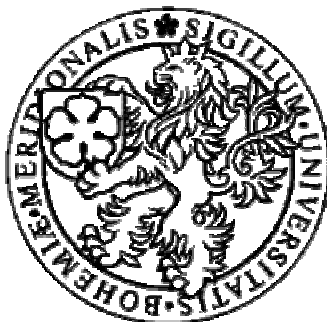


Jihočeská univerzita v Českých

Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra romanistiky



***La tía Julia y el escribidor* Maria**

Vargase Llosy

Diplomová práce

Autor diplomové práce: Michaela Mikotová

Studijní program: M 7503 Učitelství pro základní školy

Studijní obor: Učitelství španělského jazyka pro 2. stupeň základní školy

Učitelství občanské výchovy pro 2. stupeň základní školy

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Hedvika Vydrová

České Budějovice, duben 2008

Prohlášení:

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích, 25. dubna 2008

Podpis:

Dovoluji si poděkovat doc. PhDr. Hedvice Vydrové za všestrannou pomoc a cenné rady, které mi v průběhu mé práce s ochotou poskytovala.

Anotace

Mikotová, Michaela. *Tetička Julie a zneužnaný génius*. České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2008, 82 s., Diplomová práce.

První část práce informuje o období, které ovlivnilo spisovatele narozené po roce 1930; nastiňuje vznik fenoménu „boom“ a „postboom“. Ve druhé části je představen spisovatel Mario Vargas Llosa nejen jako úspěšný autor románů, ale i v ostatních aspektech jeho tvorby. Třetí část práce se potom věnuje postupům a vyprávěcím teoriím Vargas Llosy. Součástí tohoto celku je i snaha naznačit souvislost mezi postmodernismem a skutečností a fikcí. Ve čtvrté části se zabývám rozborem vyprávěcí perspektivy románu *Tetička Julie a zneužnaný génius*. Práci uzavírá úvaha nad uměním a kýčem v souvislosti se zmíněným románem.

Annotation

Mikotová, Michaela. *Aunt Julia and the Scriptwriter*. České Budějovice: Pedagogical faculty of the University of South Bohemia in České Budějovice, 2008, 82 pages, Diploma Thesis.

The first part of the thesis informs about a period, which influenced writers born after the year 1930; outlines formation of the “boom“ and “post boom“ phenomenon. In the second part there is introduced the writer Mario Vargas Llosa not only as a successful writer of novels but also in other aspects of his works. The third part of the thesis concerns the procedures and narrative theories of Vargas Llosa. A part of this whole is also an effort to outline the connection between post-modernism and reality and fiction. In the fourth part I pursue an analysis of narrative perspective of the novel *Aunt Julia and the Scriptwriter*. The thesis is closed by a consideration about art and kitsch in the connection with the mentioned novel.

Anotación

Mikotová, Michaela. *La tía Julia y el escritor*. České Budějovice: Universidad de Bohemia del Sur, Facultad de pedagogía , 2008, 82 p., La tesis de diploma.

En la primera parte del trabajo informo sobre el período que había influido a los escritores nacidos después del año 1930; trato de bosquejar el nacimiento del fenómeno „boom“ y „postboom“. En la segunda parte está representado el escritor Mario Vargas Llosa pero no sólo como el coronado autor de las novelas, sino también en otros aspectos de su producción. La tercera parte se dedica a los procesos y teorías de narrar de Vargas Llosa. Este trozo asimismo intenta de indicar la relación entre el postmodernismo y la realidad y la ficción. En la cuarta parte analizo la perspectiva de narrar en la novela *La tía Julia y el escritor*. El trabajo está concluido por la reflexión sobre el arte y el kitsch en el contexto con dicha novela.

Obsah:

| | |
|---|----|
| Úvod..... | 8 |
| 1. Společensko-ekonomická situace 2. pol. 20. stol. v Latinské Americe..... | 9 |
| 2. Mario Vargas losa..... | 16 |
| 3. Vyprávěcí postupy Vargas Llosy: teorie a praxe..... | 25 |
| 3.1 Postmodernismus, otázka pravdy a lži..... | 33 |
| 4. Narativní struktura románu <i>Tetička Julie a zneužitý génie</i> | 37 |
| 4.1 <i>Tetička Julie a zneužitý génie</i> | 37 |
| 4.2 Vyprávěcí perspektiva románu <i>Tetička Julie a zneužitý génie</i> | 38 |
| 4.3 Reflexe aktu psaní..... | 52 |
| 4.4 Vztah skutečnosti a fikce..... | 54 |
| 4.5 Umění a kýč v kontextu popkultury a <i>Tetičky Julie a zneužitého génie</i> | 60 |
| Závěr..... | 66 |
| Resumé..... | 69 |
| Résumé..... | 73 |
| Resumen..... | 77 |
| Bibliografie..... | 81 |

Úvod

„Spisovatel může být člověkem radikálním i konzervativním, ale vždy musí být intelektuálně celistvým a nesmí upadnout do stereotypu, do klišé nebo do pouhé rétorické lži proto, aby sklidil aplaus obecnstva.“¹

Tato slova Vargas Llosy přímo vystihují spisovatelův pohled na literaturu a především na to, jak by mělo vypadat literární dílo, má-li být považováno za hodnotné. Z toho potom Vargas Llosa při psaní své bohaté bibliografie vychází a četné reeditace a překlady románů této ikony peruánské literatury dvacátého století svědčí o tom, že jeho díla skutečně kvalitní jsou.

Mario Vargas Llosa a *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Dvě zvučná jména, jedno téma. Téma, které se odráží ve jméně.

Ve své práci se zabývám dílem jednoho z protagonistů latinskoamerického fenoménu „boom“ a zároveň nositele nejprestižnějšího ocenění pro španělsky píšící autory, nositele Cervantesovy ceny.

Mým hlavním cílem je rozebrat narativní strukturu zmíněného románu a upozornit na možná úskalí při jeho interpretaci. Zaměřuji se zejména na prolínání vyprávěcích rovin a s tím souvisejícím vztahem mezi jednotlivými vypravěči a postavami.

Vzhledem k tomu, že román je znám jako autobiografické dílo, neopomím ani tento aspekt. S výskytem autobiografických prvků souvisí i hledisko vztahu pravdy a lži, jež tvoří součást teoretické práce Vargas Llosy a i tato stránka je v románu reflektována. To je zároveň důvod, proč ve stručnosti předkládám i spisovatelovu teoretickou koncepci.

Vedle jmenovaného se zabývám se také otázkou umění a kýče ve vztahu s tímto románem.

¹ „Un escritor puede ser un hombre radical o conservador, pero lo que está obligado a ser siempre es intelectualmente íntegro, y no incurrir en el estereotipo, en el cliché o en la pura mentira retórica para conseguir el aplauso de un auditorio.“ Setti, R. A. *Sobre la vida y la política: diálogo con Vargas Llosa*. Madrid: InterMundo, 1989, s. 15

1. Společensko-ekonomická situace 2. po. 20. stol. v Latinské Americe

Spisovatelé narození po roce 1930 byli svědky druhé světové války, stáli u zrodu rozdělení sfér vlivu mezi dvě velmoci (Spojené státy a Rusko), prožili dobu, kdy nacionální socialismus a komunismus zachvátily svět.²

Ač se tyto změny mohou zdát vzdálené od jižní části amerického kontinentu, ani jemu se nevyhnuly poměrně velké politické a hospodářské otřesy. Prudký nárůst obyvatel³ a střídání režimů nastolených pomocí vojenské síly si tyto změny doslova vyžádaly. Následovaly pády těchto režimů, věznění občanů, jejich nucený exil a mnoho dalšího,⁴ což znesnadňovalo situaci pro literární tvorbu.

Druhá polovina 20. století je pro hispánskou Ameriku charakterizována klimatem krutosti, nemilosrdných diktatur a politické intolerance.⁵ „Období, kdy se velké množství spisovatelů a umělců stalo obětmi zvláště oficiálních režimů.“⁶ Mnoho lidí zmizelo a pravděpodobně i následně zemřelo, aniž by kdo věděl proč.

Vargas Llosa říká, že literatura je výsadou otevřených společností a pokračuje: „V uzavřené společnosti moc si nepřisvojuje pouze právo kontrolovat činy lidí, co dělají a co říkají; usiluje také ovládnout jejich fantazie, jejich snů a samozřejmě jejich vzpomínek. V uzavřené společnosti je minulost (...) předmětem manipulace (...).“⁷

Historie zemí se vždy odrážela v umělecké tvorbě, zvláště pak v literatuře, a nejinak tomu bylo i v posledních desetiletích 20. století. Historie, která se dotýká hispanoamerických romanopisců, podává svědectví o bouřlivém společenském vývoji. Román ale není kontrolou toho, co se stalo. Spíše vytváří zdání, že pravda je nedosažitelná, a proto nabízí možnosti pro její

² Anderson Imbert, E. *Dějiny literatur Latinské Ameriky*. Praha: Odeon, 1966, s. 402

³ Ve světě se roční přírůstek obyvatel pohyboval okolo 1,6%, zatímco v Latinské Americe okolo 2,5%. Srov. tamtéž, s. 402

⁴ Belini, G., „La narrativa hispanoamericana: un balance hacia el nuevo siglo.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 28 Tomo 1, Madrid: Universidad Complutense, 1999, s. 119

⁵ Miguel Oviedo, M. *Historia de la literatura hispanoamericana 4., de Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2002, s. 435

⁶ „(...) un período en el cual buena cantidad de escritores y artista fueron víctimas del poder absoluto (...).“ Tamtéž, s. 409

⁷ „En una sociedad cerrada el poder no sólo se arroga el privilegio de controlar las acciones de los hombres – lo que hacen y lo que dicen –; aspira también a gobernar su fantasía, sus sueños y, por supuesto, su memoria. En una sociedad cerrada el pasado es (...), objeto de una manipulación (...).“ Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992, s. 16

lepší porozumění.⁸ Zmíněná historicko-společenská situace nutně vyvolávala pocity pesimismu, pocity separace, pocity bezmoci. Bezmoci, se kterou se chtěli mladí spisovatelé prostřednictvím svých děl vyrovnat.

Historie je taková jaká je, je to příběh, je to verze někoho. Je podrobená fiktivní řeči za účelem vyvolání určitého přesvědčení. Romanopisec mění dějiny v příběh, neboť zjistil, že fikce má moc, kterou pouhý soupis činů nemá.⁹

V peruánské literatuře mladí spisovatelé dávali přednost spíše povídce, která ztrácela svůj regionální a folklórní charakter, jenž byl nahrazován stylisticky a kompozičně velmi promyšlenou realistickou formou.¹⁰ Tomuto modelu odpovídá i první soubor povídek Vargas Llosy *Los jefes* (1959).

Ztráta regionálního charakteru ovšem neznamena, že by zanikly národní nebo kontinentální rysy latinskoamerických literatur. Stále tu fungovalo silné pouto jazyka a prostředí, i když bychom neměli opomenout fakt, že prostředí, ve kterém autor tvoří, se nutně nemusí krýt s prostředím, ze kterého pochází.¹¹

Tento fenomén má souvislost i s relativně vysokou vlnou emigrace, která provází celá šedesátá a hlavně pak sedmdesátá léta. Ta je důsledkem nejen zmíněných politických a ekonomických otřesů, ale i toho, že se latinskoamerický spisovatel ve svém domácím prostředí cítí izolovaný a obává se, že se nebude moci začlenit mezi světové spisovatele, a také toho, že nebude moci figurovat v mezinárodním literárním obchodu.

Došlo tedy k tomu, že ve své podstatě vznikla „světová republika písemnictví“, jejímž základním rysem se stala autonomie a nezávislost na hranicích státu a národech.

Nicméně k tomu, aby mohla existovat univerzálnost v literatuře, bylo nezbytné, aby existoval samostatný respekt k jednotlivým národům.¹²

Toto vše přispělo, možná až paradoxně, k tomu, že právě ve 20. století (přesněji ve druhé polovině 20. století) došlo k největšímu rozkvětu

⁸ Miguel Oviedo, J., cit. dílo, s. 406

⁹ Tamtéž, s. 406

¹⁰ Anderson Imbert, E., cit. dílo, s. 407

¹¹ Pro vysvětlení: když hovoříme například o kolumbijské literatuře 20. století, obvykle zmiňujeme Gabriela Garcíu Márqueze. Ale nezmiňujeme ho, pokud mluvíme o spisovatelích tvořících na území Kolumbie. To samé se týká i Maria Vargas Llosy. Mario Vargas Llosa bývá řazen mezi peruánské spisovatele, ačkoli většinu svého života prožil mimo území Peru.

¹² Maíz, C. „La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales durante el modernismo y el boom literario.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 35, Madrid: Universidad Complutense, 2006, s. 227

latinskoamerické literatury, která dosáhla i mezinárodního uznání z hlediska své originality. To, že španělské 16. a 17. století bylo běžně nazýváno „Zlatým věkem“, není žádným tajemstvím. Ovšem méně známé je, že v hispanoamerické literatuře lze za „Zlatý věk“ pokládat právě století dvacáté.¹³

Hispanoamerická literatura je, podle Jean Francové, výrazem rebelie a zároveň svobody.¹⁴ Pro literaturu dvacátého století je charakteristická snaha o vytvoření rovnováhy mezi estetickou působností a jejím zaujetím společenskou problematikou.¹⁵ Ze společenské problematiky se objevují nejrůznější lidská dramata, kam se řadí i osobní dramata autorů, ale také osudy zemí a jejich obyvatel¹⁶; vojenská a policejní zvůle.

Významným literárním proudem šedesátých let se stal tzv. boom, jenž je současně považován za „vrchol hispanoamerického románu (...)“¹⁷. Latinskoamerická próza byla totiž až doposud považována za podřadný žánr, nyní ale přesvědčila o svých kvalitách. Román tohoto období byl zprvu nazýván „nový román“ (*nueva novela*)¹⁸, až později byl označen za „boom“.¹⁹ Je potřeba podotknout, že původní začátek toho, co nazýváme novým románem, má počátek už ve čtyřicátých letech a prakticky nepřetržitě zraje až po dnešek.²⁰ Jeho vznik „podpořila, mimo jiné, i kubánská revoluce (1959), ke které latinskoameričtí intelektuálové vzhlíželi s optimismem, protože věřili, že je to krok kupředu(...)“²¹, krok správným směrem. Dalším faktorem podporujícím zmíněné hnutí byla beze sporu komerce. Španělská vydavatelství (v menší míře i argentinská) se dosti zasloužila o distribuci děl hispánských autorů. Tak se spisovatelé Latinské Ameriky dostali do širšího čtenářského povědomí i na starém kontinentě.²² Samozřejmě i v samotné hispánské Americe se objevuje se mnoho knižních titulů. O tom vypovídá i založení významného argentinského nakladatelství Editorial Sudamericana (1939)

¹³ Belini, G., cit. dílo, s. 111

¹⁴ Franco, J. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 2001, s. 282

¹⁵ Belini, G., cit. dílo., s. 115

¹⁶ Tamtéž, s. 116

¹⁷ „El auge definitivo de la novelística hispanoamericana(...)“. Gálvez Acero, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1992, s. 44

¹⁸ Název pochází od Carlose Fuentes. Srov. tamtéž, str. 46

¹⁹ Tamtéž, str. 46

²⁰ Tamtéž, s. 14

²¹ „(...) tuvo el apoyo (...) el triunfo de la revolución castrista en Cuba (1959). Los intelectuales hispanoamericanos en general miraron con simpatía y optimismo este triunfo pensando que marcaba el camino a seguir (...). Tamtéž, s. 44

²² Tamtéž, s. 46 - 47

a neméně významného nakladatelství Casa de las Américas (1959) v Havaně. Nutno dodat, že „kvantitativně převládala díla argentinská a mexická.“²³

Gálvez Acero uvádí, že: „Prvotní jádro hnutí tvořila trojice spisovatelů: Julio Cortázar, Carlos Fuentes a Mario Vargas Llosa.“²⁴ Snad můžeme říci, že Vargas Llosa se nejlépe ztotožnil s novým literárním duchem. To je pochopitelné, neboť byl ze zde jmenovaných spisovatelů nejmladší a jeho první román korespondoval s dekadou šedesátých let. Metaforicky řečeno, „(...) narodil se s uskupením boom a současně jej pomohl vymezit (...)“.²⁵

Boom je fenomén, který se týká pouze Latinské Ameriky. Tento proud nebyl důsledkem ničeho jiného než nové dynamiky vnesené mladými spisovateli do strnulého světa mimo jiné i proto, aby dosáhli zmiňovaného mezinárodního věhlasu. Přitom si ale stále uchovávali svou národní identitu.

Obecný požadavek na literaturu ze strany oficiálních autorit byl ten, aby sloužila především politické a náboženské propagandě. Spisovatelé tohoto proudu se potom cítili pod tlakem těch, kteří žádali buďto „politizaci“ nebo „depolitizaci“ literatury. Podle Vargas Llosy je akt spisovatelova tvoření aktem rebelským až iracionálním a je otázkou, zda autor coby člověk může nebo musí přijímat zásadní závazky vůči politice a pokud ano, potom není možné, aby byl současně stejně radikální ve své tvorbě.²⁶

Boom s sebou přinesl, spolu s obnovou hispanoamerického románu, i radikální změny týkající narativních postupů. V dílech se stal důležitým například vnitřní monolog postav, značně se uvolnila organizovanost textu (příkladem by mohl být Julio Cortázar a jeho román *Rayuela* z roku 1963), někteří literární tvůrci propadli kouzlu nekonečných příběhů (*Sto roků samoty* Gabriela Garcíi Márqueze, 1967), jiní se znovu vrátili k realismu. Nevyhýbali se ani kritice neúspěchu revolučních ideálů a odhalování společenských nešvarů Mario Vargas Llosa).²⁷

Na díla spadající do tzv. proudu boom navazuje tvorba dalšího desetiletí někdy nazývaná „post-boom“. V praxi ovšem mezi oběma neexistuje ostrá hranice. Navíc, někteří autoři z „post-boomu“ píšou už v 60. letech, ale

²³ „(...) predominan cuantitativamente las obras argentinas y mexicanas“. Tamtéž, s. 51

²⁴ „Cortázar, Fuentes y Vargas Llosa constituyeron el núcleo inicial (...)“. Tamtéž, s. 44

²⁵ „(...) « nació » con el « boom » y que ayudó a definirlo (...)“. Miguel Oviedo, J., cit. dílo, s. 329

²⁶ Gálvez Acero, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1992, s. 84

²⁷ Belini, G., cit. dílo, s. 118

z některých důvodů nesouvisejícími s literaturou se nenesli na vlně zájmu uskupení „boomu“. Krom toho, „(...)vývoj současné hispanoamerické prózy je třeba sledovat jako kontinuální proces, na němž se podílejí spisovatelé nejrůznějšího věku, původu a povahy (...).“²⁸

Obecně vzato, v uskupení „post-boomu“ se objevují autoři více či méně zakotvení již v postmoderně. Ti tentokrát obrací příběh k němu samotnému tak, že v něm popisují samotný proces psaní. V příbězích se objevují především osudy marginovaných jedinců, takových, kteří byli dříve z literatury vyloučeni. To s sebou přináší i hovorový jazyk, dialekty, hantýrku nebo argot. Navíc, toto je způsob přiblížení literatury většímu spektru čtenářů, čímž dochází k popularizaci a demokratizaci literatury.²⁹ Postupně dochází i k opouštění složitých, téměř akademických, syntaktických struktur. Opouštění započaté románem *Pedro Páramo* bylo provázené skladebným experimentalismem.³⁰ Vargas Llosa k tomu dodává: „(...) systematická změna tradiční syntaxe umožňuje uskupení slov ve větě nikoli podle logického pořádku, nýbrž podle intuice a citu“.³¹ Důraz na jazyk je tedy, stejně jako v boomu, dalším z typických rysů literatury post-boomu.

Pozornost je věnována i společenské problematice, problematice politické a kulturní, přičemž globální charakter je nahrazen každodenností s notnou dávkou autobiografických prvků. Na tom mají svůj podíl i začínající spisovatelé, kteří jsou hnáni touhou psát a dát světu vědět o společensko-politické situaci své země, kterou odmítají. V jejich tvorbě se pak nutně odráží nostalgie s bolestí, ale i snaha analyzovat situaci, která otřásá jejich životy. Hledají vlastní identitu.³² Podle Jeana-Françoise Lyotarda se jedná o konec velkých příběhů³³ v tom smyslu, že v dílech už se neobjevují epičtí hrdinové, kteří by sjednocovali svět. Jako důsledek tohoto konce se autoři zaměřují spíše

²⁸ „La evolución de la narrativa hispanoamericana contemporánea es preciso observarla como un proceso continuado en el que participan escritores de muy diversa edad, procedencia y características (...).“ Gálvez Acero, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1992, s. 15

²⁹ Fuente, J. L. „La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 28 Tomo I, Madrid: Universidad Complutense, 1999, s. 239

³⁰ Gálvez Acero, M., cit. dílo, s. 58 - 59

³¹ „(...)la ruptura sistemática de la sintaxis tradicional, que cede el paso a una organización de las palabras dentro de la frase no de acuerdo a un orden lógico, sino emocional e intuitivo (...).“ Gálvez Acero, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1992, s. 99

³² Tamtéž, s. 58 - 67

³³ Fuente, J. L., cit. dílo, s. 248

na fragmentaci narativního světa – na chudinské čtvrti, nejrůznější etnika (např. indiáni tvoří důležitou část vyprávěcí prózy; orientace na židovské prvky – Fuentes) a další.³⁴

I v díle Maria Vargas Llosy můžeme najít hned několik další rysů typických pro dané tendence. Jsou to například dětští a dospívající hrdinové (*Štěňata*), odmítnutí buržoazní morálky, která je vlastní dané společnosti (*Město a psi*),³⁵ erotický žánr (*Chvála macech*), humor (*Pantaleón a jeho ženská rota*), detektivka a špionáž (*¿Kdo zabil Palomina Molera?*, *Smrt v Andách*)³⁶ a nevymizely ani prvky přírody (*Zelený dům*), které kontrastují s městským prostředím.³⁷

Ženy spisovatelky, které začaly psát už dříve, se nyní věnují výpravné feministické próze a orientují se výhradně na ženskou problematiku. Žena je v jejich dílech objektem útlaku, sexuální obětí, obětí rodiny a společnosti. Romány jsou autenticky prožívané, převažuje v nich subjektivita, každodennost, všednost až banalita; typickým prostředím se stává malé město, čtvrť či etnické ghetto.³⁸

Sedmdesátá léta někdy bývají považována za vrchol politického románu a jeho variant. Autoři se vrací k historii především kvůli jejímu bližšímu prozkoumání a modifikování.³⁹ Hledají svědectví, která by osvětlila a přiblížila historické a politické dění. Není divu. Vždyť „v posledních čtyřiceti letech byla politika součástí intelektuálního života, (...) ovlivňovala vlastní životy autorů (...). Mezi jejich základní zkušenosti z tohoto období patřil pobyt v exilu, ve vězení, mučení i smrt, která je obklopuje. To byly formy umlčení tvůrčí aktivit, jež používala diktatura.“⁴⁰ Tuto situaci reflektují i romány Maria Vargas Llosy (například *Válka na konci světa*).⁴¹

³⁴ Tamtéž, s. 249

³⁵ Gálvez Acero, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1992, s. 53

³⁶ Fuente, J. L., cit. dílo, s. 252 - 254

³⁷ Gálvez Acero, M., cit. dílo, s. 71

³⁸ Tamtéž, s. 67

³⁹ Fuente, J. L. „La narrativa del « post » en Hispanoamérica: una cuestión de límites.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 28 Tomo 1, Madrid: Universidad Complutense, 1999, s. 255

⁴⁰ „(...) en las últimas cuatro décadas lo político, que siempre ha estado entremezclado con nuestra vida intelectual, (...), sino que afectó sus propias vidas (...). Las experiencias fundamentales que sufrieron los escritores en el período indicado fueron el exilio, la cárcel, la tortura y la muerte. Todas son formas de silenciamiento de la actividad creadora (...) de la política del estado dictatorial (...)“ Miguel Oviedo, J. *Historia de la literatura hispanoamericana 4, de Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2002, s. 434

⁴¹ Gálvez Acero, M., cit. dílo, s. 52

Navíc poprvé jsou do literatury začleněna masmédiá.⁴² K tomuto fenoménu přispěla i nová vlna mladých spisovatelů, především ze střední společenské vrstvy, na které měla významný vliv severoamerická kultura. K velkému rozmachu popkultury, nebo také pop-artu dochází v 60. letech takřka ve všech státech jižní Ameriky (krom Kuby), která sebou nese prostředky používané v masmédiích, prostředky, které jsou vlastní konzumní společnosti.⁴³ Od této doby tvoří neoddělitelnou součást literatury.

