

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ**

**Španělská filologie**

**Magda Juránková**

**Aspekt postmodernismu v díle Maria Vargase Llosy**

**El aspecto de posmodernismo en la obra de Mario Vargas Llosa**

**Konzultantka: Doc. PhDr. Hedvika Vydrová**

**Diplomová práce**

**2006**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

*Magda Juráková*

## **OBSAH**

<b>Úvod</b>	1
<b>1. Postmodernismus</b>	2
Kulturní a sociální kontext Latinské Ameriky	3
Modernismus	4
Modernismus v Latinské Americe	6
Postmodernismus	7
Postmodernismus v Latinské Americe	22
Postmoderní literatura	23
Kritici postmodernismu	32
<b>2. Postmodernismus a Mario Vargas Llosa</b>	36
<b>3. La tía Julia y el escribidor</b>	38
<b>4. El hablador</b>	56
<b>5. Závěr</b>	72
<b>Resumen</b>	76
<b>Literatura</b>	81

## Úvod

Žijeme ve společnosti, která se označuje různými adjektivy: konzumní, masová, ludická, informační, postindustriální, postmoderní. Označení odkazují k jednotlivým charakteristikám současné společnosti.

V práci pracuji s konceptem postmodernismu, jehož samotné označení je polemické. Vysvětluji, v čem spočívá polemica o postmodernismu, na základě teoretických děl Huyssena (2002), Harveyho (1998), Jamesona (1991, 1998), Baudrillarda (1987) a Hutcheonové (2002). Každý ze zmíněných autorů předkládá kritickou studii určitého aspektu postmodernismu a přispívá k diskusi o vztahu modernismu a postmodernismu, obecněji k diskusi o významu pojmu „postmodernismus“. Se zmíněnými autory polemizuji. Zjednodušeně lze říci, že popisují rysy současného umění a situaci v současné kultuře.

Na úvod je třeba odlišit postmodernismus a postmodernitu. Postmodernismus se týká aspektů estetické reflexe povahy modernity. Kdežto postmodernita označuje vznik nového typu sociálního řádu, odlišného od institucí modernity. (Giddens 1998: 46)

Soustředím se na postmoderní literaturu, neboť tématem práce je postmodernismus a romány Mario Vargase Llosy. Soustředím se na aspekt postmodernismu v jeho dílech *La tía Julia y el escribidor* (1977) a *El hablador* (1987). Uvádím i zvláštnosti sociálního a kulturního kontextu Latinské Ameriky, neboť do tomto kontextu jsou díla Vargase Llosy situována.

Stranou nechávám feministickou postmoderní literární kritiku, a to z důvodu rozsahu a zaměření práce. Neboť se zaměřuji obecně na postmoderní rysy díla Maria Vargase Llosy, nikoli na postmoderní feministickou literární kritiku díla tohoto autora.

## 1. Postmodernismus

Samotné označení postmodernismus je problematické stejně jako jeho sociální akceptace. Proč?

Podle Harveyho<sup>1</sup> se nikdo zcela neshodne, co se tímto termínem rozumí, snad s výjimkou toho, že postmodernismus představuje určitý typ reakce na nebo odstupu od modernismu. (Harvey 1998: 22)

Proto postmodernismus bývá nejčastěji vymezován ve vztahu k modernismu. „Post-“ nese význam „po“, tedy na označení postmodernismus se podle Jamesona<sup>2</sup> váže vize radikálního rozchodu s modernismem, která se datuje od konce 50. a začátku 60. let dvacátého století. (Jameson 1991: 15) Je třeba zdůraznit, že tato datace se váže k severoamerické kulturní oblasti<sup>3</sup>.

Postmodernismus označuje směr následující po modernismu, předpona *post* u slova modernismus znamená neudržitelnost modernismu jako jednotného celku a *post* označuje to, co vyrůstá z trosek onoho rozpadajícího se celku. (Peregrin 1994: 89)

Z označení plyne, že postmodernismus přinesl radikální rozchod s modernismem jako kulturní formací spjatou s industrialismem, emancipací, vírou v pokrok, kterou otřásla 1. světová válka. Postmodernismus představuje specifickou reakci na ustálené formy modernismu, který dobyl univerzity, muzea, umělecké galerie.

První problém postmodernismu spočívá v označení, neboť odkazuje k radikálnímu rozchodu s modernismem. Avšak opravdu se modernismus rozpadl? Na čem je vystavěn postmodernismus?

Což jsou obecné otázky odkazující k problematice postmodernismu. V práci se soustředím na dva romány pocházející z kulturního kontextu Latinské Ameriky a charakter kultur Latinské Ameriky dal modernismu i postmodernismu v Latinské Americe specifický ráz.

Postmoderní kultura je svázána s kulturou severoamerickou a evropskou, proto je třeba podle Zavaly<sup>4</sup> v situaci Latinské Ameriky rozeznat odlišnosti a podobnosti mezi postmoderní kulturou a kulturními rozpory, které jsou vlastní kulturám Latinské Ameriky.

(Zavala 1991: 112)

---

<sup>1</sup>David Harvey působí jako profesor antropologie na City University of New York.

<sup>2</sup>Frederic Jameson je marxistickým politickým a literárním kritikem a teoretikem.

<sup>3</sup>Pojem „postmodernismus“ se začal nejprve objevovat v severoamerické kulturní oblasti, a to především v souvislosti s kritikou modernistické architektury. (Pechar in Lyotard 1993: 5)

Jameson (1998) i Huyssen (2002) dávají vznik postmodernismu do souvislosti s kulturní a společenskou situací Severní Ameriky konce 50. a začátku 60. let 20. století. Postmodernismus je konceptem, který pochází ze severoamerické a evropské kultury.

<sup>4</sup>Lauro Zavala je profesorem na Universidad Autónoma Metropolitana

Z tohoto důvodu v práci přiblížím specifika kultur Latinské Ameriky, aby byl doplněn kontext, v kterém působí koncept postmodernismu západní kultury<sup>5</sup>.

### Kulturní a sociální kontext Latinské Ameriky

Zvláštnost kulturního a sociálního kontextu Latinské Ameriky je dána její historií. Historií, která je podle Martína-Barbera charakteristická nedostatkem komunikace a ve které se teprve v současnosti konquista a kolonizace přepisují v pojmech historického procesu a nikoli již v pojmech osudu a osudovosti, jak byly dříve popsány.

Důležité kulturní specifikum Latinské Ameriky je její multikulturalita, tímto označením Martín-Barbero odkazuje nejen k rozmanitosti etnické, rasové a druhové, nýbrž i k heterogenitě kultury literární a orální. Kultura literární a kultury orální spolužijí, ač historicky jako jediná legitimní kultura byla považována kultura literární, což je dodnes na sociální akceptaci obou typů kultur znát. (Martín-Barbero 2002: 28, 93)

Právě oralita, určitá forma vyprávění a naslouchání, dala základ latinskoamerické tradici legend a povídek. (Martín-Barbero 1997: 19)

Jak uvádí Martín-Barbero, většina obyvatel Latinské Ameriky si osvojuje modernitu, aniž by opustila svoji orální kulturu, tedy nikoli na základě literární kultury (knihy), nýbrž na základě narácí, audiovizuálního průmyslu a své zkušenosti. Neboť oralita jako primární kulturní zkušenost a technologická vizualita se v případě Latinské Ameriky prostupují. (Martín-Barbero a Rey 1999: 34)

Radio a televize (prostředek uvádějící druhotnou oralitu) navazují na tuto kulturní oralitu, což je jeden z důvodů úspěchů radionovel a telenovel v Latinské Americe a problémů literární kultury. (Fuenzalida 2005: 43, Martín-Barbero a Rey 1999: 28)

Což se ukázalo například na komunikačním profilu Huicholů, nebyla to kniha, co dobyla jejich komunity v Sierra Madre Occidental, nýbrž televize. Huicholové sledují nejvíce telenovely a fotbal. Jejich kulturní situace je z úhlu pohledu „západní“ kultury výjimečná, neboť dříve přišli do kontaktu s televizí, než měli písmo pro svůj jazyk (od roku 1985<sup>6</sup>).

