedie*

*literárních žánrů*⁵⁰ uvádí několik dalších charakteristik tohoto typu románu, které najdeme i v našem díle: časová distance od popisovaných zážitků, která je evidentní a často zmiňovaná, někdy dokonce i přesně: „ale teď, o třicet pět let později“^{51 52} a distance hodnotící - často se setkáváme s interpretací chování „hrdiny-dospívajícího“ z pohledu „vypravěče-zralého“, fakty či události, které hrdina v dětském věku nechápal, jsou zde viděny již z hlediska dospělého atp. Podle již zmíněné encyklopedie je typickým tématem pro autobiografický román (nejen pro tento, viz oddíl *Představení žánrů*) období mládí a prahu dospělosti, protože v tomto období dochází k vnitřní proměně postavy. S tímto se setkáváme i zde. Kniha má bilanční charakter a je pojatá částečně také jako paměti. Vypravěč nám odhaluje vlastní nitro (také rys autobiografického románu), čímž dosáhne také toho, že ho čtenář nemusí vždy vnímat jen jako kladnou postavu. Ve skutečnosti nám kromě příběhu svého dospívání představuje i své myšlenky a choutky, někdy až úchylinky, čímž může ve čtenáři vzbudit i odpor. Je zřejmé, že cílem díla není získat si čtenářovy sympatie, ale spíše ho pobouřit.

I přesto že *Havana pro zesnulého Infanta* oplývá prvky typickými pro autobiografický román, pouze k němu ji zařadit nemůžeme. Jsou zde přítomny v omezené míře také rysy erotické literatury (detailní popisy sexuálních zkušeností včetně sebeukájení, sexuálních perverzí (pozorování žen, pobíhání po nočních městě v nepromokavém plášti končící masturbací na chodníku, používání vulgárních slov atp.), každopádně se ani přesto nedá říci, že by se jednalo přímo o erotickou literaturu, protože účel explicitních erotických scén nespočívá ve vzrušení čtenáře.

Další fakt, který musíme vzít v úvahu, pokud chceme toto dílo literárně zařadit, je, že vznikalo v období tzv. „boomu hispanoamerické literatury“, který se projevoval také používáním experimentálních vypravěčských technik. Rysy experimentálního románu se objevují i v *Havaně pro zesnulého Infanta*. Můžeme začít už názvem, který je vlastně slovní hříčkou, pokračovat dalšími slovními hrami během celého textu (ve srovnání s prvním románem *Tři truchliví tygři*, který také spadá do období boomu, jich ale nenajdeme takové množství), používáním metaliterárních metod a intertextových prvků, hrou s časem a prostorem,

⁵⁰ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Op. cit.

⁵¹ CABRERA INFANTE, Guillermo. *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona: Seix Barral, 2006 (dále jen: HI), s. 79:

pero ahora, treinta y cinco años después

⁵² Uváděné překlady jsou mé vlastní.

používáním symbolů a skončit v závěrečné fantasmagorické kapitole, ve které se hrdina octne v ženské vagíně.

Kromě těchto rysů v díle však také nacházíme znaky typické pro román formování a pro román iniciační, což je téma, kterým se budeme zabývat v hlavní části této práce.

Autobiografické prvky v Havaně pro zesnulého Infanta

Román *Havana pro zesnulého Infanta* obsahuje, jak už bylo několikrát zmíněno, řadu autobiografických prvků: příběh hlavního hrdiny je natolik podobný příběhu samotného spisovatele, až má často čtenář pocit, že k němu nepromlouvá vypravěč, nýbrž sám autor, který vypráví skutečné zážitky svého dospívání. Je složité odhadnout, jak velká část knihy se zakládá na pravdě a kolik z ní tvoří fikce. Nicméně, z informací, které nám jsou dostupné, můžeme určit několik základních událostí či faktů ze života Guillerma Cabrery Infanta, které se s románem shodují. A začít můžeme už na obálce.

Titul knihy *Havana pro zesnulého Infanta* (La Habana para un Infante difunto) má několik možných interpretací: s jistotou parafrázuje název klavírní skladby francouzského impresionisty Maurice Ravela „Pavana za zesnulou infantku“ (Pavane pour une infante défunte, 1899), což může být vysvětleno tak, že Cabrera Infante tím naznačuje svou zálibu v hudbě. Navíc, jak zaznamenáme během čtení románu, impresionistická hudba má v ději určitou úlohu. Další konotace, která se nám vybaví, je tanec – pavana je jméno tance, stejně jako habanera, název tance odvozený od hlavního města Havany. Nejdůležitější v titulu knihy je ale slovo „Infante“, Infant, psáno někdy s malým i, někdy s velkým. Infant, dítě, přichází do Havany a tam dospívá. Infante je prostřední jméno samotného autora, infant z knihy je tedy Guillermo Cabrera Infante, který vzpomíná na svoje mládí strávené v Havaně.

Otázka jména je v knize poměrně palčivá. Jméno hlavního hrdiny není nikde zmíněno. Nicméně, téměř všechny ostatní postavy jméno mají a je s podivem, že je vypravěč schopný si je pamatovat po tolika letech. Na jméno je kladen zvláštní důraz:

[...] můj otec nám představil Eloye Santose, jeho jméno se k němu hodilo.⁵³

[...] José María Carretero, španělský autor, který se nechával nazývat skandálním jménem Caballero Audaz, Statečný rytíř.⁵⁴

[...] Marie Montoyová (jejíž jméno bylo terčem posměchu a obscénních veršů místních vtipálků)⁵⁵

Navíc sám Infant často svým milenkám jména mění: Julii říká Julieta, Dulce zase Rosa. Jeho opravdová láska Margarita Pérez (jejíž skutečné jméno nikdy nepoznáme) se mu zase představí pod svým uměleckým pseudonymem Violeta del Valle.

Hlavní hrdina však svoje jméno nikdy nevysloví. Jednou zmíní, že ho zdědil po svém otci: otec Guillerma Cabrery Infante se jmenoval stejně: Guillermo Cabrera López. Jinak ale o svém jménu prohlašuje, že ho nenávidí a že se radši představuje svým pseudonymem. I autor musel psát pod pseudonymem v době, kdy žil na Kubě a jeho dílo tam bylo zakázané.

Další důležitý autobiografický prvek se objeví hned na první straně románu: pro hlavního hrdinu byl zlomovým okamžikem v jeho životě příchod do Havany dne 25. července roku 1941, tedy když mu bylo dvanáct let. Z rozhovoru Guillerma Cabrery Infanta s Joaquínem Solarem Seranem z roku 1976 (tedy z doby, kdy *Havana pro zesnulého Infanta* ještě nevyšla, ale podle dostupných informací na ní autor již pracoval) je zřejmé, že tento okamžik byl zlomový i pro samotného autora:

a nakonec se přestěhoval (otec) do Havany v roce 1940 a později, v roce 1941, jsme se přestěhovali všichni. A tehdy skončilo moje dětství, které bylo chudé, my jsme totiž byli dost chudí, ale bylo velmi šťastné, a začalo dospívání⁵⁶

⁵³ HI, s 15:

[...] mi padre que nos presentaba a Eloy Santos, un nombre que le convenía.

⁵⁴ HI, s. 22:

[...] José María Carretero, autor español que se hacía llamar por el escandaloso nombre de Caballero Audaz.

⁵⁵ HI, s. 28:

[...] María Montoya (cuyo nombre era fuente de chacotas y de rimas obscenas para los graciosos del pueblo)

⁵⁶ Joaquín Solera Serano *entrevista a Guillermo Cabrera Infante*. TVE, A fondo. 1976. Dostupné z WWW:

[http://video.google.es/videoplay?](http://video.google.es/videoplay?docid=7741258296294124097&q=a+fondo+tve&total=50&start=10&num=10&so=0&type=search&plindex=6)

[docid=7741258296294124097&q=a+fondo+tve&total=50&start=10&num=10&so=0&type=search&plindex=6](http://video.google.es/videoplay?docid=7741258296294124097&q=a+fondo+tve&total=50&start=10&num=10&so=0&type=search&plindex=6), [cit. 2008-08-22]:

GCI: “[...] y finalmente se trasladó (padre) a La Habana en el año 1940 y luego nos trasladamos todos en el año 1941. Y allí terminó mi niñez que fue pobre, es decir éramos bastante pobres nosotros, pero fue muy feliz, y comenzó adolescencia.”

Víme již tedy, že pro samotného Cabreru Infanta byl příchod do Havany zásadní, stejně jako pro hlavního hrdinu knihy.

Ze životopisu Cabrery Infanta také víme, že se narodil ve stejný den jako hlavní hrdina – 22. 4.: „Nebylo pro mě těžké najít číslo 422, jako nebylo těžké si ho zapamatovat: byly to číslice dne a měsíce mého narození.“⁵⁷

Víme, že oba jeho rodiče, stejně jako rodiče hlavního hrdiny, byli zapálení komunisté. Matka hlavního hrdiny pravděpodobně ponese řadu rysů matky samotného autora – jménem počínaje (Zoila Infante Castro), přes svou politickou orientaci až po významnou roli v jeho životě. Cabrerova matka byla prý taková, jakou ji Cabrera Infante popisuje v románu: milovala kino, divadlo a často chodívala na představení se svými dětmi. Byla živá a veselá, byla nepřítelkyní všech konvencí a tradičních zásad.⁵⁸

Autorova i vypravěčova rodina byla chudá a že pobývali v „casas solariegas“⁵⁹; rodina Cabrery Infanta žila na v románu zmiňovaných adresách: Zulueta 408 a Monte 822, dokonce i ve čtvrti El Vedado. Hlavní hrdina, stejně jako autor, má bratra⁶⁰ a obě jeho sestry zemřely krátce po porodu. Hlavní hrdina žije v Havaně 40. a 50. let, studuje žurnalistiku, poté co zanechá medicíny, a zajímá se o kinematografii, stejně jako sám autor. Vydělává si překlady z angličtiny a psaním filmových kritik do časopisu *Carteles*. Kromě toho se ale snaží prorazit i na poli literatury. Svou první povídku hlavní hrdina, stejně jako sám autor, vydává v časopise *Bohemia*. Povídku mu otiskne tehdejší šéfredaktor časopisu Antonio Ortega, který hrdinovi později nabídne práci filmového kritika. Antonio Ortega je skutečná postava, stejně jako řada dalších, které se v knize objevují: např. Carlos Franqui⁶¹, Rine Leal⁶², Silvio Rigor, Virgilio Piñera⁶³ a další.

Z dalších shodných údajů ještě stojí za zmínku, že autor, stejně jako náš hlavní hrdina, se zamiluje do herečky v době, kdy už je ženatý. Oba mají dceru (autor dvě, o hlavním hrdinovi nevíme, jestli měl ještě jednu) a oba jsou krátkozrací.

⁵⁷ HI, s. 141:

No me costó gran trabajo encontrar el número 422, como no fue difícil recordarlo: eran los dígitos del día y mes de mi nacimiento.

⁵⁸ D. SOUZA, Raymond. *Guillermo Cabrera Infante: Two islands, many worlds*. University of Texas press, 1996, s. 4 – 5.

⁵⁹ casa solariega neboli solar – původní název „casa solariega“ se užívá pro panské domy, ale na Kubě je to název obydlí typického pro nejnižší vrstvy, které je něčím na způsob českého pavlačového domu: rodiny obývají jednotlivé pokoje a mají společné hygienické zařízení a kuchyni.

⁶⁰ Alberto Sabá Cabrera Infante, filmový režisér

⁶¹ kubánský politik, novinář, básník a spisovatel

⁶² kubánský novinář a spisovatel

⁶³ kubánský spisovatel, dramatik, básník, povídkář a esejista

Kromě konkrétních událostí ze svého života však autor promítá do hlavního hrdiny knihy také některé svoje vlastnosti. Především to je vášeň pro film a láska k městu, ve kterém se příběh odehrává: k Havaně.

Pro hlavního hrdinu je Havana fascinujícím zážitkem. vstupuje do něj všemi smysly, hrdina vnímá její vůně, její zvuky, ale především její světla. Znamená pro něj „un deslumbramiento,“ oslnění: „[...] a spousta světél: lampy, svítilny, žárovky, reflektory, zářící nápisy: světla, která utvářela ze života jeden nepřetržitý den.“⁶⁴

I samotný autor byl Havanou ohromen, až oslněn, jak přiznává v rozhovoru se Solerou Seranem:

GCI: „Byl to velký objev, veliké dobrodružství. Pro mě bylo město oslněním, Havana mě oslnila svými světly, světelnými reklamami, tak rušným životem, tolika automobily v ulicích, tolika lidmi [...] byl to fascinující zážitek, totiž, já hodně sním o té Havaně.“⁶⁵

Kromě Havany má hlavní hrdina, jak už bylo zmíněno, vášeň i pro film, kino a vše s ním spojené. Stejně jako autor knihy. Už první setkání hlavního hrdiny s kinem je autobiografickým motivem: „O něco málo později jsem se vrátil do kina se svou matkou [...], touto milovnicí kina, jež mě vzala do místního kina ve věku dvaceti devíti dní, čímž stvořila pupeční šňůru mezi mnou a kinem.“⁶⁶

Z rozhovorů s Cabrerou Infantem víme, že jeho první setkání se světem filmu také proběhlo v tomto věku díky jeho matce: GCI: „Umíš si představit, že já jsem šel do kina, když mi bylo dvacet devět dnů?“⁶⁷

Jak už bylo řečeno, autorův život byl silně spjat se světem filmu: psal filmové kritiky a scénáře a založil kubánskou filmotéku. Jak je zřejmé z rozhovorů

⁶⁴ HI, s. 13:

[...] y la profusa iluminación: focos, faros, bombillas, reflectores, letreros luminosos: luces haciendo de la vida un día continuo.

⁶⁵ Joaquín Solera Serano *entrevista a Guillermo Cabrera Infante*. Op. cit.:

GCI: “Fue un gran descubrimiento, fue una gran aventura. Para mí, la ciudad fue deslumbramiento, La Habana me deslumbró con sus luces, sus anuncios luminosos, la vida tan ajetreada, tantos automóviles por la calle, tanta gente [...] fue una experiencia fascinante, es decir, yo sueño mucho con esa Habana.”

⁶⁶ HI, s. 151:

Poco después volví al cine con mi madre [...] esta amante del cine que me llevó al teatro del pueblo a los veintinueve días de nacido, creándose un cordón umbilical con el cine.

⁶⁷ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Guillermo Cabrera Infante“ In *El arte de narrar. Diálogos*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1968, s. 49-80. dostupné z WWW:

http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/libros/lib_03.htm [cit. 2008-09-12]:

GCI: “Tú imaginas que yo fui al cine cuando tenía veintinueve días!”

s ním, Cabrera Infante filmem žil, a to se odráží nejen na skutečnosti, že i hrdinův život je spjat s filmem, ale i na stylu vyprávění, na častý posun z popisu nějaké události k popisu filmu a hereček v něm hrajícím, na užívání filmového sálu jakožto místa děje atd.

Co se týče postoje Guillerma Cabrery Infanta k ženám, nepodařilo se mi zjistit, zda se k nim choval podobně, jako je popsáno v knize (pokud si odmyslíme zjevnou nadsázku). Jedinou indicií jsem objevila v rozhovoru s jeho vdovou Miriam Gómez: „Já jsem věděla, že je to sexuálně velmi aktivní muž, který šílí po ženách.“⁶⁸

V závěru této kapitoly bych ještě zmínila, že i postoj vypravěče k hlavnímu tématu knihy, tedy k dospívání, se shoduje s postojem autora, jak jsem zjistila z rozhovoru Guillerma Cabrery Infanta s Joaquínem Solerou Seranem. Cabrera Infante zde vypráví o svém dospívání:

GCI: „Pro mě bylo hrozné (dospívání), tedy, proces, kterým už nechci znovu projít [...] Nicméně, je to období, kdy si je člověk tak jistý tolika věcmi, myslí, že má pravdu o životě, věří, že je budoucnost tak dlouhá jako věčnost, nepřemýšlí o smrti, což jsou věci, které se budou objevovat později ve zralých letech.“⁶⁹

Svůj pocit z dospívání Cabrera Infante promítá i do samotného románu: na jeho druhé straně nacházíme tuto větu: „Obě vůně jsou vůní zasvěcení, kadidlem dospívání, období mého života, které bych nechtěl znovu prožít – a přesto na něj tolik vzpomínám.“⁷⁰

⁶⁸ HEVIA, Elena. *Miriam Gómez, viuda de Cabrera Infante: “Guillermo sabía que se moría y murió riendo.”* dostupné z WWW:

http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=549584&idseccio_PK=1013 [cit. 2008/11/18]:

MG: “Yo sabía que él era un hombre muy activo sexualmente y un loco por las mujeres.”