Do uměleckých textů vstupují i texty neumělecké. Kromě statí z novinových článků můžeme v knihách objevit i například policejní dokumenty, lékařské zprávy, rozhlasové texty, úryvky z deníků a osobní dopisy, aj.⁴⁴ Jednoduše řečeno, do literatury se dostávají věci ryze osobního charakteru a spolu s tím i věci běžné, každodenní. Literatura se tím snaží získat reálnější ráz, snaží se přiblížit se skutečnému světu se vším, co je pro něj typické a především aktuální.

Z Vargas Llosova díla se tyto rysy objevují například v románu *Pantaleón a jeho ženská rota* či *Tetička Julie a zneuznaný génius*, ačkoliv obě díla jsou pozdějšího data.⁴⁵

Dá se říci, že se tu objevuje nová cesta, po které se vydávají i spisovatelé předchozího uskupení (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez a v neposlední řadě i Mario Vargas Llosa).⁴⁶

⁴² Pokud bychom měli zmínit příklad z tvorby Maria Vargase Llosy, určitě bychom neměli opomenout román *Pantaleón a jeho ženská rota* nebo *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Gálvez Acero, M., cit. dílo, s. 55

⁴³ Tamtéž, s. 111

⁴⁴ Gálvez Acero, M., cit. dílo, s. 44

⁴⁵ Tamtéž, s. 55

⁴⁶ Fuente, J. L. „La narrativa del « post » en Hispanoamérica: una cuestión de límites“. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 28 Tomo 1, Madrid: Universidad Complutense, 1999, s. 240

2. Mario Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa je jedním z nejvýznamnějších spisovatelů Latinské Ameriky. Jeho romány byly mnohokrát reeditovány a přeloženy asi do dvacítky jazyků. Již koncem devadesátých let se objevily na pultech ve více než třiceti zemích světa. Některé jeho příběhy dokonce posloužily jako námět k filmovému zpracování. Kromě románů a komentářů přispívá novinovými články, píše dramata, eseje i teoretické studie. Není proto s podivem, že získal celou řadu ocenění a jeho jméno nechybí v žádném přehledu spisovatelů Latinské Ameriky.⁴⁷ Často bývá také považován za intelektuála, jenž se bez zábran vyjadřuje k nejrůznějším tématům doby. Jak sám říká v rozhovoru s Ricardem A. Settim: „Je velmi důležité, aby spisovatel nějakým způsobem zasahoval, kritizoval, přinášel myšlenky a představy a tím přispíval k řešení problému. (...) aby spisovatel poukázal (...) na důležitost svobody nejen pro společnost, ale i pro každého jedince zvlášť. Pro spisovatele musí být svoboda chráněna stejně jako tak základní potřeby, kterými jsou stálý příjem, právo na práci a bezpečnost.“⁴⁸

Tím ovšem spektrum působnosti Vargas Llosy nekončí. Ve svém životě pracoval nejen jako spisovatel a publicista, ale také zastával nezanedbatelné funkce v kulturních kruzích i peruánské politice.

Narodil se 28. března 1936 v Arequipě, druhém největším městě Peru nacházejícím se na jihu země. První roky svého života strávil pouze s matkou u jejích rodičů v bolivijské Cochabambě, neboť rodiče byli ještě před jeho narozením rozvedeni. Svého otce poznal až později, v deseti letech. Bohužel už se mu nepodařilo s ním navázat vřelejší vztah. Často o něm mluví jako o přísném člověku, neschopném porozumění. Po usmíření rodičů, v roce 1945, se s matkou vrací do Peru, konkrétně do Piury, pouštního města na severu země. Zde začal studovat gymnázium, odkud, na přání svého otce, přešel

⁴⁷ Uttlová, M. *Mario Vargas Llosa y su Tía Julia y el escribidor*. České Budějovice: Universidad de Bohemia del Sur, 2002, s. 3

⁴⁸ „Es muy importante que un escritor, de alguna manera, intervenga también, ejerciendo la crítica, dando ideas, ejercitando su imaginación, buscando contribuir también a la solución de los problemas. (...) que un escritor muestre (...) la importancia de la libertad para una sociedad y para cada individuo en particular. (...) Para un escritor, la libertad debe ser defendida como una necesidad tan vital como lo son el salario justo, el derecho al trabajo, el derecho a la seguridad.“ Setti, R. A. *Sobre la vida y la política: diálogo con Vargas Llosa*. Madrid: InterMundo, 1989, s.136

(v roce 1950) do vojenské školy v Limě. Zkušenosti, které si odtud odnesl jej později inspirovaly k napsání románu *La ciudad y los perros*. Vojenskou školu po dvou letech opustil a začal pracovat jako redaktor pro deník *La Crónica*. V šestnácti letech dokončil přípravná studia v Piure, kde také představil svou první divadelní hru pod názvem *La huída del Inca*.⁴⁹ Ve své době hra sklízela úspěch, ačkoli dnes už upadla téměř v zapomnění. Během prázdnin pracoval pro zmiňovaný deník *La Crónica* a žil bohémským životem tehdejších novinářů. Jinými slovy, pracoval pozdě do noci, holdoval barům a lehkým ženám. Ani zkušenosti s drogami se nevyhnul (kolem roku 1950 byla v novinářských kruzích hojně rozšířena droga jménem *pichicata*, dnes známá jako kokain).⁵⁰

Ve skutečnosti ale Vargas Llosa začal psát už mnohem dříve před uvedením své divadelní hry, dříve, než si začal vydělávat jako novinář. Již jako dítě četl s tužkou v ruce, dělal si poznámky a vymýšlel nejrůznější varianty konce knihy, kterou měl právě rozečtenou.⁵¹

Po návratu z Piury do Limy se zapsal na Právnickou fakultu univerzity San Marco, zamiloval se do své, o mnoho starší, tety Julie Urquidí (ženy svého zemřelého strýce)⁵², již si ve svých devatenácti letech vzal. Tento akt samozřejmě způsobil nevýslovný rodinný skandál. I zmíněná životní událost jej inspirovala, i když nepřímo, k napsání jednoho z jeho nejslavnějších románů, *La tía Julia y el escribidor*⁵³. Navzdory své špatné ekonomické situaci pokračoval ve studiu.

V roce 1958 přišel první úspěch – ocenění časopisu *La Nouvelle Revue Française* za povídku *El desafío*⁵⁴ a pozvání do Paříže. Téhož roku následovalo stipendium od španělské vlády pro studium na univerzitě v Madridu, kde získal doktorát z filosofie. Ale ještě předtím, než odjel studovat do Evropy, se zúčastnil expedice v pralesních oblastech Peru organizovanou univerzitou San Marco. Celé týdny tu pobýval mezi indiánskými kmeny a čerpal inspiraci

⁴⁹ *Útěk Inky*

Augusto Wong Campos, Yahoo! Geocities Inc., *Mario Vargas Llosa. Polémicamente epónimo*. [online]. c 2004, datum poslední revize: červenec 2005 [cit. dne 2008-02-12].

<http://www.geocities.com/mvll01/vb2.html>

⁵⁰ Setti, R. A., cit. dílo, s. 118

⁵¹ Uttlová, M., cit. dílo, s. 4

⁵² Eduard Hodoušek a kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996, s. 533

⁵³ *Tetička Julie a zneuznaný génius*, Barcelona, 1977, česky 1984

⁵⁴ *Souboj*, 1957

k dalšímu dílu, *Los jefes*⁵⁵. Jde o sbírku povídek se zaměřením na postoje dospívající městské mládeže, za niž mu byla udělena cena Leopolda Alase. Krátce poté se odstěhoval do Paříže,⁵⁶ kde pobýval přes šest let. Snil o nových možnostech psaní, které mu město poskytne, ale bohužel, nic z toho se nevyplnilo. Spíše naopak. Pracoval zde jako učitel španělštiny ve škole Berlitz, jako novinář ve France Presse a v rádiu.⁵⁷ Pouze práce v rádiu mu umožnila věnovat alespoň část svého času tomu, co měl nejraději – psát.⁵⁸

Svůj první velký úspěch oslavil vydáním románu *La ciudad y los perros*⁵⁹, který jej zařadil mezi uznávané spisovatele Latinské Ameriky. Jedná se o příběh chlapců dospívajících v drsném prostředí vojenské školy, v prostředí plném drilu a pokrytectví. Román je složitou mozaikou vyprávěcích perspektiv s otevřeným koncem.⁶⁰ Stejně jako většina jeho románů, i tento byl napsán v zahraničí – z části v Madridu, z části v Paříži. V roce 1962 (kdy byl ještě ve formě rukopisu) za něj získal cenu Biblioteca Breve od španělského nakladatelství Seix Barral, v roce 1963 cenu španělské kritiky a v témže roce se umístil na druhém místě v Prix Formentor.⁶¹ Když se román dostal do Peru, způsobil skandál především mezi členy zmiňované vojenské školy. Ti na protest demonstrativně spálili několik výtisků na školním dvoře.⁶²

V roce 1964 se na krátko vrátil do Peru, aby mohl podniknout další cestu do pralesa. V témže roce se rozvedl se svou manželkou Julií. O rok později znovu dočasně pobývá v Limě a znovu žení, tentokrát se svou sestřenicí Patricií Llosa.

Ve Francii píše další, neméně slavný román *La casa verde*.⁶³ V něm vypráví soubor příběhů odehrávajících se ve dvou rovinách – v pouštním městě Piura a v pralese. Prolínající se lidské osudy dvou, na první pohled nesourodých světů, naplňují autorovu koncepci „totálního románu“. Ještě v roce svého vydání získal román dvě ocenění. Šlo o cenu španělské kritiky

⁵⁵ *Náčelníci*, Barcelona, 1959

⁵⁶ Eduard Hodoušek a kol., cit. dílo, s. 534

⁵⁷ Augusto Wong Campos, Yahoo! Geocities Inc., *Mario Vargas Llosa. Polémicamente epónimo*. [online]. c 2004, datum poslední revize: červenec 2005 [cit. dne 2008-02-12]. <http://www.geocities.com/mvll01/vb2.html>

⁵⁸ Uttlová, M., cit. dílo, s. 5

⁵⁹ *Město a psi*, Barcelona, 1963, česky 1966

⁶⁰ Eduard Hodoušek a kol., cit. dílo, s. 534

⁶¹ Augusto Wong Campos, Yahoo! Geocities Inc., *Mario Vargas Llosa. Polémicamente epónimo*. [online]. c 2004, datum poslední revize červenec 2005 [cit. dne 2008-02-12]. <http://www.geocities.com/boomlatino/vpremios.html>

⁶² Eduard Hodoušek a kol., cit. dílo, s. 534

⁶³ *Zelený dům*, Barcelona, 1966, česky 1981

a peruánskou Národní cenu za literaturu. O rok později získal za totéž dílo mezinárodní cenu Rómula Gallegose.⁶⁴

V roce 1966 odjíždí na pozvání světového kongresu PEN Club do New Yorku. Členy PEN Clubu jsou nejvýznačnější osobnosti literárního světa Evropy i Ameriky. V letech 1976 až 1979 působil ve funkci jejího prezidenta a z tohoto postu se snažil bojovat především proti cenzuře a zatýkání spisovatelů. Krátce po schůzi PEN Clubu odjíždí do Peru, kde se narodil jeho první syn Álvaro.⁶⁵

Poté se vrací do Paříže, kde na něho čeká další změna. Nejenže se musí odstěhovat ze svého tamního bytu, ale sláva s sebou přináší i nedostatek času a prostoru pro psaní, a tak se zde Mario začíná cítit nepohodlně. Proto se ještě roku 1966 rozhodne opustit Paříž a žít v Londýně.⁶⁶ Tady pracuje na londýnské univerzitě jako profesor literatury a dokončuje své další dílo s názvem *Los cachorros*⁶⁷. Znovu „(...) se vrátil k námětu dospívajících dětí, které chápe jako jedno ze společenství vytěsňených na okraj světa dospělých a mocných.“⁶⁸

Ve stejném roce kdy vydal *Štěňata* pracuje spolu se svým přítelem Julio Cortázezem jako překladatel UNESCO v Řecku, poznává se s Gabrielem Garcíá Márquezem, se kterým jej zpočátku spojuje velké přátelství, ale později je rozdělí zcela odlišné politické postoje.⁶⁹ Navíc se mu narodil druhý syn Gabriel Rodrigo Gonzalo.⁷⁰

Roku 1969 vydává román *Conversación en la Catedral*.⁷¹ Jedná se o obraz peruánské společnosti padesátých let pod tvrdou rukou generála Odrii.⁷²

Tuto etapu uzavřel začátkem osmdesátých let dvěma teoretickými pracemi, v nichž podává kritický pohled na práci jiných autorů, a zároveň se snaží i o reflexi literární tvorby jako takové. V první z nich, *García Márquez: historia de un deicidio*⁷³, na základě rozboru díla Gabriel Garcíá Márqueze

⁶⁴ Eduard Hodoušek a kol., cit. dílo, s. 534

⁶⁵ Uttlová, M., cit. dílo, s. 6

⁶⁶ Tamtéž, s. 7

⁶⁷ *Štěňata*, Barcelona, 1967

⁶⁸ E. Hodoušek a kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996, s. 534

⁶⁹ Setti, R. A., cit. dílo, s.30 - 31

⁷⁰ Augusto Wong Campos, Yahoo! Geocities Inc., *Mario Vargas Llosa. Polémicamente epónimo*. [online]. c 2004, datum poslední revize červenec 2005 [cit. dne 2008-02-12]. <http://www.geocities.com/mvll01/vb4.html>

⁷¹ *Rozhovor v katedrále*, Barcelona, 1969

⁷² E. Hodoušek a kol., cit. dílo, s. 534

⁷³ *García Márquez: příběh jedné bohovraždy*, Barcelona, 1971

zformuloval své pojetí totálního románu. Druhým dílem byl esej pojmenovaný *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*⁷⁴. Zde se zabývá vztahem literatury (fikce) a skutečnosti ve výpravném žánru.⁷⁵

Po čtyřech letech opouští Anglii, aby mohl následujících osm měsíců žít v Portoriku. Odtamtud nakrátko odchází do USA, kde působí jako univerzitní profesor na State University ve Washingtonu.

V roce 1970 opouští i Spojené státy a na další čtyři roky se stěhuje do Barcelony. Současně publikuje svůj román *Pantaleón y las visitadoras*⁷⁶, který později (r. 1975) posloužil jako předloha pro stejnojmenný film. Vargas Llosa se na přípravě filmu aktivně podílel, i když, podle jeho slov, s výsledkem nebyl příliš spokojen. Jak sám říká: „za moc nestojí.“⁷⁷ Jeho nespokojenost pramenila především z toho, že štáb byl nucen natáčet v improvizovaných podmínkách v Dominikánské republice, neboť peruánská vláda nejen že zakázala natáčet film v Peru, ale zasadila se i o to, aby se nemohl natáčet ani ve Venezuele. Radikální změna prostředí si pak vyžádala změny i ve scénáři.

Román se opět odehrává ve vojenském prostředí, které Vargas Llosa vnímá jako symbol deformace (institucionální deformace) a upozorňuje na to, že příběh Pantaleóna se může odehrát v jakékoli uzavřené instituci (náboženské, politické...).

V témže roce (1970) se mu narodilo i poslední z jeho tří dětí, dcera Morgana.

V roce 1974 se vrací do Peru, neboť si uvědomil, že právě ona vzdálenost, kterou předtím tolik potřeboval pro psaní, se pro něho nyní stává nebezpečnou. Začínal mít pocit, že ztrácí kontakt s vlastní, se způsobem mluvy; viděl, jak se Peru pozvolna mění, a bylo mu jasné, že všechny tyto faktory by mohly ovlivnit jeho práci.⁷⁸

Do Peru se tedy vrací jako populární spisovatel a svou popularitu ještě potvrzuje vydáním románu *La tía Julia y el escribidor*.

Nutno dodat, že i příběh *tetička Julie a zneuznaný génius* byl přepracován do filmové podoby coby televizní seriál. Inspiraci pro něj čerpal začátkem padesátých let, kdy pracoval pro Radio Central. Spolu s mnoha

⁷⁴ *Nepřetržitá orgie: Flaubert a paní Bovaryová*, Barcelona, 1975

⁷⁵ E. Hodoušek a kol., cit. dílo, s. 534

⁷⁶ *Pantaleón a jeho ženská rota*, Barcelona, 1973, česky 1994

⁷⁷ „(...) no vale gran cosa.“ Setti, R. A., cit. dílo, s. 68

⁷⁸ Setti, R. A., cit. dílo, s.96

dalšími zde byl zaměstnán i jakýsi spisovatel rozhlasových seriálů, který s neuvěřitelnou lehkostí produkoval velké množství příběhů, aniž by je po sobě kdy četl. To Vargas Llosu fascinovalo a inspirovalo zároveň.

Roku 1977 byl jmenován členem Peruánské jazykové akademie (Academia Peruana de la Lengua) a asi v polovině téhož roku odcestoval do Anglie, kde zůstal až do května 1978.

Po změně politického režimu v Peru (1980) se vrací do vlasti, aby zde hned následující rok mohl uvést svou divadelní hru *La señorita de Tacna*⁷⁹.

Téhož roku vydává další úspěšný román *La guerra del fin del mundo*⁸⁰. Tomuto románu předcházelo období dlouhého a podrobného studia spojeného s cestou do brazilského státu Bahía (zde se odehrála Guerra de Canudos, jež je námětem románu). Krom toho vyšel i z díla brazilského spisovatele Euklida de Cunhy *Os sertões*⁸¹. Autor přiznává, že napsat takovýto román pro něho nebylo vůbec jednoduché⁸² – snad proto mu jeho příprava trvala celé čtyři roky. Navíc, poprvé nepsal o své vlasti, psal o jiné době, o době, kdy lidé užívali jiný jazyk. Zdá se ale, že s výsledkem je spokojen. Považuje jej totiž za své nejlepší dílo.⁸³ Jeho námětem je reflexe války, role intelektuálů v moderním světě, násilí a kultura.⁸⁴

Můžeme říci, že Vargas Llosovo následující období je dosti bohaté na literární tvorbu. Roku 1983 zveřejňuje své další dramatické dílo pod názvem *Kathie y el hipopótamo*⁸⁵, soubor esejů *Contra viento y marea*⁸⁶, následující rok publikuje politický román *Historia de Mayta*⁸⁷, který se opět zabývá fikcí v literatuře, ale nově i v politice.

Zatímco literární fikci považuje za kladnou, za obohacující, fikce politická se mu jeví jako ryze destruktivní už z toho důvodu, že se jedná o ideologii. Současně je ale kniha reflexí o mezích historické pravdivosti, protože každý, kdo byl kdy schopen popsat nějakou historickou událost, do ní vždy vložil kousek své subjektivity a tím i trochu pozměnil realitu.⁸⁸

⁷⁹ *Slečna z Tacny*

⁸⁰ *Válka na konci světa*, Barcelona, 1981, česky 1989

⁸¹ *Vnitrozemí*, 1902

⁸² Setti, R. A., cit. dílo, s. 56

⁸³ *Tamtéž*, s. 55

⁸⁴ E. Hodoušek a kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996, s. 535

⁸⁵ *Kathie a hroch*

⁸⁶ *Proti větru a přílivu*, Barcelona, 1983

⁸⁷ *Maytův příběh*, Barcelona, 1984

⁸⁸ Setti, R. A., cit. dílo, s. 58 - 59

Krátce poté přichází román *¿Quién mató a Palomino Molero?*⁸⁹ spolu s další divadelní hrou *La Chunga*⁹⁰.

Od roku 1987 se aktivně zapojuje do politiky a současně vydává nový román *El hablador*⁹¹. Jeho cílem bylo ukázat svět, ve kterém žijí a koexistují dva odlišné „podsvěty“ – svět vyspělé civilizace, která využívá veškerých moderních technologií, a svět primitivní společnosti, snad až archaické, jež cítí a zachovává tradiční formy institucí i myšlení. I tento námět vzešel z autorovy zkušenosti. Během svých pobytů v pralese poznával kmeny Machiguengů. Machiguengové žijí samostatně v malých, až rodinných osadách, ve kterých má své pevné místo i jakýsi „vypravěč“. Je to člověk, který chodí z osady do osady a vypráví nejrůznější příběhy (Vargas Llosa je přirovnává k novodobým trubadúrům). Tito vypravěči jej zaujali především proto, že podle jeho názoru, ve své společnosti mají stejnou funkci, jako spisovatel v té naší.⁹² Je to příběh o kulturní transformaci, vývoji i návratu, o peruánské židovské obci, která se v kulturním a náboženském smyslu identifikuje s obcí amazonskou; je to pokus o nahlédnutí fikce a reality z trochu odlišné perspektivy. K této otázce se vrátil i v eseji *La verdad de las mentiras*⁹³.

Jak již bylo zmíněno, Mario Vargas Llosa se začal věnovat politice – dokonce se dá říci, že v následujících letech se jí věnoval více než literatuře, ačkoliv roku 1988 vydává erotický román *Elogio de la madrastra*⁹⁴. V roce 1987 založil hnutí El Movimiento Libertad, které v koalici s dvěma dalšími organizacemi vytvořilo stranu Frente Democrático (FREDEMO). V červnu 1990, i když neúspěšně, kandidoval na prezidenta Peru (prohrál s Albertem Fujimorim, který byl ve funkci do roku 2000).

Po volbách se vrátil do Londýna a opět se naplno věnoval literatuře.

Vyrovnaný a vzdálený politickému dění, začal pracovat na nové knize, jež reflektuje soubor událostí jeho života od konce roku 1946 až do roku 1990. Jmenuje se *El pez en el agua. Memorias*⁹⁵.

⁸⁹ *Kdo zabil Palomina Molera?*, Barcelona, 1986

⁹⁰ *Žert*, Barcelona, 1986

⁹¹ *Vypravěč*, Barcelona, 1987, česky 2003

⁹² Setti, R. A., cit. dílo, s. 72 - 73

⁹³ *Pravda lží*, Barcelona, 1990

⁹⁴ *Chvála macechy*, Barcelona, 1988

⁹⁵ *Ryba ve vodě. Paměti.*, Barcelona, 1993

Ve stejném roce uveřejňuje další divadelní hru pod názvem *El loco de los balcones*⁹⁶ a vydává román *Lituma en los Andes*⁹⁷, kde znovu ožívá postava seržanta Litumy z románu *Zelený dům* a k některým postavám z téhož románu se vrátil i ve hře *Žert*. Za tento román získal cenu nakladatelství Planeta.