---

<sup>5</sup>V práci západní kulturou rozumím kulturu evropskou a severoamerickou. Avšak souhlasím s Houskovou, která upozorňuje na to, že Latinská Amerika je subjektem evropské historie a dvoustleté reflexe evropské kultury. Proto myslitelé Latinské Ameriky (např. Octavio Paz) nevyčleňují svůj kontinent ze západní civilizace. Přesněji řečeno, odkazují k jednotlivým verzím západní civilizace, kde Latinská Amerika a anglofonní Amerika představují dvě různé a patrně nesmiřitelné verze západní civilizace. (Housková 2004: 11, 12) V práci místo různých verzí západní civilizace, používám spojení „západní kultura“, které odkazuje k verzi západní civilizace v anglofonní Americe a Evropě.

<sup>6</sup> Corona Berkin, S. (2002) *Miradas entrevistas*. Guadalajara: Editorial Pandora, S.A

Specifika kultury Latinské Ameriky vytváří zcela jiné kulturní i sociální prostředí, v kterém působí postmodernismus, než je kulturní a sociální prostředí postmodernismu Evropy a Severní Ameriky.

Nejprve stručně charakterizují modernismus, v jeho kontrastu představím rozporuplnost postmodernismu na obecné rovině a následně se soustředím na kontext Latinské Ameriky.

### Modernismus

Modernismus se zformoval na základě strategie exkluze, úzkosti z kontaktu s masovou spotřební kulturou. Podle Huyssena<sup>7</sup> (2002) je toto silou i slabinou modernismu od hnutí konce devatenáctého století (*l'art pour l'art*) až po abstraktní expresionismus v malířství po 2. světové válce. Modernistická díla se vyznačují trváním na autonomii uměleckého díla, neústupným nepřátelstvím vůči masové kultuře, radikálním odloučením umění od každodenního života (buržoazní kultury a zábavy), programovým odstupem od politických, ekonomických a sociálních záležitostí.

Proto bývá zdůrazňován apolitický charakter umění modernismu. (Hutcheonová 2002: 95)

Avšak z oblasti architektury známe příklady, kdy výše napsané neplatí a které upozorňují na to, že architektura modernismu neudržovala programový odstup od sociálních záležitostí. Harvey uvádí, že modernistická architektura modelovala prostor ve shodě se společenským účelem stavby, tento bod rozvedu dále při popsání změny vnímání prostorové dimenze. (Harvey 1998: 85)

Přesněji řečeno, architektura modernismu odvozovala formu objektu z jeho přirozených funkcí a omezení, jak lze vysledovat na dílech Bauhausu, de Mies, Gropiuse a Le Corbusiera<sup>8</sup>. (Huyssen 2002: 320) Konstruovalo se podle sociálních projektů, proto v případě architektury modernismu není programový odstup od sociálních záležitostí vhodným kritériem pro její vymezení jako díla modernismu.

Modernistická díla odkazují sama k sobě, jsou si vědoma sama sebe, často ironická, dvojsmyslná a úzkostlivě experimentální. Jsou spíše výrazem individuálního vědomí než ducha doby, experimentální povaha modernistických děl je dává do přímé analogie s vědou.

---

<sup>7</sup>Andreas Huyssen je profesorem německé a srovnávací literatury.

<sup>8</sup>V českém prostředí je architektura modernismu zastoupena díly českého funkcionalismu. Ve dvacátých letech 20. století se začaly objevovat první nárysy funkční architektury (tj. z architektonické formy je třeba odstranit vše neúčelné, nefunkční). Tehdy se vynořilo slovo funkcionalismus. Později došlo ke sporu mezi vědeckým (inženýrským – Teige) a poetickým pojetím funkcionalismu (který se znepokojoval otázkou, zda inženýrský, vědecko-funkcionalistický přístup k architektuře může uspokojit naše emoce - Obrtel, Honzík). (Švácha 2000: 233, 236, 237)

Modernistická literatura od Flauberta je neúnavným bádáním v oblasti jazyka. Modernistická malba od Maneta je stejně neúnavným vypracováním samotného média: bělost plátna, struktura zápisu, malby a tahů štětce, problém rámu. Nejdůležitějším předpokladem modernistického umění bylo odmítnutí všech klasických systémů reprezentace, vymazání „obsahu“, vymazání subjektivity a hlasu autora, opovržení podobností, pravděpodobností a jakýmkoli typem realismu. (Huysen 2002: 5-6, 105)

Tvůrci se snažili konstruovat entitu, kterou by svoji vůlí a imaginací přetvářeli do různých prostorových podob - jako v případě série Cézannových vyobrazení hory Sainte Victoire, představující různé způsoby pohledu promítnuté do téže barevné plochy. Modernismus, vedle popsané hry s prostorem, věnoval značnou pozornost i hmotné stránce díla - struktuře látek, hustotě barvy či vlastnostem tahu štětcem jako samoúčelným prvkům nové estetiky. (Bell 1999: 281)

Modernismus nebyl jen uměleckým směrem, nýbrž i historickým procesem, jak ho popisuje Joseph Picó. Pro buržoazii představoval filozofii, která hlásala osobní svobodu, rovnost všech před zákonem a rozum jako sílu, která umožní institucionalizovat politické a sociální síly. Modernismus představoval optimistický pohled na budoucnost, která dá věcem řád, ponechá to dobré z kapitalismu a odstraní to špatné. (Picó 1990: 10)

Modernismus s optimistickými výhledy do budoucnosti se opíral o důvěru v evolucionistické teorie pokroku. Optimistické vize modernismu v sobě mají mnoho utopického a často přeceňují možnosti, které se člověku moderní doby nabízí.

Na což upozorňuje i Bauman, modernisté pevně věřili ve vektorovou povahu času. Byli přesvědčeni, že proud času má určitý směr a že to, co bude následovat, bude lepší. (Bauman 2001: 122)

Shrnu-li výše napsané, tak modernismus dbal autonomie uměleckého díla (došlo k odloučení umění od každodenního života), kladl důraz na formu a zkoumání vyjadřovacích možností jazyka, udržoval dichotomii vysokého a nízkého umění, odmítl klasické systémy reprezentace. Modernistická díla mají experimentální povahu, mohou být ironická i dvojsmyslná. Modernismus předkládal optimistickou vizi budoucnosti a kladl důraz na vektorovou povahu času.

Postmodernismus ovšem takhle charakterizovat není možné, neboť nikdo zcela neví, co se vše se tímto termínem označuje. Postmodernismus nelze vymezit na základě pouhé negace základních pilířů modernismu, neboť postmodernismus je ani tak nezavrhne jako je zpochybňuje. Popíše rysy postmodernismu, jak se projevuje v jednotlivých druzích umění, a



pochybnosti, které vzbuzuje, posléze se věnují postmoderní literatuře a kritikům postmodernismu. Nejprve však ještě přiblížím modernismus v Latinské Americe.