⁶⁹ Joaquín Solera Serano *entrevista a Guillermo Cabrera Infante*. Op. cit.:

GCI: “Para mí fue terrible (adolescencia), es decir, es un proceso que no quiero volver a pasar [...] Sin embargo, es una época en que uno está tan seguro de tantas cosas, piensa que tiene la verdad de la vida, cree que el futuro es tan largo como la eternidad, no piensa en la muerte que son cosas que van apareciendo después con los años maduros.”

⁷⁰ HI, s. 12:

Ambos olores son el olor de la iniciación, el incienso de la adolescencia, una etapa de mi vida que no desearía volver a vivir -y sin embargo hay tanto que recordar de ella.

Román *Havana pro zesnulého Infanta* tedy nese množství autobiografických prvků, ale nejedná se jen o skutečné fakty z autorova života, ale i jeho postoje a názory.

Sám autor však dodává, že ho inspirovaly i příběhy jiných: „Rozhodl jsem se udělat paměti, které jsou často falešnými paměťmi, které jsou paměťmi jiných lidí, v příběhů, které mi vyprávěli, jako tomu je na konci knihy, a dal jsem se do psaní.“⁷¹

Havana pro zesnulého Infanta jako román formování

Výraz „román formování“ je španělským překladem německého výrazu užívaného v mezinárodní literární kritice (Bildung: výchova, utváření), kterým se označuje druh románu, jehož hlavní hrdina rozvíjí po dobu příběhu svou osobnost v tomto klíčovém období, které jde od dospívání a mládí po zralost.⁷²

Ale já mohu říci přesně, že 25. července 1941 začalo moje dospívání [...] dozvěděl jsem se, že začalo to, co pro mě bude výchova.⁷³

Jak již víme, základní linií románu formování je příběh dospívání – mladíka, který se mění muže. Nejinak tomu je i v Cabrerově díle. Již na začátku knihy, konkrétně na první straně, se dozvídáme, kudy se bude příběh ubírat. Sám vypravěč nám oznámí, že s příchodem do kubánského hlavního města (konkrétně s příchodem jeho rodiny do nového domu v Havaně, takzvaného „solaru“) skončilo jeho dětství

⁷¹ MACHOVER, Jacobo. *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante*. Ediciones Universal. Miami, 1996, s. 109:

GCI: “Yo decidí hacer una memoria, que es en muchas ocasiones una falsa memoria, que es la memoria de otra gente, de cuentos que me contaron, como ocurre con el final del libro, y me puse a escribir.”

⁷² ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demeterio. *Diccionario de términos literarios*. Op. cit., s. 752: La expresión „novela de aprendizaje“ es la traducción castellana de un término alemán consagrado en la crítica literaria internacional (Bildung: educación, formación) con el que se designa en la crítica literaria un tipo de novela (roman), cuyo protagonista va desarrollando a lo largo del relato, su personalidad en esa etapa clave que va desde la adolescencia y juventud hasta la madurez.

⁷³ HI, s. 11:

Però yo puedo decir con exactitud que el 25 de julio de 1941 comenzó mi adolescencia. [...] supe que había comenzado lo que sería para mí una educación.

a začalo období dospívání: „svým příchodem do bytu označeného jako Zulueta 408 jsem učinil zásadní krok v životě: opustil jsem dětství a vstoupil do dospívání.“⁷⁴

S protagonistou *Havany pro zesnulého Infanta* se poprvé setkáváme v den, kdy přijde do kubánského hlavního města, Havany. I přestože je v době příchodu do Havany ještě dítětem, cítí, že začíná naprosto nová etapa jeho života, kterou čtenář prochází společně s ním: sledujeme postupný vývoj hrdiny z dítěte v chlapce a muže.

První část knihy „La casa de las transfiguraciones“ (Dům proměn) zachycuje ranou etapu pobytu v Havaně, seznamuje nás s hrdinovým okolím, s jeho rodinou, s prostředím chudinských bytů a s rozličnými postavkami, které se v tomto prostředí pohybují. Největší díl pozornosti je zaměřen na dívky a ženy, se kterými se hrdina setkává. Je jich široká škála, od holčiček, přes zralé ženy až po stařeny, a hrdina s nimi zažívá různé epizody, významnější či méně významné, a získává tak cenné zkušenosti (i přesto, že se často setkává s vlastním neúspěchem). Nezkušený hrdina, v podstatě ještě ve věku, který by se dal považovat za dětský, touží po poznání světa dospělých. Prostředků k jeho dosažení je několikero: milostné zkušenosti, získávané kontaktem s dívkami, případně listováním erotickou literaturou; film (což se projeví zřetelněji v dalších částech knihy) a poznávání Havany a jejího jazyka.

Hrdina postupem času dospívá, z dvanáctiletého chlapce, který objevuje svět prostřednictvím svých sousedů (sousedek) a známých svých rodičů, se stává student v pubertálním věku, který se začne seznamovat s dospělejšími děvčaty, navazovat hlubší vztahy, a mimo to se seznamuje také se světem literatury a především se světem filmu. Získává nové pracovní příležitosti, postupuje i na kariérním žebříčku a založí rodinu (které není kupodivu věnováno příliš mnoho prostoru). Prožije skutečnou lásku a konečně dozraje: jako milenec i jako spisovatel.

V *Havaně pro zesnulého Infanta* tedy můžeme najít klasický scénář příběhu dospívání jednoho mladíka: jako dítě přijde do hlavního města, kde začne nový život. Jeho rodina se nenachází ve finančně příliš příznivé situaci, a proto se nastěhují do domu pro chudinu, kde hlavní hrdina prožije dětství, které, ačkoli je poznamenané nedostatkem peněz, je šťastné. Časem si jeho rodiče finančně polepší, a tak se mohou přestěhovat do lepší čtvrti. Hrdina začne chodit do školy, na střední,

⁷⁴ HI, s. 11:

con mi acceso a la casa marcada Zulueta 408 había dado una paso trascendental en mi vida: había dejado la niñez para entrar en adolescencia.

potom na vysokou, kde změní obor studia z medicíny na žurnalistiku. Píše povídky a snaží se je vydávat, získá práci v redakci několika časopisů a prostrídá několik různých zaměstnání. Ožení se a zplodí dceru. To by teoreticky mohlo být vyvrcholení příběhu, ale není. Jak si můžeme všimnout, ačkoli je tato kostra hrdinova „životopisu“ součástí děje a u řady románů by mohla tvořit dokonce hlavní dějovou linku, zde je v pozadí. Životní zkušenosti, na které totiž klade vypravěč největší důraz, se netýkají ani úspěšného studia, postupu v zaměstnání nebo založení rodiny. To, co je důležité a díky čemu se z hlavního hrdiny stane muž, je jeho formování na milostné rovině, jeho vstup do světa filmu a poznávání města Havany a její řeči.

Nové zkušenosti

Havana pro zesnulého Infanta je příběhem dvojího zasvěcení: zasvěcení mladíka do sexu, zasvěcení do města, Havany [...] Zasvěcení mladíka se uskuteční na třech rovinách probíhajících zároveň: město, sex a film.⁷⁵

Já bych tento citát doplnila ještě čtvrtou rovinou, která sice není tak zřejmá, ale je také důležitá: o rovinu jazykovou.

Jak je evidentní, román formování spočívá v získávání zkušeností a prožívání zážitků, které jsou pro hrdinu nové, v objevování dosud neprobádaných oblastí, atd. Nejinak je tomu i v *Havaně pro zesnulého Infanta*. Autor věnuje velký prostor hrdinovým prvním zážitkům: především v první části knihy (v těch ostatních rovněž, ale ne s takovou frekvencí) hrdina zažije řadu svých „poprvé.“ Autor často používá slovní spojení „era la primera vez que...“ (to bylo poprvé, kdy...): toutéž větou dokonce uvádí celý román: „To bylo poprvé, co jsem stoupal po schodech: na venkově bylo velmi málo domů, které by měly více než jedno poschodí, a ty, co ho měly, byly pro mě nedostupné.“⁷⁶

⁷⁵ MACHOVER, Jacobo. *El heraldo de malas noticias*. Op. cit., s. 58-59:

La Habana para un Infante difunto es una historia de doble iniciación: iniciación sexual de un adolescente, iniciación a la ciudad, a la Habana [...] La iniciación del adolescente se va a producir en tres planos simultáneos: la ciudad, el sexo y el cine.

⁷⁶ HI, s. 11:

Era la primera vez que subía una escalera: en el pueblo había muy pocas casas que tuvieran más de un piso y las que lo tenían eran inaccesibles.

Výraz „primero“ (první) se v knize vyskytuje v různých podobách celkem tři sta třicet devětkrát:

„el primer recuerdo“ (první vzpomínka), „el primer piso“ (první byt), „la primera prostituta con que me acosté“ (první prostitutka, se kterou jsem se vyspal), „la primera persona que conocí en La Habana“ (první člověk, kterého jsem v Havaně poznal), „el primer cine en que estuve“ (první kino, ve kterém jsem byl), „mi primera literatura erótica“ (moje první erotická literatura) atd.

Infant tedy prožívá svá „poprvé“ na poli erotiky, získává první milostné zkušenosti, proniká do tajemství filmu a účastní se prvních promítání a zároveň spolu s tím také objevuje kouzlo Havany (která ho očaruje nadobro) a učí se mluvit její řečí.

Mějme na paměti, že všechny roviny, na kterých Infantovo formování probíhá, jsou dokonale propojené; jedna souvisí s druhou a nemůžeme je oddělit.

Sex, jako město nebo film, se stane rituálem, iniciačním rituálem, který vyvrcholí ve skutečnou rozkoš dokonanou o hodně později.⁷⁷

Zkušenosti na poli erotiky

Největší část hrdinových „poprvé“ se samozřejmě odehrává, jak už to k dospívání patří, na poli erotiky. Hrdina postupně získává své první zkušenosti se ženami, nejprve dětské, téměř nevinné, později dospělejší. Seznamuje se s dívkami a ženami všech typů, poprvé se zamiluje, poprvé políbí ženu, poprvé vidí ženu nahou atd. Zakusí řadu sexuálních dobrodružství a postoupí tak dále na své cestě k dospělosti. Vše pak kulminuje skutečnou láskou, kterou pocítí po všech zážitcích až k Margaritě Pérez.

Tady, mezi Zuluétou 408 a Montem 822 začíná sexuální zasvěcení mladíka, neboli, lépe řečeno, v prvním momentu řetězec prvních zkušeností získaných ve městě, mezi kterými je i masturbace, na jejíhož zasvětitel si ale hlavní hrdina nedokáže vzpomenout.⁷⁸

⁷⁷ MACHOVER, Jacobo. *El heraldo de malas noticias*. Op. cit., s. 62:

El sexo, como la ciudad o el cine, se vuelve rito, un rito iniciático que culminará en verdadero placer consumado mucho más tarde.

⁷⁸ MACHOVER, Jacobo. *El heraldo de malas noticias*. Op. cit., s. 61:

V první kapitole románu „La casa de las transfiguraciones“ (Dům proměn) je hlavní hrdina ještě chlapec, ale už v té době se projevuje jeho sexualita. Během poznávání svého okolí a města, do kterého se přednedávnm nastěhoval, se věnuje především poznávání svých sousedek, listování erotickou literaturou a studiu „umění masturbace“. Všechny tyto činnosti sám považuje za důležité body na své cestě k dospělosti. Dívky, které během ní pozná, jsou jeho zasvětelkami: s každou zažije něco jiného a s každou se naučí něčemu novému. I když často přes veškerou snahu neuspěje, stejně jsou jeho nabyté zkušenosti důležitými body v jeho dospívání.

Zážitky, které získává během první části, nemají většinou delší trvání, ale zato se mu podaří poznat širokou škálu žen a dívek, každá ztělesňuje jiný druh krásy a každá ho zasvěti jiným způsobem do sexuálního života. Kulhavá Ester, do které se zamiluje; drzá Fela, která se ho poprvé dotkne na intimních místech; zdrženlivá Emilia, která ho poprvé políbí; zralá žena Dominika, která se mu ukáže v negližé; mladá „veselá“ prostitutka Etevelina, která se mu ukáže jako první žena nahá; rozpustilá Trini, která mu dovolí dotknout se jejího ňadra, a spousta dalších jsou dívky, které procházejí Infantovým životem, rychle se střídají, tak jako jednotlivé snímky filmu, a ukazují nám, jaké bylo jeho dospívání v prostředí Havany.

Chudinské domy, ve kterých se odehrává celá první kapitola knihy, Monte 822 a především Zulueta 408, jsou pro Infanta místem, kde skončilo jeho dětství, místem, kde prošel opravdovou přípravou na život a které ho formovalo a stvořilo z něj muže.

I když bylo Monte 822 mezidobí, jen interval, pokračoval jsem tam ve výuce lásky [...] Tam, v přechodném bydlišti, se můj milostný život zkomplikoval a vrátil jsem se tak do dětství, které jsem ztratil v Zuluetě 408.⁷⁹

I když jsem obeplul onen budoucí ostrov, nikdy jsem se nevrátil do Zuluety 408 [...], která byla průlomovým obdobím mého života, o které se mi pořád

Allí, entre Zulueta 408 y Monte 822, empieza la iniciación sexual del adolescente, o, mejor dicho, en un primer momento, la continuación en cadena de las primeras experiencias emprendidas en el pueblo, entre las cuales figura la masturbación, cuyo iniciador el protagonista no logra recordar.

⁷⁹ HI, s. 35:

Aunque Monte 822 fue un intermedio, un interregno, proseguí allí el aprendizaje del amor [...] Aquí, en la cuartería momentánea, ocurrió una complicación amorosa que fue regreso a la infancia que había perdido en Zulueta 408.

zdají sny, které jsou jako noční můry, a kam jsem vstoupil – spíše vnikl – jako dítě a odešel jako muž.⁸⁰

V druhé kapitole knihy nazvané „Amor propio“ (Sebeláska) nám hrdina barvitě popisuje své zkušenosti s autoerotikou. Ta zde také tvoří víceméně důležitý prvek na cestě za zasvěcením do sexuálního života a vypravěč jí věnuje dost prostoru a dokonce ji přirovnává k rituálu a chlapce, který jí hrdinu naučil, nazývá „iniciador“ (zasvětitel).

V následujících kapitolách, které nejsou řazeny přesně chronologicky, ale sledují určité etapy hrdinova života, se jeho zkušenosti prohlubují. Hrdina stárne a dospívá a je vidět, že se z něj pomalu ale jistě stává poměrně zkušený milenec.

Ve třetí kapitole „Amor trompero“ (Hravá láska) je Infantovi asi patnáct let a jeho sexuální vývoj pokračuje. Tentokrát ale poměrně neobvyklým způsobem: vyhledává dívky v kině a potmě se je snaží svádět.⁸¹ Většinou neúspěšně, ale i přesto to jsou zkušenosti, které patří k jeho cestě za dospělostí.

V následující části, „La plus que lente“⁸² se již setkáváme s téměř dvacetiletým intelektuálem, který se schází se skupinou přátel na intelektuálních večírcích v bytě Olgy Andreu. Do její přítelkyně Catie Bencomo se Infant zamiluje a pokouší se ji získat. Je ale nezkušený a nesmělý, a tak všechny tři příležitosti, které má, promarní. S Catiou se setká o pět až deset let později, zestárlou, tlustou a špatně oblečenou.

Udělal mi radost vidět Catiu, která se změnila z mladé ukázkové krásky, z ženského ideálu a jedinečného milostného objektu, v obyčejnou a neskutečně ošklivou Kubánku: byla to radost krutá, nebo přinejmenším nezdravá, která trvala celý den.⁸³

⁸⁰ HI, s. 42:

Aunque había bojeado esa isla futura nunca había vuelto por Zulueta 408 [...] que sería trascendental en mi vida, con el que sueño todavía sueños que tienen la composición de pesadillas y al que había entrado –más bien penetrado– niño y al que dejaría ya hombre.

⁸¹ Je ale možné, že na Kubě nebyl tento způsob navazování sexuálních známostí tolik neobvyklý, protože například v autobiografickém románu kubánského spisovatele Reinalda Arenase *Než se setmí* (Antes de que anochezca) je jedna pasáž, ve které Arenas vypráví o hledání sexuálních partnerů v promítacím sále.

⁸² „La plus que lente“ je název valčíku fancouzského impresionistického skladatele Clauda Debussyho. Název sklady označuje její tempo – více než pomalu.

⁸³ HI, 178:

Me había alegrado ver a Catia convertida de un paradigma juvenil, del ideal femenino, de único objeto amoroso en una cubana cualquiera y fea para colmo: fue una alegría casi salvaje o por lo menos malsana, que duró todo el día.

Catia se nestane jeho zasvětitelkou do tajemství sexu ani lásky, ale setkává se s Infantem v období, které je pro něj víceméně důležité, protože se v něm seznámí s klasickou hudbou, která bude mít roli i v jeho pozdějším vývoji.