Následovaly cesty po celém světě vyplněné řadou konferencí a přednášek na univerzitách, ale přes veškeré časové vytížení nepřestával psát.

Ve svých padesáti pěti letech byl dokonce navržen na Nobelovu cenu za literaturu. V roce 1993 se mu dostalo další pocty - ke svému peruánskému občanství získal ještě občanství španělské. O rok později byl zvolen členem Španělské královské akademie a byla mu udělena zatím nejvýznamnější cena, kterou převzal 24. dubna 1995 z rukou španělského krále, Cervantesova cena. Ta bývá předávána vždy k připomenutí dne úmrtí Miguela de Cervantesa Saavedry (23. dubna 1616).

V roce 1997 vydává svůj nový román *Los cuadernos de Don Rigoberto*⁹⁸ a současně je to poslední román, který publikoval v nakladatelství Seix Barral. Všechna další díla už vydává u nakladatelství Alfaguara. Tento román je volným pokračováním románu *Chvála macechy*.

Mezi roky 2000 a 2001 se, následována velkým úspěchem, objevil další román *La fiesta del Chivo*⁹⁹, popisující Trujillovu diktaturu v Dominikánské republice.

Příští dílo vydává tři roky poté a věnuje se v něm politické situaci v Iráku, *Diario de Irák*¹⁰⁰. V dubnu téhož roku představuje svůj další román *El paraíso en otra esquina*¹⁰¹. Námětem mu byly životní osudy Flory Tristán, bojovnice za ženská práva první poloviny 19. století, a jejího vnuka, slavného francouzského malíře, Paula Gauguina.

O rok později se na pulty knihkupectví dostává esej pod názvem *La tentación de lo imposible*¹⁰². Zde se Vargas Llosa zabývá klasickým francouzským románem, jako například Flaubertovou *Paní Bovaryovou*. Opět rozebírá svět fikce a skutečnosti a vysvětluje svou teorii literatury.

⁹⁶ *Balkónový blázen*, 1993

⁹⁷ *Smrt v Andách*, Barcelona, 1993, česky 1997

⁹⁸ *Zápisník Dona Rigoberta*, Barcelona, 1997

⁹⁹ *Kozlova slavnost*, Madrid, 2000, česky 2006

¹⁰⁰ *Deník z Iráku*, Madrid, 2003

¹⁰¹ *Ráj je až za rohem*, Madrid, 2003, česky 2007

¹⁰² *Pokus o nemožné*, Madrid, 2004

Zatím poslední román tohoto slavného autora se jmenuje *Travesuras de la niña mala*¹⁰³. Jde o milostný román, v němž vypráví příběh překladatele Ricarda, člena vyšších společenských kruhů, a jeho setkání s chudou dívkou, jež zásadním způsobem ovlivní jeho život. Na pozadí těchto příběhů je popsána atmosféra Limy padesátých let, Paříže let šedesátých a Londýna let sedmdesátých. Celkově můžeme říci, že máme před sebou jakýsi nástin společenských a politických změn druhé poloviny 20. století.

¹⁰³ *Zlobivá holka*, Madrid, 2006, česky 2007

3. Vyprávěcí postupy Vargas Llosy: teorie a praxe

Při psaní následujícího textu jsem vyházela z knihy *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa* od Ingera Enkvista.¹⁰⁴

Již bylo zmíněno, že Mario Vargas Llosa se věnoval jak psaní povídek, tak románů, stejně jako psaní esejů, v nichž je obsažena jeho teorie vyprávění. Byl totiž přesvědčen, že romanopisec musí znát literární postupy stejně dobře jako své schopnosti a umět obou využívat tak, aby dosáhl ideálního románu.

Pro jeho teoretické práce je typické, že se zakládají na konkrétních příkladech. Buďto se v nich opírá o své vlastní zkušenosti, nebo hodnotí druhé spisovatele.

V roce 1968 Vargas Llosa uspořádal konferenci ke svému románu *Zelený dům*, která byla o tři roky později zveřejněná pod názvem *Historia secreta de una novela*¹⁰⁵ (1971). Autor v této teoreticko-kritické práci popisuje postup přenosu osobních zkušeností do díla. Zkušenosti by, podle něho, měly sloužit jako náměty pro vlastní tvorbu. V této souvislosti užívá pro námět termín „démon“ (demonio). Démony pak rozumí silné zážitky či dokonce posedlosti, které nutí spisovatele k tomu, aby chtěl změnit reálný svět. Nutí ho psát.

Následuje kritický spis z téhož roku publikovaný pod názvem *García Márquez: příběh jedné bohovraždy*. V roce 1975 vydává další teoretické dílo *Nekonečná orgie: Flaubert a „Paní Bovaryová“*.

Při zmínce o díle Garcí Márqueze je nutno dodat, že do té doby žádný jiný kritik neudělal to, co nyní Vargas Llosa. Ten jako první podrobil Márquezovo dílo totální kritice.

Krom toho vytvořil svou vlastní vizi literatury, která vynikala nezvyklou komplexností.

Mario Vargas Llosa od samého začátku cítil potřebu rozumět narativnímu procesu. Vymyslel proto teorii o původu románu. Podle této teorie byli na konci středověku bohové nahrazeni rozumem, což vedlo k určité prázdnotě. Výsledkem byl pak jev, který Vargas Llosa nazývá „bohovražda“

¹⁰⁴ Enkvist, I. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Göteborg : Univ. Gothoburgensis, 1987

¹⁰⁵ *Tajný příběh jednoho románu*, Barcelona, 1971

(deicidio). A byla to právě tato bohovražda, která vedla ke vzniku románu. Pocitu chaosu bylo třeba dát řád.

Pro Vargas Llosu jakýkoliv záměr napsat román je pokusem o vytvoření dalšího světa. Román, jak říká, může mít úspěch jedině v případě, že je tu ambice vymyslet „totální realitu“, komplexní svět.

Vargas Llosovým ideálem je tedy vytvoření takového románu, který by postihoval svět jako úplný celek; takový román, který by byl světem sám o sobě, autonomní a totální. Čtenář by měl mít pocit, jakoby se sám účastnil vyprávěného dobrodružství.

Cílem bylo tedy vytvoření tzv. totálního románu (novela total).

Totální román je, pokud jde o prostředí a vrstvy společnosti, vyčerpávající. Obsahuje jak vnitřní, tak vnější popis postavy, zahrnuje její sny a představy. Znárodnuje fiktivní svět od jeho počátku až do konce a snaží se maximálně vyčerpávat vyprávěcí námět. Individuální i společenské osudy tvoří jeden celek.

Román je vždy odrazem epochy a skutečnosti, ve které autor žije. Ale románová skutečnost je jiná skutečnost než ta skutečná. Není totiž možné zachytit celou realitu už kvůli její rozsáhlosti a chaotičnosti.

Mario Vargas Llosa považuje romanopisce za rebely, kteří kritizují skutečnost tím, že vytváří její paralelu. Vytváří tím modifikaci skutečnosti, jejímž podnětem se stala nespokojenost se životem.

Ve vztahu ke čtenáři by měl ideální román představovat výzvu, stimul, měl by mu přinášet zábavu a v neposlední řadě i přispět k rozvíjení jeho duševních schopností a znalostí. Literatura je účelem, nikoli prostředkem sloužící k ovlivnění čtenáře, protože pokud by byla pouhým prostředkem, čtenář by cítil, že není respektována jeho svoboda.

Podle Vargas Llosy fikce existuje proto, že je zcela zřejmý rozdíl mezi našimi sny a konkrétní realitou. V realitě se totiž necítíme dostatečně šťastni a toto je náš způsob rebelie. Sám Vargas Llosa dokonce srovnává literaturu s drogou. Říká, že člověk potřebuje lež k tomu, aby se mohl vyrovnat s pravdou.

A právě k tomu, aby mohl román plnit všechny naznačené funkce, je nezbytná dobrá znalost vhodných narativních technik a jejich využití.

Úkolem narativní techniky je především vyrušit vzdálenost mezi čtenářem a vyprávějícím, jinými slovy dosáhnout toho, aby vyprávění takzvaně pohltilo čtenáře. Technika sama o sobě je proces, kterým je převáděno určité téma, určitá zkušenost do jeho literární podoby. Tato technika se pak v díle změní na formu a téma na kontext neboli na obsah.

Každé literární dílo ale předně musí mít svou strukturu. Strukturou se rozumí pořadí a uspořádání prozrazování jednotlivých skutečností. Kromě toho, že Vargas Llosa stanovuje čtyři hlavní strategické postupy v organizaci myšlenek, vnímá i tři možné náhledy na strukturování románu. Jedná se o hledisko časové, prostorové a hledisko úrovně skutečnosti. Strategickými postupy pak rozumí tzv. spojené nádoby (vasos comunicantes), čínské krabičky (cajas chinas), změny (mudas) a skrytý údaj (dato escondido). Přidává i tzv. přidaný prvek (elemento añadido), což „není pouze příběh, styl, časový sled, úhel pohledu; je to vždy komplexní kombinace faktorů, které mají dopad jak na formu, tak i na příběh a jeho postavy tím, že mu dávají autonomii. Pouze nezdařené fikce kopírují skutečnost; ty zdařilé ji ničí a přetváří.“¹⁰⁶

Každý román primárně rozlišuje dva aspekty – faktor času a úhel pohledu. Teprve potom se přidružují zmiňované organizační postupy.

Pod termínem „skrytý údaj“ se skrývá zamlčení nebo úplné vynechání určitých důležitých informací z příběhu, čímž je právě na tyto informace kladen důraz. Vargas Llosa dále rozlišuje dva druhy skrytých údajů. Jsou jimi „elipsový skrytý údaj“ (dato escondido elíptico), kterým se rozumí informace úplně vypuštěná a „skrytý údaj s neobvyklým pořádkem slov“ (dato escondido en hiperbatón), což jsou informace záměrně potlačené a přesunuté na jiné místo, ze kterého jsou později odkryty a zpětně tak modifikují celý děj. Tím zvyšují i zájem čtenáře. Další funkcí skrytých údajů je ta, že způsobují zdání nečinnosti děje. Jinými slovy, příběh se jeví statický. Se skrytými údaji se hojně můžeme setkat například v dílech *Město a psi*, *Zelený dům*, *Rozhovor v Katedrále* nebo *Historie Mayty*.

Pokud autor vypráví dva či více příběhů současně, přičemž přeskakuje z jednoho na druhý tak, aby vznikl dojem, že se jednotlivé příběhy navzájem

¹⁰⁶ El elemento añadido no es nunca sólo una anécdota, un estilo, un orden temporal, un punto de vista; es, siempre, una compleja combinación de factores que inciden tanto en la forma como en la anécdota y los personajes de una historia para dotarla de autonomía. Sólo las ficciones fracasadas reproducen lo real; las logradas lo aniquilan y transfiguran.“ Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992, s.53

ovlivňují, že mezi nimi existují jakési neviditelné vazby, pak mluvíme o takzvaných spojitých nádobách. Technika spojitých nádob může sloužit mimo jiné k tomu, aby ukázala vývoj postavy. V tomto případě se děj nevypráví chronologicky, ale jsou vybrány pouze určité epizody, jež se prezentují. Tímto způsobem čtenář získává informace, které je schopen ihned zhodnotit a které mu dovolují porovnávat, aniž by bylo vše explicitně vyřčeno. Úkolem čtenáře je odhalit jakousi hru, hledat záhadná spojení mezi postavami, a současně je podnícena jeho účast na ději a on je nepřímo nucen číst dál. Pokud bych měla zmínit příklady z Vargas Llosovy románové tvorby, ve které je použito spojitých nádob, jmenovala bych znovu *Zelený dům*, *Rozhovor v Katedrále* nebo *Historii Mayty*.

S vyprávěním příběhů úzce souvisí i technika pojmenovaná „čínské krabičky“. Jedná se v podstatě o sled nebo řetězec příběhů, kdy jeden příběh skrývá druhý, druhý třetí atd. Nový příběh, nové téma může vyplynout i například z rozhovoru mezi dvěma postavami. Vargas Llosovy umožňují čínské krabičky skrýt sebe samého za některou ze svých románových postav. Tím je vytvořen dojem objektivity. Výsledkem pak není nic jiného než reálný ráz příběhu. Další předností čínských krabiček je, že romanopisec díky nim může uvést téma ve vší jeho syrovosti a krutosti, čehož by třeba jindy „beztrestně“ dosahoval stěží. Celý román *Pantaleón a jeho ženská rota* je založen na tomto efektu.

Neméně podstatnou úlohu ve vyprávěcí struktuře hrají použité časy a jejich souslednost, neboť časy užitá v románu jsou nástrojem pro změnu rytmu vyprávění a opět nástrojem pro zaujetí čtenáře. Vargas Llosa říká: „Svrchovanost románu nevyplývá pouze z jazyka, ve kterém je napsaný, ale také z časového systému, ze způsobu, jak v něm plyne existence: kdy se zastaví, kdy se zrychlí a jaká je chronologická perspektiva vypravěče, aby popsal tento smyšlený čas.“¹⁰⁷ A pokračuje: „Časy v románu jsou vytvořený trik pro dosažení určitých psychologických efektů.“¹⁰⁸ Vargas Llosa rozlišuje čtyři druhy časů, které nazývá „jednorázový čas“ (tiempo singular) neboli

¹⁰⁷ „La soberanía de una novela no resulta sólo del lenguaje en que está escrita. También, de su sistema temporal, de la manera como discurre en ella la existencia: cuándo se detiene, cuándo se acelera y cuál es la perspectiva cronológica del narrador para describir ese tiempo inventado.“ Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992, s. 9

¹⁰⁸ „El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos.“ Tamtéž, s. 9

„specifický“ (específico), „opakující se čas“ (tiempo circular), „čas nehybný“ (tiempo inmóvil) a „neskutečný čas“ (tiempo imaginario).

Přítom jednorázový čas slouží pro uvedení události, která se stala pouze jedenkrát a více se neopakuje; je evidentní a objektivní. Vypravěč v tomto případě obvykle používá „jednoduchý minulý čas“ (préterito indefinido), díky kterému román dosáhne větší dynamičnosti. Obecně vzato, „préterito indefinido“ je akční čas, čas pohybu. Vzdálenost mezi čtenářem a postavami použitím tohoto času roste.

Naproti tomu „opakující se čas“ (tiempo repetitivo) neodkazuje ke konkrétnímu ději, ale je souhrnem rozdílných akcí, přičemž užitím tohoto času rozdíl jaksi mizí a vzdálenost mezi čtenářem a hrdinou se zmenšuje. Je více subjektivní než jednorázový čas a bývají jím popisovány duševní stavy, idyly, nostalgie, ale i monotónnost či rozhořčení. Slouží tedy spíše pro vykreslení psychologie a tudíž je i časem pomalým. Scéna odehrávající se v tomto čase je obvykle scénou hlavní.

Čas statický, který také bývá označován za čas přesný nebo informativní hojně využívá přítomného času a „préterita indefinida“. Slouží k vyjadřování obecných pravd, popisu krásy a hlavních myšlenek. Můžeme se setkat i s jeho označením coby času filosofického. Průvodcem scény bývá vypravěč, který hraje roli prostředníka mezi čtenářem a fiktivním světem.

Posledním ze čtveřice románových časů je tzv. neskutečný čas. Tento čas je výhradně vnitřním jazykem osob. Díky němu se dovídáme, co se děje v myslích postav, poznáváme jejich sny a přání.

Veškeré informace, které skrze dílo získáváme, se dozvídáme buďto přímo od postav samotných, nebo prostřednictvím vypravěče. Pokud se autor rozhodne, že čtenáře bude o sledu událostí informovat vypravěč, musí se zároveň rozhodnout, do jaké časové pozice vypravěče postaví. To Vargas Llosa nazývá „časové hledisko“ (punto de vista temporal). Podle Vargas Llosova schématu může vypravěč vyprávět v přítomném čase, ale samotný příběh může být postaven v čase minulém. Nezřídka se můžeme setkat i s vypravěčem nastiňujícím informace v čase budoucím, přestože se děj odehrává v čase minulém, či naopak. Výjimku netvoří ani romány, kde se čas, v němž vypráví vypravěč, shoduje s časem, v němž se odehrává samotný příběh. Časové hledisko je tedy hlediskem velmi variabilním.

Krom časové zařazenosti vypravěče je podstatné i jeho postavení z hlediska prostoru – „hledisko místní“ (punto de vista espacial). Tento úhel pohledu odhaluje, z jaké pozice vypravěč sleduje události odehrávající se v románu. Buďto může být postavený vně příběhu, a tak se stává pouhým pozorovatelem, nebo může být zasazen přímo do fiktivního světa. Tento prostorový úhel je naznačen gramaticky. Pokud vypravěč mluví v první osobě, vyplývá z toho, že se pohybuje uvnitř příběhu. Navíc, jeho výstup v první osobě dodává ději realističtější nádech a jestliže použije zájmeno „já“ (yo), v tom okamžiku se stává aktivním hráčem příběhu. Pokud k nám promlouvá ve třetí osobě, není zcela patrné, zda se nachází vně nebo uvnitř vyprávěných událostí. Ale v případě, že v promluvách používá druhé osoby, zpravidla mluví k někomu, kdo je uvnitř a tudíž vypravěč sám se nachází vně příběhu. Toto tvrzení ovšem nemusí nutně platit vždy. Pokud postava používá zmiňovaný neskutečný čas, promlouvá k sobě samému zpravidla taktéž ve druhé osobě. Vargas Llosa často používá různé vypravěče, kteří podávají různé informace, jež je třeba ohodnotit a neustále prověřovat.

Přiblížení se vypravěče některé z postav může nastat i v případě, kdy je použit tzv. polopřímá řeč (estilo indirecto libre)¹⁰⁹. Vypravěč je buďto neosobní nebo úplně vynechaný (takže ke čtenáři promlouvá ze třetí gramatické osoby) a je umístěný tak blízko postavě, že samotná postava může být čtenářem zaměněna za vypravěče či jím může být úplně vytěsněna. Tím vzniká pocit, že namísto vypravěče ke čtenáři promlouvá samotná postava. Navíc polopřímá řeč bývá používána k vyprávění intimnějších událostí, jakými jsou vzpomínky, pocity a další. Tento vnitřní monolog probíhá prostřednictvím osobního vypravěče, který tentokrát vypráví z pozice první gramatické osoby.¹¹⁰

U totálního románu je cílem vyvolat dojem, že nikdo nestojí mimo fiktivní svět.

Může se stát, že autor ve svém díle vynechá celou subjektivní úroveň (nivel subjetivo), vnitřní myšlenky postav, jejich pocity a city – v tom případě toto vynechání koresponduje se skrytým údajem. Čtenář pak nikdy nepozná opravdové reakce postav a vlastně ani postavu samotnou.

¹⁰⁹ Španělský termín převzatý z anglického "free indirect discourse"; odpovídá českému termínu "polopřímá řeč", který v české literárně-vědné terminologii zdomácněl hl. zásluhou Lubomíra Doležela (*Narativní způsoby v české literatuře*. Kanada: Toronto, 1973).

¹¹⁰ Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992, s.57

Vedle subjektivní úrovně existuje ještě úroveň objektivní. Ta nám předá popis věcí, krajiny, vzhledu postav atd. V podstatě díky ní můžeme na román nahlížet podobně jako na fotografii. Obecně se dá říci, že objektivní úroveň je v díle Vargas Llosy poměrně detailně popisována.

Kromě poznání vnějších a vnitřních charakteristik postav nesmíme opomíjet ani jejich individualitu. K určení individuality přispívá „mluvní úroveň“ (nivel rétorico). Mluvnická úroveň odráží prostředí běžného jazyka, ve kterém se postavy vyvíjí a každý román tak odráží mluvu specifickou pro daný fiktivní svět. Jinými slovy, je jakýmsi zrcadlem, ve kterém se zřetelně zobrazují rozdíly i mezi jednotlivými postavami a čtenář tak může lépe posoudit chování jednotlivých aktérů.

Každý román je v podstatě odrazem skutečnosti, odrazem, ve kterém je možné spatřit společnost jako celek. Každá společnost má svá pravidla, konvence a v neposlední řadě i ideologie. Takzvaná obecná nebo abstraktní úroveň (nivel general či abstracto) pak ve Vargas Llosově díle zprostředkovává oficiální ideologie společnosti. Tím je více méně dán jistý neosobní charakter promluv, kdy aktéři pouze pronášejí předem dané teze. Ve své podstatě v těchto promluvách ani nefigurují postavy jako takové – ke čtenáři tu promlouvají spíše hlasy, které buďto přijímají nebo jsou nucené přijímat daný postoj. Všechny postavy se v tomto okamžiku stávají jednou.

Pokud ovšem román má být odrazem skutečnosti, musí ona skutečnost na čtenáře působit realisticky. To, krom jiného, zajišťuje i vztah mezi úrovní skutečnosti, ve které se nachází vypravěč a úrovní skutečnosti, ve které se odehrává příběh. Tento vztah Vargas Llosa nazývá „hledisko roviny reality“ (el punto de vista de nivel de realidad). Nejběžněji se vypravěč nachází na objektivní úrovni tak, aby mohl vyprávět jevy, jak se odehrávají. V případě, že vypravěč vypráví jaksi zvenčí to, co si postavy myslí, dostává se on na objektivní úroveň a vyprávění samotné na subjektivní úroveň. Také může být umístěn jakoby v hlavě postavy a tím se nachází opět na subjektivní úrovni. Navíc subjektivní úroveň poměrně dobře pomáhá autorovi mazat stopy po sobě samém, přispívá k vytváření scén, jež mají za úkol vzbudit nedůvěru u čtenáře, ale i k vyprávění dvou plánů současně.

Změny mezi naznačenými vyprávěcími postupy a technikami, například změna úhlu pohledu, jsou pak Vargas Llosou nazývány jako „změny“ (mudas)

nebo „kvalitativní skok“ (salto cualitativo). Jedná se o postupy, jak přejít z jednoho stupně na druhý, z jednoho úhlu pohledu k druhému atd. Úkolem změn je co nejvíce detailně a úplně popsat fiktivní svět. Vargas Llosa říká, že změny jsou hlavním nástrojem sloužící pro tento účel. Změna perspektivy je, podle něho, nutnost, neboť uvádí nový element či nezbytnou modifikaci stávajícího tak, aby došlo k úplnému pochopení fiktivní reality a tím dodává příběhu na pravdivosti. Změny dávají příběhu rytmus a zároveň dávají formu dojmům postav, což ale vyžaduje po čtenáři vůli, flexibilitu a dobrou paměť. Vargas Llosa rozlišuje a používá tři druhy změn. Jsou to „změny prvního řádu“ (mudas del primer caso), které mají význam a dopad na konec příběhu a tím změni prakticky celý fiktivní svět. Dále „změny druhého řádu“ (mudas del segundo caso), a „změny třetího řádu“ (mudas del tercer caso). Tyto změny ovlivňují především úroveň naší představivosti. Usiluje o totální román.

Právě ostré změny poutají pozornost čtenáře v prvních čtyřech románech Vargas Llosy, zatímco v jeho pozdější tvorbě se téměř nepostřehnutelně spojují úrovně reality s plány časovými a prostorovými. Celkově lze spisovatelovo dílo rozdělit na dva typy románů. Prvnímu období odpovídá myšlenka totálního románu, ve druhém převládá důraz na jazyk.