### Modernismus v Latinské Americe

Modernismus v kontextu Latinské Ameriky neoznačuje jednotný směr. Je třeba rozlišit modernismus v hispánských literaturách a v brazilské, ve které označuje avantgardní tendence v období 1922-1930. (Lidmilová 1996: 56)

Modernismus v hispánských literaturách je vymezen daleko úžeji, termín označuje hnutí za literární obrodu, které se zformovalo v 80. a 90. letech 19. století a doznívalo do 20. let 20. století. K zformování hnutí dal podnět Rubén Darío, který podle P. Shimose zvolil k označení slovo "moderno", protože nese význam „současný a nenáležící minulosti". (Shimose 1989: 150)

Hispanoamerický modernismus představoval kritickou reakci na romantismus, odmítal vulgaritu formy, opakování obvyklých a dávno známých obrazů ve formě klišé. Nicméně romantismus zcela nezavrhl pro jeho slovní zvučnost. Zejména vycházel z parnasismu, symbolismu, impresionismu a prerafaelismu, vyjadřoval náladu „fin de siècle". (Henríquez Ureña 1954: 9, 10, 11)

Byl reakcí na sociální situaci, poměrně rychlou a nerovnoměrnou industrializaci, na provincialismus měšťanských vrstev a duchovní omezenost. Stál v opozici vůči této společenské skutečnosti.

Modernisté oproti provinciálnímu měšťáctví postavili kult aristokratičnosti, krásy a rozkoš smyslů. Což symbolizovala zámecká sídla, zahrady, parky s jezírky a labutěmi (neposkvrněnost, dekorativnost), královští pávi a květy lilií. Opovrhovali zbohatlíky, ale vzhlíželi ke všemu, co nemohli vlastnit (japonerie, čínský porcelán, exotické ptáky ve voliérách, perské koberce, drahé látky a kameny). Zdrojem inspirace pro modernisty byly kultury Číny, Japonska a starého Řecka. Sami sebe povýšili do role intelektuálních elit, prohlásili se za rytíře ducha, osvojili si gesto evropských romantiků, představu básníka jako vyvržence společnosti.

Jako cíl stanovili absolutní krásu, toto odstoupení od bezprostřední reality poprvé v dějinách hispanoamerického písemnictví umožnilo literatuře být sama sebou. Modernisté obohatili slovník o archaismy, neologismy, vzdělanecké a odborné termíny, výpůjčky z jiných jazyků. Zpružnili větnou stavbu, experimentovali s básnickými obrazy, ale především s rytmem. Například Daríovi jazyk sloužil k vyjádření smyslových vjemů (barvitost, plastičnost). (Vydrová 1996: 40-41)

## Postmodernismus

Komplexnost problematiky postmodernismu a pochybnosti s ním spojené lze shrnout v následujících otázkách, jak je formuluje Huyssen (2002) a Harvey (1998).

Došlo k vytvoření nových estetických forem v různých druzích umění nebo se jen v jiném kulturním kontextu recyklují techniky a strategie modernismu?

Ovšem podle Huysseena je zřejmá změna v sensibilitě, praktikách i ve formování diskurzů. (Huyssen 2002: 311-312)

Opravdu postmodernismus představuje radikální rozchod s modernismem, nebo se jedná o pouhé odmítnutí určité tendence modernismu, kterou představuje architektura Mies van der Rohe a prázdné plochy abstraktní expresionistické malby minimalistů?

Je postmodernismu stylem (v tom případě lze odkázat na jeho předchůdce – dadaismus, Nietzscheho a dokonce jak zmiňují Kroker a Cook, na *Vyznání* Sv. Augustýna) nebo je pouhým konceptem periodizace (z toho ovšem plyne další otázka, a to otázka po jeho počátku, odkdy je možné datovat postmodernismus od roku 1950, 1960 nebo 1970?)?

Má revoluční potenciál, když stojí v opozici vůči všem formám metapříběhu (včetně marxismu, freudismu a všech osvícenských forem rozumu) a zabývá se „jinými světy“ a „dalšími hlasy“ dlouho umlčovanými (ženy, homosexuálové, minoritní kultury)?

Nebo se jedná o pouhou komercializaci a pokoření modernismu a zjednodušení již vyprchaných aspirací modernismu na *laissez-faire*, na pouhý tržní eklekticismus a motto: „vše platí“?

Podkopává postmodernismus neokonzervativní politiku, nebo se stává její součástí? Můžeme objevení postmodernismu přisoudit radikální restrukturalizaci kapitalismu, zformování „postindustriální“ společnosti, nebo postmodernismus chápeme jako „umění v době inflace“ či jako „kulturní logiku pozdního kapitalismu“ (návrhy Newmana a Jamesona<sup>9</sup>)? (Harvey 1998: 59)

V práci se pokusím načrtnout odpovědi na tyto otázky, které odhalují komplexnost problému postmodernismu. Odpovědi nebudou vyčerpávající, neboť ty by vyžadovaly znalosti ekonoma (ekonomie pozdního kapitalismu), filozofa (problém existence pravdy v postmodernismu), estetika (existence estetických principů v postmodernismu), sociologa (role nových technologií, změna percepce časové a prostorové dimenze našeho jednání). Nicméně pro konceptualizaci postmodernismu je třeba zabrousit do všech těchto věd.

---

<sup>9</sup> Jameson vztahuje vznik postmoderní kultury ke změně kapitalistického výrobního způsobu, nikoli ke vzniku postmoderní společnosti. Postmoderní je kapitalistický výrobní způsob, ve kterém kulturní produkce zaujímá konkrétní funkční místo. Jameson postmoderní kulturu dává do souvislosti s ekonomickou a vojenskou převahou USA. (Jameson 1998: 20, 68)

Problematické je již označení „postmodernismus“ a jeho vymezení, nelze ho vymežit jednoduchou systematickou definicí. Huyssen postmodernismus dává do vztahu s uměleckými hnutími v USA – pop, performance, experimentální tanec, divadlo a fikce – a také s avantgardními tendencemi v literární kritice, od díla Leslieho Fiedlera a Susan Sontagové v šedesátých letech až po nedávné osvojení francouzské kulturní teorie severoamerickými kritiky, které můžeme, ale nemusíme označit jako postmoderní. Nicméně slovo „postmodernismus“ bylo poprvé použito v šedesátých letech literárními kritiky jako Ihab Hassan a Leslie Fiedler, kteří ovšem zaujali velmi odlišné postoje ohledně toho, co vlastně je postmoderní literatura. Začátkem sedmdesátých let se termín začal užívat ve vztahu s architekturou, později tancem, divadlem, malířstvím, kinem a hudbou.<sup>10</sup> Rozchod postmodernismu s modernismem byl znatelný v architektuře a vizuálním umění, v literatuře až později. (Huyssen 2002: 279, 316)

To, že se postmodernismus znatelněji projevil v architektuře a vizuálním umění vypovídá o jeho povaze, důrazu na tvar a prostor.

Na samotném zacházení s prostorem, lze vysledovat znatelný rozdíl ve vnímání prostoru a samotného umění modernismu a postmodernismu. Podle Harveyho, modernisté prostor modelovali ve shodě se společenským účelem, který měl plnit, proto vždy konstruovali podle sociálních projektů. Kdežto postmodernisté nahlíží na prostor jako na autonomní, nezávislý, který je třeba formovat podle estetických principů a cílů, tedy něco krásného, nadčasového jako účel stavby sám o sobě. Postmodernisté již nedělají projekty, nýbrž design, na kterém je znát eklekticismus architektonických slohů. Tedy jazyk architektury získal podobu jazykových her velmi specializovaných podle toho, komu jsou určeny. Např. *La Pizza d'Italia* v New Orleans navržena Charlesem Moorem, *Scarlet Place* a *Harbor Place* v Baltimoru. (Harvey 1998: 85, 102)

Postmoderní architektura převzala některé rysy modernismu (autonomie díla, nadčasovost), které se však neprojevovaly v architektuře modernismu. Zdůrazňuje design.