V kapitole „Todo vence al amor“ (Vše vítězí nad láskou)⁸⁴ Infant poznává další dívky, které se snaží zaujmout. Poblázní se do pianistky Carminy, která je ale trochu jednodušší. Snaží se mluvit učeným jazykem, ale plete si slova. I s ní Infant zažije zklamání v lásce, protože zjistí, že má ženatého milence.

Ale pro jednu část mého tehdejšího já byli ženatí muži věrní až do smrti a dívky jako Carmina zůstávaly nedotčenými pannami až do svatby. Teď se ukázalo, že nic z toho není pravda a že pravdu má můj druhý hlas, můj cynický kritik.⁸⁵

Infant tak dostane tvrdou lekci a dojde poznání, díky kterému přestane být tak naivní. Jak uvidíme později, Infant se skutečně postupem času vyvíjí – z něj nebude ženatý muž věrný až do smrti a dívky, které bude dále poznávat, už nebudou nedotčenými pannami.

Druhá dívka, která se účastní děje páté kapitoly, je Virginia Mettee, „jediná přirozená blondýna, kterou Infant poznal.“⁸⁶ Je to po čase první dívka, která ho úplně neodmítá a naopak je k němu vstřícná. I když se Virginia nestane jeho milenkou ani přítelkyní, je první ženou, se kterou Infant dokáže začít nějaký vztah.

V následující kapitole „Mi último fracaso“ (Mé poslední selhání) se Infant pokouší natřikrát přijít o panictví, ale ani jeden z pokusů se mu nepodaří dovést do úspěšného konce.

O panictví přichází až s Julietou Estévez v kapitole nazvané podle ní „La muchacha más linda del mundo“ (Nejkrásnější dívka na světě). Julieta se stane jeho zasvětitelkou do sexu: „[...] ona mě právě zasvětila do jiného života, tam, kde žije alter ego.“⁸⁷ Kromě toho, že se stane jeho učitelkou umění milování, Julie v něm také probudí zájem o anglickou literaturu. I když to je nechtěně: půjčí mu knihu

⁸⁴ Parafráze Virgiliova citátu „Omnia vincit amor“, Lásky nad vším vítězí.

⁸⁵ HI, 189:

Pero para una parte de mí ser, entonces, los hombres casados eran fieles hasta la muerte y las muchachas como Carmina permanecían vírgenes hasta el matrimonio, antes intocables. Ahora resultaba que nada de esto era verdad, que tenía razón mi segunda voz, mi censor cínico.

⁸⁶ HI, s. 190

⁸⁷ HI, s. 264:

[...] que ella me acaba de iniciar en la otra vida, allí donde vive el alter ego.

Milenec Lady Chatterleyové, která má zřejmě fungovat jako afrodisiakum, nicméně, Infant se proto začne zajímat o další knihy D. H. Lawrence.

Románek s Julieta nemá dlouhého trvání a nedopadne dobře. Julieta je v době, kdy je Infantovou milenkou, vdaná a ačkoli byla do svatby panna, po svatbě se z ní stala nymfomanka, která má kromě manžela i několik milenců. Infanta k ní pojí nepřekonatelná vášeň, a proto se snaží vyhovět všem jejím rozmarům, ale když se s ním Julieta odmítne milovat, protože je Infant právě po jídle a ona věří havanské pověře, že sex po jídle může způsobit embolii a následnou smrt, a nechce, aby Infant vypustil duši v její posteli, pro Infanta je to poslední kapka a opustí Julii, kterou nemiloval, pouze po ní toužil. I přesto s ní ale bude srovnávat ostatní ženy, které projdou jeho životem.

V kapitole „Falsos amores con una ballerina“ (Falešné lásky s jednou baletkou) se Infant seznámí s Dulce Espina, které bude později říkat Rosa Espina⁸⁸, milovnicí literatury, se kterou zažije také několik svých poprvé: poprvé s ní tančí, poprvé s ní jede taxíkem v Havaně... A poprvé se miluje s pannou, i když s falešnou: Dulce vysvětlí Infantovi, že ačkoli fyzicky panna není, ve skutečnosti je, protože o panenství přišla krkolomnou pozicí při tréninku baletu. Infantovi je ale jedno, jestli je ta historka pravdivá. Pro něj Dulce nikdy neznamenal nic jiného než milenkou a nikdy se do ní nezamiloval. Jejich vztah ukončí Infantovy přípravy na svatbu.

„La amazona“ (Amazonka) je kapitolou, ve které dojde Infant skutečnému zasvěcení do světa lásky. Amazonka Margarita Pérez je totiž jedinou ženou, kterou je Infant schopný skutečně milovat. S ní dojde na vrchol, nejen prožíváním neintenzivnějších sexuálních zážitků, ale i na vrchol svých emocí. Do Margarity se zamiluje a i když jejich vztah nevyjde, protože Margarita odjede za prací zpátky do Venezuely, Infant na ni bude dál vzpomínat.

Ačkoli Infant poznal v životě řadu žen, ty důležité pro něj byly jen tři: Julieta Estévez, kterou považuje za svou skutečnou zasvětitelku; Dulce Espina, která má roli jakéhosi mezistupně; a Margarita Pérez, se kterou Infant prožije největší vášeň. Tyto tři ženy tak v kapitole „La Amazona“ (Amazonka) neustále srovnává. Porovnává jejich vzhled, jejich vzdělání v literatuře, jejich způsob mluvy i jejich sexuální dovednosti. I když Margarita ne vždy vyjde ze srovnání nejlépe, stejně je pro něj víc, než kdokoli jiný, koho poznal.

⁸⁸ Dulce=sladká, Espina=trn a Rosa=růže

Ty nebudeš nikdy na druhém místě. Jsi ve všem první. A víc než to, jsi to nejmimořádnější, co se mi v životě přihodilo. [...] Hledal jsem tě roky, ještě když jsi ani nevěděla, že existuji, jsem tě hledal. Teď, když jsem tě našel, tě nechci ztratit.⁸⁹

Je pozoruhodné, že mezi tři nejvýznamnější ženy Infantova života nepatří jeho manželka. Ta má v románu nevýraznou roli. Neznáme její jméno, a víme o ní jen málo: že je silně nábožensky založená, že se s ní Infant seznámil už v dětském věku, že mu porodí dceru (která má ale zelené oči – jako Margarita) a že Infant s ní zřejmě ani nemá zájem ukázat svoje sexuální touhy a je jí nevěrný.

Můžeme si všimnout, že řada žen, které prošly Infantovým životem, má společnou nějakou vazbu na umění: Catia Bencomo poslouchá vážnou hudbu; Carmina Silva je pianistka; Julieta Estévez se ráda miluje za zvuků Debussyho Moře; Dulce je bývalá baletka, která má ráda literaturu; Margarita Pérez je herečka.

Pronikání do světa filmu

Ačkoli již bylo řečeno, že všechna hrdinova poprvé se odehrávají na území Havany, s hrdinovým zasvěcením do světa filmu to tak docela není. Již v době, kdy žil s rodinou na venkově, znal místní kino a jeho první návštěva se odehrála už v kojeneckém věku. Nicméně, s příchodem do Havany se Infantovi otevírají nové horizonty a nové možnosti a teprve zde propadne filmovému umění.

Jeho první setkání s havanským kinem je pro Infanta „inaugurací“:

Ty dny nebyly pamětihodné proto, že jsme museli spát na zemi [...], ale proto, že Eloy Santos [...] vzal mě a bratra do kina a bylo to slavnostní zahájení.⁹⁰

Šli jsme, šel jsem do kina San Francisco, které bylo prvním kinem, ve kterém jsem v Havaně byl, ale do kterého jsem se nikdy nevrátil. [...] San Francisco

⁸⁹ HI, s. 472:

– Tú nunca serías segunda de nadie. Tú eres primera en todo. Es más, eres lo más extraordinario que me ha pasado en mi vida. [...] Te estuve buscando durante años, cuando tú ni siquiera sabías que yo existía, ya yo te buscaba. Ahora que te he encontrado, no quiero perderte.

⁹⁰ HI, s. 23:

Esos días no fueron memorables por tener que dormir en el suelo [...] sino porque Eloy Santos [...] nos llevó a mi hermano y a mí al cine y fue una inauguración.

bylo ideálním místem pro zasvěcení. [...] O několik let později mě Eloy Santos znovu zasvětil, to bylo možná důležitější, ale ne tak nezapomenutelné.⁹¹

Vidíme tedy, že ačkoli Infant do kina chodil už dávno předtím, než se přestěhoval do Havany, rozhodujícím momentem a zasvěcením pro něj byla teprve návštěva kina v Havaně. Tou začne Infantova záliba ve filmovém umění, která se zprvu jeví jen jako kratochvíle a ze které se stane celoživotní vášeň a posedlost.

Postupně se tedy Infant stále více noří do světa filmu. Stejně jako ženy a město, i svět filmu nám vypravěč přibližuje prostřednictvím smyslů. Dokud hlavní hrdina nemá dost peněz na to, aby mohl navštěvovat filmové projekce, spokojí se zvuky kina Esmeralda, které k nim do bytu přicházejí skrz větrací šachtu: „varhany s áriemi nové opery: nesrovnatelné úryvky zvukového doprovodu filmu, cizokrajné mumlání amerických herců, filmová hudba.“⁹² A způsob, jakým nám Cabrera Infante sdělí, jak vnímá film zrakem, je jedinečný. Dokáže přenést do literatury tu hru světla a stínů, proud světla vycházející z promítače a prach, který v něm poletuje, takovým způsobem, že si čtenář okamžitě představí, jak asi mohlo vypadat kino čtyřicátých let, spolu se starými filmy a krásnými herečkami.

[...] protože když mě tma uvnitř, vždy v kontrastu se světlem venku, ať přirozeným nebo umělým, udeřila jako stěna z páry, viděl jsem, mezi odleskem plátna (které se v ten okamžik rozevřelo na černé zdi) a prázdnotou tmy [...]⁹³

Infant tedy proniká do světa filmu a zároveň jej představuje čtenáři. Film je pro Infanta zábavou, ale i zaměstnáním. Také je pro něj ale spojený se ženami: pro Infanta jsou herečky starých amerických filmů ideály krásy; často přirovnává ženy, které se mu líbí, k herečkám, zamilovává se do hereček a nakonec je to právě herečka Margarita Pérez, kdo se stane jeho zasvětitelkou do skutečné lásky.

⁹¹ HI, s. 24:

Fuimos, fui, al cine San Francisco , que fue el primer cine en que estuve en La Habana pero al que nunca volvería. [...] El San Francisco fue un lugar ideal para la iniciación. [...] Años más tarde Eloy Santos sería introductor de otra iniciación, tal vez más importante pero no más inolvidable.

⁹² HI, s. 25:

órgano con arias de la nueva ópera: inigualables retazos de bandas sonoras, exóticos murmullos de actores americanos, música de la película.

⁹³ HI, s. 494:

[...] porque cuando la oscuridad de dentro, siempre en contraste con la claridad de afuera, fuera natural o artificial, me golpeó como una pared gaseoda pude ver, entre un destello de la pantalla (que abrió en ese momento una grieta en el muro negro) y el vacío de la oscuridad [...]

Poznávání Havany

Jak již bylo řečeno, hrdinovo dospívání probíhá na třech rovinách: ženy, film a město. Ta třetí rovina je pravděpodobně tou nejdůležitější, už jen proto, že sám vypravěč na začátku knihy prohlásí, že to bylo příchodem do Havany, kdy začalo jeho dospívání. V této souvislosti nemluví o světu filmu či o sexuálních zkušenostech: zásadní změnou byl příchod do Havany, nebo konkrétněji do Zuluety 408, místa, kde Infant začne objevovat svět dospívajících.

Hrdina se od příchodu do Havany začíná seznamovat s městem a nemůže se ho nabažit. Vnímá ho všemi smysly: vnímá ho zrakem - je fascinován havanskými světly a osvětlením a světelnými reklamami; vnímá i zvuky Havany, pouliční ruch a automobily; především ale vnímá vůni Havany:

Ta vůně, stejně jako parfém první prostitutky, se kterou jsem se vyspal, byla typicky havanská. [...] Obě vůně jsou vůní zasvěcení, kadidlem dospívání, obdobím mého života, které bych nechtěl znovu prožít – a přesto na něj tolik vzpomínám.⁹⁴

Seznamuje se s prostředím havanských chudinských bytů, protože se svojí rodinou v jednom takovém bydlí a je to pro něj škola života. Kromě svého okolí, bytu a havanských ulic se Infant, postupně jak dospívá, seznamuje i se společenským životem v Havaně, s kavárnami a restauracemi a s nočním životem Havany, s nočními kluby, bary. A především s havanskými kiny. Spolu s Infantem (a jeho ženami) tedy procházíme Havanou, takovou, jaká byla v dobách jeho mládí a jaká zůstává v jeho vzpomínkách.

Jak Infant postupně dospívá, uvědomuje si, co pro něj Havana znamená a jak je pro něj důležitá. Kulminace nastane v té samé kapitole jako vrchol jeho milostných zkušeností: když potká Margaritu. Margarita si přeje, aby s ní Infant odešel žít do Venezuely, ale on si uvědomí, že Havanu nemůže opustit.

⁹⁴ HI, s. 12:

Ese olor, como el perfume que llevaba la primera prostituta con quien me acosté, era típicamente habanero [...] Ambos olores son el olor de la iniciación, el incienso de la adolescencia, una etapa de mi vida que no desearía volver a vivir – y sin embargo hay tanto que recordar de ella.

„Nikdy bych odtud neodešel.“ „Proč ne?“ „Protože můj život je tady v Havaně.“

[...] „Já nežiji na Kubě, žiji v Havaně.“

[...] Chystal jsem se jí říct, že Havana není jen můj konec a můj začátek, ale i můj střed.⁹⁵

Margarita odjede a Infant pocítuje bolestně její ztrátu. Jediné, co mu po ní zbude, jsou jizvy jejích nehtů, které mu zaryla do hřbetu ruky.

Pokud budeme poněkud odvážní v těchto závěrech, je možné, že Margarita je jakousi aluzí Havany, ze které autor odešel, ale která mu stále chybí a která nechala jizvy, jež se už nezahojí. Některé věty z části, kdy Infant vzpomíná na Margaritu, by mohly být použity i na vzdálenou Havanu:

[...] ona byla uvnitř mě, ne já uvnitř ní – a teď byla tak daleko.⁹⁶

Margarita se znovu objeví, aby Infantovi sdělila, že potratila jeho dítě. Teď si Infant uvědomí, že už nic nebude jako dřív.

Nic nerozděluje tolik jako společná minulost.⁹⁷

Ano, pamatoval jsem se na ni, ale ona už tu nebyla, odešla, byla minulost.⁹⁸

Havana, taková, jako pro Infanta byla v jeho dětství, už neexistuje. Ani jeho odhodlání Havanu nikdy neopustit. Cabrera Infante je okolnostmi donucen z Havany odejít, ale ta na něm zanechá stopu, kterou promítá do svých románů.

Tři roviny jako jedna

⁹⁵ HI, s. 471-2:

– Yo nunca me iría de aquí.

– ¿Por qué no?

– Porque mi vida está aquí en La Habana.

[...] – Yo no vivo en Cuba, vivo en La Habana.

[...] Iba a decirle que La Habana no sólo era mi fin y mi principio sino mi medio.

⁹⁶ HI, s. 481:

[...] ella había estado dentro de mí, no yo dentro de ella- y ahora estaba tan lejos.

⁹⁷ HI, s. 485:

Nada separa tanto como un pasado común.

⁹⁸ HI, s. 489:

La recordaba, sí, pero ella estaba ausente, ida, era el pasado.

Jak už víme, tři roviny Infantova formování spolu úzce souvisí a není možné je od sebe oddělit a ani určit tu, která by byla nejdůležitější. Navzájem se prolínají a nemohou bez sebe fungovat: Infant poznává Havanu prostřednictvím svých zkušeností se ženami: Havanou jsou pro něj Zulueta 408, Monte 822 a El Vedado, kde prožije řadu sexuálních zážitků; Havanou jsou pro něj „las posadas“, hodinové hotely, kde stráví spoustu chvil ve společnosti svých milenek; Havanou jsou pro něj noční kluby, bary, restaurace a další místa, kde se s ženami setkává. Havanou jsou pro něj i ulice a uličky, kterými se svými přítelkyněmi prochází... A jsou jí pro něj samozřejmě i filmové sály, kde objevuje svou lásku a vášeň pro toto umění. Ve filmových sálech ovšem objevuje i jinou vášeň, a to je dobývání žen. Za zvuků a stínů promítaného filmu se náš Infant pokouší o milostné úspěchy u náhodných divaček. Film hraje v jeho milostném životě i další roli: žena, která je pro něj ta jediná skutečná láska, je povoláním herečka. A tak tedy nemůžeme určit, která z rovin má na Infanta nejvýznamnější vliv: filmové umění se stane jeho životní láskou a profesí. I když během románu hrdina dospěje do zralého věku, příběh jeho formování dosáhne vrcholu, když se Infant zamiluje do herečky Margarity Pérez. Ale není schopen se kvůli ní vzdát svého města, Havany.