3.1 Postmodernismus, otázka pravdy a lži

Samotné označení postmodernismus je problematické, neboť málokdo se shodne, co se tímto termínem vlastně rozumí. Snad jen s výjimkou toho, že postmodernismus představuje určitý typ reakce či odstup od modernismu.¹¹¹

Věnovat se otázce postmodernismu však není cílem této práce. Nicméně vzhledem k tomu, že Mario Vargas Llosa bezesporu spadá mezi postmoderní spisovatele, ráda bych poukázala na některé rysy postmodernismu v jeho díle.

Postmodernismus znamená zbavení se autorit; spisovatelé znovu získávají svobodu, jež se zdála být již zcela v nenávratnu. Znovu se mohou vrátit k tématům a žánrům jako je detektivka, melodram, reflexe nebo autobiografie. Jinými slovy, je povoleno i se smát i plakat – to umožňuje jak čtenáři tak autorovi pocit jakéhosi zlidštění.¹¹²

„Postmoderní spisovatel si dává záležet na tom, aby čtenáři ukázal techniky svého psaní.“¹¹³ Tento rys je z románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* dobře patrný. Patrný je z něho i další znak postmodernismu, a sice, že je vyžadováno, aby se čtenář aktivně účastnil na vytváření diskursu románu.¹¹⁴

Postmoderní spisovatel neusiluje o převrácení stanoveného pořádku, snaží se o převrácení reálného řádu v možný řád estetický.¹¹⁵ Jinými slovy, nesnaží se změnit situaci jako takovou. Snaží se přetvořit ji tak, aby vykazovala prvky estetická. S tím souvisí existence pravdy.

Existence pravdy se tedy stává jedním z témat postmodernismu a zároveň je jedním z problémů, kterými se zabývá Mario Vargas Llosa.¹¹⁶ Sám spisovatel říká, že mezi tím, čím jsme jako jedinci, a tím, čím bychom si přáli být a ve skutečnosti tím být nemůžeme, je rozdíl, a proto fantazírujeme a vymýšlíme si.¹¹⁷ A dodává, že k tomu, aby dílo mohlo být fikcí, musí autor ke skutečnému světu něco přidat – něco, co tady předtím nebylo. Tento

¹¹¹ Juránková, M. *Aspekt postmodernismu v díle Maria Vargase Llosy*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2006,

s. 2

¹¹² Gálvez Acero, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1992, s. 135 – 137

¹¹³ Juránková, M., cit. dílo, s. 39

¹¹⁴ Tamtéž, s. 39

¹¹⁵ Gálvez Acero, M. cit. dílo, s. 137

¹¹⁶ Juránková, M., cit. dílo, s. 36

¹¹⁷ Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992, s. 20

„přidaný prvek“ (elemento añadido) je tím, co vytváří originalitu fikce, je tím, co ji odlišuje od kteréhokoliv jiného historického dokumentu.¹¹⁸

Vargas Llosa zdůrazňuje, že objektivita románu je efekt způsobený vyprávěcí technikou v případě, že tato technika je použita bezchybně tak, aby se čtenář necítil jako oběť mluvních manipulací.¹¹⁹ Doslova říká: „Posláním románu je lhát tak přesvědčivě, že se lži stanou pravdou.“¹²⁰ Fikce je tady proto, že „opravdový život nikdy nebyl ani nebude stačit k tomu, aby naplnil lidská přání.“¹²¹ Díky fikci „jsme něčím víc, jsme někým jiným, aniž bychom přestali být sami sebou. (...) Fikce obohacuje lidskou existenci (...).“¹²²

Popsáním skutečnosti slovy se skutečnost mění, neboť autor vybírá pouze některé z nesčetných znaků, které ji mohou postihnout. Tím privileguje jednu možnost a zavrhuje tisíc jiných. To, co popisuje se mění v popisované.¹²³

Vargas Llosa sice při psaní svých románů vychází z vlastních zkušeností, nicméně sám říká: „(...) v příbězích je více vymyšleného, více výmluv a přehánění než vzpomínek a při psaní jsem nikdy neusiloval o to být naprosto přesný (...).“¹²⁴ A pokračuje: „(...) vyšel jsem z některých dosud živých vzpomínek, které byly v mé fantazii a byly podnětné pro mou představivost, a vymýšlel jsem něco, co by tyto pracovní látky odráželo jen velmi nepřesným způsobem. Romány se nepíší proto, aby vyprávěly život, ale proto, aby jej změnily, aby k němu něco přidaly.“¹²⁵

„Dobrý román říká pravdu, špatný román lže. Protože říci pravdu znamená nechat čtenáře žít v iluzi, lhát znamená neschopnost dosáhnout tohoto

¹¹⁸ Tamtéž, s. 114

¹¹⁹ Tamtéž, s. 36

¹²⁰ „(...) la misión de la novela es mentir de una manera tan persuasiva, hacer pasar por verdades las mentiras.“ Tamtéž, s. 187

¹²¹ „Porque la vida real, la vida verdadera, nunca ha sido ni será bastante para colmar los deseos humanos. Tamtéž, s. 19

¹²² „Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. (...) La ficción enriquece su existencia (...).“ Tamtéž, s. 19

¹²³ Juránková, M., cit. dílo, s. 36

¹²⁴ „(...) en (...) historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que al escribirlas nunca pretendí ser anecdóticamente fiel (...).“ Vargas Llosa, M., cit. dílo, s. 7

¹²⁵ „(...) partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo.“ Tamtéž, s. 7

podvodu. Román je tedy žánr nemorální, nebo, lépe řečeno, etika sui generis (...).“¹²⁶

Vargas Llosa tedy v zásadě rozlišuje dva druhy pravd. Jedním typem pravdy je pravda reálná, odehrávající se ve skutečném životě, druhým typem pravdy je pravda „narativní“, fiktivní odehrávající se pouze v románu.¹²⁷ Síla fiktivní pravdy pak spočívá v přesvědčovací schopnosti autora, v jeho schopnosti reprodukovat ji tak, aby byla k nerozeznání od pravdy reálné.

Analýza názorů Vargas Llosy ukazuje, že jisté techniky objevující se v moderní době mají svůj základ také v románu Gustava Flauberta *Paní Bovaryová*. Podle peruánského spisovatele byl Gustave Flaubert „velký vypravěč příběhů“ jenž vynikalschopností fabulovat.¹²⁸ Číst Flauberta, ale i například Tolstoj nebo Stendhala znamená oddávat se vzrušujícím a napínavým příběhům z minulosti, příběhům sentimentálním, psychologickým, plným literárních experimentů, znamená to oddávat se románům, které byly schopné do té míry oslovit čtenáře, že se stával jejich součástí. Naproti tomu současná literatura, podle Vargas Llosy, je literaturou špatných románů, které jsou více zábavné než dobré. Literární genialita je, jak říká spisovatel, ve formě, nikoli v příběhu. A právě na příběh se soustředí současná tvorba.¹²⁹

„Je zřejmé, že reflexe a soudy, jež Vargas Llosa formuluje o Flaubertovi a *Paní Bovaryové* se bytostně shodují s tím, co měl sám v úmyslu udělat ve svém vlastním románu. V *Tetičce Julii a zneužnaném géniovi* nám již zkušený spisovatel nabízí určité vzpomínky z jedné etapy svého mládí, během níž prožil své začátky jak citové tak literární. To vše je doplněné fikcí. Je to text, který se shoduje s analýzou díla, jež ústí v ideální fikci dané doby –

¹²⁶ „Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela minete. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui generis (...).“ Tamtéž, s. 10

¹²⁷ Juránková, M., cit. dílo, s. 36

¹²⁸ Gálvez Acero, M., cit. dílo, s. 139 - 140

¹²⁹ Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992, s.143

ideální fikci ve shodě s dílem Gustava Flauberta.¹³⁰

Toto ideální dílo je takové, ve kterém by se objevilo určité „zakřivení“ či vzplanutí citů, zkaženost vkusu, zničení národů, buržoazie a aristokracie, neboť právě tímto trpí modely nastolené společenskými elitami doby patrony estetična, lingvistiky a morálky. Vargas Llosa v této souvislosti mluví o mechanizaci a zpusnutí, pod jehož vlivem trpí city, myšlenky i mezilidské vztahy.¹³¹

Příkladem uvedených rysů by mohl být román *Tetička Julie a zneuznaný génius*.

¹³⁰ „Es evidente que las reflexiones y juicios de valor que formula Vargas Llosa a propósito de Flaubert y *Madame Bovary* coinciden esencialmente con lo que él ha pretendido hacer en su propia novela. En *La tía Julia...* el escritor maduro en su oficio nos ofrece unas memorias ficcionalizadas de una etapa de su juventud en la que vivió su iniciación sentimental y literaria. (...) es un texto que concuerda estrechamente con las características que deben concurrir en una ficción ideal en esta época (...). (...) evidenciados en el análisis sobre la obra de Flaubert.“ Srov. Gálvez Acero, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1992, s. 141

¹³¹ Tamtéž, s. 141 - 142

4. Narativní struktura románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*

4.1 *Tetička Julie a zneuznaný génius*

Autobiografický román Maria Vargas Llosy nám umožňuje na okamžik nahlédnout do životních osudů začínajícího spisovatele; spisovatele, který dosud pouze sní o svém budoucím povolání.

Četbou se pomalu necháváme unášet do prostředí Limy padesátých let, kdy Peru ovládá diktatura generála Odríí.¹³²

Mario je osmnáctiletý mladík, který žije se svou babičkou a dědečkem, neboť jeho rodiče dlouhodobě pobývají ve Spojených státech.

Tetička Julie,¹³³ rozvedená dvaatřicetiletá Bolivijka, s ním zprvu zachází jako s dítětem, ale postupně, během nesčetných schůzek v kině a tajných telefonátů, se mezi nimi rozvine milostný vztah končící svatbou. Skandál přivádí zoufalé rodiče Maria zpět do Limy, aby událostem učinili přítrž. Podaří se jim mladé novomanžele oddělit, avšak jejich láska definitivně končí rozvodem až po osmi letech manželství.

Druhá linie románu je formulovaná příběhy, přesněji řečeno seriály bolivijského psavce Pedra Camacha. Ten je najatý Ústředním rozhlasem za účelem psaní rozhlasových dramát, které mají rozšířit posluchačskou obec zmiňované rádiové stanice a především ušetřit finanční prostředky vynakládané za nákup těchto seriálů. Zaměstnání Pedra Camacha se ukáže jako výborný tah, neboť téměř celá Lima sleduje dobrodružství postav jednotlivých seriálů a netrpělivě čeká na vysílání dalšího dílu.

¹³² José Manuel Apolinario Odría Amoretti převzal vládu nad Peru 29. října 1948.

¹³³ Tetička Julie není pokrevní tetou Marouška; je sestrou manželky Marouškova vlastního strýce Lucha.

4.2 Vyprávěcí perspektiva románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*

Již bylo naznačeno, že v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* lze vysledovat dvě základní vyprávěcí linie. Takové, které na první pohled spolu nemohou souviset. Avšak při soustředěném čtení postupně zjišťujeme, že obě linie spolu korespondují a jedna druhou dotváří. Teprve poté jsme schopni ocenit román jako komplexní dílo.

I při letmém čtení je zřejmé, že všechny liché kapitoly se věnují osudům mladého Maria a jeho rozvíjejícímu se vztahu s tetičkou Julií. Výrazná je také postava zneuznaného génia Pedra Camacha. Vedlejší epizody líchých kapitol, protkávající tuto linii, vytváří jakési pod-zápletky hlavního příběhu a vždy se váží k postavě protagonisty příběhu, k Marouškovi¹³⁴, zvaným také Vargásek¹³⁵. Z jeho nejbližších přátel se jedná se například o postavu Javiera (nejlepšího přítele Maria), který je zamilovaný do Nancy (Mariovy sestřenice) či o spolupracovnicku z Panamerického rozhlasu Pascuala, Velkého Pablita nebo majitele Genara juniora a papá Genara.¹³⁶

Sudé kapitoly ovšem nemůžeme degradovat na příběhy podřadné pouze z toho důvodu, že nemají přímý vztah k hlavní postavě. Tyto příběhy se nachází na jiné úrovni fikce a neustále nás zahrnují novými hrdiny a událostmi. Výrazným společným rysem všech sudých kapitol je jejich senzacechtivý a hrůzostrašný charakter.¹³⁷

Obě linie se potom spojují v poslední kapitole románu, epilogu,¹³⁸ čímž podávají vysvětlení dosud nevyřčeného.

¹³⁴ Srov. Vargas Llosa, M. : *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Praha: Mladá fronta, 2004, překlad: Libuše Prokopová, s. 11

Všechny české citace budu nadále čerpat z tohoto překladu vydání a budu na ně odkazovat zkratkou TJ.

Marito. Srov. Vargas Llosa, M. *La tía Julia y el escritor*. Barcelona: Círculo de lectores, 1978, s. 14

Veškeré citace z originálu budou z tohoto vydání a nadále budou vedeny pod zkratkou TJE.

¹³⁵ TJ, s. 132

Varguitas. TJE, s. 162

¹³⁶ Gnutzmann, R. „Análisis estructural de la novela « La tía Julia y el escritor », de Vargas Llosa“. *Anales de Literatura Hispaoamericana*, vol. 8, Madrid: Universidad Complutense, 1979, s. 98

¹³⁷ Tamtéž, s. 94

¹³⁸ Juránková, M.: *Aspekt postmodernismu v díle Maria Vargase Llosy*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2006, s. 39

Nejprve se pokusím představit vyprávěcí strukturu lichých kapitol se zaměřením na postavu vypravěče, a poté se budu věnovat kapitolám sudým.

Všechny liché kapitoly jsou prezentovány v první osobě jednotného čísla, z pohledu hlavního hrdiny příběhu. Jeho postava do značné míry odkazuje k Mariu Vargas Llosovi, avšak nelze ji s ním zcela ztotožnit. Postava Maria slouží Vargas Llosovi jako maska sebe samého.¹³⁹

Vypravěč zde má funkci především informativní.¹⁴⁰ Přibližuje nám čas vzdálený od toho, ve kterém se nachází Mario Vargas Llosa v momentě, kdy píše svůj román. Vypráví o tom, jak mladičkový spisovatel zakouší své první literární neúspěchy, žije se svými prarodiči ve čtvrti Miraflores; vypráví nám o svých studiích práv na Univerzitě svatého Marka, o práci v rozhlase, o rodině a o seznámením se se svou první ženou. Současně poskytuje čtenáři jen jednu perspektivu pro náhled na ostatní postavy a situace¹⁴¹ – tu svou. Tím v podstatě vylučuje mnohost možných vnímání.

Ještě v první kapitole se funkce vypravěče posune z roviny pouze nezaujatého, pasivního informátora¹⁴² do roviny aktivního účastníka dění (nezůstává v ní však natrvalo). Tato úloha začíná spolu s prvním setkáním tetičky Julie s Marouškem a přenáší se i do zbylých kapitol této linie. Ty jsou pak prokládány dialogy, čímž získávají větší spád a poutají pozornost. Vždy je však dodržena chronologie příběhu a logická návaznost textu.

První stránky románu patří výhradně vypravěči: úvodní odstavec má čtenáři přiblížit jeho vlastní osobu, dále pokračuje neosobním, objektivním popisem Ústředního a Panamerického rozhlasu. K osobnímu náhledu se opět vrací v pátém odstavci (s. 9). První dialog se objevuje až na 11. straně a je to dialog mezi strýcem Luchem a tetičkou Julií, kterým je více přiblížena a popsána postava Marouška. Ovšem s prvním strhujícím dialogem, který vyplývá jako skutečná dramatizace, se setkáme až ke konci kapitoly, kde dochází k výměně názorů v momentě, kdy si Pedro Camacho chce odnést psací stroj z redakce Informační služby. Ale i do tohoto dialogu zasahuje vypravěč s doplňujícími informacemi.

¹³⁹ Gnutzmann, R. „Análisis estructural de la novela « La tía Julia y el escritor », de Vargas Llosa“. *Anales de Literatura Hispaoamericana*, vol. 8, Madrid: Universidad Complutense, 1979 s. 101

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 102 - 103

¹⁴¹ Tamtéž, s. 102 - 103

¹⁴² Tamtéž, s. 102

Lze říci, že informativní hledisko vypravěče je dominantní pro celou linii lichých kapitol.

V této linii příběhu se objevuje jen málo postav, které se v průběhu výrazným způsobem nevyvíjí.¹⁴³ Výjimku tvoří pouze postava Pedra Camacha. O všech nás informuje vypravěč.

„O Pedru Camachovi se čtenář dozví jen to, co je Mario schopen vypozerovat a popsat (na základě jejich setkání v budově rozhlasu, kde oba pracují, či v kavárně či z jedné návštěvy v bytě Pedra Camacha).“¹⁴⁴ Krom toho, jak sám Camacho říká, považuje se za umělce. V úvodu se totiž Mariovi a Pascualovi představil slovy: „Pedro Camacho, Bolivijec a umělec.“¹⁴⁵

Pedro Camacho je výrazná a velice důležitá postava, která prostupuje celým románem. V lichých kapitolách vystupuje jako Pedro Camacho–spisovatel a spolupracovník Maria, zatímco v sudých jako Pedro Camacho–vypravěč.¹⁴⁶ Pedro Camacho–vypravěč ale není v sudých kapitolách explicitně vyjádřen, tudíž se v nich stává i těžko odhalitelným.

Vztah mezi Pedrem Camachem–vypravěčem a Pedrem Camachem–spisovatelem je paralelou vztahu vypravěče a autora románu. Jinými slovy, je paralelou mezi románovým Mariem a spisovatelem Mariem Vargas Llosou.¹⁴⁷ Vztah Marouška a Pedra Camacha–spisovatele je nastíněn v lichých kapitolách jako vyvíjející se vztah přátelství a vzájemné důvěry, ovšem s notnou dávkou egoismu spisovatele seriálů.

Naproti tomu vztah Pedra Camacha–vypravěče a Marouška není nijak definován.

Styčný bod bychom pravděpodobně mohli najít ve vztahu mezi Pedrem Camachem – spisovatelem a Mariem Vargas Llosou. Oba jsou oddáni literatuře a oba jsou vysoce disciplinovaní.¹⁴⁸ Disciplína a dril Pedra Camacha je patrná ze sedmé kapitoly, kde se píše: „Chodil do rozhlasu v osm ráno a odcházel těsně před půlnocí; mezi dnem si odskočil jenom se mnou do Bransy na

¹⁴³ Tamtéž, s. 99

¹⁴⁴ Juránková, M., cit. dílo, s. 40

¹⁴⁵ TJ, s.19

„Un amigo: Pedro Camacho, boliviano y artista.“ TJE, s. 22

¹⁴⁶ Juránková, M., cit. dílo, s. 44

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 44

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 44

mozkový lektvar. Obědval v kukani obložený chlebiček s limonádou, (...).¹⁴⁹ Disciplinovanost Vargas Llosy lze vyvodit například z jednoho z jeho rozhovorů s Albertem Settim, ve kterém popisuje svůj denní program. Uvádí v něm: „Každý den brzy ráno běhám, od sedmi. Obvykle kolem půl deváté, nejpozději v devět hodin už pracuji, a jak víte, každý den pracuji do dvou hodin odpoledne. Neodcházím ze své pracovny, ani nezvedám telefony, zkrátka nic.“¹⁵⁰

Zajímavý je i vztah mezi Marouškem a Mariem Vargas Llosou. To, že se jedná o dvě rozdílné osoby, bylo již řečeno. Krom toho je možné vysledovat „(...) dichotomii já–vypravěč a já–experimentátor. Já–vypravěč odkazuje k dospělému spisovateli Mariu Vargas Llosovi. Já–experimentátor je mladý Maroušek. Dichotomie postupně vymizí. V poslední kapitole, epilogu, Vargas Llosa předkládá syntézu já–vypravěče s já–experimentátorem.“¹⁵¹ O dvanáct let starší Maroušek se dočasně vrací do Limy coby spisovatel profesionál, tedy coby dospělý Mario, ovšem obě postavy jsou postavami románu, které se tentokrát více než předtím přibližují spisovateli Mariu Vargas Llosovi.

Tato kapitola navíc obsahuje informace, které zpětně modifikují a dotvářejí dosavadní příběh. Mario se znovu setkává s Velkým Pablitem, s Pascuaelem a především s Pedrem Camachem. Ten se, na rozdíl od nepříznivých prognóz, ze své nemoci zotavil a nyní pracuje v redakci. Živí se tím, že obíhá policejní komisařství. I v tomto je možné spatřit jistý vztah mezi postavou Marouška a postavou Pedra Camacha. Pedro Camacho byl v dobách své největší slávy uznávaným spisovatelem rádiových seriálů, byl umělcem. Maroušek byl v té době redaktorem rádiových zpráv a toužil se stát spisovatelem, umělcem. Nyní se situace zcela otočila. Z Marouška je známý spisovatel a Pedro Camacho je méně než redaktor.¹⁵²

¹⁴⁹ TJ, s. 110

„Llegaba a Radio Central a las ocho de la mañana y partía cerca de medianoche; sus únicas salidas a la calle las hacía conmigo, al Bransa, para tomar las infusiones cerebrales. Almorzaba en su cubículo, un sandwich y un refresco (...).“ TJE, s. 135

¹⁵⁰ „Yo hago jogging todas las mañanas temprano, a las siete. Generalmente a las ocho y media, a las nueve a más tardar, ya estoy trabajando, y – como usted sabe – yo trabajo hasta las dos de la tarde, todos los días. No salgo de aquí del escritorio, ni contesto llamadas por teléfono, ni nada.“ Setti, R. A. *Sobre la vida y la política: diálogo con Vargas Llosa*. Madrid: InterMundo, 1989, s. 122

¹⁵¹ Juránková, M., cit. dílo, s. 43

¹⁵² Tamtéž, s. 43 - 44

Sudé kapitoly představují samostatné rozhlasové příběhy Pedra Camacha bez logické návaznosti jednoho na druhý. Ve svých dílech je ale Pedro Camacho obsažen pouze implicitně.

Jestliže hlavním námětem lichých kapitol je zapovězená láska (zapovězená především z důvodů náboženských a věkového rozdílu), sudé kapitoly čerpají z mnohem jednoznačnějších, primitivnějších až iracionálních témat. Těmi jsou například incestní láska, sebevražda, znásilnění a násilí, vražda rodičů, šílenství či fanatismus kněze.¹⁵³ Krom toho pravidelně objevuje protagonista, který „dosáhl nejlepšího věku muže, padesátky a jeho vlastnosti– široké čelo, orlí nos, pronikavý pohled, přímá a dobrosrdečná povaha(...)“, jenž se, vlivem stereotypního opakování, mění v klišé.¹⁵⁴

Dalším společným rysem všech sudých kapitol je postavení vypravěče. Vypravěč se vždy nachází ve třetí osobě jednotného čísla, tedy v pozici vševědoucího, vypuštěného pozorovatele, který vše popisuje zvenčí, ačkoliv čas od času vstoupí i do myslí postav: např. „houževnatý chlapec, uvažoval doktor Quinteros“¹⁵⁵, „ještě jednou si řekl, že tentokrát k svému kamarádovi letci nepůjde.“¹⁵⁶

Kromě toho každá kapitola začíná buďto popisem prostředí typu „bylo prosluněné ráno limského jara“¹⁵⁷, „byla vlhká callaoská noc“¹⁵⁸, „jednoho

¹⁵³ Gnutzmann, R., cit. dílo, s. 98

¹⁵⁴ S touto charakteristikou se v TJ, v jemných modifikacích, můžeme setkat na stranách 54, 90, 117, 216 – 217, 248, 282.