---

<sup>10</sup> Postmodernismus šedesátých let usiloval o znovuoživení dědictví evropské avantgardy, ovšem již v sedmdesátých letech jeho potenciál byl vyčerpán, ačkoli některé z jeho rysů se projeví i v dalším období. Byl charakteristický svoji imaginací, jejíž prostřednictvím došlo k rozvinutí významu budoucnosti a nových hranic, rozchodu a diskontinuity, krize a generačního konfliktu. Což připomínalo spíše první avantgardní hnutí jako dadaismus a surrealismus, než modernismus. V tomto období také došlo k útoku na umění jako instituci, na způsoby jakými se vnímá a definuje role umění ve společnosti, na způsoby jak je umění produkováno, komercializováno, distribuováno a spotřebováno. Taktéž je pro tuto typický technologický optimismus (analogický s technologickým optimismem 20. let 20. století).

V sedmdesátých letech byl postmodernismus na jednu stranu zatížen eklekticismem, získal afirmativní povahu a přestal usilovat o kritiku, překročení nebo negaci. Na druhou stranu se objevil alternativní postmodernismus, v jehož rámci došlo k předefinování odporu, kritiky a negace status quo, a to za pomoci takových termínů, které nebyly ani modernistické ani avantgardní. (Huyssen 2002: 324, 329, 330, 333)

Díky zaujetí pro tvar a prostor se postmodernismus mohl nejvitálněji projevit v architektuře, malířství a filmu, jejich optika charakteristickou pro naši dobu, neboť současná kultura je převážně kulturou vizuální. Podle Bella uspořádání prostoru se stalo prvořadým estetickým problémem kultury poloviny dvacátého století, tak jako se kultura v prvním desetiletí dvacátého století esteticky zabývala problémem času (Bergson, Proust, Joyce). (Bell 1999: 119)

Tedy postmodernismus svými rysy je spíše spjat s kulturou vizuální než kulturou literární, proto se také nejživěji projevil ve vizuálním umění a architektuře.

Současná společnost je formována v prostředí audiovizuálních médií, které podle Castellse (2000), Eca (1995), Baumana (2002) a Postmana (1999) poskytují základní materiál našich procesů komunikace. To, co se v nich neobjeví, jakoby neexistovalo. S nástupem „nových médií“<sup>11</sup> došlo k vzájemnému „zesíťování“ médií, „stará média“ s „novými médii“ koexistují<sup>12</sup>. Audiovizuální kultura je zprostředkována oběma typy médií. Možnosti obou typů médií a charakter audiovizuální kultury (s větším důrazem na obrazy a zobrazení než na psané slovo) se odráží v postmoderní kultuře, jejíž jsou součástí. Postmoderní kultura je svázána s novými a audiovizuálními médii, jsou jejími nástroji. Což problematizuje postavení literární kultury v každodenním životě.

V návaznosti na problém vymezení postmodernismu se objevuje další polemický bod, a to platnost dichotomických myšlenkových modelů. Ve většině debat ohledně povahy postmodernismu se podle Huyssena opakuje konvenční myšlenkový model, tedy že postmodernismus je jen pokračováním modernismu, nebo že vyjadřuje radikální rozchod s modernismem, který se posléze hodnotí jako pozitivní nebo negativní. Tímto se problém historické kontinuity či diskontinuity diskutuje jako dichotomie, buď kontinuita s modernismem, nebo rozchod s modernismem. Ovšem právě postmodernismus

---

<sup>11</sup> Označení nová média či – přesněji – digitální média se váže k platformě mediálních technologií, založených na digitálním, tedy numerickém zpracování dat. V širším slova smyslu koncept digitálních médií zahrnuje celé pole výpočetních, computerových technologií a s nimi spojených datových obsahů, v užším slova smyslu se pak vztahuje pouze k počítačově, tedy digitální technologií mediované komunikaci. (Macek, J. „Nová média“, in: *Revue pro média*, č.4, internetový projekt: [[http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Heslar/nova\\_media.htm](http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Heslar/nova_media.htm)] [cit. 2005-10-06])

<sup>12</sup> Podle Simona Fritha nové prostředky komunikace mají kumulativní povahu, neboť podle Fritha rádio nenahradilo gramofon, televize nenahradila rádio nebo kino, video nenahradilo televizi, nýbrž tyto prostředky spolu koexistují a vzájemně se doplňují. (Frith 1999: 23, 25)  
Simon Frith od roku 1999 přednáší na doktorandském studiu na University of Stirling, dříve vyučoval na Institutu sociologie Warwick University a institutu anglických studií na Strathclyde University, v letech 1995-1999 byl vedoucím ESRC Media Economics and Media Culture Research Programme. Díla: *Performing Rites, Sound Effect, Sociology of Rock*

zproblematizoval platnost dichotomií, přesněji řečeno platnost dichotomických myšlenkových modelů byla zpochybněna Derridovým dekonstruktivismem. (Huysen 2002: 313)

Tedy postmodernismus je nahlížen jako dichotomie kontinuity či diskontinuity modernismu, ač sám postmodernismus platnost dichotomií zpochybňuje.

Postmoderní zpochybnění platností dichotomií se projevuje na modifikaci dichotomie vysokého a nízkého umění. Jak? Dichotomie se nevytratila, nýbrž modifikovala. Z vertikální dichotomie vysoké a nízké kultury, se stala horizontální dichotomií masové a okrajových kultur.

Okrajové kultury jsou kulturami, které nepracují na společném jmenovateli co nejširšího publika, staví na odlišnosti. Vyžadují specifické zájmové publikum, ostatním mohou být nesrozumitelné či nedostupné. Mohou přejímat některá díla masové kultury (čerpat z ní), avšak díla dále dotváří podle vlastních kritérií odlišných od kritérií děl masové kultury. Nevznikají s ohledem na masmédiá. Okrajové kultury ve společnosti udržují pluralitu kultur, jsou situovány lokálně, vyhraňují se vůči mainstreamu masové kultury. Pro jedince představují alternativu k masové kultuře. Jsou prostorem pro seberealizaci i únik těch tvůrců, kteří se odmítají podříditi mainstreamu masové kultury, jak popisuje Josef Alan (2001).

Mezi okrajové kultury patří projevy kultury „zdola“, umění (vysoká kultura) a speciální kultury (např. kultury minorit). (Wolton 1999: 118-122)

Označení kultura „zdola“ je moderním analogem tradiční lidové kultury, vzniká vně pole masové kultury. Jejím projevem bylo graffiti, než vstoupilo na pole kultury masové, jak popisuje Suzi Gabliková. Podle Gablikové graffiti byl okrajový fenomén, „uměním outsiderů“, projev subkultury, kultury „lidí pro lidi“, vstoupil na umělecký trh a stal se „legitimním“. Z Harlemu, Bronxu či Brooklynu, kde působilo současně s rapem a break dancem, se graffiti dostalo do klubů na Manhattanu, příležitostně i mezi různé alternativní proudy. Po vystavení graffiti jako pouličního umění v galeriích se někteří tvůrci z ghetta ocitli v centru zájmu důležitých newyorských obchodníků s uměním. (Gabliková 1995: 115, 117)

Stali se součástí kulturního průmyslu. Stejně jako podívaná, zábava, které mají původ v karnevalové kultuře. Podle Featherstone se jich chopil kulturní průmysl a přetvořil je v konzumní produkt masové kultury. (Featherstone 1993: 82)

Vymezení umění (vysoké kultury) jsem převzala od Suzi Gablikové (1995), M. Calinescu (1991) a R. Scrutona (2002).

Podle Scrutona porozumění umění je podmíněno získáním etického nazírání. Umění uchovává řád v našich emocích, vychází z náboženské tradice a vyžaduje vynaložení určitého

úsilí k jejímu porozumění (vědomost, sebekázeň a studium). Poskytuje pocit sounáležitosti a jeho vnitřní hodnota v průběhu let nemizí.