Rovina jazyková

Ačkoli se v dostupné literatuře uvádějí pouze tři roviny, na kterých Infant dochází dospělosti, v jejich pozadí můžeme najít ještě čtvrtou rovinu, rovinu jazykovou. Přestože nemá takový vliv na Infantovo zasvěcení do života, můžeme na ní sledovat určitý vývoj. V předchozím autorově románu *Tři truchliví tygři* je na jazyk kladený větší důraz než v *Havaně*, ale i tu můžeme sledovat, jak se hlavní hrdina seznamuje s jazykem, kterým se mluví v Havaně. A to už na druhé straně románu: „solar (dům pro havanskou chudinu) (slovo, které jsem tam slyšel poprvé, které jsem se naučil, stejně jako se budu muset naučit spoustu věcí: město mluvilo jinou řečí)⁹⁹ Hlavní hrdina se tak postupně sžívá s řečí, kterou se mluví v Havaně, a učí se nová slova, zejména ta, co spadají do sexuální oblasti: jako například „pederasta“ (pederast), „singar“ (vulgární výraz pro provozování sexu), „cudango“

⁹⁹ HI, s. 12:

el solar (palabra que oí por primera vez, que aprendería como tendría que aprender tantas cosas: la ciudad hablaba otra lengua)

(havanský výraz označující homosexuála), „sífilis“ (syfilis) atd. Učí se ale i nová slova, která označují druhy havanských obydlí: „acesoria“ (další druh příbytku pro chudinu); i obyčejné výrazy, které se používají i jinde než na Kubě: „aviatriz“ (pilotka) nebo například „curvilíneo“ (zakřivený). Seznamuje se rovněž s výrazy pocházejícími z cizích řečí: „brassiere“ nebo „soutien gorge“ (podprsenka) atd.

V průběhu děje se tedy setkáme s dlouhou řadou objasnění jednotlivých výrazů, které se hlavní hrdina učí. Vypravěč vysvětlí čtenáři významy různých slov, která se v Havaně (nebo na Kubě) používají, například „guagua“ (na Kubě to znamená „autobus“, v jiných zemích Latinské Ameriky je jeho význam „kojenec“), „relajo“ (nevázanost) nebo „sata“ (koketa).

Hlavní hrdina tedy objevuje i řeč Havany, jako by byl v cizí zemi, jak komentuje i sám autor:

Dříve než vše ostatní objevuje na prvních sto dvaceti stranách jazyk Havany, který se musí naučit, jako kdyby byl v cizí zemi. Kromě toho je také velmi důležité objevování sexu.¹⁰⁰

Román nám tak může posloužit i pro poznání řeči, kterou se mluví v Havaně: autor v podstatě vytvoří jakéhosi průvodce po havanském slangu. Stejně jako průvodce po havanských kinech, po nočních klubech a barech, po milostných událostech, které prožil během svého dospívání, i po filmech oné doby. Vidíme tedy, že všechny roviny, na kterých se román odehrává, spolu souvisejí.

Havana pro zesnulého Infanta – iniciační román?

Často se v literatuře shledáme s názorem, že Havana pro zesnulého Infanta vychází z iniciačního románu. Od jeho klasického schématu se samozřejmě liší, ale je zde několik rysů, ze kterých by se dalo usuzovat na inspiraci tímto žánrem. A co více, autor se pravděpodobně snaží, aby čtenář k tomuto závěru došel sám. A nedělá

¹⁰⁰ ALVARADO TENORIO, Haroldo. “Guillermo Cabrera Infante: Vida y obra“. In Alquitrave. dostupné z WWW:

http://www.avizora.com/publicaciones/reportajes_y_entrevistas/textos_0002/0023_guillermo_cabrera_infante.htm [cit. 2008-09-12]:

Ese descubrimiento de La Habana primero que nada que él realiza en esas ciento veinte páginas, está el descubrimiento del lenguaje de La Habana que él tiene que aprender como si estuviera en tierra extranjera y está, además, muy importante, el descubrimiento del sexo.

to jenom v náznacích – během celého románu často používá výrazy jako zasvěcení („iniciación“), zasvětitel („iniciador“) a zasvětit („iniciar“), a to i v případech, kdy tento výraz působí neadekvátně k situaci, kterou popisuje. Několik událostí ze života hlavního hrdiny je vyloženě nazvaných iniciací či iniciačním rituálem a některé osoby jsou nazývány zasvětitely (ať už jde o zasvěcení do pohlavního života, do filmového světa či do literatury). Inspiraci románem zasvěcení také potvrzují parodie iniciačních rituálů a fantasmagorický konec knihy, kdy hrdinova pouť končí v ženské vagíně.

První iniciační rituál proběhne již na začátku knihy: protagonista je přiměn skupinou kamarádů, aby složil jakousi zkoušku: kluci kradou ovoce (gujavy) v zahradě a on má za úkol dávat pozor a varovat ostatní před příchodem hlídače, což se mu nepodaří a ve zkoušce neuspěje. Ačkoli nemá tato událost vyloženě mytický charakter, může to být jedna ze zkoušek, kterou hrdina prochází, aby dosáhl zasvěcení. Stejně jako řada dalších zkoušek, kterými prochází během svého seznamování se sexuálním životem, jeho časté neúspěchy u žen, střídané drobnými úspěchy, díky kterým se postupně posouvá na poli erotiky dál a dál.

Další iniciační rituál proběhne v části knihy nazvané „Mi último fracaso“ (Mé poslední selhání). Podle vypravěče jsou na Kubě tradiční dva iniciační rituály, které vedou k dospělosti: „V Havaně existovaly dva iniciační obřady, které dovolily přejít z mládí do dospělosti, dosáhnout mužnosti, dozrát v muže.“¹⁰¹ Prvním z těchto rituálů je návštěva pornografického divadla Šanghaj (havansky Changai), druhým obřadem, prostřednictvím kterého se z chlapců stávají muži, je pak sex s prostitutkou. Infant se zúčastní obou rituálů. Pornografické divadlo navštíví spolu s rodinným přítelem Eloyem Santosem, do nevěstince ho pak zavede kamarád Carlos Franqui. Ačkoli Infant úspěšně projde prvním rituálem, z druhého se stane jeho „poslední selhání.“ Pohlavní styk s prostitutkou se mu nepodaří ani napotřetí a o panictví jej tedy nakonec připraví „La muchacha más linda del mundo“ (Nejkrásnější dívka na světě) Julia Estévez.

Ačkoli se tyto „iniciační rituály“ týkají pouze zasvěcení do světa mužů prostřednictvím sexu, tudíž s původním pojetím iniciačních rituálů klasického románu zasvěcení, jejichž podstata je duchovní, nemají mnoho společného, vypravěč je k nim připodobňuje:

¹⁰¹ HI, s. 225:

Había en la Habana dos ceremonias iniciáticas que permitían pasar de la adolescencia a la adultez, alcanzar la hombría, „hacerse hombre.“

První iniciační chrám – vstoupit do něj pro nás znamenalo obléci si mužskou tógu¹⁰² – bylo divadlo Šanghaj.¹⁰³ [...] Na toto iniciační a mytické představení mě vzal Eloy Santos.¹⁰⁴ [...] Po čase [...] přišla třetí zkouška mého druhého zasvěcení, ale tentokrát jsem byl já svým vlastním učitelem obřadu.¹⁰⁵

Kromě tohoto výslovného směřování k románu zasvěcení Cabrera Infante od něj převzal také cyklickou strukturu. Děj románu se odehrává v určitém kruhu: vidíme to jednak v závěru hrdinova příběhu, který končí tam, kde začal: v ženské vagíně; a jednak také v několika prvcích, které se během románu opakují a dávají mu tak cyklický charakter. Nejzřetelněji to je vidět například na paralele mezi Ester a Violetou: Ester, první dívka, do které se protagonista zamiluje, je tělesně postižená: kulhá. I Violeta, hrdinova životní láska, není fyzicky dokonalá: kvůli nehodě v dětství nemá jeden prs. Vypravěč to komentuje: „To do Ester jsem se zamiloval a tak začala moje vášeň pro neuskutečnitelné lásky a hledání dokonalosti v nedokonalé ženě.“¹⁰⁶

Další z rysů *Havany pro zesnulého Infanta*, který také pravděpodobně směřuje k iniciačnímu románu, je používání symbolů, které se často opakují. Je jimi jednak symbol cesty: cesta životem, cesta od dětství k dospělosti, která se otvírá již na začátku románu při příchodu do Havany a prvního setkání s novým bytem v Zuluetě. Hrdinovi se zde paralelně se vstupem do nového bytu otevírá i vstup do nového světa, do světa dospívání a před ním se nachází neznámá, dosud neprobádaná budoucnost. Je to pro něj okamžik, kdy dětství definitivně končí: „svým příchodem do bytu označeného jako Zulueta 408 jsem učinil zásadní krok v životě: opustil jsem dětství a vstoupil do dospívání.“¹⁰⁷

Symbol cesty nás provází po celý průběh románu a kulminuje v závěru knihy, kdy hrdina kráčí ženskou vagínou. Kromě cesty se také často opakuje motiv

¹⁰² mužská tóga: ve starověkém Římě to byl symbol dospělosti

¹⁰³ HI, s. 225:

El primer templo iniciático -acceder a él nos permitía poner la toga virial- era un teatro, el Shanghai.

¹⁰⁴ HI, s. 226:

A este espectáculo iniciático y mítico me llevó Eloy Santos.

¹⁰⁵ HI, s. 233:

Tiempo después [...] sucedió la tercera repetición de mi iniciación segunda pero esta vez yo fui mi propio maestro.

¹⁰⁶ HI, s. 36:

Fue de Ester de quien me enamoré, iniciando mi pasión por los amores imposibles, buscando la perfección en una mujer imperfecta.

¹⁰⁷ HI, s. 11:

con mi acceso a la casa marcada Zulueta 408 había dado un paso trascendental en mi vida: había dejado la niñez para entrar en la adolescencia.

schodů: objevují se již na začátku knihy, konkrétně v první větě, a objevují se znovu, především v situacích, kdy dochází k nějaké významné změně či události pro hrdinu zásadní.

Kromě těchto výraznějších motivů se v románu často opakují i další, méně podstatné, jako například motiv kubánského autobusu, kubánsky „guagua“, do kterého hrdina nastupuje na začátku knihy a seznamuje se tam s „prvním člověkem, kterého pozná v Havaně“, do kterého nastupuje pak i při jiných příležitostech, aby tam sváděl dívky, nebo je doprovázel domů. A ve kterém potká tu nejdůležitější ženu, Margaritu, v předposlední kapitole románu – zase se setkáváme s cyklickým prvem. Opakuje se také motiv zelených očí, „ojos verdes“: zelené oči má leopard, šelma, která Infanta fascinuje, když ji poprvé uvidí v ZOO; má je Infantova sestřenice, se kterou zažije svoje první milostné pokusy; zelenooká černoška je postavou kubánské mytologie; a zelené oči má i Margarita, Infantova zasvětitelka do tajů lásky. Motiv zelených očí se po jejím odchodu objeví znovu: dítě, které se narodí Infantovi a jeho ženě, má zelené oči, ačkoli ani jeden z rodičů je nemá. Infant věří, že dcera dostala své zelené oči po Margaritě. Zelené oči má i Margaritina sestra, poslední žena, se kterou se Infant v průběhu děje románu sexuálně sblíží.

Další opakující se motiv je pupeční šňůra, „el cordón umbilical“, kterou je Infant spojený se vším, co je pro něj důležité: se Zuluetou 408, která, i když ji opustil, na něm pořád zanechává stopu; s filmem - spojení pupeční šňůrou vytvořila už jeho matka, když ho vzala poprvé do kina; s Julietou, když se s ní poprvé miluje; pupeční šňůrou je i jeho láska k Margaritě. Zvláštní je, že někdy je pro Infantovo dospívání zásadní přerušit pupeční šňůru a jindy je to naopak její vytvoření.

Vrcholem tradičního iniciačního románu je hrdinova katarze a jeho odchod mimo tento svět. V *Havaně pro zesnulého Infanta* můžeme najít určité vyvrcholení v epilogu knihy nazvaném „Función continua“ (Film se opakuje), kdy se hlavní hrdina opět ocitá v promítacím sálu na projekci filmu „Infantes no admitidos“ (Infantům vstup zakázán) a zahajuje svůj obvyklý rituál svádění spoludivačky. Z očekávaného sexuálního zážitku se ale nakonec stane fantasmagorické představení, ve kterém Infant v ženě nejdříve ztratí svůj snubní prsten, hodinky po otci a manžetové knoflíčky a nakonec se rozhodne s baterkou vstoupit do ženinych útrob. Bloudí v jejím vnitřním labyrintu, nachází tam deník (nejspíš nějakých mořeplavců) a poté je jakýmsi zachvěním či stažením ženinych útrob stržen, řítí se chodbami do

neznáma a nakonec spadne do „abismo horizontal“, vodorovné propasti. Že by to mělo znamenat porod, kterým hrdina dochází očisty a vstupu do nového života?

Věta, kterou vypravěč uzavírá román, „Aquí llegamos“, tady končíme, potvrzuje cyklickou strukturu románu: s touto větou se setkáme už na začátku příběhu, konkrétně když se Infant seznámí s havanským kinem a s promítáním filmů po havansku: „función continua“ – film se po skončení promítá znovu od začátku. Když je Infant poprvé v kině, spolu s rodinným přítelem Eloyem Santosem a se svým bratrem, film skončí a Eloy prohlásí: „Aquí llegamos“, tady končíme. Vysvětlí, že se jedná o zmíněnou „función continua“, souvislé promítání, a oba bratři musí z kina odejít. Poslední kapitola knihy nese název „Función continua“ a končí již zmíněnou větou.

Musíme mít ale na paměti, že ačkoli je v *Havaně pro zesnulého Infanta* řada prvků, které mohou evokovat vztah k iniciačnímu románu, vždy se jedná o jistou nadsázku, ba dokonce i parodii. Vypravěč značně nadužívá výrazů „iniciovat“, „iniciace“, „iniciační“ atd. pro uvedení do činností spojených se sexem; nazývá iniciačním chrámem pornografické divadlo a svým zasvětitelům i chlapce, který ho naučil umění masturbace. Iniciační rituály jsou pro něj ztráta panictví s prostitutkou a shlédnutí pornografického představení. Vidíme tedy, že ačkoli se cíleně snaží o to, aby čtenář v románu objevil inspiraci žánrem románu zasvěcení, sám tento žánr jistým způsobem odlehčuje a soustředí se na zasvěcování do pohlavního života.

Porovnání románů

V této části se pokusíme najít některé společné a rozdílné prvky obou románů v oblastech, kterými jsme se ještě dopodrobna nezabývali. Bude to jednak závažnost prostředí, v němž probíhá formování hlavního hrdiny, a potom motiv konzumních žánrů v obou románech. Závěrem se budeme věnovat i metaliterárním prvkům v obou dílech.

Místo děje: velkoměsto

Místo děje je pro oba dva romány zásadní a v obou je stejné: oba příběhy se odehrávají ve městě, lépe řečeno, ve velkoměstě, v hlavním městě rodné země autora. Tedy, v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*, je místem děje hlavní město Peru, Lima, a v Cabrerově *Havaně pro zesnulého Infanta* to je kubánské hlavní město Havana. Z životopisů Vargase Llosy a Cabrery Infanta už víme, že oba autoři také v těchto městech po nějakou dobu žili a ačkoli po čase odešli do Evropy, kubánské (případně peruánské) hlavní město se zapsalo do jejich paměti: řada pozdějších děl obou spisovatelů se odehrává právě v městském prostředí Havany či Limy.

Guillermo Cabrera Infante do Havany přichází s rodiči, a to roku 1941, tedy ve věku dvanácti let. V Havaně žije, studuje a pracuje až do počátku šedesátých let, kdy Kubu opouští a odjíždí do Evropy, kde už zůstane. Vargas Llosa do Limy přišel už v deseti letech rovněž s rodiči, začal zde studovat na vojenském gymnáziu, poté odešel do Piury a od roku 1953 (tedy od sedmnácti let) do svého odchodu do Paříže žil opět v Limě, kde zároveň studoval i pracoval. Narozdíl od svého kubánského kolegy se Vargas Llosa do Peru vrátil. Zde vidíme, že oba spisovatelé prožili v Havaně (respektive v Limě) přesně tu životní etapu, kterou nám ve svých románech popisují, etapu dospívání a formování osobnosti. Ve svých dílech nám přibližují prostředí jim důvěrně známé, městské prostředí, kde vyrůstali, kde se utvářely jejich osobnosti, kde prožili většinu svých poprvé a které je poznamenalo na celý život. Z obou románů je patrné, že na místo svého dětství a dospívání vzpomínají s určitou něhou a nostalgií a u Cabrery Infante s překvapivou přesností,

se kterou popisuje havanské ulice, kina a noční kluby řadu let po tom, co Kubu definitivně opustil.