„Era un hombre en la flor de la edad - frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu (...).“ TJE, s. 65, 108, 144, 299, 340

Ve dvou kapitolách je poukázáno pouze na druhou část citace: „ (...) široké čelo, orlí nos, pronikavý pohled, přímá a dobrosrdečná povaha (...)“. Srov. TJ, s. 20, 178

„ (...) frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu (...)“. Srov. TJE, s. 24, 217

Pouze v jednom případě se charakteristika týkala ženy: „Doktorka Acémilová byla vynikající, vyrovnaná žena, jež se dožila věku, který věda považuje za ideální, to jest padesáti let, a celá její osobnost – široké čelo, orlí nos, pronikavý pohled, přímá a dobrosrdečná povaha (...)“. Srov. TJ, s. 151

„Mujer superior y sin complejos, llegada a lo que la ciencia ha dado en considerar la edad ideal – la cincuentena, la doctora Acémila – frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu (...)“. Srov. TJE, s. 184 - 185

¹⁵⁵ TJ, s. 27

„ Muchacho tenaz, reflexionaba el doctor Quinteros (...)“. TJE, s. 33

¹⁵⁶ TJ, s. 146

„ (...) confirmó su decisión de no visitar a su amigo aviador (...)“. TJE, s. 178

¹⁵⁷ TJ, s. 20

„Era una de las soleadas mañanas de la primavera limeña (...)“. TJE, s. 24

¹⁵⁸ TJ, s. 54

„En la noche chalaca, húmeda y oscura (...)“. TJE, s. 65

zářivého letního rána“¹⁵⁹; či představením hlavního hrdiny – například: „Don Federico Téllez Unzátegui“¹⁶⁰ nebo „tragédie Lucha Abrila Marroquina“¹⁶¹ či „příběh velebného pána dona Seferina Huanky Leyvy“¹⁶².

S ještě větší pravidelností se opakuje série otázek na konci každé kapitoly. Jejich smyslem je shrnout obsah každého příběhu, nebo lépe řečeno shrnout a zdůraznit jeho iracionalitu.

V textu rozhlasových seriálů převládá narativní forma před dialogy. Narativní forma je, podle Emmy Roderové Antónové, důležitým znakem rozhlasového seriálu. Zde je také třeba rozlišit mezi radionovelou, tj. rozhlasovým románem, který je založen na vyprávění, a „radioteatro“, tzn. rozhlasovou hrou, která se zakládá na dialogu bez postavy vypravěče. Z toho je možné usoudit, že vypravěč hraje v radionovelách podstatnou roli. V tomto případě radionovely vypráví Pedro Camacho–vypravěč.¹⁶³

Současně je potřeba mít na paměti, že všechny postavy jsou postavami fiktivního světa vytvořeného Mariem Vargas Llosou. Samotná narativní struktura rádiových seriálů může být vnímána jako paralela milostných peripetií Marouška a tetičky Julie.¹⁶⁴ Celý román totiž je dopodrobna promyšlenou strukturou na první pohled náhodných a zcela nahodilých událostí. Tato skutečnost se postupně ukazuje během prezentace jednotlivých příběhů, zvláště pak v momentě, kdy dochází k záměnám jednotlivých postav a identit. Danou hru některé románové postavy vnímají jako geniální tah, jiné (zvláště posluchači seriálů) spíše jako vtip sledovaný s jediným záměrem, záměrem zmást. Zmatení ale nejsou jenom románoví posluchači, zmatený je i čtenář. Už tak je, alespoň zpočátku, dosti složité zorientovat se ve dvou hlavních liniích románu. Pokud k tomu přidáme orientaci ve struktuře děje radionovel, čeká na čtenáře, přinejmenším do doby, než mu Vargas Llosa poskytne první indicie (od kapitoly 18), takřka nadlidský úkol.

¹⁵⁹ TJ, s. 90

„Una resplandeciente mañana de verano (...).“ TJE, s. 108

¹⁶⁰ TJ, s. 117

„Don Federico Téllez Unzátegui (...).“ TJE, s. 144

¹⁶¹ TJ, s. 146

„La tragedia de Lucho Abril Merroquín (...).“ TJE, s. 178

¹⁶² TJ, s. 206

„La historia del Reverendo Padre don Severino Huanca Leyva (...).“ TJE, s. 250

¹⁶³ Juránková, M., cit. dílo s. 38 - 39

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 46

Prvních pět kapitol Pedra Camacha–vypravěče prezentuje nezávislé lineární příběhy. První vypráví o doktoru Albertu de Quinterosovi, který odhalí pravý důvod svatby své neteře a zoufalství jejího bratra. Jde o příběh krvesmilstva mezi sourozenci, jehož důsledkem je těhotenství, které má zakrýt svatba s jiným mužem. Druhý představuje seržanta Litumu a jeho morální boj, neboť má zastřelit černocho, kterého zatkl během své služby. Ve třetím se setkáváme se soudcem Pedrem Barredou y Zaldívarem, jenž rozhoduje o vině či nevině Gumercinda Tella (Svědka Jehovova), který měl znásilnit třináctiletou Saritu Huancovou Salaverríovou. Čtvrtý rozvíjí tragický příběh Federica Telleze Unzáteguie, kterému v dětství krysy zabily sestřičku, když ji měl hlídat. Z pomstychtivosti se stal úspěšným hubitelem krys a očekával, že jeho řemeslo se stane rodinnou tradicí. Rodina se mu však byla zklamáním. Ústřední postavu pátého seriálu ztvárnil Lucho Abril Marroquín, obchodní cestující s nadějnou budoucností, jemuž osud zkřížila tragická autonehoda. Srazil malou holčičku a následně byl sražen sám, když ji nesl v náručí hledaje pomoc. Od té doby nebyl schopen přepravit se v kterémkoli dopravním prostředku, co by měl kola. Pomoc najde až u doktorky Lucíí Acémilové. Ta jej jeho problému zbaví, ale vypěstuje u něho problém jiný – chorobnou nenávisť k dětem.

Od další rozhlasové kapitoly Pedra Camacha pozvolna začíná zmiňovaná hra se jmény.

Zde se nám představí tříčlenná rodina Berguových žijící ve starém Koloniálním penzionu. Rodiče se přestěhovali do Limy, aby se zde jejich dcera Rosa mohla věnovat studiu hry na klavír a stát se koncertní umělkyní. Zapsali Rosu na konzervatoř, ale záhy zjistili, že Lima pro jejich neposkvrněnou dceru skýtá mnohá nebezpečí, a proto se jí rozhodli zajistit soukromé hodiny. Dál se vše vyvíjelo slibně. Do penzionu se přistěhoval tichý, slušný mladík jménem Ezequiel Delfín. Byl to přesně ten typ muže, jakého si rodiče představovali pro svou dceru. Jedné noci se Ezequiel pokusil zabít Sebastiána Bergua a znásilnit jeho nehezkou ženu Margaritu. To byl začátek rodinné tragédie. Don Sebastián sice útok přežil, ale rodinu jeho léčba a zdlouhavé vyšetřování případu přivedlo na mizinu. Do ústavu však byl umístěn Lucho Abril Marroquín, jehož jméno v průběhu děje z ničeho nic přijal Ezequiel Delfín. Lucho z ústavu uprchl se záměrem dokonat své započaté dílo.

Čtenáři může být podezřelé, že Ezequielovým povoláním je, stejně jako povolání hrdiny předchozí radionovely *Lucha Abril Marroquína*, obchodní cestující. Krom stejného povolání mají oba protagonisté ještě jeden společný rys. Oba trpí dočasnou duševní chorobou.

Otázkou je, zda oba dva ve skutečnosti nejsou jedním.

Sedmý seriál nás zavádí do vykřičené čtvrti Mendocita, kde se farář Severino Huanca Leyva snaží přivést tamní obyvatelstvo na cestu křesťanství. Používá k tomu netradiční postupy, které bouří církevní hodnostáře, ale díky štědrým darům jeho ochránkyně doni Mayte Unzátegui vždy vyjde bez úhony.

V tomto seriálu dochází ještě k většímu matení posluchačů než v předchozím případě. Zmíněná ochránkyně a zároveň mecenáška Seferina, Mayte Unzátegui, je v úvodu seriálu představena jako elegantní dáma, Baskičanka urozeného původu. V průběhu se však mění v postavu pomocnice pátera Seferina. Ten její služby využívá k rozšíření své křesťanské obce, neboť Mayte má letité zkušenosti s vedením nevěstinců a učí holčičky, jak si namalovat pusy, tváře atd. Nakonec se objevuje v pozici sociální pracovnice, která přichází do Mendocity v době, kdy páter Seferino dosáhl nejkrásnějšího věku muže, padesátky. Její příběh, jak tvrdila, začíná v džungli, v Tingo María, kde „zbavovala domorodce střevních cizopasníků, ale v hněvu odtamtud utekla, když jí smečka kanibalských krys sežrala dítě.“¹⁶⁵ Ovšem z Tingo María pochází i Mayte Uzátegui, matka Federica Téllez Uzátegui, hubitele krys. S matkou hubitele krys Mayte sociální pracovníci spojuje, krom jména, i fakt, že obě jsou Baskičanky urozeného původu a obě přišly v Tingo María o dítě.

Jaká je tedy skutečná identita a minulost Mayte? To může čtenář jenom hádat.

Nicméně, pokud vyjdeme z předpokladu, že Mario Vargas Llosa v celém románu používal lineárního schématu, je nemožné, aby se jednotlivé roviny narace navzájem překrývaly a tím pádem se nemůže jednat o jednu a tutéž postavu.

Dalším matoucím prvkem je jméno profesora filosofie, pátera Alberta de Quinterose. Postava se shodným jménem vystupuje hned v první

¹⁶⁵ TJ, s. 217

„ (...) sacando parásitos de las barrigas de los nativos, y haber huido de allí, muy contrariada, debido a que una pandilla de ratas carnívoras devoraron a su hijo.“ TJE, s. 263

radionovele Pedra Camacha, kde ztělesňuje vyhlášeného gynekologa. V zápětí se však dozvídáme, že i páter Quinteros byl původním povoláním lékař – ovšem v tomto případě psycholog. Proč se vzdal své lékařské praxe nevíme, ale dočteme se, že „vstoupil do kněžského stavu ve zralém věku, když si jako psycholog získal značné jmění a slávu vyléčením mladého lékaře, který na dálnici u Pisca přejel a zabil vlastní dcerku“¹⁶⁶. Tím se dostáváme zpět k životní tragédii obchodního cestujícího Lucha Abril Marroquina.

Ten však, podle páté kapitoly, přišel o své ještě nenarozené dítě až poté, co srazil cizí malou holčičku. Nebo že by snad ona cizí holčička nebyla cizí, ale jeho vlastní a Lucho si pouze vsugeroval, že on nebyl ten, kdo ji sprovodil ze světa a místo své vlastní dcery si v myšlenkách dosadil na onu osudnou silnici jiné dítě? Chtěl si tím situaci ulehčit a její „zmizení“ si odůvodnil manželčíným potratem? Nebo to snad byla práce lékaře, psychologa?

Postava psychologa totiž také není zcela jasná. V páté kapitole se hovoří o psychologce Lucie Acémilové, jenomže kapitola sedmá prozrazuje, že psychologem Lucha byl zmiňovaný doktor (či páter) Alberto de Quinteros. Kdo jej tedy léčil?

Zřejmě není ani existence mastičkáře Jaimeho Conchy, který nyní působí vedle otce Seferina jako napravovač kostí. O něm víme, že je bývalým seržantem státní gardy, „který pověsil uniformu na hřebíček, když dostal rozkaz odprásknout šikmookého ubožáka, který se jako černý pasažér přepravil odkudsi z Orientu až do Callaa (...)“¹⁶⁷. Tím se dostáváme zpět do Camachovy druhé radionovely, kde ale Jaime Concha figuruje coby poručík a seržantem tu je Lituma. Dalším sporným bodem je zabití nelegálního přistěhovalce, který je zde šikmooký, zatímco ve druhé kapitole je jím černoš. Krom toho, rozkaz k jeho zabití nedostal Concha, ale Lituma. Jedná se tedy o pouhou záměnu jmen, či o dvě postavy s podobným osudem? Druhá varianta je vyloučena, neboť oba sloužili na stanici v Calloa.¹⁶⁸ Celá situace sedmé kapitoly se ještě zkomplikuje těsně před jejím koncem, kdy se na scéně objeví Lituma. Ten nyní

¹⁶⁶ TJ, s. 209

„ (...) (había ingresado al sacerdocio tarde, luego de conquistar fortuna y gloria como psicólogo con un caso célebre, la curación de un joven médico que atropelló y mató a su propia hija en las afueras de Pisco) (...)“ TJE, s. 254

¹⁶⁷ TJ, s. 211

„ (...) que había colgado el uniforme desde que su institución le ordenó ejecutar a balazos a un pobre amarillo llegado como polizonte hasta el Callao desde algún puerto de Oriente (...)“ TJE, s. 256

¹⁶⁸ Juránková, M., cit. dílo s. 51

vystupuje jako věrný pobočník a kostelník pátera Seferina. Do této doby na místě Litumy figuroval mastičkář Concha. Z toho by mohlo vyplývat, že se opravdu jedná o záměnu jmen jedné a té samé postavy. Ovšem zda je tato úvaha správná, opět nevíme.

Tím však ještě komplikace nekončí. Do Mendocity přichází evangelický pastor don Sebastián Berguy. S donem Sebastiánem jsme se setkali už v seriálu o rodinném neštěstí Koloniálního penzionu. V něm ztvárnil úlohu oběti obchodního cestujícího Ezequiela Delfína. Že by se otec Rosy nakonec úplně uzdravil a stal se knězem? Víme totiž, že byl silně nábožensky založený.

I v dalším rozhlasovém dramatu hra se jmény a identitou pokračuje. Protagonistou je tentokrát jediný synek ze zámožné rodiny Joaquín Hinostroza Belmont. Byl vymodleným dědicem rodičů, kteří do něho vkládali všechny své naděje a sny a současně byl jejich zklamáním, neboť tyto sny nenaplnil. Malý Joaquín neměl o nic zájem, o nic krom fotbalu. Rodiče ho viděli v pozici, kdy jejich jediný syn je „kapinánem průmyslu, králem zemědělství, kouzelníkem diplomacie či ďáblem politiky.“¹⁶⁹ On však nevynikal v ničem, proto se obrátili na největší kapacitu dětského lékařství v kraji – na doktora Alberta de Quinterose. Ten již počtvrté mění svou identitu. Rodiče se řídili jeho radou a nechávali Joaquína hrát fotbal. Záhy ovšem zjistili, že stále jenom soudcuje, což pro ně bylo potupné, neboť funkce rozhodčího byla vnímána jako funkce podřadná. Necháпали to, a proto se znovu obrátili k vědě. Tentokrát na nejznámějšího limského astrologa, profesora Lucia Acémila. Nyní poprvé dochází krom změny identity (z doktorky léčící Lucha Acémila Marroquina) i ke změně pohlaví.

Na jiném místě je však řečeno, že Joaquín žije se svou sestrou, pianistkou, a staříčkými rodiči v Koloniálním penzionu. Identita Rosy se dále také problematizuje. Z dřívější kapitoly víme, že byla nadějnou pianistkou. Nyní se z ní stává virtuoska na zobcovou flétnu, čímž ale stále ještě její proměna není u konce. Zjišťujeme, že se jí podařilo zotavit se po pokousání houfem krys v džungli. Nepodařilo se přece jenom malé sestře Federica Téllez

¹⁶⁹ TJ, s. 238

„(...) príncipe de la industria, rey de la agricultura, mago de diplomacia o lucifer de la política.“ TJE, s. 287

Unzátegui přežít? Je pravděpodobné, že by si toho rodina „nevšimla“? Pokud by přežila útok krysa, proč by potom dál nevyrostala se svými rodiči a bratrem?

Je vůbec podstatné znát odpovědi na tyto a jim podobné otázky?

Znovu se objevuje i Rosin otec (nebo evangelický pastor), Sebastián Bergua s manželkou. Nyní ale sledáváme, že don Sebastián Bergua byl zakladatelem peruánské větve Svědků Jehovových. Neposkytla mu snad evangelická církev to, co od ní očekával, a proto se obrátil k Jahvemu?

V závěru se Joaquín objevuje pod jménem Gumercindo Bellmont. Co spojuje Joaquína a Gumercinda Tella? Že by znásilnění mladičké Sarity Huancové Salaverriové? Není to vyloučené. Joaquín se totiž utápí v alkoholu mimo jiné proto, že jako mladý znásilnil nezletilou dívku. Byla to Sarita či někdo jiný? Byl tedy skutečným viníkem znásilnění Sarity Gumercindo či jím byl Joaquín? Nebo je Joaquín a Gumercindo jedna a tatáž postava?

Nutno podotknout, že postava Sarity se nám od třetího seriálu také pozměnila. Předtím byla vlnadnou, velice ženskou dívkou, zatímco nyní je jen stěží rozpoznatelnou od muže. Navzdory tomu se stává Joaquínovou vášní a láskou. Jednou vypráví Joaquínovi svůj příběh, ve kterém se přiznává, že během jejího útlého mládí se zrodila mezi ní a jejím bratrem láska, jejímž důsledkem bylo těhotenství. Snažila se svému nenarozenému dítěti opatřit legitimního otce, a proto souhlasila se sňatkem s nápadníkem, kterého dlouho předtím odmítala. Ten však podvod odhalil a ona byla donucená k potratu. Sarita se tak ztotožňuje s Elianitou z prvního rozhlasového dramatu. A dodává, jak „utekla od své bohaté rodiny zřekla se svého domova ve vilové čtvrti i zvukného jména (...)“¹⁷⁰. Tím bychom se dověděli vyústění nedokončeného konce právě první kapitoly. Pokud to její konec je. V závěru totiž Sarita vystupuje jako dívka z Tingo María, která umírá na býčím zápase (nikoli na fotbalovém).

Pořádek během zápasu měl zajišťovat seržant Lituma, který je v této kapitole kapitánem a poručík Concha, nyní s hodností seržanta. Pravděpodobně už je omrzelo věnovat se dobročinnosti vedle otce Seferina a vrátili se ke svému původnímu povolání.

¹⁷⁰ TJ, s. 246

„ (...) huyó de su familia encopetada, de su barrio residencial, de su apellido resonante (...)“
TJE, s. 296

Během fotbalového zápasu vystoupí i černochoz z Calloa (nikoli asiát), který je nyní skutečně zastřelen seržantem Conchou. To je již druhé tvrzení o tom, že svou povinnost zastřelit černochoza nesplnil Concha, nikoli Lituma. Které verzi máme věřit?

Na zápase se objevuje i obchodní cestující v oboru léčiv, Luis Marroquín Belmont. Je to ten, který způsobil autonehodu v pátém seriálu a zároveň ten, který pobodal dona Sebastiánů v seriálu šestém. Zde přijal druhé příjmení Joaquína.

Nakonec východisko ze změní jmen a identit najde Pedro Camacho v úmrtí všech postav.

V poslední, deváté, radionovele, se nám představí Crisanto Maravillas v roli geniálního hudebního skladatele beznadějně zamilovaného do nalezenice Fátimy, která se stane jeptiškou. Během triumfálního koncertu v klášteře zemře pod jeho sutinami zbytek Camachových hrdinů.

Ovšem ještě před svou smrtí změní identitu.

Samotný Crisanto se před koncem přejmenuje na Gumercinda Maravillase. Znovu se objevuje doktor Alberto de Quinteros ve svém původním povolání lékaře, i když teď jako specialista na léčení tělesně postižených. Don Sebastián je kaplanem (už ne zakladatelem Svědků Jehovových v Peru jako tomu bylo v předcházejícím seriálu). Naproti tomu Ezequiel Delfín je opět Ezequielem Delfínem (pouze dočasně), nikoli Luchem Abrilem Marroquínem zodpovědným za zranění dona Sebastiánů, ale slavným zpěvákem. I on se promění ve věhlasného limského astrologa Delfína Acémila (přijímá celou pozmeněnou identitu Lucí Acémilové a polovinu jeho jména). Vystupuje tu i bývalý vyšetřující soudce Pedro Barrera y Zaldívar, kterému se v kanceláři vykleštil obviněný, aby dokázal svou nevinu, že zabil černochoza. Zjišťujeme tedy, že Gumercinda Tello svůj záměr skutečně vykonal, ačkoli, podle této verze, kvůli zabití černochoza a už ne kvůli znásilnění Sarity. Identita soudce tedy zůstává zachována, mění se jen hrůzný čin a důvod obžaloby. V tomto momentě Pedro Barrera y Zaldívar přejímá jméno Gumercinda Tella. Udělal snad na Gumercinda Tella jeho čin takový dojem, že „vyměnil talár za sutanu“¹⁷¹. Možná právě vlivem obdivu ke Gumercindovi přijal jeho jméno. Avšak hned záhy se mění v Gumercinda Litumu, bývalého seržanta civilní

¹⁷¹ TJ, s. 279

„(...) cambió entonces la toga por la sotana.“ TJE, s. 336

gardy, který byl surově zbit svou manželkou a dětmi. Tím Gumercindo (původně Pedro Barrera y Zaldívar) přejímá část identity Federica Telléze Unzatéguiho.

Jméno Lituma se objevuje tomto díle ještě dvakrát, a sice poprvé v souvislosti se jménem představené kláštera – Matky Litumy a podruhé ve své původní identitě seržanta. Nechybí ani poručík Jaime Concha (opět ve své původní identitě) a černochoz z Calloa. O černochovi zjišťujeme, že se dostal do Peru jako černý pasažér letadla, aby tu začal nový život. Nyní stojí v klášteře oblečený jako opravdový elegán – „celý v bílém, s rudým karafiátem v knoflíkové dírce a zbrusu novém slamáku“¹⁷². Zbohatl díky zabíjení hlodavců – tedy stejným způsobem jako Federico Telléz Unzatégui. Či snad on sám byl Federicem?

Koncert si nenechal ujít ani Svědek Jehovův Lucho Abril Marroquín, který si na přání krásné Sarity uřízl ukazovák na důkaz své lásky k ní. Přítomen byl i Richard Quinteros, neboť si nemohl nechat ujít příležitost alespoň jednou vidět svou sestru, kterou sem zavřeli jejich rodiče. Sarita tedy není nakonec Elianita?

Usmrcení byli i hluchoněmí manželé Berguovi.

Závěr:

V románu se prolínají dvě základní, relativně dobře rozpoznatelné, roviny. Jsou to sudé kapitoly, které reprezentují nesouvislou fantazii Pedra Camacha, jenž v mnohých případech dosahuje extrémů a liché kapitoly, které vypráví romantický příběh tetičky Julie s Marouškem, okořeněný dávkou humoru. Avšak i do těchto událostí je vmíšen příběh bolivijského psavce Pedra Camacha. Vargas Llosa se v této části také pokouší zlehka nastínit praktickou stránku chodu rádiové stanice i se všemi profesemi, jež se podílí na vzniku seriálové dramatizace.¹⁷³ V sudých kapitolách seriálů už převažuje desorientace nad orientací čtenářů i posluchačů, což mají na svědomí především časté a chaotické změny identit jednotlivých postav.