Podle Gablikové umění by mělo být „měřitelné svou trvalostí i kvalitou své působivosti, svou substanciální přítomností v prostoru i čase, exemplárně zvládnutým řemeslem, smysluplným poselstvím o světě.“ (Gabliková 1995: 46)

Umění má nejen estetickou funkci, nýbrž i vztah k morálnímu řádu. Podle Gablikové umění, jehož funkcí bylo poskytovat smysl, produkovaly transcendentní systémy, které měly vnesením určitého řádu zabránit chaosu a nahodilosti. S modernitou byly tyto systémy zavrženy a nahodilost se stala ctností modernity. V modernismu došlo k zpochybnění veškerých estetických norem, nebyl schopný zavést vlastní estetický styl. Důležitou se stala nezávislost a individuální svoboda, nikoli sociální autorita.

Opravdové umění podle Calinesca obsahuje neredukovatelný prvek, tomuto podstatnému prvku je vlastní estetická autonomie. „Umění“, které je produkováno k bezprostřednímu konzumu, je jasně a zcela redukovatelné, a to z vnějších motivů a příčin. (Calinescu 1991: 253, 237)

Právě v redukovatelnosti tkví rozdíl mezi opravdovým uměním a masovou kulturou, jak dále vysvětlím.

Pro Calinesca je podstatná neredukovatelnost umění. Scruton klade důraz na získání etického nazírání, které je nezbytné pro porozumění umění. Důležitým rysem umění je, že jeho vnitřní hodnota v průběhu let nemizí. Pro Gablikovou je důležitý vztah k morálnímu řádu, sociální autoritě a transcendentním systémům (které umění produkovaly), takové vymezení umění od nástupu modernity nebylo naplněno. Neznamená to však, že umění s nástupem modernity vymizelo, nýbrž že byly zpochybněny estetické normy vysoké kultury.

Okrajové kultury a masová kultura se vzájemně ovlivňují. Masová kultura vstupuje na pole okrajových kultur či okrajové kultury vstupují na trh masové kultury. Okrajové kultury se stávají masovou kulturou, kde kreativita a odlišnost okrajové kultury se stává konvencí. Jako alternativa masové kultury se vymezují další okrajové kultury.

Masová kultura chce obsáhnout co nejširší publikum, proto pracuje na základě jejich společného jmenovatele, pracuje na principu homogenizace, jak uvádí Kloskowská. (Kloskowská 1967: 222-223, 226-227).

Tato kultura má univerzální charakter. Jedinec neuspokojený masovou kulturou se může uchýlit k dílům některé z okrajových kultur. I jemu je však masová kultura srozumitelná a přístupná. Nevyžaduje vynaložení osobního úsilí, ale ani neskýtá hluboký prožitek. Masová

kultura má globální charakter. Lze ji konzumovat po celém světě, jak uvádí Simon Frith<sup>13</sup> (1999).

Jedním z jejích konstitutivních prvků je kýč, který podle Kulky postrádá vazbu k specifickým vlastnostem svého provedení, která je umění (ať kvalitnímu či průměrnému) bytostně vlastní. Jeho efekt spočívá ve zvláštním druhu nadbytku jeho konstitutivních prvků. Rysy kýče jsou zaměnitelné velkým množstvím alternativ, aniž by byl kýč zkvalitněn či poškozen. (Kulka 1994: 144-145) Produkty masové kultury netvoří kompaktní celek, nýbrž jim lze jednotlivé prvky ubírat, aniž by došlo ke změně vyvolaných emocí. Kdežto umělecká díla jsou totalitní, nelze k nim nic přidat ani ubrat beze změny podstaty díla.

Masová média jsou nástroji masové kultury, nejsou příčinou jejího vzniku<sup>14</sup>. Masová kultura splňuje kritéria pro přenos masovými sdělovacími prostředky. Paralelou masové kultury je průmyslová produkce, je administrována kulturním průmyslem, který podle Adorna „kalkuluje subjektivní moment účinku podle statistické průměrné hodnoty do obecného zákona“ (Adorno 1997: 348), nikdy se neřídil pojmem čistého umění, produkuje kalkulovaný *fun*. Snaží se udržet status quo na kulturním poli. Kulturní průmysl plánuje potřebu štěstí a vykořisťuje ji. „Kulturní průmysl má svůj moment pravdy v tom, že uspokojuje podstatnou potřebu, jež vzniká ze stále rostoucího odříkání, které společnost vyžaduje, způsobem, jakým ji uspokojuje, se z ní však stává absolutní nepravda.“ (Ibid.:409) Tedy postupující subjektivní diferenciací, stupňování a rozšiřování oblasti estetické stimulace učinilo podněty předmětem manipulace, tak se mohly produkovat pro kulturní trh. (Ibid.:312)

Dichotomie vysoké a nízké kultury byla oslabena, přesněji řečeno, byla modifikována. Avšak dichotomický model zůstává. Horizontální dichotomie je posílena působením masových médií. Role masových médií spočívá v tom, že jak vysoká kultura, tak kultura okrajové se v médiích ve své specifické podobě nemohou objevit. Vnějšími charakteristikami se vysoká kultura (umění) přiblížila okrajovým kulturám a obě se vyhranily vůči masové kultuře médií zprostředkované. Umění se nevytratilo, avšak změnilo se jeho

---

<sup>13</sup> Od roku 1999 přednáší na doktorandském studiu na University of Stirling, dříve vyučoval na Institutu sociologie Warwick University a institutu anglických studií na Strathclyde University, v letech 1995-1999 byl vedoucím ESRC Media Economics and Media Culture Research Programme. Díla: *Performing Rites, Sound Effect, Sociology of Rock*

<sup>14</sup> Podle Dawsona (1998) a Mitzmana (2001) prostor pro formování masové kultury vytvořila technická revoluce, která začala anglickou průmyslovou revolucí na konci 18. století, a politické revoluce, počátek měly ve Velké francouzské buržoazní revoluci. Za předpokladu demokratizace společnosti, industrializace, urbanizace a kodifikace jazyka společně s nárůstem vzdělanosti bylo vytvořeno prostředí vhodné pro její šíření. V důsledku zhroutení starého společenského režimu došlo k profesionalizaci a osamostatnění umělců, kteří se stali pracovní silou nabízející svůj potenciál na pracovním trhu. Objevila se kulturní produkce, která je vědomě pro „trh“ vytvářena a nakonec jím i řízena.

postavení na kulturním poli.

Huysen uvádí, že v postmodernismu došlo k zpochybnění platnosti dichotomií či, že staré dichotomie už nemají význam. (Huysen 2002: 313, 348-349)

Podle mého názoru staré dichotomie stále význam mají, stále s nimi pracujeme, popřípadě se vůči nim vyhraňujeme. Se sociálními procesy a změnami došlo ke změně v postavení jednotlivých dichotomií, například na kulturním poli se z vertikální dichotomie vysokého a nízkého umění stala horizontální dichotomie masové a okrajových kultur (problém legitimacy vysoké kultury v současné společnosti), ale stále zůstává dichotomický model. Obě kultury ze sebe vzájemně čerpají, ovlivňují se.

A právě překlenutí hranice mezi uměním (vysokou kulturou) a masovou kulturou a zakořenění umění ve světě každodenního života tvoří konstitutivní rysy postmodernismu. (Harvey 1998: 83; Jameson 1991: 17; Hutcheonová 2002: 98)

Některé prvky masové kultury se staly součástí děl uměleckých. Zároveň nové přístupy v umění (performance a happening) mají pomíjivý charakter, což je bližší logice produkce masové kultury. To ovšem neznamená, že performance nebo happening jsou nutně produkty kulturního průmyslu, nemusí být. Znamená to, že estetická kritéria se proměnila. Avšak současná umělecká díla neztrácejí svoji vypovídací schopnost, tedy pokud současná umělecká díla osloví i další generace („předají smysluplné poselství o světě“), vypoví, tak jsou opravdu uměleckými díly a nikoli zavádějícím označením.