Pro srovnání přístupu obou spisovatelů k popisu prostředí je, podle mého názoru, zásadní skutečnost, kde byly romány napsány: Vargas Llosa v prologu *Tetičky Julie* píše, že začal román psát v Limě a s drobnými přestávkami, kdy psal v Barceloně a New Yorku, román v Limě dopsal. Narozdíl od něj Cabrera Infante napsal svůj román v Londýně, více než deset let potom, co opustil Kubu. Lima v *Tetičce Julii* je sice Limou padesátých a šedesátých let, je Limou z autorova dospívání, ale Limou, která se bude vyvíjet spolu s časem. Havana v *Havaně pro zesnulého Infanta* je Havanou čtyřicátých a padesátých let, která Cabrera Infante ještě mohl prožít na Kubě. Je zakonzervovanou vzpomínkou spisovatele, je urputnou snahou obnovit svět ze vzpomínek, nejen rozumových, ale i smyslových. Havana, o které čteme, se skládá z obrazů, jakoby zachycených kamerou, ze zvuků a z vůní. Je to idylické místo, které už ale neexistuje jinde než v mysli autora. Havana v *Cabrerově* románu je pouhou vzpomínkou, ale natolik intenzivní, že prolíná dějem celého románu jako jedna z jeho postav.

Lima v *Tetičce Julii*

V románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* hlavní město funguje jinak než v *Havaně pro zesnulého Infanta*. Lima zde rovněž plní funkci místa děje a prostoru formování hlavního hrdiny, ale narozdíl od Havany na něm nemá zásadní podíl.

Lima jako místo děje v románu vystupuje nesporně: Mario žije u svých prarodičů v Limě, chodí v Limě do školy a do práce a čas od času i do některých zábavních podniků. V Limě se seznámí s tetičkou Julií a tam se do ní také zamiluje během tajných schůzek v limských parcích, kavárnách a kinech. Až ke konci románu hlavní postavy Limu opustí, nejprve proto, aby se vzali, a poté odjedou do Evropy, kde si Vargásek splní svůj sen. Zde tedy vidíme, že ačkoli Lima funguje jako prostor formování (Vargásek prožívá své první lásky s tetičkou Julií v Limě, stejně jako zde píše své prvotiny), k dospění hlavního hrdiny však dojde mimo její území. Svatba, která je jedním z nejdůležitějších bodů Vargáskova zrání, se koná mimo hlavní město, jelikož v Limě je to neproveditelné, a Vargáskovo první milování s Julií se také uskuteční jinde. A, jak už bylo řečeno, Vargásek s Julií po

svatbě opustí Limu a odjedou do Evropy a teprve tam Vargásek dozraje jako spisovatel. Tedy, Lima jako prostor formování ano, ale ne na takové úrovni jako Havana v *Havaně pro zesnulého Infanta*. Ačkoli autor klade důraz na to, že jím popisované události se v Limě odehrávají, město zde nikdy nebude plnit takovou úlohu jako město v *Havaně pro zesnulého Infanta*. Havana je totiž sama o sobě rovinou formování: Infant dospívá stejně jako poznává Havanu. Narozdíl od něj, Mariovi Lima slouží pouze jako prostor, kde poznává slasti a strasti dospívání.

S hlavním hrdinou se setkáváme již v době, kdy v hlavním městě žije. Nevíme, jak dlouho, každopádně zde chybí první okouzlení, první setkání se s velkoměstem a objevování jeho krás. Pro Marita je Lima místem, kde jednoduše žije. Stejně jako Infant, prochází městem, navštěvuje zde zábavní podniky a kina apod., ale vypravěč se tolik nezdržuje s popisováním každého limského zákoutí a nesnaží se nastínit limskou atmosféru do sebemenších detailů, nesnaží se nám předestřít obraz Limy s nostalgií po její zašlé slávě. Popis Limy zde totiž probíhá značně rozdílně od popisu Havany: vypravěč jakoby si přesně pamatoval, kde se nacházelo jaké kino a kde jaký podnik a po jaké ulici Mario s Julií šli, aby se dostali na určité místo atd. Je to, jakoby vypravěč držel v ruce mapu, když nám přesně popisuje, kde a jak se kříží různé limské ulice.

A nejen vypravěč autobiografické části románu. Vzpomeňme na Pedra Camacha, cizince, který přijde do Limy psát rozhlasové hry a který je známý svým naprostým pedantstvím. Aby jeho tvorba odpovídala realitě, pořídí si mapu Limy, kde vyznačí jednotlivé čtvrti a přiřadí jim určité kategorie obyvatel. Podle tohoto rozvržení se pak řídí ve svých rozhlasových hrách, které jsou často uvedeny geografickým umístěním: například gynekolog Alberto de Quinteros tedy bydlí ve čtvrti San Isidro, protože ta podle Camacha přísluší patricijům a finanční aristokracii. V rozhlasových seriálech tak Lima funguje jako místo, kde se odehrávají všechny dramatické příběhy. Má mnoho tváří a kontrastů, je to domov bohatých, ale zároveň i těch nejchudších, je to město zločinu, ale i spravedlnosti, město umění či fotbalu atd. Pedro Camacho je schopný přiřadit stereotypní charakteristiky nejen postavám svých her ale i každé limské čtvrti. A limské publikum to nadšeně vítá. Nicméně si uvědomme, že Camachovy scénáře slavily úspěch i v Bolívii a že Camacho svůj styl psaní nezměnil, jen ho přizpůsobil prostředí. Tím chci říci, že podobné příběhy, jako ty určené pro limské obyvatele, psal i v Bolívii, kde používal s největší pravděpodobností stejné stereotypy, které

pak s příchodem do Peru pozměnil, aby odpovídaly peruánským reáliím. Proto charakteristika Limy z Camachových scénářů nemůže být reálná. Sám Camacho prohlašuje, že nenávidí polovičatost a že v jeho dílech vždy vystupují extrémní typy postav. Střední třída ho nezajímá. Tímto postojem je ovlivněna i Lima z jeho děl.

Limu máme v *Tetičce Julii* dvojí. Jedna Lima je Lima, která neodpovídá Limě skutečné, ale je taková, jakou si ji představuje (nebo spíše vytváří) Pedro Camacho: město plné kontrastů a čtvrtí s jasně vytyčenými hranicemi. Je Camachem zjednodušena, aby se vešla do jeho měřítek („střední stav, hospodyně; tuláci, homosexuálové, zločinci; námořníci, rybáři, míšenci...“), a ožívá společně s postavami.

Druhá Lima je pak městem, kde žije Maroušek: kde studuje, chodí do práce a kde prožívá první velkou lásku a pokouší se psát první povídky. Lima zde funguje jen jako pozadí (ne prostředek jako tomu je u Cabrery Infanta) na Vargáskově cestě za dospělostí.

Havana v *Havaně pro zesnulého infanta*

Narozdíl od *Tetičky Julie a zneuznaného génia*, kde je sice prostředí děje, tedy hlavní město Peru Lima, také podstatnou součástí příběhu, ale ne tou nejdůležitější, v Cabrerově románu hraje prostředí děje jednu z hlavních rolí, což lze vyčíst přímo z názvu knihy. Ve většině děl tohoto spisovatele je zobrazení hlavního města Kuby věnován značný prostor, v *Havaně pro zesnulého Infanta* tomu rozhodně není jinak: Havana je jedním z nejzásadnějších prvků díla, stává se zde v podstatě jednou z hlavních postav románu. Havana v *Havaně pro zesnulého Infanta* žije vlastním životem, žije ve dne, ale především v noci, ve spleti ulic, kin, nočních podniků a hodinových hotelů. Je duší celé knihy: román začíná ve chvíli, kdy Infant přichází do Havany, a v *Havaně* také končí, nikdy se nedozvíme o událostech v životě hlavního hrdiny po jeho odchodu z hlavního města.

Pro Infanta je Havana vším: „Chystal jsem se jí říct, že Havana není jen můj konec a začátek, ale i můj střed.“¹⁰⁸ I pro autora je Havana skutečně srdeční záležitostí:

¹⁰⁸ HI, s. 472:

Iba a decirle que La Habana no sólo era mi fin y mi principio sino mi medio.

„Havana byla – je – víc než to: můj genius loci. Římané (antika mě vážně zajímá) věřili, že všichni přicházíme na svět s bohy přiděleným géniem loci. Já jsem se nenarodil s tímto strážným duchem místa,¹⁰⁹ ale brzy jsem ho objevil v Havaně, kde jestli jsem nepřišel o panictví, získal jsem to, co se nazývá mužská tóga.“¹¹⁰

Románová Havana je Havanou čtyřicátých let, přesně takovou, jakou si ji pamatuje Guillermo Cabrera Infante, žijící již řadu let mimo Kubu. Vypravěč se zde snaží vytvořit s nostalgií obraz Havany, chce si ji uchovat v paměti takovou, jaká byla pro něj, když tam žil, a odmítá její současný stav. Jeho nástrojem tvoření je vzpomínka, „el recuerdo“.

Vypravěč tak pomocí vzpomínek na svoje dětství a mládí, na své první erotické zkušenosti, na okouzlení světem filmu rekonstruuje vzpomínku, kterou má na Havanu. Ta vzpomínka je především v jeho smyslech: on je schopen Havanu cítit, slyšet, nahmatat ji, ale především ji vnímat zrakem, vnímat její světla i její tmu. Co ale také dokáže, je Havanou mluvit.

Havana z *Havany pro zesnulého Infanta* je tedy Cabrerovou nostalgickou vzpomínkou na Havanu časů dávno minulých. Je to Havana, která už neexistuje, město, které si vysnil.

Zároveň ale má, jak jsme viděli v jedné z předchozích částí, v románu úlohu prostoru formování: tím, že hrdina poznává Havanu, její zákoutí, uličky, ale i její život, a vytváří si k ní pouto, které je pro něj nemožné přerušit, také dospívá. Infant si nedokáže představit, že by z Havany někdy odešel: „Já neopustím Havanu. [...] Nikdy nechci Havanu opustit.“¹¹¹ Okolnostmi je z Havany donucen odejít a už se neúčastní jejích následných proměn. Idealizovanou Havanu, takovou, jaká existuje už jenom v jeho hlavě, pak přenesl do románu.

¹⁰⁹ genius loci: v latině toto spojení znamená duch místa. Římané uctívali ducha místa, který měl ono místo chránit.

¹¹⁰ LUCAS, Antonio. „Entrevista a Cabrera Infante. ‘La nostalgia sólo es un mecanismo de la memoria’“. In *El Mundo*. 15/07/2002. Dostupné z WWW: <http://www.geocities.com/boomlatino/vbcain.html> [cit. 2008-04-05]:

“La Habana era -es- más que eso: mi genius loci. Los romanos (el pueblo antiguo que más me interesa) creían que cada cual viene al mundo con un genius loci asignado por los dioses. Yo no nací con ese genio guardián del espíritu de lugar, pero lo encontré bien pronto en La Habana, donde si no perdí la virginidad gané lo que se llama la toga viril.“

¹¹¹ HI, s. 472:

Yo no voy a dejar La Habana. [...] No pienso dejar La Habana nunca.

Porovnejme nyní Havanu z *Havany pro zesnulého Infanta* a Limu z *Tetičky Julie*. V obou románech tedy velkoměsto funguje jako prostor formování. Nicméně, jeho význam se od románu liší.

Oba autoři nám prostředí, ve kterém se bude děj odehrávat, představují již první větou románu: GCI: „To bylo poprvé, co jsem stoupal po schodech: na venkově bylo velmi málo domů, které by měly více než jedno poschodí, a ty, co ho měly, byly pro mě nedostupné. To je moje první vzpomínka na Havanu: jít po schodišti s mramorovými stupni.“¹¹² a MVL: „Byl jsem v těch dávných časech ještě úplný mladíček a bydlel jsem u dědečka a babičky v bílém domku v Ocharánské ulici v Miraflores.“¹¹³

Prostřednictvím protagonistů se tak čtenář začne seznamovat s místem děje. Infant přichází do Havany jako dítě a objevuje ji dětskýma očima: doširoka rozevřenými, fascinován všemi jejími ruchy, světly, zvuky a vůněmi. V průběhu celého románu Infant nepřestane být Havanou fascinován a svoje opojení velkoměstem tak přenáší na čtenáře. Mario Vargas Llosa naopak zůstává v zobrazování Limy střízlivý. S Marouškem se poprvé setkáváme v době, kdy v Limě už po nějaký čas žije, proto nepotřebuje město poznávat a objevovat. Navíc ho nepovažuje za svou srdeční záležitost. Vypravěč nás tedy, spíše než s městem samotným, seznamuje s prostředím, ve kterém se Maroušek pohybuje. V první kapitole románu je to redakce Panamerického rozhlasu, kde Maroušek pracuje, a prostředí jeho rodiny, kde tráví čas po práci. Po seznámení s tetičkou Julií se však místo děje přesouvá i jinam a Lima se začíná objevovat i jinak, než jen jako město, kde je sídlo Panamerického rozhlasu: Maroušek spolu s Julií objevuje i místní kina, kavárny, cukrárny, restaurace a parčíky, čímž se prostředí děje začne lehce přibližovat tomu, co známe z *Havany pro zesnulého Infanta*. Ovšem tím podobnost končí. Ačkoli se nám vypravěč *Tetičky Julie* snaží přiblížit limské prostředí a jeho noční život, jeho zobrazení Limy nepřestane být věcné: vypravěč pojmenovává jednotlivé čtvrti, ulice a třídy a umisťuje budovy na konkrétní adresy. O něco volnější ruku má pak autor, když chce zachytit limský městský ruch a její obyvatele:

¹¹² HI, s. 11:

Era la primera vez que subía una escalera: en el pueblo había muy pocas casas que tuvieran más de un piso y las que lo tenían eran inaccesibles. Éste es mi recuerdo inaugural de La Habana: ir subiendo unas escaleras con escalones de mármol.

¹¹³ TJZG, s. 7; TJE, s. 13:

En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores.

Dostal jsem se v neděli zřídka do středu města , a proto jsem byl překvapen, jak rozdílní lidé tam chodí v týdnu a teď. Místo úředníků ze středních vrstev byl na náměstí pestrý dav služek, které měly ten den volno, červenolících venkovanů v polobotkách, bosých holčiček s copy, pouličních fotografů a trhovkyň.¹¹⁴

Nicméně, jak je evidentní, autor se příliš nesoustředí na zachycení prostředí velkoměsta. Pokud nám vypráví, jaký je noční život v Limě, uvede to v souvislost s tetičkou Julií. Kdežto v *Havaně pro zesnulého Infanta* zobrazení nočního života funguje jako zobrazení nočního života velkoměsta a ne postav. Její vypravěč klade na prostředí mnohem větší důraz. Tím, že zachycuje Havanu pomocí všech smyslů, dosáhne toho, že ji tak začne vnímat i čtenář a jeho fantazie může naplno pracovat. Obraz Havany je tak mnohem silnější než obraz Limy.

Mimoto má Havana větší význam než Lima i jako prostor formování: Infant se formuje v Havaně, je formován Havanou. Pro Infanta je zasvěcení do Havany naprosto zásadní, kdežto Vargásek je zasvěcen do života a shodou okolností to probíhá na území Limy.

Poslední rozdíl mezi Havanou z *Havany pro zesnulého Infanta* a Limou z autobiografické roviny románu *Tetičky Julie* spočívá v tom, že Guillermo Cabrera Infante se svým románem snaží oživit svou vzpomínku na Havanu, ve které žil, na Havanu, která ale není skutečná, ale taková, jaká byla před třiceti lety. Havana, která tak vzniká, je pouze idylickým obrazem něčeho, co už dávno není pravda. V *Tetičce Julii* se taková tendence neprojevuje. Nicméně, v rozhlasových hrách bychom v podstatě mohli nalézt Limu, která se částečně podobá idealizované Havaně: ačkoli se Camacho snaží psát s přesností, vždy bude přehánět, idealizovat či stylizovat. I taková je tedy Lima z jeho her: zjednodušená do čtyř schématických čtvrtí, neodpovídajícím reálnému charakteru města. Máme tu tedy Havanu idealizovanou ve vzpomínkách vypravěče, která má být taková, jakou si ji pamatuje z dob svého mládí, a Limu, stylizovanou Pedrem Camachem tak, aby odpovídala jeho rozhlasovým dramátům.

¹¹⁴ TJZG, s. 169; TJE, s. 252:

Yo rara vez venía al centro los domingos y estaba sorprendido de ver lo distinta que era la gente de semana de la que veía ahora. En vez de oficinistas de clase media, la plaza estaba colmada de sirvientas en su día de salida, serranitos de mejillas chaposas y zapatonos, niñas descalzas con trenzas y, entre la abigarrada muchedumbre, se veían fotógrafos ambulantes y vivanderas.