¹⁷² TJ, s. 282

„(...) de punta en blanco, un clavel rojo en el ojal y una sarita flamante (...).“ TJE, s. 341

¹⁷³Jansen, A. „La tía Julia y el escribidor“. *Anales de Literatura Hispánicaamericana*, n° 6, Madrid: Universidad Complutense, 1977, s. 239 - 240

André Jansen¹⁷⁴ se domnívá, že stěžejním tématem románu je odmítnutí hloupých rádiových seriálů a falešné a nezasloužené prestiže autorů tohoto braku spolu s kritikou široké veřejnosti a jejího zájmu o ně. Poodhaluje rádobu uměleckou atmosféru světa rozhlasových dramatizací, kde ale hlasatelé, herci ani libretisté nedosahují očekávané intelektuální úrovně.

Humor a ironie je jedním z efektů románu. Ten je patrný především v lichých kapitolách týkajících se milostných peripetií tetičky Julie a Maria. Naproti tomu je zcela vypuštěn ze seriálů Pedra Camacha.¹⁷⁵ To ale neznamená, že by jeho hry nevyznívaly humorně. Humor spočívá v přehnaně tragických osudech hrdinů, především ale potom v nesrovnalostech plynoucích ze záměn identit či jmen.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 243

¹⁷⁵ Gnutzmann, R. „Análisis estructural de la novela « La tía Julia y el escritor », de Vargas Llosa“. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid: Universidad Complutense, 1979, s.110

4.3 Reflexe aktu psaní

Krom četných autobiografických prvků, můžeme v románu najít i jistou metaliterární povahu textu. Ta je ukryta v rozdílu mezi stylem psaní Pedra Camacha a stylem psaní Marouška. Tato problematika je jedním z ústředních témat textu. Vargas Llosa se tu dotýká dvou problémů – jednak problematiky psaní, neboli technik, kterých využívají spisovatelé k postulování v románu, ale současně i problematiky čtení, neboli interpretací a vnímání díla čtenářem.

Již bylo řečeno, že Pedro Camacho se považoval za umělce. Zatímco Pedro Camacho už umělcem je, Maroušek se jím teprve touží stát. Oba ovšem k dosažení svého cíle volí rozdílný postoj k psaní. Zatímco Pedro Camacho je pohlcen masovou kulturou a stává se tak článkem nového „uměleckého“ průmyslu bez naděje na intelektuální či umělecký růst,¹⁷⁶ Maroušek usiluje o dosažení co možná nejvyšší umělecké úrovně. Inspiruje se uznávanými spisovateli a neustále pochybuje o své tvorbě, která ho neuspokojuje, a proto ji neustále přepracovává.

Podle Rity Gnutzmann se Vargas Llosa v lichých kapitolách, tedy v kapitolách psaných Marouškem, stylizuje spíše do jazyka odkazujícího, referenčního a kognitivního, jen málo poetického. Při vytváření vět společenské komunikace se striktně se drží norem. Nechává tedy stranou jejich expresivní a emocionální zabarvení.¹⁷⁷

Na druhé straně stojí Pedro Camacho, který vyznává styl oplývající přeháněním, adjektivy, nepřístojností a nedůsledností, jenž odpovídá nevzdělanému seriálovému pisálkovi. Radionovely v podání Pedra Camacha nemají s uměním nic společného. Jeho seriály jsou, brakem, kýčem, který by měl být odsouzen k neúspěchu, avšak není tomu tak.¹⁷⁸ Navzdory své umělecké podřadnosti zaznamenávají u posluchačů nebývalý úspěch. Jsou totiž vyprávěny tak, že dokáží přilákat a udržet si posluchačovu pozornost. Jakým způsobem toho dosahují, se pokusím objasnit v následující kapitole.

¹⁷⁶ Juránková, M. *Aspekt postmodernismu v díle Maria Vargase Llosy*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2006,

s. 40

¹⁷⁷ Gnutzmann, R. „Análisis estructural de la novela « La tía Julia y el escribidor », de Vargas Llosa“. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid: Universidad Complutense, 1979, s.108

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 116

Všechny seriály Pedra Camacha se opírají o realistickou tradici.¹⁷⁹ To on sám dokládá ihned po svém příjezdu do Limy, kdy si kupuje plán města a žádá Marouška, aby mu pomohl rozčlenit jeho jednotlivé části tak, aby odpovídaly skutečnosti. Maroušek se zpočátku diví, ale Pedro Camacho mu své počínání vysvětluje slovy: „Nejdůležitější je pravda, která je vždy uměním, a naopak lež nikdy nebo jen zřídka.“¹⁸⁰ Dokládá to i svým výrokem: „Já píši o životě a má díla si žádají nápor skutečnosti“.¹⁸¹ Tento realistický základ je pak v seriálech transformován fantazií.

Díky Camachovi Maroušek pochopil, že není důležité realitu pouze přepsat na papír, ale transformovat ji.¹⁸² Opět se tedy dostáváme k literárnímu konceptu Vargase Llosy.

Román tedy představuje dva vypravěče, kteří se od sebe liší svým narativním způsobem. Snaha Pedra Camacha o vybroušený styl zpestřený množstvím adjektiv „kontrastuje s přesným a málo zdobeným jazykem“¹⁸³ Marouška. V tomto kontrastu tkví i humorný efekt románu, neboť čtenář si je vědom, že obě části (jak sudé, tak liché kapitoly) jsou dílem téhož autora, Maria Vargas Llosy.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 116 - 117

¹⁸⁰ TJ, s. 45

„Lo más importante es la verdad, que siempre es arte y en cambio la mentira no, o sólo rara vez.“ Srov. TJE, s. 54

¹⁸¹ Srov. TJ, s. 40

„ Yo escribo sobre la vida y mis obras exigen el impacto de la realidad.“ TJE, s. 48

¹⁸² Juránková, M., cit. dílo, s. 42

¹⁸³ Tamtéž, s. 42

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 43

4.4 Vztah skutečnosti a fikce

Vztah skutečnosti a fikce je zvláštní literární kategorií. Zvláštní a zajímavou je potom zejména v díle Maria Vargas Llosy. O Vargas Llosovi je známé, že veškeré jeho práce se zakládají na skutečnostní bázi, pramenící buď z jeho vlastní zkušenosti a prožitku, či ze zkušenosti někoho dalšího, nebo z inspirace některou dějinnou událostí. Na každý pád si můžeme být jisti, že při čtení ať už románu nebo povídky od tohoto autora, narazíme na nějaký reálný prvek, který se opravdu někdy a někde stal. Elementárním tématem je vždy téma reálné.

Sám Vargas Llosa, když odpovídá na otázku Alberta Settiho, podle čeho vybírá náměty pro své knihy, říká: „Podívejte se, myslím, že existují taková témata, která si vybírají autora. Při nejmenším v mém případě jsem vždy měl takový pocit, že jsou určité příběhy, které musím napsat, že se jim nemohu vyhnout, protože tyto příběhy z nějakého, pro mě nejasného důvodu, se týkaly jakéhosi druhu zásadní zkušenosti. Nikdy jsem neměl pocit, že já, nějakým racionálním, chladným, čistě intelektuálním způsobem, bych se rozhodl napsat příběh, nýbrž se vyskytly jisté skutky, epizody, osoby, občas určité fantazie, které si vybraly druh [svého] začlenění a změnily se na požadavek literárního díla.“¹⁸⁵

Už v kapitole **Postmodernismus a Mario Vargas Llosa** byly zmíněny některé Vargas Llosovy názory na vztah pravdy a lži v literatuře, nicméně na tomto místě bych je chtěla rozšířit a obohatit o další jeho teze, které zformuloval do jednoho ze svých esejů a publikoval pod názvem *Ensayos, conferencias*¹⁸⁶ jako druhou část knihy rozhovorů s Albertem Settim.¹⁸⁷

Hned v úvodu eseje zabývající se touto problematikou zmiňuje dosti známou větu Valle Inclána, která zní: „Věci nejsou takové, jaké je vidíme

¹⁸⁵ „Mire, yo creo que son los temas los que escogen a un escritor. Por lo menos en mi caso, he tenido siempre la sensación de que había ciertas historias que tenía que escribir, que no había manera de evitarlas, porque esas historias, de algún modo obscuro para mí, estaban vinculadas a un tipo de experiencia central, fundamental. No podría yo decir de qué forma, de qué manera.“ (...) „Nunca he tenido la sensación de que yo, de un modo racional, frío, puramente intelectual, decidía escribir una historia, sino que había ciertos hechos, ciertos episodios, ciertas personas, a veces ciertas fantasías que de pronto cobraban una especie de imposición, se convertían en exigencia de creación. Por eso es que yo he hablado mucho sobre la importancia del factor puramente irracional en la creación literaria.“ Setti, A. *Sobre la vida y la política: diálogo con Vargas Llosa*. Madrid: InterMundo, 1989, s. 81 - 82

¹⁸⁶ *Eseje, přednášky*

¹⁸⁷ Setti, A., cit. dílo, s. 227 – 234

nýbrž takové, jaké si je pamatujeme.“¹⁸⁸ Tato věta současně uvozuje celý esej. Tvrzení Valle Inclána tvoří základ Vargas Llosových úvah na dané téma.

Domnívá se, že pro všechny spisovatele bez výjimky je paměť součástí fantazie; je odrazovým můstkem, který spouští proces představivosti, na jehož konci stojí fikce jako taková. Vzpomínky a fantazie se mísí občas až do té míry, že jejich změt' je neproniknutelná i pro samotného autora. Právě proto považuje literaturu za královnu dvojznačnosti. Její pravdy jsou vždy subjektivní, jsou to poloviční, relativní pravdy, které vytváří nepřesné fragmenty či dokonce formulují historické lži. Rozložení minulosti literaturou, v porovnání s objektivními historickými zkušenostmi, je téměř vždy klamné. Literární pravda je jedna věc, historická věc druhá. Přitom, jak je z eseje patrné, za hodnotnější považuje literární díla, neboť „literatura vypráví historii, kterou historie, již píše historikové, neumí ani nemůže vyprávět“.¹⁸⁹ Ale literatura nelže jen tak zbůhdarma. Její klamy, podvody a přehánění slouží k vyjádření hluboké a znepokojující pravdy, která jenom tímto způsobem může spatřit světlo světa.

Jako příklad uvádí úryvek z knihy *Tirant lo Blanch* od Joanot Martorella, v němž Martorell líčí princeznu Carmesinu tak bílou, že bylo vidět, jak jí víno protéká krkem. To je samozřejmě technicky nemožné, ale v rámci literatury se i toto jeví jako nezvratná pravda.

Přestože literatura do jisté míry lže, podle Vargas Llosy není podvodnou. Důvod je ten, že když čtenář knihu čte, uvědomuje si, že každá jeho případná slza, každé jeho zívnutí je součástí hry, kterou s ním hraje autor.¹⁹⁰

Ovšem, nutno dodat, že rozdíl mezi pravdou historickou a pravdou fiktivní je výsadou otevřených společností. Otevřenými společnostmi pak míní společnosti svobodné.

Na druhé straně stojí společnosti uzavřené. V uzavřené, nesvobodné společnosti, dějiny a fikce přestávají být dvěma odlišnými póly, nýbrž jedno nahrazuje druhé. V takových společnostech si vládnoucí vrstva privileguje kontrolovat veškeré aktivity lidí – nejen to, co dělají, ale i to, co říkají. Usiluje o nadvládu nad jejich fantazií, sny a samozřejmě vzpomínkami. Minulost je

¹⁸⁸ „Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos“. Tamtéž, s. 227

¹⁸⁹ „(...) la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar.“ Tamtéž, s. 228

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 229

předmětem soudobé manipulace, je nástrojem vlády. Oficiální historie je tou jedinou tolerovanou. Totalitní společnost, podle Vargas Llosy, je schopna udělat fikci pravdou. K tomu jí nepochybně velmi dobře, na poli literatury, slouží cenzura. Ta zajišťuje, aby autoři ve svých dílech fantazírovali v rámci nastaveného směru a jejich subjektivní pravdy neházely stopy stínu na oficiální „historii“. Naopak, měly by ji popularizovat a ukazovat v tom nejlepším světle.

Vargas Llosa ale uvažuje dále. Totalitní státy sice odsoudily historii ke lži a literaturu k propagandě, to ale nebylo překážkou pro vědecký či technologický rozvoj státu. Je totiž současně třeba připustit, že takováto společenská zřízení dala významný impuls k výchově a vzdělání nebo k práci. A to je něco, čeho otevřené společnosti, navzdory své prosperitě, nedosáhly. Je to daň, kterou bylo třeba platit za štěstí. Přesto lidé trpí a jejich existence se stává chudší a chudší. Představitost je totiž démonický dar, který neustále osciluje mezi tím, čím jsme a čím bychom chtěli být. Člověk nežije jen z pravd; potřebuje také lži, takové, které by mohl sám vymyslet – ne takové, které mu někdo vnutí. Fikce obohacuje lidské bytí.

Závěrem eseje dodává, že historická pravda je nezbytná a nevyhnutelná proto, abychom věděli kým jsme a kým třeba jednou budeme, coby lidské společenství. Avšak tím, kým jsme jako jednotlivci a chtěli bychom být, to si musíme vymyslet. Musíme vymyslet svou osobní historii.

Přestože tento esej napsal v roce 1987, tedy až deset let po vydání *Tetičky Julie a zneuznaném géniovi*, už z tohoto románu je velmi dobře patrný koncept, který jsem se zde pokusila shrnout. Koncept, na kterém je pravděpodobně založena celá Vargas Llosova literární tvorba.

S tímto pojetím souvisí i nevyhnutelná přítomnost realistických prvků v jeho dílech. To se, podle mého názoru, odráží ve větší míře než v ostatních románech, v románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Ten podává obraz jak Limy padesátých let, tak i jedné životní etapy Vargas Llosy. Udivující na tomto románu je, krom jiného, že napsat autobiografii nebyl původní spisovatelův záměr. To, co se na první pohled může zdát jako hlavní či prvotní téma románu, vzniklo až jako druhotný záměr Vargas Llosy.

K tomuto se Vargas Llosa vyjadřuje: „ Podívejte se, když jsem začal psát *Tetičku Julii*, měl jsem v plánu psát výhradně příběh Pedra Camacha, autora rozhlasových seriálů. Poté co jsem ale [v psaní románu] pokročil, zdálo

se mi, že se příběh proměňuje v nějaký druh duševní hry, v určitý typ zábavy. Začínal se mi zdát málo věrohodný. A já, jak jsem vám říkal, trpím realistickou mánií. Takže mě napadla myšlenka vložit kontrapunkt k příběhu, dá se říci absurdnímu, pomatenému příběhu rozhlasových seriálů Pedra Camacha. Příběh, který by byl realistický, příběh osobní, který by byl kotvou pro román zasazený v prožité skutečnosti. Protože já jsem v tomto období prožíval jistý druh nevšedního rozhlasového seriálu, kterým bylo mé první manželství, tudíž mě napadla myšlenka začlenit tuto osobní zkušenost, vmísit ji tak, aby vytvořila kontrapunkt; svět absolutní fabulace i svět téměř dokumentární, příběh života. S tímto záměrem jsem si uvědomil, že to nelze udělat; jinými slovy, když někdo píše fikci, vyskytuje se element fabulace, neskutečnosti, která je vždy přítomná navzdory vůli autora, včetně těch příběhů, ve kterých jeden už nechce být jen věrohodný, ale pravdivý. A tak vyplynulo, že osobní příběh byl stejně šílený jako ten druhý.¹⁹¹

Jak sám autor naznačil, dílo je inspirováno osobním prožitkem, ale přesto je doplněno jistou dávkou fikce. Proto také při četbě *Tetičky Julie* není možné ztotožňovat románového Maria s Mariem Vargas Llosou. Z románu není vždy zcela zřejmé, co vše skutečně prožil, a co je pouhým výplodem spisovatelovy fantazie.

Kupříkladu bezpečně víme, že ústřední téma, tedy autorův vztah a později i manželský svazek s Julií Urquidi, se zakládá na skutečnosti. Pravdou je i fakt, že tetička Julie byla sestrou Vargas Llosovy tety Olgy. Postava strýce Lucha je také skutečná. Avšak v celém románu není ani zmínky o jejich dceři Patricii. Vargas Llosa na ni vzpomene až ve dvacáté kapitole, ve které retrospektivně shrnuje několik posledních let Marouškova života a říká,

¹⁹¹ „Mire: cuando comencé a escribir *La tía Julia* yo pensaba exclusivamente contar la historia de Pedro Camacho, el autor de las radionovelas. Cuando ya había avanzado en la novela, me pareció que esa historia se iba a convertir en una especie de juego mental, una especie de distracción. Iba a parecer muy poco verosímil. Y yo, como le dije, tengo una especie de manía realista. Entonces se me ocurrió la idea de introducir un contrapunto a la historia, digamos absurda, delirante de las radionovelas de Pedro Camacho. Una historia que fuera muy realista, una historia personal, que fuera como un áncora de la novela afincada de la realidad vivida. Como yo, por esas épocas, había vivido una especie de radionovela una historia rocambolesca que fue mi primer matrimonio, tuve entonces esa idea de introducir una experiencia personal, entremezclarla y que se estableciera un contrapunto; un mundo de absoluta fabulación y un mundo casi documental, de historia vivida. Intentando eso me di cuenta que no se podía hacer; es decir, cuando uno se escribe una ficción, hay un elemento de fabulación, de irrealidad que se introduce siempre, aun contra la voluntad del propio autor, incluso en esos episodios en los que uno quiere ser no ya verosímil, sino verídico. Y así resultó que la historia personal era tan delirante como la otra.“ Setti, A. *Sobre la vida y la política: diálogo con Vargas Llosa*. Madrid: InterMundo, 1989, s.62 - 64

že to byla právě ona, s kým se oženil po rozvodu s tetičkou Julií. To se shoduje s životními osudy Vargas Llosy. Tetička Julie byla, jak podle románové verze, tak i ve skutečnosti, rozvedená Bolivijka o mnoho let starší než Maroušek.¹⁹² Rozdíl však nacházíme v místě uzavření jejich sňatku, neboť ve skutečnosti si nezletilý Mario vzal Julii v Chinche, zatímco podle románové verze se sice odjeli nechat oddat do Chinchy, avšak po množství nejrůznějších peripetií a neochotě starostů protizákonně snoubence oddat, byl jejich sňatek uzavřen až v Grocio Pradu. Z toho lze také usuzovat, že ony barvitě vykreslené, až bizarní útrapy, předcházející uzavření manželství Maria a Julie, náleží spíše do fiktivně vykonstruované části románu. Avšak následná nelibost, se kterou rodina nesla jejich rozhodnutí o uzavření manželství, je taktéž autentická. Přitom není zcela vyloučeno, že některé detaily jsou v románu uvedeny jen pro zdůraznění dramatického efektu. Skutečnosti odpovídá i to, že Vargas Llosa byl, stejně jako Maroušek, nucen si najít sedm zaměstnání (která se též shodují), aby uživil sebe a svou manželku. I další detaily mohou být převzaty ze skutečnosti. V jedné z kapitol románu tetička Julie vyslovuje přání, aby si Maroušek nechal narůst knír. Měla pocit, že s knírem bude mladičkový začínající spisovatel vypadat mužněji. Zajímavé je, že při pohledu na fotografie Maria Vargas Llosy po roce 1955¹⁹³ zjišťujeme, že si spisovatel skutečně nechal narůst knír, takže i tato drobná poznámka vyplývá coby pravdivá. Pravda je i to, že se Julie musela dočasně odstěhovat z Peru do Chile a že spolu s ní se Vargas Llosovi podařilo splnit si jeho sen a žít v mansardě v Paříži a získat vysokoškolský diplom, i když ne z oboru práv.

S biografií autora románu se shoduje i vztah mezi ním a jeho otcem i to, že první roky svého života strávil pouze s matkou a prarodiči.

Co se týče některých dalších postav románu, i ony jsou inspirovány skutečností. Tetičky a strýcové románového Marouška byli skutečnými strýci a tetami Vargas Llosy, i jeho tajná spojenkyně a sestřenice Nancy je sestřenicí spisovatele.

Obtížněji určitelnou postavou je, z hlediska skutečnosti a fikce, postava Vargas Llosova spolupracovníka z Panamerického rozhlasu Pedra Camacha, kde mimo jiné mladičkový Vargas Llosa skutečně pracoval. Vargas Llosa se

¹⁹² Podle některých pramenů i podle románové verze byla Julie Urquidi o dvanáct let starší než Vargas Llosa. Jiné prameny udávají věkový rozdíl pouze deseti let. Ona sama však uvádí za svůj rok narození rok 1926. Podle Vargas Llosy se ovšem narodila už o dva roky dříve.

¹⁹³ V květnu roku 1955 se Mario Vargas Llosa oženil s Julií Urquidi Illanes.

k existenci jeho reálné předlohy vyjadřuje takto: „Pedro Camacho neexistoval. Na začátku padesátých let, když jsem byl ještě velice mladý a začal pracovat v rádiu, jsem poznal v limském Ústředním rozhlasu spisovatele rozhlasových seriálů. Byla to skutečně pitoreskní osobnost v tom smyslu, že byl jedním z druhů rozhlasového dramatického průmyslu: vytvářel velmi mnoho rozhlasových seriálů, jež psal s velkou lehkostí a aniž by si je po sobě přečetl. Tato postava mě velmi fascinovala, neboť si myslím, že to byl první profesionální spisovatel, kterého jsem poznal, první spisovatel, který věnoval celý svůj život psaní. (...) Tato postava byla pro mne tak fascinující také proto, že se jí, stručně řečeno, stalo to, co Pedru Camachovi v mém příběhu. Jednoho dne se mu začaly plést a mísit příběhy a do rádia volali posluchači poukazující na nesourodost postav, které skákaly z jednoho příběhu do druhého. Nejsm si jist, ale domnívám se, že proto mě napadlo napsat *Tetičku Julii a zneuznaného génia*. Ale poté byla románová postava velmi přetvořena a pozměněna a už má jen málo společného s modelem.“¹⁹⁴

A dodává, že skutečný muž, který se stal modelem pro Pedra Camacha, se nezbláznil. Stačilo mu odejít z rádia a odpočinout si.¹⁹⁵

Existuje názor, že oním vzorem pro Pedra Camacha byl jistý Raúl Salmón, bývalý starosta bolivijského La Pazu. Ten totiž v době, do které je situován román, žil v Limě a psal rozhlasové hry pro Panamerický rozhlas.¹⁹⁶ Nutno dodat, že se jedná pouze o spekulaci, neboť ani Vargas Llosa, ani Raúl Salmón tuto domněnku nepotvrdili.¹⁹⁷

¹⁹⁴ „No existió Pedro Camacho. Yo conocí, cuando comenzaba a trabajar en la radio, cuando era muy joven, a principios de los años 50, a un escritor de radionovelas en una radio de Lima, la Radio Central. Era un personaje realmente muy pintoresco, en el sentido de que era una especie de industria radioteatral: producía muchísimas radionovelas, que escribía con gran facilidad y sin darse tiempo para releerlas. A mí me fascinó mucho ese personaje, porque creo que fue el primer escritor profesional que conocí, el primer que dedicaba toda su vida a escribir. (...) Y el personaje resultó también muy atractivo porque le ocurrió, de una manera mucho más resumida, lo que le sucede al Pedro Camacho de mi historia. Un día comenzaron a confundirse y a mezclarse las historias, y la radio se enteró por llamadas de los oyentes, que señalaban incongruencias y personajes que saltaban de una a otra historia. No sé exactamente, pero creo que a mí eso me dio la idea de la novela *La tía Julia y el Escribidor*. Pero, desde luego, el personaje de la novela está muy transformado, cambiado, y ya tiene muy poco que ver con el modelo. Setti, A. *Sobre la vida y la política: diálogo con Vargas Llosa*. Madrid: InterMundo, 1989, s. 61 - 62

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 62

¹⁹⁶ Nikoli tedy pro Ústřední rozhlas, jak je uvedeno v románu.