Překlenutí je znát i v samotném zaměstnání umělců. Jak zmiňuje Huysen, různí umělci pracovali nejprve v reklamě a grafickém designu, než se začali věnovat umění, v jejich díle je zřejmé zmenšení rozdílu mezi reklamou a uměním, nicméně tento jev se nemůže zaměřovat s postupným mizením dichotomie umění a života. (Huysen 2002: 258)

Nejenže neexistuje shoda o samotném pojmu „postmodernismus“, nýbrž i termín „postmodernismus“ je paradoxní. Označení odkazuje k něčemu, co není zřejmé, že se stalo. Podle Vicente, termín odkazuje k časové posloupnosti, jak jsem zmínila odkazuje ke směru následujícímu po modernismu. Avšak časová posloupnost, periodizace, jsou typicky moderními koncepty, postmodernismu takovou posloupnost odmítá stejně jako význam historie. (Vicente 1989: 38)

Postmodernismus je rozporuplný, jeho označení odkazuje k rozchodu s modernismem, přitom využívá konceptů modernismu k vymezení sebe sama.

Předložila jsem některé z paradoxů postmodernismu, který je plný rozporů, kontradikcí. Rozporuplnost je také znatelná na vztahu událostí minulosti a historických



skutečností, vztahu přítomnosti a minulosti či odmítnutí významu historie. Postmoderní fikce není ahistorická ani dehistorizující. Podle Hutcheonové<sup>15</sup> důsledkem postmodernistické snahy o denaturalizaci historie je nové vědomí odlišnosti mezi surovou událostí minulosti a historickou skutečností. Skutečnosti jsou sociálně konstruovány na základě události. Skutečnosti jsou události, kterým dáváme určitý význam, proto se z jedné stejné události v závislosti na jednotlivých historických perspektivách odvodily různé skutečnosti. Vypravěč, ať příběhu nebo historie, rovněž konstruuje skutečnosti tím, že dává specifický význam jednotlivým událostem. Postmoderní fikce podle Hutcheonové opětovně tematizuje proces proměny události ve skutečnosti prostřednictvím studia a interpretace archivních dokumentů. Jinými slovy, k dispozici máme reprezentace minulosti, z kterých konstruujeme naše narativa a vysvětlení. Postmoderním úhlem pohledu je na současnou kulturu nahlíženo jako na výsledek předcházejících reprezentací. Reprezentace historie se stává historií reprezentace. Což znamená, že v postmoderním umění se nelze vyhnout historii reprezentace, která však může být využita prostřednictvím ironie a parodie či kriticky komentována. Historický význam se dnes může zdát být nestabilním, závislým na kontextu a vztahu k ostatním, přechodný. Hranice přítomnosti a minulosti, světa fikce a světa skutečného, mohou být v postmoderní fikci překročeny, ale nikdy není předloženo řešení základního rozporu, a to vztahu minulosti a přítomnosti. (Hutcheonová 2002: 54, 55, 56, 63, 69) Jinými slovy hranice zůstávají zachovány, ač jsou zpochybňovány.

Postmodernismus neodmítá historii, nýbrž zpochybňuje jediný možný výklad historie. Ukazuje, že existuje mnoho interpretací jedné události v závislosti na úhlu pohledu jednotlivých aktérů. Hutcheonová zmiňuje sociální konstruování skutečnosti. Skutečnosti jsou sociálně konstruované, stejně jako sociální realita předkládaná jako samozřejmá není tak samozřejmá<sup>16</sup>, ovšem události, naše činy jsou reálné, nikoli konstruované. Nahlížení na události (nikoli na skutečnosti, jak událost a skutečnost odlišila Hutcheonová) a minulost jako sociální konstrukt představuje nebezpečí odnětí zodpovědnosti za naše činy, falsifikaci historie a bagatelizaci jejího významu, například tvrzení, že osvětimské plynové komory

---

<sup>15</sup>Linda Hutcheon je profesorkou anglické a srovnávací literatury na University of Toronto.

<sup>16</sup>Podle Bergera a Luckmanna (1999) veškerá lidská činnost podléhá habitualizaci, při vzájemné typizaci habitualizovaných činností dochází k jejich institucionalizaci, která je patrná v každé sociální situaci probíhající v čase. Institucionalizovat lidskou činnost znamená podřídit tuto činnost sociální kontrole. Následuje proces objektivizace, při němž externalizované produkty lidské činnosti nabývají objektivní povahy, neboť sociální formace mohou být nové generaci předávány jen a pouze jako objektivní svět. Jelikož nová generace nezná původ instituce, je třeba vysvětlit a ospravedlnit její existenci, proto instituce vyžadují legitimizaci. Toto vědění je v průběhu socializace vštěpováno jako objektivní pravda a tím je internalizováno jako subjektivní realita. Tato realita má pak schopnost jedince utvářet.

neexistovaly (David Irving)<sup>17</sup>. V postmoderním umění se nevy mazávají hranice mezi fikcí a skutečností, nýbrž se překračují.

V postmodernismu nebyl zpochybněn jen jediný možný výklad historie, nýbrž tři pilíře modernismu – rozum, pravda a historie, proto jsou podle Beller Taboady<sup>18</sup> v současnosti tolik reflektovány na poli přírodních věd a filozofie pojmy pravda, rozum a historie. (Beller Taboada 1991: 64-65)

Postmodernismus zpochybňuje tři pilíře modernismu. Tato situace (postmoderní) je podle Lyotarda dána tím, že modernismus, přesněji řečeno jeho projekt emancipace lidstva, selhal. V postmoderní situaci panuje nedůvěra vůči metanarativním příběhům, které charakterizují moderní myšlení (postupná emancipace rozumu a svobod, postupná nebo katastrofická emancipace práce, obohacení celého lidstva pokrokem kapitalistické vědy a techniky). (Lyotard 1993: 6, 29, 97-98)

Co tvoří pilíře postmodernismu, když odmítl pilíře modernismu? Na čem je postmodernismus vystavěn?

Problém postmodernismu spočívá v tom, že žádné pilíře nenabízí. Podle Beller Taboady se nepokouší vytvořit novou kulturu, ani vyřešit problémy modernismu. Je kritikou bez řešení. Postmodernismus nestaví na žádných pevných základech (ve smyslu jak se může hovořit o krizi základů věd), protože až dosud nebyly představeny základní pojmy, které by umožňovaly vysvětlit současný stav společnosti, ve které žijeme, a které by odkazovaly k modernitě. Ač postmoderní myšlení ztratilo důvěru v jedinečný a neměnný rozum, nevede k iracionalitě, protože iracionalita znamená nepřítomnost či ztrátu rozumu. Postmoderní myšlení mezitím uznává existenci různých racionalit. Postmodernismus nepředstavuje určitý typ útoku na rozum, ač může vést k iracionalitě a anarchismu, nýbrž je akceptací odlišných racionalit, jejich soužitím, aniž by jedna byla vnímána jako lepší či měla větší legitimitu než ta druhá. Tedy postmoderní myšlení opouští dogmatismus a netoleranci. Modernismus kladl důraz na budoucnost, kdežto postmodernismus se soustředí na přítomnost, bez minulosti i budoucnosti. V tomto bodě se Beller Taboada shoduje s J. Picoem. A jelikož přítomnost

---

<sup>17</sup> Zeman, P. (2001) *David Irving a „osvětivská lež“*. Internetový projekt: [[http://www.holocaust.cz/cz2/resources/texts/zeman\\_irving](http://www.holocaust.cz/cz2/resources/texts/zeman_irving)] [cit. 2006-01-17]