Interference jiných žánrů

Romány *Havana pro zesnulého Infanta* i *Tetička Julie a zneuznaný génius* využívají postupů, které se začínají rozvíjet právě v druhé polovině dvacátého století, a to je prostupnost žánrů mimoliterárních a žánrů pokleslých, žánrů masové zábavy. V obou románech tak můžeme najít motivy, či přímo témata, vycházející z této oblasti. V *Havaně pro zesnulého Infanta* je to zejména film, v *Tetičce Julii* zase rozhlasové hry na pokračování.

Rozhlasové hry v *Tetičce Julii*

Motiv, který do literatury původně nepatří a který se objevuje v *Tetičce Julii*, jsou rozhlasové hry na pokračování. Rozhlasový pořad, který se těší neuvěřitelné oblibě a jehož autor je v Peru slavný člověk, muž, o kterém se mluví, který má spousty obdivovatelek a který je umělcem s velkým U. Jak ale vypadá jeho umění? Mario Vargas Llosa rozhlasové hry ve svém románu přeci paroduje. Rozhlasové hry Pedra Camacha mají vždy velmi dramatickou zápletku, která se postupným vývojem stále více vzdaluje od reality. Nakonec skončí neuvěřitelnou katastrofou. Postavy rozhlasových her ztělesňují určité prototypy. Jsou to buď ideální muži ve středním věku dobrého postavení a pevných zásad nebo třeba neposkvrněné krásky či decentní dámy. Postupem času ale sledujeme určitou dekadenci v postavách seriálů: neposkvrněná kráska se dopustí incestu, z muže pevných zásad se vyklube tyran... Postavy ztělesňují určité extrémní, stejně jako prostředí, ve kterých se scény odehrávají. Scénáře příběhů jdou také z jednoho extrému do druhého. Vše je naprosto odtrženo od reality.

Další parodický rozměr rozhlasovým hrám dává jejich prozaizované zpracování. Tady ale nejdříve uděláme odbočku: je vyprávěný scénář ještě scénářem? Samotný scénář seriálu je přeci dialog, doplněný maximálně poznámkami o zvukových doprovodech. To, s čím se setkáváme v sudých kapitolách, už není rozhlasový seriál: není to dialog, není na pokračování a zejména první části se odehrají během krátkého časového úseku, dokonce i během jediného dne či noci, což u většiny nám známých seriálů neexistuje. Ale přesto sudé kapitoly ztělesňují přesně to, co si představíme, jako Camachův seriál. I přesto zde Vargas Llosa již

opouští žánr rozhlasových seriálů a vydává se do oblastí „novelas rosa“, románů pro ženy, něco jako jsou současné Harlekýny. Způsob, jakým Vargas Llosa dosáhne kýčovitého efektu, je používání jazyka, který oplývá frázemi, frázemi, které se v běžné řeči už dávno nepoužívají. Píše přestylizovaným, šroubovaným jazykem a vše neuvěřitelně přehání. Efektní jsou také závěrečné pasáže, které sestávají ze sledu otázek na nejasné konce příběhů: „Jak dopadne tato tragédie v Callau? Jak asi dopadlo toto soudní drama? Jak asi dopadla tato nešťastná událost v Barrancu?...“

Vargas Llosa si tedy mistrně pohrává s jazykem a předvádí svoje spisovatelské dovednosti a zároveň uvažuje o oblíbenosti tohoto žánru.

Mladý Mario si všímá, že v jeho okolí se poslední dobou nemluví o ničem jiném než o rozhlasových hrách. Snaží se zjistit, proč je jeho příbuzné sledují:

Gaby, Lauře, Olze a Hortensii se prý rozhlasové seriály líbí, protože jsou zábavné, smutné nebo otřesné, protože se při nich baví, sní, prožívají věci, které jsou ve skutečném světě nemožné, protože ukazují některé pravdy, nebo snad je ve člověku ještě pořád troška romantiky. Když jsem se jich zeptal, proč se jim líbí víc než knihy, pohoršily se: to je hloupost, to se nedá srovnávat, knihy jsou kultura, kdežto seriály jsou prostě slátaniny na ukrácení dlouhé chvíle. Fakt ovšem je, že proseděly celé dny u rádia a nikdy jsem neviděl, že by některá otevřela knihu.¹¹⁵

Ačkoli se tedy rozhlasové hry se skutečným uměním nedají srovnávat, shledávají se ale mnohem větší oblibě, než knihy. I knihy mohou člověka nechat snít, ale rozhlas je masovější a je schopný přitáhnout větší množství obecnstva. I to je vlastně umění.

Umění toho druhu ale nevydrží věky. Vargásek se podivuje, že si Camacho neschovává kopie svých scénářů a je poučen, že jeho „spisy se uchovávají ve schránce trvalejší než jsou knihy. V paměti rozhlasových posluchačů.“¹¹⁶ Rozhlasoví posluchači jsou ale nestálí. Zpočátku Camachovu tvorbu nadšeně hltají, ale když se Camacho začne plést a posluchači objevují v seriálech nesrovnalosti,

¹¹⁵ TJZG, s. 82; TJE, s. 122:

A las tías Gaby, Laura, Olga y Hortensia los radioteatros les gustaban porque eran entretenidos, tristes o fuertes, porque las distraían y hacían soñar, vivir cosas imposibles en la vida real, porque enseñaban algunas verdades o porque una tenía siempre su poquito de espíritu romántico. Cuando les pregunté por qué les gustaban más que los libros, protestaron: qué tontería, cómo se iba a comparar, los libros eran la cultura, los radioteatros simples adefesivos para pasar el tiempo. Peor lo cierto es que vivían pegadas a la radio y que jamás había visto a ninguna de ellas abrir un libro.

¹¹⁶ TJZG, s. 115

redakce je zavalena hromadou stížností a zájem veřejnosti začne opadat. O několik let později si na Camacha už nikdo nevzpomene. Camacho, který byl svého času v Peru hvězdou, je teď jen poskokem. Zato Vargásek, jeho vděčný učedník, je slavným spisovatelem, uznávaným nejen v rodném Peru, ale i po celém světě.

Film v *Havaně pro zesnulého Infanta*

Jak již víme, motiv filmu je pro *Havanu pro zesnulého Infanta* zásadní: tvoří jednu ze tří rovin, na které se z hlavního hrdiny stává dospělý muž. Nicméně, prvek filmu se v románu projevuje i jinak. Na první pohled si čtenář všimne, že je filmu věnována řada pasáží: scény, které probíhají v promítacím sálu; odstavce, ve kterých vypravěč vypráví o filmech, které shlédl, nebo o herečkách a hercích, kteří v nich hráli. Film je pro hlavního hrdinu prostředkem ke svádění a film je i jeho zaměstnání. Nicméně, v románu se motiv filmu objevuje ještě v jedné souvislosti, o které jsme dosud nepsali. Film totiž prolíná celou *Havanou pro zesnulého Infanta* i jako způsob zachycení popisovaného obrazu. Některé scény jakoby byly zobrazovány zpoza filmové kamery, která zachycuje jednotlivé obrazy; vypravěč se stává kameramanem, který pozoruje, jak světlo, umělé či přirozené, osvětluje jednotlivé části zaznamenávaného objektu a snaží se vše, co vidí, zachytit na film. Kamerou je zachycena i Zulueta 408: „Kamera se dostane i do těch nejmenších skulin „domu proměn“, solaru Zuluety 408, havanského dvora (sexuálních) zázraků.“¹¹⁷

Často tak pozorujeme některé výjevy jen škvírou, jen některé jejich osvětlené části a tak podobně. Kamerou Infant zachycuje i ženská těla a někdy se ukáže, že jeho kamera může i zkreslovat, tak jako když pozoruje ženu, která se mu zdá být krásná, ale když má možnost si ji pořádně prohlédnout, zjistí, že ho jeho zrak oklamal.

Motiv kamery se pak objevuje zejména u Margarity. Infant se s Margaritou totiž seznamuje několikrát. Sleduje ji už dlouho a poté, co se mu podaří s ní promluvit, Margarita zmizí a objeví se až po letech. Infant si ale stále pamatuje její

¹¹⁷ MACHOVER, Jacobo. *El heraldo de las malas noticias*. Op. cit., s. 13. Dvůr zázraků je narážka na pařížský Dvůr zázraků, čtvrť, kde ve středověku žila chudina.

La cámara se introduce en los más mínimos resquicios de “la casa de las transfiguraciones“, el solar de Zulueta 408, la corte de milagros (sexuales) habanera.

tvář. „Zachytil jsem ji, protože nejsem fotoaparátem, ale filmovou kamerou: kdybych byl fotoaparátem, zaznamenal bych si ji napořád.“¹¹⁸

Jako zpoza kamery Infant také zabírá scénu, kdy se mu Margarita poprvé ukáže nahá. Nechá na sebe svítit proud světla z koupelny, tak, aby osvětloval jen její zdravou část těla a Infant zůstane fascinovaný tou hrou světel a stínů.

Filmová kamera je tedy důležitý prvek pro zobrazování jednotlivých postav či událostí. Vypravěč se mění v kameru a snaží se zachytit obraz, co vidí, využívajíc hry světel a stínů. Zabírá kamerou jednotlivé výjevy skrz různé štěrbiny, které se před ním pootevřávají a proniká kamerou i do skrytých zákoutí. Kamerou nebo fotoaparátem se pro něj taky stane ženský pohlavní orgán: „Vagíny považované za fotoaparát: panenská blána jako ohnisko, vulva jako čočka, klitoris jako závěrka“¹¹⁹

Jak tedy můžeme vidět, film není v *Havaně pro zesnulého Infanta* jen zobrazovaný, ale sám o sobě, nebo spíše jeho techniky, slouží vypravěči jako zobrazovací. Autorovi se podařilo převést způsob, jakým kamera zabírá skutečnost, do literatury.

Rozhlas a film

Jak tedy vidíme, v obou románech se autoři potýkají s fenoménem masové zábavy. U Vargase Llosy je tento rys rozhlasového vysílání ještě zvýrazněn tím, že je kladen důraz na srovnání popularity literatury (jeho povídek, které mají jen dva posluchače) a rozhlasových seriálů (davy Peruánců zbožňují tvorbu Pedra Camacha). Můžeme najít řadu odlišností v přístupu Cabrery Infanta ke kinu a Vargase Llosy k rozhlasu: pro Infanta je film umění, návštěva filmového sálu je pro něj společenskou událostí a zábavou. Vargásek v rozhlase pracuje, je přítomen vzniku rozhlasových zpráv i seriálů a zábavu přenechává jiným. Filmové herečky jsou pro Infanta ideálem krásy, herečky rozhlasových her jsou jejich naprostý opak: mají jen krásný hlas. Atd. Oba hrdinové se ale v kině/rozhlasu něčemu učí – pro oba je tedy tento prostor prostorem poznání, ba dokonce zasvěcení:

¹¹⁸ HI, s. 383:

La capté porque no soy una cámara sino cámara de cine: de haber sido una cámara de foto-fijas la habría capturado, fijado para siempre.

¹¹⁹ HI, s. 339:

De la vagina considerada como una cámara fotográfica: el himen el foco, la vulva el lente, el clitoris el obturador

Cabrera Infante nás uvádí do světa filmu, do oblasti, se kterou se seznamuje ještě ve velmi mladém věku, ve které se stane odborníkem a která bude sloužit jeho obživě. Mario Vargas Llosa čtenáře zasvěcuje do prostředí rozhlasu, kde již pracuje, a do rozhlasových seriálů, které paroduje. Vidíme tedy, že prostředí filmových sálů a prostředí redakce Ústředního rozhlasu jsou pro oba hlavní hrdiny zásadní, protože v obou dílech fungují jako jeden z prostorů formování: Infant je zasvěcen do světa filmu (někdy i do oblasti erotiky) ve filmovém sále; Maroušek se se svým zasvětitelům do světa literatury setkává (a později ho pozoruje při práci) právě v redakci rozhlasu. Infant se platonicky (a později i reálně) zamilovává do filmových hereček; milostná romance Marouška a tetičky Julie jako by patřila do jedné z Camachových rozhlasových her.

Erotika

Jak jsme si mohli všimnout, obě knihy se výrazně liší, co se týče používání erotických prvků. Zatímco v *Tetičce Julii* se nesetkáváme s erotickými pasážemi: vypravěč nám nanejvýš popíše, jak se s tetičkou Julií líbá, a jejich prvnímu intimnímu sblížení není věnována ani celá stránka; v *Havaně pro zesnulého Infanta* se objevují naprosto explicitní erotické pasáže, které zabírají v podstatě téměř většinu děje. Jacobo Machover se v rozhovoru s Guillermem Cabrerou Infantem ptal právě na erotickou stránku knihy. Cabrera Infante v rozhovoru tvrdí, že impuls k napsání románu bylo zjištění na jeho cestě do Španělska roku 1976, tedy již po smrti Franka, že se ve Španělsku naprosto uvolnila atmosféra. Viděl tam ženy chodit po ulicích téměř polonahé a tehdy se v jeho hlavě zrodil nápad „napsat knihu o jediné posedlosti, kterou jako autor mám, o Havaně, ale knihu, která by vyprávěla o sexuálních dobrodružstvích v Havaně. [...] Předsevzal jsem si napsat knihu, kde by byla možná všechna ňadra.“¹²⁰ Je tedy zřejmé, že erotické pasáže *Havany pro zesnulého Infanta* jsou zde účelové, nejen proto, aby popsaly, jak se z dítěte stává muž díky erotickým dobrodružstvím, ale také proto, aby Guillermo Cabrera Infante využil toho, že ve Španělsku už neexistuje cenzura a může tedy vydat knihu, která bude obsahovat řadu vulgárnějších slov a sexuálních scén.

¹²⁰ MACHOVER, Jacobo. *El heraldo de las malas noticias*. Op. cit., s. 108:

[...] escribir un libro sobre la única obsesión que yo tengo como autor, sobre La Habana, pero un libro que contara aventuras sexuales en La Habana. [...] Me propuse hacer un libro donde todas las tetas fueran posibles.

Literatura v *Tetičce Julii* a v *Havaně pro zesnulého Infanta*

Tetička Julie a zneuznaný génius

V *Tetičce Julii a zneuznaném géniovi* je, jak bylo řečeno, téma spisovatele a aktu psaní zpracováno do větší hloubky než v *Havaně pro zesnulého Infanta*. V předchozích kapitolách jsme už rozebrali téma spisovatele a úvah o psaní, ale ještě jsme podrobně nezabývali metaliterárními prvky v románu. Ty jsou zde ale evidentní. Ačkoli se nám na první pohled zdá, že je román rozdělený pouze do dvou rovin (které se sice vzájemně prolínají), při podrobnějším pohledu se nám otevírá rovin vícero. V autobiografické části Vargas Llosa vypráví příběh o svém mladším já, které píše povídky, které si můžeme v románu přečíst, protože je vypravěč pro čtenáře přepisuje – máme zde tedy povídky uvnitř románu.

Zároveň píše o Pedru Camachovi, druhém spisovateli. Pedro Camacho zase píše rozhlasové seriály na pokračování. A jeho seriály si můžeme rovněž přečíst. Jak je to možné? V románu ale nenacházíme scénáře rozhlasových her, ale jejich prozaizovanou podobu. Tu ale nemohl napsat Camacho, protože ten píše scénáře, ve formě dialogu, které navíc sepisuje díl po díle. Kdo tedy přepisuje Camachovy scénáře do prózy? Vargásek, který se tak učí psát.¹²¹ A čtenář se v tom množství postav, které píšou o tom, že píšou, nebo píšou to, že někdo píše, začne ztrácet. Stejně jako v citátu, kterým je román *Tetička Julie a zneuznaný génius* uveden: „Píši. Píši, že píši. V duchu se vidím, jak píši, že píši, a mohu se také vidět, jak vidím, že píši. Vzpomínám si, že jsem psal a zároveň jsem se viděl psát.“¹²²

Havana pro zesnulého Infanta

Ačkoli v *Havaně pro zesnulého Infanta* není motiv spisovatele a psaní tak explicitní jako v *Tetičce Julii*, nemůžeme tvrdit, že se v románu vůbec neobjevuje.

¹²¹ VYDROVÁ, Hedvika. „Mario Vargas Llosa, *Tetička Julie a zneuznaný génius*.“ In TJZG, s. 335.

¹²² ELIZONDO, Salvador. *Grafograf*. In TJZG, s. 6; *El grafógrafo*. In TJE, s. 11:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía...