¹⁹⁷ Comas, J. El País edición impresa. *La Tía Julia sin el Escribidor*. 1990-06-03.

www.elpais.com/articulo/cultura/VARGAS_LLOSA/MARIO/PERu/Tia/Julia/Escribidor/elpepicul/19900603elpepicul_4/Tes/

4.5 Umění a kýč v kontextu popkultury a *Tetičky Julie a zneuznaného génia*

Struktura románu již byla rozebrána. Bylo řečeno, že v sudých kapitolách Vargas Llosa přepisuje jednotlivé příběhy (kapitoly) do formy radionovel a tento žánr dále využívá jako jeden z hlavních pilířů při výstavbě románu. Během jejich čtení je naprosto jasné, že se jedná o způsob psaní, který nedosahuje úrovně lichých kapitol.

Radionovely jako takové bývají vnímány spíše jako podřadný druh umění. Nabízí se tedy otázka, co tímto krokem Vargas Llosa sledoval? Proč se rozhodl napsat část románu formou brakové literatury?

Jedna z odpovědí by mohla znít, že radionovely spisovateli posloužily jako reflexe aktu psaní, během kterého konfrontoval právě tyto rozhlasové dramatizace s literárním žánrem. Začlenil tedy mimoliterární druh „umění“ do literatury, čímž jej, svým způsobem, povýšil na jeden z literárních oborů. Pokusil se ale zachovat rysy typické pro dané odvětví masové kultury, jakými je například přemíra adjektiv v textu: „Bylo prosluněné ráno limského jara, kdy se člověku zdá, že pelargónie jsou zářivější, bougainvillee kadeřavější a růže voňavější.“¹⁹⁸; nebo věty vykonstruované prostřednictvím otřepaných frází typu: „Dojetím se zatajil dech, když zazněly první akordy svatebního pochodu a do chrámu vstoupila nevěsta (...). Byla skutečně překrásná a její obličejíček, zakrytý lehkým závojem, měl půvab čehosi nevýslovně něžného a oduševnělého.“¹⁹⁹; či užívání řečnických otázek (obzvláště na konci příběhů).²⁰⁰

Na tomto místě by mohla být vznesena námitka, že seriály z *Tetičky Julie a zneuznaného génia* nejsou, a snad ani nemohou být, autentické, neboť je nepsal pisálek formátu Pedra Camacha, nýbrž světově uznávaný spisovatel. Avšak právě to je, podle mého názoru, zárukou jejich autenticity.

¹⁹⁸ TJ, s. 20

„Era una de las soleadas mañanas de la primavera limeña, en que los geranios más arrebatados, las rosas más fragantes y las buganvillas más crespas (...).“ TJE, s. 24

¹⁹⁹ TJ, s.27

„Se emocionó al ver entrar a la novia, en el momento en el que rompían los compases de la Marcha Nupcial. Estaba realmente bellísima, en su vaporoso vestido blanco, y su carita, perfilada bajo el velo, tenía algo extraordinariamente grácil, leve, espiritual (...).“ TJE, s. 32 - 33

²⁰⁰ González Boixo, J. C. De la subliteratura: El 'Elemento añadido' en « La tía Julia y el escribidor» de M. Vargas Llosa. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 7. Madrid: Universidad Complutense, 1978, s. 145

Navíc vzhledem k tomu, že rozhlasové inscenace jsou relativně novodobou záležitostí²⁰¹, je možné usoudit, že kolem roku 1955 zažívaly svůj velký rozkvět.

Jednu vadu na kráse však seriály Pedra Camacha, resp. Maria Vargas Llosy, přece jenom mají. Perem Marouška Vargas Llosa dokazuje, že „je mistrem dialogu²⁰², kterého Pedro Camacho není schopen docílit. Tento fakt opět funguje jako humorný kontrast mezi oběma liniemi knihy.²⁰³ Problém tkví v tom, že rozhlasové seriály jsou sice psaná díla, ovšem předem určená k poslechu. Avšak seriály Pedra Camacha, právě kvůli málo četným a nekvalitním dialogům, by mohly být rozhlasově vysílány jen stěží.

Tyto rozhlasové seriály Vargas Llosovi posloužily, z určitého úhlu pohledu, také jako parodie. Pokud se totiž podíváme na témata typických radionovel, zjistíme, jak uvádí ve své studii José Carlos Gonzáles Boixo, že jimi bývá milostná tematika zpravidla inspirovaná červenou knihovnou. S tou se v seriálech Pedra Camacha nesetkáme (s výjimkou první sudé kapitoly). Pedro Camacho posluchačům předkládá témata naprosto odlišná od těch, se kterými trávili limšití posluchači v polovině šedesátých let svůj volný čas. Témata, jež jsou plodem jeho posedlostí (např. nenávisť k Argentincům, inklinace k tragickým situacím či odmítavý postoj vůči ženám).²⁰⁴

Parodii můžeme v románu vidět zaobalenou ještě v další dimenzi. Je to dimenze parodování tvorby masové kultury.

Snad by bylo vhodné na tomto místě přiblížit masovou kulturu, a zvláště pak přiblížit důvod jejího parodického ztvárnění.

Masová kultura, někde dříve jinde později, zachvátila celý rozvinutý svět. V Latinské Americe k tomu došlo, jak bylo již také v úvodu práce řečeno, během sedmdesátých let. V této době docházelo k jejímu začleňování²⁰⁵ do existujícího společenského prostředí a román *Tetička Julie*

²⁰¹ Ve světovém měřítku je za první rozhlasovou hru považována hra *Nebezpečí*, která byla odvysílána rádiem BBC v lednu 1924. Mezi lety 1923 a 1945 se jednalo o tzv. živá vysílání, jež probíhala přímým přenosem. Teprve po roce 1945 začíná období, které bylo technicky spojeno se záznamem na magnetofonový pás. Srov. Mocná, D., Peterka, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 602 - 604

²⁰² Juránková, M. *Aspekt postmodernismu v díle Maria Vargase Llosy*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2006, s. 43

²⁰³ Tamtéž, s. 42 - 43

²⁰⁴ Gonzáles Boixo, J. C., cit. dílo, s. 143 - 148

²⁰⁵ Aínsa, F. Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 28, Tomo 1, Madrid, Universidad Célmutense, 1999, s. 75 - 85

a *zneuznaný génius* z roku 1977 je toho jen dalším nezvratným důkazem. V obou jeho liniích lze nalézt rysy pop-kultury.

V linii psané Marouškem jsou nepřehlédnutelné jeho četné návštěvy kina, kam chodí s Julií; významnou roli hraje i jeho práce v rozhlasu, kde se seznamuje s jednou z klíčových postav románu; a zmíněn je též zlomový moment, kdy si během tance uvědomí, že miluje tetičku Julii. Kino stejně jako rozhlas jsou druhy zábavy příznačné pro popkulturu. Vedle nich je to tanec a taneční hudba. V páté kapitole románu najdeme poznámku o věhlasném zpěvákovi boler, jehož návštěva Panamerického rozhlasu vyvolala doslova davové šílenství.²⁰⁶ Bolera byla vedle cha-cha a tanga velmi populárním námětem, který se začal začleňovat do literatury.²⁰⁷

V linii seriálů Pedra Camacha se můžeme rovněž setkat s prvky masové kultury. Příkladem by mohl být příběh o fotbalovém rozhodčím či přítomnost spoře oděných dcer hubitele krys na pláži. Pláže a fotbal jsou další nedílnou součástí literární pop-kultury.

Rozhlasové seriály Pedra Camacha, podle románu Vargas Llosy, slavily velký úspěch. Nabízí se otázka, zda se stejný úspěch týkal rozhlasových her vysílaných v Limě v polovině šedesátých let? Domnívám se že ano, neboť poslech rádia a s ním spojených seriálů, tvořil součást expandující masové kultury. Kultury ve které média zažívají svůj boom a četba knih pomalu začíná ustupovat do ústraní. Přímo v románu je podáno vysvětlení, proč tomu tak bylo. „Člověk má takový živější, skutečnější dojem, když slyší osoby mluvit (...).“²⁰⁸, říká Marouškova babička. To by samo o sobě pravděpodobně jako argument nestačilo. Avšak když vezmeme v úvahu ještě fakt, že důvod uvedený v románu se shoduje s úvahami filosofa Tomáše Kulky, který píše, že komerční televize bohatě nahradila potřebu, kterou zajišťovala červená knihovna a sledování banálních seriálů je navíc daleko pohodlnější²⁰⁹, citovaný argument získává na síle. Je pravdou, že Kulka sice hovoří o televizních seriálech, nicméně jsem toho názoru, že v daném případě to není podstatné. Podstatný je rys masové kultury, a ten je týž.

²⁰⁶ TJ, s. 75 - 77

²⁰⁷ Aínsa, F., cit. dílo, s. 77 - 78

²⁰⁸ Srov. TJ, s. 81

„Es una cosa más viva, oír hablar a los personajes, es más real (...).“ Srov. TJE, s. 96

²⁰⁹ Kulka, T. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000, s. 129

Masová kultura jde pak ruku v ruce s tzv. pop artem. Pop art bývá často interpretován jako umělecký směr, který si vzal za cíl smazat rozdíly mezi uměním a masovou populární kulturou²¹⁰, či, jak říká Simon Wilson, „začal být uznáván jako druh kultury, jako druh umění samotného“.²¹¹

Co však lze považovat za umění? John Dewey o umění napsal: „Umění není skutečnost, ale transformace skutečnosti, která v nově vytvořených relacích vyvolává novou emocionální odezvu.“²¹² Myslím, že s touto tezí by se dalo souhlasit, i když nepodává žádnou obecně uchopitelnou definici, která by nevycházela z individuálních pocitů. A právě individualita je alfou i omegou v této problematice. Stanovit totiž hranici, která by striktně oddělovala umění od kýče, je téměř nadlidský úkol. Kromě zmíněné individuality celou situaci navíc komplikuje epocha, ve které bylo umění (či kýč) vytvořeno. To, co mohlo být v jedné polovině století považováno za umění, může být v jeho druhé polovině považováno za kýč – nebo naopak.²¹³ S postupem času se mění estetické normy a tím pádem dochází k posunu hranic mezi uměním a kýčem.

Následující otázka by mohla znít: Co je však esteticky hodnotné? Kulkův výrok na toto téma se mi zdá velice výstižný. Říká v něm, že to, co je esteticky dobré či špatné, závisí na určitých normách.²¹⁴ Já bych jej jen doplnila, že esteticky dobré či špatné závisí nejen na normách, ale také na sociálním statutu posuzující osoby.

Od esteticky hodnotného či nehodnotného se pak odráží náš náhled na posuzovanou věc. Buďto ji zhodnotíme jako umění, nebo jako kýč. Pokus o vytyčení umění byl již učiněn, a proto se nyní pokusím, alespoň do jisté míry, nastínit, co je to kýč. Ani v tomto případě ovšem nelze očekávat výrazně sofistikované definice. Opět je potřeba vyjít z individuálního estetického cítění, subjektivních pocitů a preferencí. Kýč označuje věci, které se jedněm líbí a druhí je zavrhnou. Pokud bychom zůstali pouze u toho, nedostali bychom se nikam dál, než tomu bylo u umění. Kulkovi se ale podařilo zformulovat tři univerzálně platné podmínky, které musí splňovat literární kýč. Za první podmínku klade okamžitou srozumitelnost. Jazyk literárního kýče proto musí

²¹⁰ Tamtéž, s. 143 - 150

²¹¹ Tamtéž, s. 143

²¹² Tamtéž, s. 54 - 55

²¹³ Tamtéž, s. 58 - 59

²¹⁴ Tamtéž, s. 24

být dostatečně jednoduchý a styl vypravování se nesmí vymykat dobovým konvencím. Vše zamýšlené musí být vyřčeno explicitně.²¹⁵ Důraz je tedy kladen na to, co je vyřčeno, nikoli jak.²¹⁶

Pokud se podíváme na příběhy Pedra Camacha, zjistíme, že by, podle těchto kritérií, mohly odpovídat kýči. Ovšem pouze na první pohled. Jedinou podmínkou, kterou splňují beze zbytku, je jednoduchost slohu. Kdybychom je vnímali jako separované, na sobě nezávislé příhody a nebrali v potaz promyšlené prolínání jmen a postav, mohli bychom dospět k názoru, že splňují i podmínku explicitnosti. Ono prolínání zde ale je. Krom toho na konci každého seriálu je ponechán prostor pro fantazii, neboť se nikdy nedovíme, jak dopadl. V literárním kýči však „nic není ponecháno fantazii“.²¹⁷

Dalším významným rysem kýče je jeho emocionální náboj.²¹⁸ Každý z příběhů Pedra Camacha sice emocionální náboj beze sporu obsahuje, nicméně Kulka měl na mysli pozitivní emocionální náboj a ten při četbě stupňujících se katastrofických scénářů Pedra Camacha čtenář skutečně mít nemůže.

Mimo to typický kýč bývá nepropracovaný, chybí mu smysl pro detail a bývá spíše jednorozměrný. Tyto vlastnosti opět nemůžeme přičíst Camachovým radionovelám, ačkoliv tak, zpočátku, mohou působit. Jenže pouze do doby než čtenář pronikne do struktury díla. Pak zjistí, že jeho příběhy jsou více než komplexní.

Výše uvedené vlastnosti kýče odkazují k jeho pejorativnímu zabarvení. Pokud je kýč skutečně tak nekvalitní, kladu si otázku, jak je možné, že je kýč ve společnosti tak rozšířen?

Milan Kundera postuluje takovouto odpověď: „Estetika masmédií se nutně stává estetikou kýče, a tím, jak masmédiá více pronikají víc a víc do našeho života, stává se kýč naším estetickým a morálním kódem“.²¹⁹

Další otázka se přímo sama nabízí. Proč masmédiá upřednostňují estetiku kýče před regulérním uměním? Odpověď jsme v podstatě již řekli. Úlohou kýče je vyvolat kladný emocionální náboj. Pakliže se mu to podaří, stává se pro spotřebitele přitažlivým, čehož masmédiá využívají. „Masová

²¹⁵ Tamtéž, s. 131

²¹⁶ Tamtéž, s. 107

²¹⁷ Tamtéž, s. 131

²¹⁸ Tamtéž, s. 41

²¹⁹ Tamtéž, s. 30 - 31

přitažlivost a líbivost kýče tudíž spočívá v sentimentální síle (...), a nikoli v jeho estetických kvalitách.²²⁰ Masová přitažlivost literárního kýče pak, analogicky, spočívá v emocionálním náboji vyprávění a nikoli ve skutečné literární kvalitě.

To by mohl být také další důvod, proč byly rozhlasové dramatizace tolik populární a upřednostňované před literární klasikou. Zda by ovšem měly být považovány za kýč, si netroufám rozhodnout. Pro kýč mluví názor, kterým jakoby se inspiroval Vargas Llosa. A sice že „kýč bývá ve službách ironie.“²²¹ Tím ale není řečeno, že by byly kýčem. Jiné tvrzení Kulky, jež se mi zdá velmi výstižné, by mohlo domněnku o radionovelách coby kýči, snadno vyvrátit. Říká v něm, že „umění je to, co je na umění pasováno.“²²² V momentě tedy, kdy by byl kýč některým kritikem pasován na umění, rázem by se uměním stalo.

Vargas Llosa paroduje tuto „tvorbu masové kultury, která je vytvářena podle stejných vzorů.“²²³ Radionovelám se ale dostává i určitého uznání, a to zejména kvůli jejich původu v orální kultuře a roli, kterou sehrály v latinskoamerické společnosti. Vargas Llosa je na jednu stranu paroduje, avšak v díle je přítomna i jakási tajná sympatie k originálu.²²⁴ S tímto názorem Juránkové lze, podle mého soudu, souhlasit, neboť rozhlasové hry ve své orální podobě zachovávají něco, co v psaném literárním díle nenajdeme. Mluvené slovo je vždy jaksi „skutečnější“, bližší a nese v sobě autentickou část té dané společnosti.

Myslím a doufám, že se mi podařilo prokázat, že žádná z částí románu nemůže být považována za kýč, byť některé opakované výroky Pedra Camacha mohou znít přinejmenším jako klišé, ne-li jako kýč. Nutno si ovšem uvědomit, že právě to byl záměr Vargas Llosy. V parodii tkví, vedle humorné složky, výsledný efekt románu.

²²⁰ Tamtéž, s. 105

²²¹ Tamtéž, s. 23

²²² Tamtéž, s. 18

²²³ Juránková, M. *Aspekt postmodernismu v díle Maria Vargase Llosy*. Diplomová práce.

Praha: FF UK, 2006, s. 54

²²⁴ Tamtéž, s. 54

Závěr

Ikona peruánské literatury 20. století Mario Vargas Llosa se proslavil především jako románový spisovatel a teoretik. Jeho bibliografická činnost je velmi obsáhlá, o čemž svědčí i bezpočet literárních ocenění, které v průběhu své kariéry získal. Do povědomí veřejnosti nevstoupil ale pouze díky svým románům, ale také díky jeho publikační činnosti. Přispíval do celé řady novin a časopisů. Krom literární tvorby se věnoval i dramatům, která ovšem zůstala zastíněna jeho románovou činností. V roce 1989 kandidoval na post prezidenta Peru. Volby dopadly pro Vargas Llosu neúspěšně, a proto se dál věnoval svému poslání, literatuře.

Díky románu *Tetička Julie a zneuznaný génius* můžeme nahlédnout do jeho životních osudů a část z nich prožít spolu s ním. Jedná se tedy o autobiografický román.

V úvodní části práce jsem se pokusila naznačit společensko-politickou situaci, která měla vliv na hispanoamerické spisovatele a zvláště pak na jejich tvorbu. Tato situace byla hojně provázena exilem, i když ne vždy vynuceným. Většinou spisovatele z vlasti vyhnala nespokojenost právě se společensko-politickou situací. Jejich cílovými zeměmi pak býval některý z evropských států.

Další části práce už jsou věnovány dílu Vargas Llosy, zvláště pak výše zmíněnému románu.

Vzhledem k tomu, že Vargas Llosa byl, mimo jiné, narativním teoretikem, je zcela přirozené, že jeho romány jsou po této stránce velmi propracované.

V centru mého zájmu tedy stojí narativní struktura románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Avšak protože vyprávěcí koncepce autora je velmi rozsáhlá a tato práce ji během rozboru *Tetičky Julie a zneuznaného génia* nepostihuje ve všech úhlech možných pohledů, je zařazeno alespoň teoretické vysvětlení dalších vyprávěcích postupů Vargas Llosy.

Velmi zajímavé bylo sledovat vyprávěcí perspektivu díla, zvláště pak prolínání jednotlivých narativních rovin, a s ní související i vztah vypravěčů jednotlivých linií románu s postavami, o nichž vypráví.

Román se na první pohled jeví jednoduše, neboť sleduje lineární vyprávěcí strukturu. Ale sleduje ji ve dvou směrech. V těchto dvou směrech se pak střídají dva vypravěči. Je zřejmé, že vypravěčem lichých kapitol je Maroušek, ale problematické je identifikovat vypravěče sudých kapitol. Postupně však odhalujeme, že je jím bolivijský psavec Pedro Camacho.

Vypravěč v linii psané Marouškem vypráví v první osobě, čímž jako by implikoval k domněnce, že on sám je autorem. Domněnka o jednotě spisovatele a hlavního hrdiny je však mylná. To je jedním z efektů, ve kterém spočívá spisovatelova hra se čtenářem.

Sudá linie kapitol představuje Pedra Camacha jako vypravěče jeho rozhlasových seriálů. Ovšem pouze implicitně. Ve druhé polovině lichých kapitol románu můžeme najít náznaky odkazů k tomu, že právě Pedro Camacho by mohl být autorem sudých kapitol. Vargas Llosa přenechává aktivitu na čtenáři.

Dalším rozebíraným vztahem této práce je vztah skutečnosti a fikce. S tím úzce souvisí i vztah autora a vypravěče, neboli otázka autobiografických prvků obsažených v románu. O tom, že takovéto prvky v románu jsou, není pochyb. Pochybovat lze však o tom, do jaké míry jsou obsažené informace autobiografické a co už je invencí spisovatelovy fantazie.

Co mě ovšem v románu překvapilo, byla jeho parodická složka. Parodie je použita ve smyslu Pedra Camacha – spisovatele, umělce. Parodována je jeho seriálová tvorba; seriálová tvorba ve smyslu produktu masové kultury.

Proto masová kultura a její prvky, byly dalším námětem k zamyšlení. V románu je jasný odkaz na rozdíl mezi uměním a kýčem. Proto mi vyvstala otázka, zda je možné považovat rozhlasové seriály Pedra Camacha, či dokonce celý román, za kýč. Pokusila jsem se podat důkazy a předložit argumenty o tom, že některé části snad mohou vyznít jako kýč, ale kýčem nejsou. Kliše, kterých s oblibou používá Pedro Camacho a která by mohla odkazovat ke kýči, jsou použita záměrně, aby zdůraznila právě onen rozdíl mezi uměním a kýčem a tím parodovala rozhlasové seriály.

To je jeden z humorných účinků románu. Dalším takovým účinkem by mohla být absurdita námětů radionovel Pedra Camacha a životního příběhu samotného Vargas Llosy. Kontrast obou, či spíše podobnost obou, je zde také parodována. Humorně vyznívá i snaha o dezorientaci čtenáře. V sudých

kapitolách se postupně začínají mísit postavy tak, že postavy z jednoho seriálu najednou vystupují v seriálu jiném pod jinou identitou. Čtenáři, ač se snaží sebevíce, tu nestačí ani sebelepší logické uvažování. Jediné co mu zbývá je nechat se unášet peripetemi příběhů a doufat, že vše nějak vyplyne.

Resumé

Protože se situace každé země nutně musí odrazit v umělecké tvorbě, pokusila jsem se o shrnutí období, do kterého vkročili spisovatelé narození po roce 1930. Bylo to období politického útlaku a krutých diktatur. To přirozeně s sebou neslo pocity pesimismu a mladí spisovatelé se s nimi museli vyrovnat. Vyrovnávali se s nimi prostřednictvím svých děl.

Zmíněný politický stav zapříčinil relativně vysokou vlnu emigrace (především v sedmdesátých letech) a jedním z jeho důsledků byl vznik i tzv. světové republiky písemnictví. To, možná až paradoxně, přispělo k tomu, že právě druhá polovina 20. století je v Latinské Americe považována za Zlatý věk románu. Do té doby románu připadala v literatuře spíše podružná role.

Významným hispanoamerickým fenoménem šedesátých let se stal tzv. boom. Jeho důležitým rysem byla poněkud uvolněná organizovanost textu. Na „boom“ v sedmdesátých letech navázal „postboom“. Mezi oběma fenomény ovšem není ostrá hranice, a proto také v „postboomu“ figurují spisovatelé, kteří byli začleněni i do „boomu“. „Postboom“ se soustředí na každodennost, v dílech se můžeme setkávat s hovorovým jazykem, s jedinci žijícími na okraji společnosti atd. Jinými slovy, v literatuře se objevuje to, co z ní do té doby bylo vyloučeno.

S každodenností souvisí i začleňování prvků masové kultury. To je dalším z typických znaků sedmdesátých let.

Ve své práci jsem se zabývala spisovatelem Mariem Vargas Llosou, především pak jeho románem *Tetička Julie a zneuznaný génius*.