*Studie byla otištěna ve sborníku O dějinách a politice. Janu Křenovi k sedmdesátinám. Praha 2001, s. 209-231.*  
Historie revizionistického hnutí: Maršák, J. (2005) „Holocaust nebyl!? Současný stav popíračů holocaustu“. en: *Britské listy* 3.2.2005, ISSN 1213-1792, internetový projekt: [<http://www.blisty.cz/2005/2/3/art21809.html>] [cit. 2006-01-17]

<sup>18</sup> Walterio Beller Taboada je profesorem na Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco v Mexico City

nevyžaduje pevný základ, chybí i postmodernismu, který zároveň je kritikou institucí rozumu a rozumu institucí. (Beller Taboada 1991: 65, 66, 67)

Postmodernismus rozporuplný, neboť pracuje s koncepty modernismu, ač je zpochybňuje, popřípadě odmítá. Vztah postmodernismu k modernismu je ambivalentní. Postmodernismus je vystaven na pochybování a zpochybnění. Nepřináší nové umělecké formy, nýbrž překračuje hranice starých uměleckých forem. Slovy otázky, kterou pokládá Huyssen, lze říci, že dochází k recyklaci technik a strategií v jiném kulturním i sociálním kontextu, jehož základním rysem je soužití různých názorů, hledisek, úhlů pohledů, které mají stejnou legitimitu, tedy už neexistuje jedinečný a nezpochybnitelný úhel pohledu či výklad.

Uznání plurality názorů, interpretací, postojů, kultur je jedním ze znaků postmodernismu. Jak uvádí Harvey, myšlenka, že všechny sociální skupiny mají právo se vyjadřovat, nechat slyšet svůj hlas, který je uznán jako autentický a legitimní, je podstatou plurality postmodernismu. (Harvey 1998: 65)

Právě tato otevřenost postmodernismu, pochopení odlišnosti a jinakosti, podle Huyssena (2002) se ve veřejném prostoru projevuje činností nových sociálních hnutí. Tato pluralita byla ve společnosti vždy přítomná, ale neměla legitimitu, která jí byla dána v současné společnosti. Proto za důležitou změnu považují uznání legitimacy těchto hlasů.

Rozporuplný postmodernismus je, podle Hutcheonové, na jednu stranu sebeodkazující, ironický, dvojznačný a parodující, což charakterizuje i umění modernismu. Zkoumá jazyk a pochybuje o klasických realistických systémech reprezentace. Na druhou stranu je reakcí na modernistické požadavky umělecké autonomie, individuálního vyjádření a záměrného oddělení umění od masové kultury a každodenního života. (Hutcheonová 2002: 14-15)

Tedy postmodernismus není radikálním rozchodem s modernismem, nýbrž právě reakcí na modernismus v současném sociálním a kulturním kontextu.

V kontextu, ve kterém se zobrazení proměnila ve zboží, a pro který je podstatná změna základní suroviny fungování světové ekonomiky. Harvey souhlasí s Baudrillardem<sup>19</sup> v tom, že pozdní kapitalismus, jak ho označuje Jameson, se věnuje produkci znaků, zobrazení a znakových systémů a nikoli výrobě zboží jako takového<sup>20</sup>. Čas oběhu zobrazení je krátký,

---

<sup>19</sup> Harvey odkazuje ke knize Baudrillard, J. (1981) *For a critique of the political economy of the sign*. St. Luis, Mo.

<sup>20</sup> Podle Joyanese Aguilara stěžejním materiálem naší společnosti jsou informace, které se staly základním kamenem fungování světové ekonomiky. (Joyanes Aguilar 1997: 35; Luis Joyanes Aguilar je viceděkanem Fakulty informatiky Universidad Pontificia de Salamanca, má doktorát sociologie a informatiky, věnuje se informačním technologiím a komunikaci)

mnoho zobrazení může být masivně komercializováno v okamžité podobě. Došlo k zrychlení času oběhu zobrazení (překonání prostorových hranic). Podle mého názoru tento proces usnadňují vlastnosti nových médií (možnost okamžité komunikovatelnosti). Merkantilizace zobrazení pomíjivějšího charakteru je vodou na mlýn tržní ekonomiky. (Harvey 1998: 318)

Současná světová ekonomika je vystavěna na oběhu informací (základní obchodovatelná surovina), díky novým technologiím se zkrátila doba oběhu, technologie daly prostor pro změnu percepce časové dimenze našeho jednání, umožňují jedinci komunikovat okamžitě, bezprostředně. Nové technologie jsou interaktivní a vzájemně propojitelné. Krom informací se ve zboží proměnily znakové systémy, zobrazení. Všechny tyto změny jsou reflektovány v postmoderní kultuře i myšlení.

Nové technologie přispěly ke změně percepce časové a prostorové dimenze našeho jednání. Podle Jamesona, prostorová dimenze postupně dominuje nad časovou. Schopnosti jedincova lidského těla umístit se, zorganizovat percepčně své bezprostřední okolí a kognitivně najít svoji pozici ve vnějším světě jsou v postmoderním hyperprostoru překročeny. Naše mysl je neschopná narýsovat mapu globální komunikační sítě, která je mnohonárodní a decentralizovaná a ve které jsme jako individuální subjekty chyceni. Postmodernismu připisuje dva rysy, a to transformaci reality v zobrazení a fragmentaci času v řadu trvalých přítomností. (Jameson 1998: 32, 38)

Změna percepce časové a prostorové dimenze našeho jednání, obtížnost percepčně zorganizovat své bezprostřední okolí, fragmentace času v řadu trvalých přítomností a transformace reality v zobrazení jsou rysy současné, postmoderní situace. Tedy pro postmoderní situaci je příznačná fragmentace času. A co prostor?

---

Informace a jejich směna hrají ústřední roli v naší společnosti, nástroji jejich šíření a směny jsou komunikační prostředky včetně nových technologií.

Změnu sociální struktury s nástupem informační společnosti popisuje také R.B. Reich. Reich charakterizoval tři kategorie konkurenčního postavení v rámci globalizovaného kapitalistického systému. A to kategorii symbolických analytiků, běžných výrobních služeb a osobních služeb.

Do první kategorie patří finančníci, které nezajímá ani tak jejich místo původu, státní občanství, nýbrž místo, kde pracují a vydělávají peníze.

Druhou kategorií jsou běžné výrobní služby. Sem patří mechanické práce, které se provádí ve velkovýrobním průmyslu. Obvykle zaměstnanci pracují spolu a s mnoha dalšími lidmi vykonávajícími tutéž činnost, obvykle ve velkých uzavřených prostorách. Jsou kontrolováni nadřizenými, pomocí počítačů se monitoruje kolik práce bylo uděláno. Zaměstnanci obvykle musí umět číst a provádět jednoduché počty, jejich hlavní devizou je spolehlivost, loajalita a schopnost přijímat rozkazy. Na což je dostačující standardní americké vzdělání. (Reich 1995: 197)

Poslední kategorií jsou osobní služby, pracovníci jsou kontrolováni a nepotřebují pro jejich vykonávání vysoké vzdělání. Jelikož tyto služby jsou prováděny osobně, nelze je prodávat celosvětově. Jsou na ně kladeny požadavky jako na dělníky: dochvilnost, manipulovatelnost a spolehlivost. Navíc musí mít příjemné vystupování a neustále úsměv na tváři. (Ibid.: 198-199)

Prostor se, podle Harveyho, stává sociálním tím, že mu sociální aktéři v každodenním světě připisují význam ve shodě se svým *common sense* („zdravým rozumem“). Z určitého úhlu pohledu se prostor jeví komplexněji než čas, lze ho fyzicky zhmotnit a vyjádřit - adresou, zónou, vzdáleností, designem, objemem. Většinou s prostorem zacházíme jako s objektivní skutečností, kterou lze měřit a vymezit. Podle Harveyho později poznáme, že naše subjektivní zkušenost s prostorem nás může dovést do oblasti vnímání, světa fantazie, fikce, imaginace. Odlišné sociální skupiny mají odlišné vnímání a koncepce prostoru. (Harvey 1998: 227)

Nové technologie umožňují vnímat odlišně čas i prostor našich interakcí, což vede k určité modifikaci našeho světa fantazie, fikce i imaginace. Nové technologie jsou nástroji postmoderní kultury, staly se její součástí.