Jakkoli silně je život hlavního hrdiny i autora spjat s filmem, kterému se v románu dostává značného prostoru, nemůžeme pominout, že hrdina – autor není jen znalcem umění filmového, ale i literárního. V knize se objevuje řada citací, řada narážek na díla velkých spisovatelů. Sám autor se přiznává k zálibě v antických autorech¹²³: v románu často parafrázuje díla římských autorů nebo Homérovu Odysseu: „nečekané Odysseovo představení: našel jsem svou Penelopu, jak plete bačkůrky pro miminko, a svou matku, amnestickou Eurikleu, nepoznávala mě“¹²⁴

Často také dělá narážky na středověký epos *Tristan a Isolda*: „přeměnit lásku v něco, co bude trvat ne i po smrti (jako v *Tristanovi a Isoldě*), ale dokud přetrvá vzpomínka.“¹²⁵ Román oplývá různými skrytými citacemi, aluzemi na postavy jiných velkých románů (například don Quijote), ale i zmiňováním jmen a děl řady spisovatelů: D. H. Lawrence, Horacia Quirogy, Edgara Allana Poea, Keatse, Čechova a spousty dalších. Vypravěč nás tak obeznámí se svým literárním přehledem. Zároveň i hodnotí ženy, které poznává, podle jejich sečtělosti. Provede nás tak po okruhu literárních děl a autorů, kteří zajímali jeho okolí nebo jeho samotného v období dospívání.

Kromě jiných autorů však Cabrera Infante v knize parafrázuje i svá vlastní díla: například *Pohled na svítání v tropech* (*Vista del amanecer en el trópico*): v jedné pasáži použije slovní spojení „amanecer en el tópico“.

Havana pro zesnulého Infanta tedy obsahuje skutečně velké množství intertextových prvků.

Zároveň se zde objevuje i postava spisovatele. Není to tak evidentní jako v *Tetičce Julii*, ale i hlavní hrdina *Havany pro zesnulého Infanta* se pokouší psát. Ačkoli není jeho literární kariéře věnováno tolik prostoru jako tomu je v případě Marouška, Infant kromě toho, že se intenzivně vzdělává v literatuře, se také chce věnovat psaní a píše povídky.

Pasáž, ve které se asi nejvíce projeví motiv psaní (spojený s motivem dospívání po sexuální stránce) je část, kdy je Infant se svou sestřenicí a začne psát jakousi závěť (protože mu krvácí rána v ústech a on je přesvědčený, že zemře):

¹²³ALVARADO TENORIO, Haroldo. “Guillermo Cabrera Infante: Vida y obra.” Op. cit.

¹²⁴HI, s. 474:

versión inesperada de Ulises, me encontré a mi Penélope tejiendo unas boticas de bebé y mi madre, Euriclea amnésica, no me reconocía

¹²⁵HI, s. 464:

de convertir el amor en algo que dure no más allá de la muerte (como en *Tristán e Isolda*) dino mientras la memoria viva.

Když jsem psal tu dvojí závěť, byl jsem přesvědčený, že jsem bezpochyby spisovatel, možná velký spisovatel, který píše své mistrovské dílo a umírá.¹²⁶

Sestřenice ho láká k sobě, ale Infant neví, jak se má rozhodnout – dopsat povídku, nebo jít za ní. V tento moment tedy vidíme, že Infantův život je rovněž provázán s literaturou.

Literatura zde tedy také funguje jako jedna z cest, jak dospět. Nejvíce ale jako prostředek k poznání sexu: Infant se naučí spoustu věcí z erotické literatury, která se mu dostane do rukou. I řada žen, které projdou Infantovým životem, mají nějaké spojení s knihami (Dulce je vášnivá čtenářka, Virginii Metee Infant pozná v knihovně; Dulce i Julieta čtou *Milence Lady Chatterleyové* atd.).

Pro Infanta ale nemá literatura tak osudový význam jako pro Marouška: zatímco Maroušek touží odjet do Evropy a věnovat se literatuře, Infant, když se mu vyskytne možnost opustit Kubu a jet do Venezuely s Margaritou, která by ho vydržovala a on by mohl psát – ji odmítne – Havanu přeci neopustí.

¹²⁶ HI, s. 118:

Escribiendo este doble testamento estaba convencido de que no cabía dudas de que era escritor, tal vez un gran escritor que componía su obra maestra y moría.

Závěr

Cílem diplomové práce bylo rozebrat a porovnat romány *Havana pro zesnulého Infanta* a *Tetička Julie a zneuznaný génius* a zjistit, do jaké míry se v nich uplatňuje román formování. Zároveň jsme se zaměřili i na nové aspekty, které doplňují tradiční schéma tohoto žánru.

Jak jsme mohli vidět, romány ve svých základních rysech skutečně sledují syžet klasického románu formování. Hlavními hrdiny obou románů jsou mladíci, jejichž mládí je ještě potvrzeno jménem: Infant, Chlapec, a Maroušek neboli Vargásek, jméno, které je zdobnělinou autorových jmen Mario Vargas. Žijí ve velkém městě, dokonce v hlavním městě země, kam přišli z venkova, a postupně dospívají a seznamují se s pozitivními i negativními stránkami života dospělých. Procházejí životními zkouškami, které je posouvají na cestě za dospělostí. Oba hlavní hrdinové najdou lásku svého života, o kterou musí bojovat. Zároveň ale získávají i pracovní zkušenosti a rozvíjejí se tak na rovině profesionální. Ačkoli na to není kladen velký důraz, oba hrdinové rovněž rozvíjejí své společenské vztahy a zařazují se tak do společnosti. Současně s tím se také postupně přerušují jejich pouta k rodině. U Infanta dojde k tomuto vývoji nenásilně, jednoduše tím, jak dospívá. Se svou matkou ale vazby nikdy zcela nepřeruší. Maroušek se postaví proti celé své rodině, protože nepřeje jeho manželství. Infant sice ví, že matka by některé jeho chování neschvalovala, ale nepostaví se jí veřejně.

Zde vidíme, že oba romány skutečně vycházejí z románu formování: v obou můžeme sledovat určitý vývoj: z hlavního hrdiny dítěte (Infanta) či mladíka (Marouška) se postupem času a poté, co projde řadou zkoušek, které mu život přichystá, stane dospělý muž a najde si místo v životě. Pro Infanta by to mohlo být po boku Margarity, ženy, která ho dokáže naplnit jak po stránce fyzické, tak i duševní. Nicméně tomu tak není, pro Infanta je jeho místem Havana, kterou kvůli Margaritě neopustí, a zůstane tam žít se ženou, kterou nemiluje a která mu porodí dceru. Tady román končí, takže čtenář se už nedozví, jak by mohl pokračovat. Pokud by se ale Infantův život vyvíjel dál jako život jeho reálného předobrazu Cabrery Infanta, Havanu by opustil a se ženou by se nakonec rozvedl. Ale u Infanta nevíme.

Marouškův osud nám utajen nezůstane: před závěrečnou kapitolou se zdá, že spějeme k happy endu: Maroušek se dokáže postavit rodině a ožení se s tetičkou Julií, dokáže si najít dostatek zaměstnání, aby ji mohl uživit, a pronajme si s ní byt v Limě. Příběh ale nekončí, v poslední kapitole se dozvíme, že ačkoli si Maroušek s Julií splní svůj sen, odjede s ní do Evropy a stane se spisovatelem (po řadě problémů, které tomu předcházely a které by jistě vydaly na další román), nakonec s ní nezůstane. Ona tedy také není jeho konečná, ale jen zastávka na cestě za dospělostí. Stejně jako Margarita v *Havaně pro zesnulého Infanta*.

V obou románech také můžeme vidět, že dospívání hlavního hrdiny se neodvíjí jen od získávání zkušeností v pracovním a milostném životě. Probíhá na více rovinách: v *Tetičce Julii* jsou tyto roviny dvě: láska a literatura (Maroušek dospívá jako milenec ve vztahu s tetičkou Julií a zároveň se učí psát a stává se spisovatelem); v *Havaně pro zesnulého Infanta* jsou čtyři: láska nebo sex, film, město a jazyk nebo literatura (Infant dospívá jako milenec, jako filmový divák, jako objevitel města Havany a jako objevitel jejího jazyka). Jak jsme zjistili, v obou románech spolu roviny úzce souvisí a nemohou fungovat jedna bez druhé. V *Havaně pro zesnulého Infanta* se ale setkáváme s větší důležitostí prostoru formování: město Havana zde vystupuje jako jedna z rovin, na kterých se Infant vyvíjí v muže (narodil od Limy, která je v *Tetičce Julii* jen místem děje). Navíc je zde evidentní další rozdíl mezi Havanou a Limou: Cabrera Infante píše *Havanu pro zesnulého Infanta* jako zakonzervovanou vzpomínku na Havanu ze čtyřicátých a padesátých let, takovou, jaká už neexistuje a do které se už nemůže vrátit. Lima Vargase Llosy je město, které se dál vyvíjí spolu s časem.

V obou románech se objevují postavy jakýchsi zasvětitelů do oblastí, ve kterých se hrdinové snaží dobrat nějakého poznání: v *Tetičce Julii* jsou zasvětitelé dva: tetička Julie, která je Marouškovou zasvětitelkou do oblasti lásky a sexu, a Pedro Camacho, zasvětitel do světa literatury. V *Havaně pro zesnulého Infanta* je ale zasvětitelů spousta. Skutečnou Infantovou zasvětitelkou by mohla být Margarita, která stojí v pomyslném cíli cesty za nalezením lásky a sexuálního uspokojení. Nicméně, dalším zasvětitelům Infanta může být jeho matka, která ho vzala poprvé do kina, nebo rodinný přítel Eloy Santos, se kterým Infant navštívil poprvé kino v Havaně a pornografické divadlo Šanghaj, či Carlos Franqui, další Infantův přítel, který s Infantem jde poprvé do nevěstince. Zasvětitel je nazýván i chlapec, který hlavního hrdinu naučí masturbovat, nebo Julieta Estévez, se kterou Infant přijde o

panictví. Z nadužívání výrazů „zasvětitel“, „zasvěcení“ či „zasvětit“ a zobrazení tzv. „iniciačních rituálů“ a z řady dalších prvků, jako je cyklický charakter románu či hrdinova pouť vagínou v závěrečné kapitole románu, můžeme usoudit na vliv iniciačního románu, který je ale v knize parodován.

Tetička Julie a zneuznaný génius a *Havana pro zesnulého Infanta* rovněž obsahují řadu autobiografických prvků – jméno hlavního hrdiny, životopisné fakty (které jsou kupodivu v leccems podobné), některé postavy obou románů mají své reálné vzory... Zároveň si ale oba autoři pohrávají s realitou: Vargas Llosa sice píše skutečný příběh ze svého života, zároveň ale tvrdí, že napsaná skutečnost přestává být skutečností a stává se fikcí. Cabrera Infante zase mnohokrát zmíní, že píše podle svých vzpomínek (či vzpomínek jiných lidí)¹²⁷, vidíme ale, že často jsou ty vzpomínky zkrácené a nadsazené a někdy dovedené ad absurdum.

Oba romány tedy vycházejí z původního románu formování, nicméně se zde setkáváme s jeho proměnami: vývoj hrdiny je rozvrstven na více rovin, objevuje se zde prvek nadsázky a parodie a v obou románech jsou přítomny také mimoliterární a pokleslé žánry: v *Tetičce Julii* jsou to rozhlasové hry na pokračování (jejichž výpravné zpracování odkazuje na „romány pro ženy“) a *Havanou pro zesnulého Infanta* prostupuje prvek filmu, který zde nefunguje jen jako skutečnost zobrazovaná, ale rovněž jako prostředek zobrazování.

Dále jsou oba romány i romány o literatuře. V *Tetičce Julii* je tento prvek evidentní: dva z hlavních hrdinů jsou spisovatelé a oba tvoří jakési protipóly: Maroušek je začínající spisovatel, který studuje díla velkých spisovatelů a ve svých prvních povídkách pečlivě volí každé slovo; Pedro Camacho je zase slavný umělec, který píše bez nejmenšího zaváhání. Obě postavy jsou ale i parodiemi sebe samých. S konfliktem těchto dvou protipólů se v *Tetičce Julii* otevírá i úvaha o psaní samotném (a znovu i problém skutečnosti a napsané fikce). V *Havaně pro zesnulého Infanta* se rovněž setkáváme s hlavním hrdinou-spisovatelem, ale i s častými citacemi jmen a děl některých významných autorů a dokonce i děl samotného Cabrery Infanta.

Jak jsme tedy mohli vidět, ačkoli autory rozebíraných románů od sebe dělí vzdálenost mnoha kilometrů i věkový rozdíl, jejich romány, vydané dva roky po sobě se od sebe ve své podstatě tolik neliší. Oba vycházejí z románu formování a vyprávějí příběh mladíka ve velkoměstě, na obou se odráží vliv pokleslých a

¹²⁷ MACHOVER, Jacobo. *El heraldo de las malas noticias*. Op. cit.

mimoliterárních žánrů, oba využívají experimentálních technik a oba se zabývají i aktem psaní a spisovatelským řemeslem.

Transformaciones de la novela de formación: *La tía Julia y el escritor* y *La Habana para un Infante difunto*

El objetivo de mi tesis es analizar y comparar dos novelas latinoamericanas de finales de los años setenta: *La tía Julia y el escritor* del autor peruano Mario Vargas Llosa y *La Habana para un Infante difunto* del cubano Guillermo Cabrera Infante. Intenté buscar la influencia de la novela de formación (es decir, novela de aprendizaje, llamada también “Bildungsroman”) y de los elementos modernos que la componen, como por ejemplo el uso de los géneros extraliterarios y decaídos, como las radionovelas, la novela rosa o el cine.

Escogí estas dos novelas porque, aunque no lo parezca, tienen mucho en común. Ambas fueron publicadas a finales de los años setenta por la editorial catalana Seix Barral (*La tía Julia* en 1977, *La Habana para un Infante difunto* dos años más tarde). Sus autores fueron personas destacadas en el “boom de la literatura latinoamericana” y ya antes habían publicado obras significantes: Mario Vargas Llosa publicó en 1963 su primera novela *La ciudad y los perros* y Guillermo Cabrera Infante publicó dos años más tarde igualmente su primera novela *Tres tristes tigres* (que entonces se llamaba *Vista del amanecer del trópico*). Sin embargo, las novelas analizadas fueron publicadas ya después de que este género alcanzara su auge, en la época en la que se comenzaron a mezclar con la literatura los géneros extraliterarios y decaídos. Además, en estas dos obras se puede observar como este género se aprovecha de las radionovelas, de la novela rosa y de los elementos eróticos y cinematográficos. No obstante, el tema principal de las dos novelas es la adolescencia en la capital mezclado con otros temas: *La tía Julia* es la historia del autor de radioteatros Pedro Camacho (que originalmente iba a ser el tema principal de la novela), y *La Habana para un Infante difunto* es, sobre todo, crónica de una ciudad que ya no existe más.

En la tesis veremos que ambas novelas contienen muchos elementos autobiográficos. El protagonista de *La tía Julia y el escritor* se llama “Marito Varguitas”, diminutivo de Mario Vargas. El protagonista de *La Habana* es probablemente el Infante del título del libro, infante como un niño o Infante como Guillermo Cabrera Infante. En las historias de los dos adolescentes podemos

observar muchos datos que coinciden con la vida de sus autores. Mario Vargas Llosa hasta reconoce que intentó “añadirle un collage autobiográfico”¹²⁸ y Cabrera Infante dice que decidió “hacer una memoria, que es en muchas ocasiones falsa memoria, que es la memoria de otra gente, de cuentos que me contaron”.¹²⁹

En la parte principal del estudio me dedicaré a los elementos pertenecientes al género de novela de formación y los indentificaré en los argumentos de ambas novelas:

Mario Varguitas es un adolescente que vive con sus abuelos, estudia Derecho y trabaja en la radio Central. Su vida cambia cuando conoce a dos bolivianos: a su parienta tía Julia, mujer de treinta y dos años de la que se enamora y con la que se casa sin el consentimiento de su familia, y a Pedro Camacho, autor de radioteatros que será su maestro del arte de escribir. Marito, de este modo, se desarrolla y madura en dos planos: en el plano amoroso, es decir, el amor y el matrimonio con la tía Julia, su iniciadora en asuntos amorosos, y en el plano literario, escribiendo cuentos y observando y escuchando a Pedro Camacho, su iniciador en el mundo de la literatura. En el último capítulo del libro, Marito cuenta lo que le sucedió después de contraer matrimonio. Aunque se divorció de Julia, Mario cumplió su sueño, pues llegó a ser escritor. La formación del protagonista entonces transcurre en dos planos que son inseparables.