Vargas Llosa je jedním z velmi uznávaných spisovatelů Latinské Ameriky. Jeho romány byly mnohokrát reeditovány a přeloženy asi do dvacítky jazyků. Kromě románů píše i novinové články, dramata a teoretické studie. Jako většina proslulých spisovatelů měl i Vargas Llosa zajímavé životní osudy.

Mládí prožil pouze s matkou a jejími rodiči v Bolívii, neboť jeho rodiče byli rozvedeni ještě před Mariovým narozením. Když mu bylo

asi deset let (po usmíření rodičů), poznává svého otce, ale nikdy si k němu nenašel cestu. V roce 1945 se s matkou přestěhoval do Peru, kde začal navštěvovat vojenskou školu. Zkušenosti, které zde získal jej inspirovaly k napsání románu *Město a psi*. Později se zapsal na právnickou univerzitu v Limě, ale studia nedokončil. Zamiloval se do tety Julie Urquidi (sestry manželky svého strýce). Jejich známost a manželství se mu staly námětem k napsání dalšího románu, který vydal právě pod názvem *Tetička Julie a zneuznaný génius*. V roce 1958 získal od španělské vlády stipendium, po kterém následovalo studium na univerzitě v Madridu. Zde získal doktorát z filosofie. Kromě Španělska také prožil větší část svého života v Paříži a Londýně. Po rozvodu s Julií se na krátko vrací zpět do Limy a žení se svou sestřenicí Patricií Llosa. Během té doby publikuje další slavné romány a teoretické práce.

Po změně politického režimu v Peru (1980) se vrátil do vlasti a následovalo desetileté období hojné na literární tvorbu. Vydal například rozsáhlý román *Válka na konci světa*, divadelní hru *Kathie a hroch* nebo esej *Proti větru a přílivu*.

V roce 1990 neúspěšně kandiduje na post peruánského prezidenta. Po volbách se vrátil do Londýna, kde se věnoval literatuře. Byl dokonce navržen na Nobelovu cenu za literaturu, ale neuspěl. Nicméně v roce 1994 získal prestižní Cervantesovu cenu. V témže roce byl jmenován členem Španělské královské akademie a už o dva roky dříve mu bylo uděleno španělské občanství.

Jak už bylo řečeno, Mario Vargas Llosa byl i narativním teoretikem. Zabýval se koncepcí vyprávění, a proto nelze tuto část jeho tvorby opomenout. Měl svou vlastní vizi literatury. Tato vize se zakládala na komplexnosti, a proto, podle jeho mínění, ideálním románem je tzv. totální román.

V totálním románu je téma zcela vyčerpáno a fiktivní svět existuje jako autonomní celek. Vargas Llosa proto vytvořil jisté organizační postupy, které mu pomáhají dosáhnout tohoto ideálu, ale především mu umožňují vytvořit takový efekt, který by byl pro čtenáře zajímavý. V tomto smyslu hovoří například o tzv. spojitých nádobách. Spojité nádoby vytváří dojem určitých neviditelných vazeb, které má čtenář

odhalit. Nebo využívá efektu tzv. čínských krabiček. V tomto případě se jedná o sled příběhů, kdy jeden skrývá druhý, druhý třetí atd. Další ze spisovatelových her, které hraje se čtenářem, pojmenovává „skrytý údaj“. Jedná se o zamlčení důležité informace, čímž současně na tuto informaci klade důraz. Krom těchto postupů hovoří ještě o tzv. změnách a o „přidaném prvku“. Je třeba dodat, že vymyslel i svou vlastní terminologii. Pozornost věnuje i použití časů, které mu slouží pro změnu rytmu vypravování. Soustředí se i na postavení vypravěče, ale nezajímá se pouze o to, z jaké pozice bude vypravěč příběh sledovat, ale také v jaké časové rovině se bude nacházet. Jako podstatnou vnímá i mluvní úroveň, neboť ta, podle jeho názoru, odráží prostředí, ve kterém postava žije a tím postavu dokresluje.

Takto by bylo možné pokračovat dál a dál, neboť jeho koncepce je velmi rozsáhlá.

Vargas Llosa se v souvislosti s vyprávěcími postupy zabývá také otázkou pravdy a lži. Ta je zároveň jednou z otázek postmodernismu. Otázku pravdy a lži rozvádí až do té míry, že o ní vydal esej pod jménem *Pravda lži*.

U Maria Vargasy Llosy si můžeme být jisti, že každý jeho román se zakládá na reálné bázi a je doplněn fikcí. Lhát v románu je, podle spisovatele, nezbytné, neboť čtenář hledá ve fikci to, co nemůže mít v reálném životě. Síla románu pak tkví v přesvědčovací schopnosti autora.

Na tomto základě vystavěl všechny své romány včetně románu *Tetička Julie a zneuznaný génius*.

V daném románu je možné vysledovat dvě základní linie: linie lichých kapitol, které vypráví o začínajícím spisovateli Marouškovi, který se zamiluje do své tetičky Julie a rozhodne se s ní uzavřít sňatek. Linie sudých kapitol je vystavěna na rozhlasových seriálech Pedra Camacha. To ovšem, alespoň zpočátku, není zcela zřejmé.

Kromě odlišných námětů se sudé a liché kapitoly liší ještě svou vyprávěcí strukturou. Liché kapitoly jsou prezentovány z pohledu hlavního hrdiny příběhu. Jeho postava sice odkazuje k Mariu Vargas Llosovi, ale nelze ji s ním ztotožnit.

Zajímavou postavou těchto kapitol je Pedro Camacho. V lichých kapitolách vystupuje jako spolupracovník Marouška a úspěšný psavec, zatímco v sudých kapitolách jako implicitní vypravěč.

V sudých kapitolách pak dochází k relativně složitému prolínání vypravěčů a postav.

Vedle autobiografické povahy má román i svůj metaliterární charakter, který se dotýká technik psaní. Zatímco Maroušek dbá o svou uměleckou úroveň, neustále pochybuje o sobě samém, Pedro Camacho se považuje za umělce, ačkoliv jeho seriály umělecké úrovni zdaleka nedosahují.

Už na první pohled je patrný rozdíl mezi jazykem užívaným Pedrem Camachem a Marouškem. Pedro Camacho holduje přehánění a líbí se mu hojně užívání adjektiv, zatímco Maroušek dává přednost jazyku běžné společenské komunikace.

Seriály Pedra Camacha mohou být, jak pro jeho náměty, tak pro používaný jazyk, považovány za kýč. Kýčem však z vícero důvodů nejsou. Jedním z nich by mohl být ten, že jsou do románu zasazeny záměrně - jako parodie na masovou kulturu.

S prvky masové kultury se můžeme setkat v obou liniích románu. Vargas Llosovi posloužili k parodování pokleslého „umění“.

Résumé

As the situation of each country has to necessarily reflect in artistic work, I attempted to summarize a period into which the writers born after the year 1930 entered. It was a period of political oppression and cruel dictatorships. Naturally, it carried feelings of pessimism and young writers had to deal with them. They dealt with them through their works.

The mentioned political state caused relatively high wave of emigration (mainly in the seventieth), and one of its result was formation of so-called World Republic of Literature. This all, perhaps even paradoxically, contributed to that the second part of the 20th century is considered as Golden Age of Novel in Latin America. Until that period novel had rather a secondary role.

The so-called boom became the significant hispanoamerican phenomenon of the sixtieth. Its significant feature was somewhat relaxed text organisation. The “boom” was followed by “postboom” in the seventieth. Between both phenomenons there is not a sharp line, and therefore also in “postboom” there are writers, who figured in “boom” too. “Post boom” is concentrated on everydayness, in works we can find the colloquial language, individuals living at the edge of the society etc. In other words, in the literature there appears that what was until that time excluded from it.

With everydayness is also connected incorporation of mass culture. This is another from typical signs of the seventieth.

In my work I pursued the writer Mario Vargas Llosa and especially then his novel *Aunt Julia and the Scriptwriter*.

Vargas Llosa is one of the very respected writers of Latin America. His novels were many times reissued and translated approximately into twenty languages. Besides novels, he also writes press articles, dramas and theoretical studies. As the majority of famous writers, also Vargas Llosa had interesting life stories.

He spent his youth only with his mother and her parents in Bolivia, because his parents were divorced even before he was born. When he was about ten (after re-establishment of his parent's relationship) he met his father, but he never found a way to him. In 1945 he moved with his mother to Peru, where he attended the Military Academy. The experiences which he gained there inspired him to write the novel *The Time of the Hero*. Later he enrolled at the University of Law in Lima , but he did not finish the studies. He fell in love with his aunt Julia Urquidi (a sister of his uncle's wife). Their love affair and marriage were the theme for another novel, which was published under the name of *Aunt Julia and the Scriptwriter*. In 1958 he received a scholarship from the Spanish government, after which followed studies at the University in Madrid. Here he received doctorate in philosophy. Besides Spain he also lived greater part of his life in Paris and London. After divorce with Julia he went back to Lima for a short time and married his cousin Patricia Llosa. During that time he published another famous novels and theoretical works.

After the change of the political regime in Peru (1980) he went back to his homeland and then it followed a decennial period abundant in literary works. He published for example the extensive novel *The War of the End of the World*, drama *Kathie and Hippopotamus* or essay *Against Wind and Tide*.

In 1990 he unsuccessfully stood for a post of a Peruvian president. After the election he went back to London, where he dedicated himself to literature. He was even nominated for Nobel prize for literature, but he did not succeed. However, in 1994 he received prestigious Cervantes prize. In the same year he was appointed to a member of the Spanish Royal Academy and already two years before that he received Spanish citizenship.

As already mentioned, Mario Vargas Llosa was also a narrative theorist. He pursued a conception of narration, and therefore it is not possible to miss out this part of his works. He had his own vision of literature. This vision was based on complexness, and therefore, according to his opinion, an ideal novel is so-called total novel.

In the total novel the theme is wholly used up and the fictive world exists as an autonomous whole. Therefore Vargas Llosa formed certain organization procedures, which help him to reach this ideal and firstly enable him to create such effect, which would be interesting for readers. In this sense he speaks for example about the so-called “connected utensils“. The connected utensils create impression of certain invisible relations, which the writer shall uncover. Or he uses effect of the so-called Chinese boxes. In this case it is a sequence of stories, when one hides the second one, the second the third one etc. Another of his games, which he plays with the reader, names the “hidden information“. It is suppression of important information, and at the same time by this he emphasizes this information. Besides these ones, he also speaks about the so-called changes and about “added factor“. It is necessary to add that he also invented his own terminology. He also pays attention to usage of tenses, which he uses for change of narration rhythm. He concentrates on the narrator's position too. But he is not interested only in that from which position he shall follow the story but also in which time level he shall be. As significant he also perceives the spoken level because that, according to his opinion, reflects background, in which the character lives and by this he sketches in the character.

Like this it would be possible to continue further and further, because the conception is very extensive.

Vargas Llosa in connection with the narrative procedures also pursues the question of truth and lie. This is also one of the questions, which pursues post-modernism. He develops the question of truth and lie up to such degree that he published an essay about it under the name of *A Writer's Reality*.

With Mario Vargas Llosa we cannot be sure that each his novel is based on real base and is filled in by fiction. To lie in a novel is, according to the writer necessary, because the reader looks in a fiction for that what he cannot have in real life. The strength of the novel then resides in persuasive ability of the writer.

On this base he then built all his novels including the novel *Aunt Julia and the Scriptwriter*.

In the given novel there is possible to follow two basic lines: a line of odd chapters, which narrate about a beginning writer Mario, who falls in love with his aunt Julia and decides to marry her. A line of even chapters is built on radio serials of Pedor Camacho. This naturally, at least at the beginning, is not wholly obvious.

Appart from different themes the even and odd chapters also differ in their narrative structure. The odd chapters are presented from the main hero of the story point of view. Though its character refers to Mario Vargas Llosa, it is not possible to identify it with him.

The interesting character of these chapters is Pedro Camacho. Here he performs as a colleague of Mario and a successful scribbler, while in the even chapters he appears as an implicit narrator.

In the even chapters then there comes to relatively complicated interdigitation of the narrators and characters.

Besides the autobiographical character the novel has also its metaliterary character. It touches the techniques of writing. While Mario cares about his artistic level, constantly has doubts about himself, Pedro Camacho considers himself as an artist, although his serials are far from reaching an artistic level.

Already at first sight there is evident the difference between the language used by Pedro Camacho and Mario. Pedro Camacho indulges in exaggeration and likes to use a lot of adjectives, Mario prefers the language of common social communication.

The serials of Pedro Camacho may be, both for his themes and for the used language, considered as kitsch. But for many reasons they are not kitsch . One of the reasons might be that they are put into the novel on purpose – as parodies of mass culture.

With factors of the mass culture we may meet in both lines of the novel. Vargas Llosa used them for parodies of trashy “art”.

Resumen

Como la situación de cada país tiene que reflejarse en el arte, traté de recapitular la época en la que entraron los escritores nacidos después del año 1930. Era un período de la opresión política y dictaduras crueles. Eso, naturalmente, lleva consigo los sentimientos de pesimismo y los artistas jóvenes tienen que igualarse con ellos. Se igualaban con ellos mediante sus obras.

Dicho estado político causó gran emigración (ante todo en los años setenta) y una de sus consecuencias era la formación de la República Mundial de las Letras. Todo eso, paradójicamente, contribuyó que la segunda mitad del siglo 20. fue considerada como el Siglo de Oro de la novela en la América Latina. Hasta entonces a la novela la pertenecía la posición inferior en la literatura.

Un fenómeno latinoamericano significativo en los años sesenta fue el „boom“. Su rasgo importante fue que la organización del texto se libera. La continuación del „boom“ era el „postboom“ en los setenta. Pero entre ambos fenómenos no existe una frontera estricta y por eso en el „postboom“ figuraron los escritores que antes formaban parte del „boom“. El „postboom“ se concentra en lo cotidiano, en las obras podemos encontrar la lengua coloquial, los personajes que viven en la margen de la sociedad etc. Dicho en otras palabras, en la literatura aparece lo que hasta hoy era excluido de ella.

Con lo cotidiano coincide también la incorporación de la cultura de masas en la literatura. Eso es otro rasgo típico de la literatura de los setenta.

Mi trabajo es dedicado al escritor Mario Vargas Llosa y ante todo a su novela *La tía Julia y el escribidor*.

Vargas Llosa pertenece entre los escritores más reconocidos en la América Latina. Sus novelas eran reeditadas muchas veces y traducidas aproximadamente en una veintena de lenguajes. Excepto de las novelas escribe artículos al periódico, obras dramáticas y estudios teóricos. Como la mayoría

de los escritores famosos, también Vargas Llosa tenía interesantes vicisitudes de la vida.

Su niñez pasó solamente con su madre y los abuelos en Bolivia, porque sus padres se divorciaron antes de su nacimiento. Cuando tenía diez años (después de la reconciliación de los padres) conocía a su padre, pero nunca ha encontrado el camino a él. En el año 1945 se trasladó con la madre al Perú, donde empezó a atender una escuela militar. Las experiencias que ganó allí le inspiraron a escribir una novela titulada *La ciudad y los perros*. Más tarde se inscribió a la Universidad de las Leyes en Lima, pero sus estudios no acabó. Se enamoró de su tía Julia Urquidí (la hermana de la esposa de su tío propio). La relación amorosa y el matrimonio le inspiraron a escribir otra novela, que publicó bajo el título *La tía Julia y el escribidor*. En el año 1958 obtuvo del gobierno español una beca para estudiar en la universidad en Madrid, donde obtuvo el grado de doctor de filosofía. Aparte de España pasaba parte de su vida en París y Londres. Después del divorcio con la tía Julia se regresa a Lima y allí se casa con su prima Patricia Llosa. Durante esa época publica otras novelas famosas y trabajos teóricos.

Tras el cambio político en Perú (1980) se regresa a su patria y sigue una década de la abundante producción literaria. Editó por ejemplo una novela extensa que se llama *La guerra del fin del mundo*, una obra teatral *Kathie y el hipopótamo* o un ensayo *Contra vineto y marea*.

En el año 1990 presenta su candidatura de presidente de Perú, sin embargo no acertó. Después de las elecciones se regresa a Londres donde se dedica solamente a la literatura. Allí fue planteado a Premio Nobel de la literatura, sin embargo no ganó. No obstante en el año 1994 ganó un premio de gran prestigio – ganó el premio Cervantes. En el mismo año fue nombrado miembro de la Real Academia Española y ya dos años antes obtuvo la ciudadanía española.

Como ya fue dicho, Mario Vargas Llosa era también un teórico narrativo. Se ocupó por el concepto de la narración y por eso no se puede olvidar a esa parte de su obra. Tenía su propia visión de literatura. Esa visión se basaba en la complejidad y por eso, según su opinión, la novela ideal era la novela total.

En la novela total el tema es totalmente agotado y el mundo ficticio existe como un conjunto autónomo. Vargas Llosa formó ciertos procesos organizacionales, los que le ayudan lograr a ese ideal y sobre todo le ayudan formar tal efecto que sea interesante para el lector. En este sentido habla por ejemplo sobre los „vasos comunicantes“. Los vasos comunicantes producen el efecto de las relaciones invisibles, las que el lector tiene que descubrir. O aprovecha el efecto de las „cajas chinas“. En este caso se trata de una serie de historias cuando primera historia esconde segunda, segunda esconde tercera etc. Otro de sus juegos que juega con el lector nombra el „dato escondido“. Se trata de una información importante pero no explícitamente dicha. De esa manera llama atención a esa información. (Hay que añadir que ha inventado su propia terminología.) Su atención dedica también al uso de los tiempos que le sirven para que pueda cambiar el ritmo de la narración. La atención dedica también al narrador. Pero no le interesa sólo desde qué posición va a observar los acontecimientos de la historia, sino también en qué línea de tiempos va a encontrarse. Le parece importante también el nivel retórico porque ese nivel, según el escritor, refleja el ambiente en que vive el personaje y de esa manera le completa.

De este modo podríamos continuar porque su teoría es muy extensa.

Vargas Llosa en la relación de los procedimientos de narrar se preocupa también por el asunto de la verdad y la mentira. Eso es, en el mismo tiempo, una de las preguntas que interesa al postmodernismo. La pregunta sobre la verdad y la mentira explota hasta el punto que publica un ensayo de este tema. Lo editó bajo el nombre *La verdad de las mentiras*.

En el caso de las novelas de Vargas Llosa podemos estar seguros que cada una se basa en un asunto real y está completado por la ficción. Mentir en la novela es, según el escritor, necesario porque el lector busca algo que no puede tener en su vida real. Después la fuerza de la novela consiste en su poder de convencerle.

En esta base construyó todas sus novelas incluso de *La tía Julia y el escribidor*.

En esta novela es posible dar con dos líneas básicas: la línea de los capítulos impares, los que nos narran sobre el escritor novato Marito que se enamora de su tía Julia y decide casarse con ella. La línea de los capítulos

pares está construida por las radionovelas de Pedro Camacho. Pero eso, por lo menos en el principio, no es obvio.

Excepto de diferentes temas, los capítulos pares e impares se diferencian además en su estructura de narrar. Los capítulos impares están presentados desde el punto de la vista del protagonista. Su personaje remite a Mario Vargas Llosa, pero no se puede identificar con él.

Un personaje interesante de esos capítulos es Pedro Camacho. Aquí tiene el papel de compañero de trabajo de Marito y el escritor de gran éxito, mientras que en los capítulos pares tiene papel del narrador implícito.

En los capítulos pares sucede que los narradores y los personajes se mezclan entre sí.

Excepto que la novela tiene un carácter autobiográfico, tiene también el carácter metaliterario. Este refiere sobre todo de las técnicas de escribir. Mientras que Marito atende a su nivel artístico, siempre duda de sí mismo, Pedro Camacho se considera como un artista aunque sus radionovelas no alcanzan el nivel artístico.

Desde la primera vista la diferencia entre el lenguaje que utiliza Pedro Camacho y Marito es obvia. A Pedro Camacho, le gusta exagerar, le gusta un estilo de abuso de los adjetivos, mientras que Marito, él prefiere el lenguaje de la comunicación cotidiana.

Las radionovelas de Pedro Camacho pueden ser, tal por sus temas como por el lenguaje usado, considerados por un kitsch. Pero por varias razones no son los kitsch reales. Una de las razones pueda ser que forman parte de la novela de intento – como una parodia a la cultura de masas.

Con los elementos de la cultura de masas podemos encontrarnos en ambas líneas de la novela. Le servían a Vargas Llosa para que pueda hacer la parodia al arte decaído.

Bibliografie:

- Aínsa, F. „Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 28 Tomo 1, Madrid, Universidad Complutense, 1999
- Bauman, Z. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, 2002
- Bellini, G. „La narrativa hispanoamericana: un balance hacia el nuevo siglo.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 28 Tomo 1, Madrid: Universidad Complutense, 1999
- Enkvist, I. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Göteborg: Univ. Gothoburgensis, 1987
- Franco, J. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 2001
- Fuente, J. L. „La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 28 Tomo 1, Madrid: Universidad Complutense, 1999
- Gálvez Acero, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1992
- Gnutzmann, R. „Análisis estructural de la novela «La tía Julia y el escritor», de Vargas Llosa.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 8. Madrid: Universidad Complutense, 1979
- González Boixo, J. C. „De la subliteratura: El 'Elemento añadido' en «La tía Julia y el escritor» de M. Vargas Llosa.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid: Universidad Complutense, 1978
- Hodoušek, E. a kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996
- Imbert, E. A. *Dějiny literatur latinské Ameriky*. Praha: Odeon, 1966
- Jansen, A. „La tía Julia y el escritor, nuevo rumbo de la novelística de Mario Vargas Llosa.“ *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n^o 6. Madrid: Universidad Complutense, 1977
- Juránková, M. *Aspekt postmodernismu v díle Maria Vargase Llosy*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2006
- Kohut, K., Morales, S. J., Rose, S. V. *Literatura peruana hoy, Crisis y creación*; Madrid: Iberoamericana, 1998
- Kulka, T. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000

- Maíz, C. „La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales y el *boom* literario“. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol 35. Madrid: Universidad de Complutense, 2006
- Mocná, D., Peterka, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*; Praha–Litomyšl: Paseka, 2004
- Oviedo, J. M. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2002
- Setti, R. A. *Sobre la vida y la política: diálogo con Vargas Llosa*. Madrid: InterMundo, 1989
- Uttlová, M. *Mario Vargas Llosa y su Tía Julia y el escritor*. České Budějovice: Universidad de Bohemia del Sur, 2002
- Vargas Llosa, M. *La tía Julia y el escritor*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1978
- Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1992
- Vargas Llosa, M. *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Praha: Mladá fronta, 2004, překlad: Libuše Prokopová

Internetové zdroje

- Comas, J. *EL PAÍS.com*[online]. datum poslední revize 3. června 1990 [cit. dne 2008-03-02]
http://www.elpais.com/articulo/cultura/VARGAS_LLOSA/MARIO/PER_u/Tia/Julia/Escritidor/elpepicul/19900603elpepicul_4/Tes/
- Nemrava, D. *literatura* [online]. c.2005, datum poslední revize 24. června. 2006 [cit. dne 2008-02-10]
<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=19481>
- Nemrava, D. *iLiteratura*[online]. c.2005, datum poslední revize 10. září 2005 [cit. dne 2008-02-10]
<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=17809>
- Wong Campos, A. *geocities* [online]. c 2004, datum poslední revize červenec 2005 [cit. dne 2008-02-12].
<http://www.geocities.com/awcampos>