En cuanto a *La Habana para un Infante difunto*, para Infante la llegada a la capital es el comienzo de la adolescencia: allí empieza a conocer la vida, comienza a conocer a las mujeres y adquiere experiencias sexuales, descubre el mundo del cine y la ciudad de La Habana, con lo que también aprende su idioma. Así pasa muchas pruebas y aprendiendo madura. La historia culmina cuando Infante conoce a Margarita Pérez. Con ella llega a saber qué es la pasión y el amor verdadero. Sin embargo, su verdadero amor no es Margarita sino La Habana. Infante rechaza abandonar la ciudad y así pierde a su amada. En *La Habana* hay cuatro planos de formación del protagonista: el amor, o más bien el sexo, el cine, la ciudad de La Habana y el idioma. Todos los planos son también inseparables. A diferencia de la novela de Vargas Llosa, en la de Cabrera Infante hay varios iniciadores, pues su iniciadora en el amor verdadero es Margarita. Aunque el protagonista encuentra a muchas chicas y mujeres y todas lo inician en algo, todas le enseñan nuevas cosas.

¹²⁸ TJE, s. 7

¹²⁹ MACHOVER, Jacobo. *El heraldo de las malas noticias*, s. 109

Además, como iniciadores se pueden considerar también Carlos Franqui, que lleva a Infante al prostíbulo, o a Eloy Santos, quien va con Infante al primer cine habanero. El autor abusa de palabras como “iniciar“, “iniciación“ o “iniciador“, sobre todo en lo referente a la iniciación en el sexo (iniciador es el muchacho que le “enseña“ el arte de la masturbación, Julieta o su primera amante). Describe los rituales de iniciación y así demuestra su inspiración por “la novela de iniciación“, que es reforzada por el carácter cíclico de la novela y el fantasmagórico fin, cuando el protagonista termina su peregrinación en la vagina. No obstante, tenemos que tener en cuenta que la inclinación hacia la novela de iniciación es paródica.

Una diferencia significativa entre las dos novelas es el concepto del espacio de formación: mientras en la obra de Vargas Llosa la ciudad (y sus elementos, como la redacción de la radio, la escuela, los bares y cafeterías) figura simplemente como espacio de formación del protagonista, es decir, espacio de acción, en la novela de Cabrera Infante el papel de la ciudad es mucho más importante porque La Habana no sólo es espacio de formación, sino también uno de los planos de formación, ya que el protagonista va descubriendo y conociendo la ciudad a través de sus cinco sentidos, va madurando. Al final, se demuestra que La Habana es también el amor verdadero de Infante, pues prefiere dejar a Margarita que a la ciudad. Además, La Habana en la obra de Cabrera Infante es una ciudad que ya no existe más: es La Habana de los recuerdos de Cabrera Infante, La Habana de los años cuarenta y cincuenta, La Habana utópica e ideal, a la que ya no es posible volver.

Otro tema del que nos ocuparemos en el trabajo es la influencia de la radio y del cine. En *La tía Julia y el escribidor*, tienen un papel importante los radioteatros, series emitidas por la radio, escritos por Pedro Camacho, que son muy populares y que son todo lo opuesta al arte “serio“, los cuentos que escribe Varguitas. Sin embargo, aunque todo el público de Perú sigue las radionovelas, cuando su autor Pedro Camacho se vuelve loco, la gente deja de escucharlo y se olvida de él. Y Marito Varguitas vuelve de Europa como escritor famoso. Los radioteatros narrados alternan con los capítulos “autobiográficos“. Sin embargo, lo que leemos no son radioteatros porque estos normalmente tienen la forma de diálogo con acotaciones. Los escenarios de radionovelas aparecen en la forma de narrativa que evoca los radioteatros gracias a su vocabulario y estilística y así se acercan a la literatura sencilla para las mujeres que conocemos como “novela rosa“. Estamos así ante la parodia de dos géneros.

Por otro lado, en *La Habana para un Infante difunto* aparece el elemento del cine como una de las pasiones del protagonista-autor; cine como uno de los planos de formación; cine como lugar de encuentros, lugar de iniciaciones al mundo del cine y al mundo del sexo; y cine como elemento de narración, puesto que muchas escenas parecen como captadas por la cámara fotográfica o de cine. La luz tiene un papel importante en cuanto a la descripción de las imágenes que a veces parecen estar observadas por un hueco (como el visor de la cámara). El cine no funciona solamente como objeto de la narración sino también como su medio.

Otro aspecto que estas dos novelas tienen en común es el hecho de escribir sobre la literatura y sobre el oficio del escritor. En *La tía Julia* es más evidente, ya que dos de los protagonistas son escritores y cada uno de ellos encarna un tipo de artista: Marito es un principiante que estudia obras de escritores famosos y duda sobre cada palabra de sus primeros cuentos. Pedro Camacho es todo contrario, pues es un artista famoso y muy popular, no lee nada y escribe radioteatros sin dudar. Ambos escritores son, no obstante, una cierta parodia, pues con ellos se abre la cuestión del arte de escribir y también el conflicto entre la realidad y la ficción escrita. El protagonista de *La Habana para un Infante difunto* es también escritor cuyos inicios de carrera también aparecen en la novela, pero no se presentan muy profundamente. Sin embargo, aún en esta obra podemos encontrar alusiones a la literatura: aparecen innumerables citas de otros escritores, de obras famosas, sobre todo de obras de la Antigüedad.

Como podemos ver, aunque hay diferencias entre las dos novelas y sus autores están separados muchos kilómetros de distancia y una decena de años, sus obras tienen una base común: la historia de un adolescente que surge de las experiencias personales en una ciudad grande. El muchacho va convirtiéndose en hombre maduro a través de nuevas experiencias que adquiere en el plano amoroso y en el plano profesional. Y esta base está desarrollada por otros elementos como técnicas experimentales, influencia de géneros decaídos y extraliterarios, y reflexión sobre la literatura y el oficio del escritor.

Transformations of the “Bildungsroman“: *La tía Julia y el escribidor* and *La Habana para un Infante difunto*

The objective of this thesis was to analyse and compare two novels that were published in the late seventies—*La tía Julia y el escribidor* (1977, Aunt Julia and the Scriptwriter) by Peruvian Mario Vargas Llosa and *La Habana para un Infante difunto* (1979, Infante's Inferno) by Cuban Guillermo Cabrera Infante—and to search for the influences of the novel of formation. We have seen autobiographical elements in both books, analysed different levels of formation of the protagonists and mentioned the (parodic) inclination to the novel of initiation in *Infante's Inferno*. In the second part of the thesis we focused on other elements developed in both novels, for example the interference of trashy and extraliterary genres and the topic of literature and the occupation of the writer. We have concluded that both novels, although different, share the same platform.

Proměny románu formování: *La tía Julia y el escribidor* a *La Habana para un Infante difunto*.

Tématem diplomové práce bylo rozebrat a porovnat dva hispanoamerické romány z konce sedmdesátých let, *La tía Julia y el escribidor* (1977, Tetička Julie a zneužitý génus) od Peruánce Maria Vargase Llosy a *La Habana para un Infante difunto* (1979, Havana pro zesnulého Infanta) od Kubánce Guillerma Cabrery Infanta, a najít na nich vlivy románu formování a další prvky, které je rozvíjejí, jako například interference mimoliterárních a pokleslých žánrů.

Zjistili jsme, že oba romány vycházejí ze schématu klasického románu formování – mladík se ve velkoměstě seznamuje s životem dospělých a s jeho nástrahami, zamiluje se a bojuje o svou lásku a zároveň získává zkušenosti i v profesionálním životě. V obou dílech dochází k formování hrdiny na více rovinách, v *Tetičce Julii* jsou to roviny dvě, láska (k Julii) a literatura (kde je jeho zasněženým Pedro Camacho), v *Havaně* jsou čtyři: láska či sex, film, Havana a její jazyk. Oba romány rovněž obsahují řadu autobiografických prvků. *Havana pro zesnulého Infanta* vykazuje kromě podobnosti s románem formování i určitý příklon k románu zasvěcení, který je zde ale parodován.

Dále jsme se zabývali i prostupností mimoliterárních a pokleslých žánrů: v *Tetičce Julii* jsou to rozhlasové hry a tzv. romány pro ženy, *Havanou* prolíná film, který zde působí nejen jako prvek zobrazující ale i zobrazovaný.

Nakonec jsme se zaměřili i na téma literatury v obou románech – *Tetička Julie* je kromě příběhu Marouškova manželství a bláznivého Pedra Camacha i úvahou o literatuře, o aktu psaní a o spisovatelském řemesle, *Havana pro zesnulého Infanta* zase oplývá rozsáhlými citacemi děl známých spisovatelů, především antických.

Viděli jsme tedy, že ačkoli se jedná o rozdílné romány od autorů, které od sebe odděluje desítky let a mnoho kilometrů, jsou vystavěny na podobném základu.

Použitá literatura

Primární literatura:

CABRERA INFANTE, Guillermo. *La Habana para un Infante difunto*. Seix Barral. Barcelona, 2006.

VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Punto de lectura. S. L. Madrid, 2006.

VARGAS LLOSA, Mario. *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Přeložila Libuše Prokopová. Odeon. Praha, 1984.

Sekundární literatura:

Obecně:

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Castalia. Madrid, 1997.

CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Blackwell publishers Ltd. 1998.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demeterio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza editorial. Madrid, 1996.

HAMILTON BUCKLEY, Jeremy. *Season of youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1974.

HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Československý spisovatel. 1989

HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. H & H. Jinočany, 1993.

Kolektiv autorů. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Libri. Praha, 1996.

MOCNÁ, Dagmar; Peterka, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka. Praha – Litomyšl, 2004.

K Vargasu Llosovi:

COMAS, José. "La tía Julia sin el escribidor." In *El país*. 03/06/1990. Dostupné z WWW:

http://www.elpais.com/articulo/cultura/VARGAS_LLOSA/_MARIO/PERu/Tia/Julia/Escribidor/elpepicul/19900603elpepicul_4/Tes/ [cit. 2008-10-23]

CRISTIAN, Shirley. *La Paz Journal; A Latin Romance: His, Hers and TV's Versions*. Dostupné z WWW:

[http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?](http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DE5DB1F3CF935A35756C0A96E948260&sec=&spon=&pagewanted=all)

[res=940DE5DB1F3CF935A35756C0A96E948260&sec=&spon=&pagewanted=all](http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DE5DB1F3CF935A35756C0A96E948260&sec=&spon=&pagewanted=all) [cit. 2008-10-23]

ENKVIST, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Acta Universitatis Gothoburgensis. Goterna, Kunghälv, 1987.

GONZÁLEZ BOIXÓ, José Carlos. "De la subliteratura a la literatura: El 'Elemento añadido' en *La tía Julia y el escritor* de M. Vargas." In *Anales de la Literatura Hispanoamericana Llosa*. 1978.

GNUTZMANN, Rita. *Análisis estructural de la novela "La tía Julia y el escritor"*. Dostupné z WWW:

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/02104547/articulos/ALHI7979110093A.PDF> [cit. 2008-10-23]

JURÁNKOVÁ, Magda. *Aspekt postmodernismu v díle Maria Vargase Llosy*. Diplomová práce. FFUK. Praha, 2006.

LUIS MARTÍN, José. *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*. Gredos. Madrid, 1979

MARTIN, Sabas. "Mario 'Varguitas' Llosa, el escritor y la tía Julia." In *Cuadernos hispanoamericanos*, č. 334, s. 151-156.

MIGUEL OVIEDO, José. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Seix Barral, Biblioteca Breve. Barcelona, 1982.

O'BRIAN-KNIGHT, Jean. *The story of the storyteller: La tía Julia y el escritor, La historia de Mayta and El hablador by Mario Vargas Llosa*. Rodopi. Amsterdam, 1995. Částečně dostupné z WWW:

http://books.google.cz/books?id=pHF0ppX0YA0C&pg=PA33&lpg=PA33&dq=t%C3%ADa+Julia+serie&source=bl&ots=lnIy_z6OqO&sig=wEs7C83q6Cd2J4KisYNUFg_Za7I&hl=cs&sa=X&oi=book_result&resnum=3&ct=result#PPA1,M1 [cit. 2008-10-10]

WONG CAMPOS, Augusto. *Mario Vargas Llosa. Polémicamente epónimo*.

Dostupné z WWW: <http://www.geocities.com/awcampos/index.html> [cit. 2008-10-28]

YNDURAIN, Domingo. "Vargas Llosa y el escritor." In Cuadernos hispanoamericanos, č. 370, duben 1981, s. 150-173.

ZÁRATE ALVA, Vlad. *Julia Urquidi Illanis y "Lo que Varguitas no dijo."*

Dostupné z WWW:

<http://vlad-lahoraazul.blogspot.com/2007/12/julia-urquidi-illanis-y-lo-que.html> [cit. 2008-10-23]

Rozhovory s Mariem Vargasem Llosou:

BARNECHEA, Alfredo. "El reposo imposible". In Caretas (Lima), č. 518, 05/05/1977. Dostupné z WWW: <http://www.geocities.com/awcampos/vista36.html> [cit. 2008-10-28]

MIGUEL OVIEDO, José. "Conversación con Mario Vargas Llosa sobre *Vida y milagros de Pedro Camacho (La tía Julia y el escritor)*". In Revista Vuelta (México), 1977. Dostupné z WWW:

<http://www.geocities.com/Paris/2102/vista27.html> [cit. 2008-10-28]

Ke Cabrerovi Infantovi:

ARMAS MARCELO, Juan José. *Prólogo a La Habana para un Infante difunto.*

Barcelona, 2001. Dostupné z WWW:

[/gfx/iberysci/files/Biblioteca/c/Guillermo_Cabrera_Infante_-_La_Habana_para_un_infante_difunto.pdf](#) [cit.2008-09-12]

CAISTOR, Nick. *Guillermo Cabrera Infante. Writer and film critic exiled from Cuba.* The Independent. 24/02/2005. Dostupné z WWW:

<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/guillermo-cabrera-infante-484504.html> cit[03/12/2008]

D. SOUZA, Raymond. *Guillermo Cabrera Infante: Two islands, many worlds.*

University of Texas press. 1996. Částečně dostupné z WWW:

<http://books.google.cz/books?>

[id=0HksQ_gqyzYC&pg=PA60&lpg=PA60&dq=bohemia+antonio+ortega&source=web&ots=MowLuZuUvK&sig=H8mNkUDjbbPbi1ssKpS-ov8dFf4&hl=cs&sa=X&oi=book_result&resnum=3&ct=result#PPA57,M1](http://books.google.cz/books?id=0HksQ_gqyzYC&pg=PA60&lpg=PA60&dq=bohemia+antonio+ortega&source=web&ots=MowLuZuUvK&sig=H8mNkUDjbbPbi1ssKpS-ov8dFf4&hl=cs&sa=X&oi=book_result&resnum=3&ct=result#PPA57,M1)

GASSAUEROVÁ, Eva. *Infant v Havaně a Havana v dile G. Cabrerovy Infanta.*

Diplomová práce. FFUK. Praha, 2003.

LIMA, Dinorah. *Versiones y re-versiones históricas... obra de G. Cabrera Infante*. Editorial Pliegos. Madrid, 1990.

MACHOVER, Jacobo, *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante*. Ediciones Universal. Miami, 1996.

Rozhovory s Cabrerou Infantem:

ALVARADO TENORIO, Haroldo. "Guillermo Cabrera Infante: Vida y obra." In Alquitrave. Dostupné z WWW:

http://www.avizora.com/publicaciones/reportajes_y_entrevistas/textos_0002/0023_guillermo_cabrera_infante.htm [cit. 2008-09-12]

DELGADO BATISTA, Yolanda, *Guillermo Cabrera Infante: La música de las palabras*. Dostupné z WWW: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/gcabrera.htm> [cit. 2008-04-05]

Joaquín Soler Serano entrevista a Guillerma Cabrera Infante. [online] Dostupné z WWW: <http://video.google.es/videoplay?docid=7741258296294124097&q=a+fondo+tve&total=50&start=10&num=10&so=0&type=search&plindex=6> [cit. 2008-09-12]

LUCAS, Antonio. "Entrevista a Cabrera Infante. 'La nostalgia sólo es un mecanismo de la memoria'". In *El Mundo*. 15/07/2002. Dostupné z WWW: <http://www.geocities.com/boomlatino/vbcain.html> [cit. 2008-04-05]

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Guillermo Cabrera Infante". In *El arte de narrar. Diálogos*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1968, str. 49-80. Dostupné z WWW:

http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/libros/lib_03.htm [cit. 2008-09-12]

Další elektronické zdroje:

<http://www.cubaliteraria.com/autor/ficha.php?Id=673>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Pyrrhovo_v%C3%ADt%C4%9Bzstv%C3%AD

http://cs.wikipedia.org/wiki/Virgilio_Pi%C3%B1era

http://en.wikipedia.org/wiki/Genius_loci

http://en.wikipedia.org/wiki/Pavane_pour_une_infante_d%C3%A9funte

http://es.wikipedia.org/wiki/Cabrera_Infante

http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Franqui

http://es.wikipedia.org/wiki/Corte_de_los_Milagros

http://es.wikipedia.org/wiki/Javier_Silva_Ruete

http://es.wikipedia.org/wiki/Vargas_Llosa

<http://www.elperiodico.com/default.asp?>

[idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK](http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK)

http://www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,38035857_152308901_148995635_1,00.html