Podle Harveyho většina postmoderních myslitelů je fascinována novými možnostmi zisku, analýzy i přenosu informací a vytváření vědění. Jako příklad poslouží Lyotard, který se zabývá novými technologiemi produkce, šíření a užívání vědění jako „hlavní výrobní síly“. (Harvey 1998: 66-67)

Shrneme-li rysy postmodernismu, tak postmodernismus je paradoxním už pro svoje označení, které odkazuje k něčemu, co se nestalo. Bývá nahlížen či vymezován na základě konceptů modernismu, které zpochybňuje (periodizace, platnost dichotomických myšlenkových modelů). Překračuje hranice mezi uměním a masovou kulturou, postmoderní umění je zakořeněno v každodenním životě. Postmoderní umění pracuje s tvarem a prostorem, proto se projevilo nejvitálněji v architektuře a ve vizuálních uměních. Současná kultura je převážně kulturou vizuální, nová a audiovizuální média jsou jejími nástroji, důraz je kladen na obrazy a zobrazení než na psané slovo. Což problematizuje legitimitu kultury literární v každodenním životě. Postmodernismus zpochybňuje jediný možný výklad historie, opouští dogmatismus a netoleranci, uznává pluralitu názorů, úhlů pohledů, postojů, kultur a interpretací. Zpochybňuje tři pilíře modernismu (rozum, pravda, historie), ale místo nich nic nenabízí, je kritikou bez řešení. Nevede však k iracionalitě, nýbrž k uznání odlišných racionalit stejně legitimních. Postmodernismus se soustředí na přítomnost. Je sebeodkazující, ironický, dvojnásobný a parodující, stejně jako modernismus se soustředí na zkoumání jazyka a zpochybňuje klasické realistické systémy reprezentace. Ovšem reaguje na modernistické požadavky umělecké autonomie, individuálního vyjádření, záměrného oddělení umění od masové kultury a každodenního života, proto je postmodernismus spíše reakcí na modernismus v současném sociálním a kulturním kontextu. V kontextu, kde znaky a zobrazení představují obchodovatelné zboží, kde informace jsou základní surovinou světové ekonomiky a kde se zkrátil čas oběhu zobrazení. Což umožnily i nové technologie, stejně jako

změnu percepce časové a prostorové dimenze našeho jednání, interakcí. Rysem postmodernismu je fragmentace času v řadu trvalých přítomností a transformace reality v zobrazení, čímž se dostáváme k problému reprezentace.

Již jsem zmínila, že postmodernismus odmítl klasické realistické systémy reprezentace stejně jako modernismus.

Postmoderní strategie, podle Hutcheonové, jsou založeny na zpochybnění realistické představy reprezentace, kde se předpokládá průhlednost média a přímá a přirozená spojitost mezi znakem a referentem nebo mezi slovem a světem. Samozřejmě umění modernismu, ve všech svých formách taktéž zpochybňuje tuto představu, jak zmiňuje Huyssen, avšak zdůrazněním opacity (neprůhlednosti, neprůsvitnosti) média a soběstačnosti významového systému, došlo k úmyslnému oslabení role referenta. Postmodernismus zpochybňuje realistickou transparentnost i reflexivní odpověď modernismu. (Hutcheonová 2002: 32)

Modernismus i postmodernismus se vyhranil vůči klasickým systémům reprezentace. Modernismus pracoval se soběstačným významovým systémem, kdežto postmodernismus zpochybňuje jak klasický systém reprezentace, tak modernistickou neprůhlednost média a soběstačnost významového systému. Postmoderní systém reprezentace nemusí odkazovat k realitě, což nyní vysvětlím.

Harvey, Jameson i Vicente se shodují na roli reprodukce a reprodukovatelnosti v postmoderní tvorbě. V roce 1936 W. Benjamin v eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, uznal, že umělecké dílo bylo v principu vždy reprodukovatelné, změna nastala s možností technické reprodukce uměleckého díla.

Technickou reprodukovatelností dílům atrofuje jejich aura. Technická reprodukce díla znehodnocuje jeho časově prostorovou jedinečnost, zbavuje dílo pojmu jeho pravosti „zde a nyní“, vyvazuje dílo z dosahu jeho tradice. Technická reprodukce nahrazuje neopakovatelný jedinečný výskyt díla výskytem masovým a umožňuje vyjít vstříct vnímateli v jeho nynější situaci tím, že aktualizuje to, co je reprodukováno. (Benjamin 1979: 19-20)

Benjamin mínil technickou reprodukci umožněnou masovými komunikačními prostředky. Upozornil tím, na změnu povahy uměleckého díla, které již svým původem není jedinečné, nýbrž je vytvořeno pro reprodukci. Masové sdělovací prostředky tak otevřely prostor pro tvorbu uměleckých děl, které již svým původem nejsou unikátní. Benjamin není postmoderním filozofem, popsal změnu v povaze uměleckého díla, fenomén, který se stal nezbytnou součástí postmoderní kultury. Upozornil na problém ztráty originálu s aurou a autenticitou a přeměnu světa umění ve svět simulaker, svět reprodukcí bez originálu.

Technologie se staly nástroji uměleckého vyjádření, s nimi spojená možnost reprodukce je brána v úvahu již při vzniku uměleckého díla. Podle Huyssena technologie ovlivnily vznik nového avantgardního umění, otevřely prostor imaginaci (dynamismus, kult stroje, krása techniky) a prostoupily až do srdce díla samého. Vstup technologií na umělecké pole a „technická imaginace“ se projevily uměleckých formách jako koláž, montáž a fotomontáž, uplatnily se ve fotografii a filmu, v uměleckých formách, které nejenže mohou být reprodukovány, nýbrž byly navrženy tak, aby byly mechanicky reprodukovatelné. (Huyssen 2002: 29)

Zmínila jsem svět simulaker, který v souvislosti s postmoderní kulturou nabývá na významu. Simulakrum představuje identickou kopii originálu, který nikdy neexistoval. Podle Jamesona kultura simulaker našla úrodnou půdu právě ve společnosti, kde směnná hodnota se zevšeobecnila natolik, až se proměnila ve vzpomínku užité hodnoty, kde zobrazení představuje konečnou formu zvěčnění podmiňující jeho transformaci v obchodovatelné zboží. (Jameson 1991: 37)

Simulace, simulakrum a hyperrealita jsou pojmy užívané J. Baudrillardem k popisu problému rozpoznání „reálného světa“ v současné mediální kultuře. Podle Baudrillarda simulovat, znamená předstírat, že máme něco, co nemáme, odkazuje k neexistenci věci. Simulace začíná implozí významu a odpovídá zmnožování (reduplikaci) reality prostřednictvím znaků, což ji odlišuje od ideologie, která je výsledkem zpronevěření reality prostřednictvím znaků. (Baudrillard 1987: 12, 57, 64)

Simulakrum je soubor představ, které neodkazují k žádné realitě. Zatímco princip reprezentace spočívá v existenci představ odkazujících k realitě, princip simulace je postaven na předpokladu představ odkazujících k jiným představám, nikoli k realitě. Podle Baudrillarda obraz prochází čtyřmi vývojovými stádii, v prvním stádiu obraz odráží realitu, v druhém stádiu maskuje a znetvořuje realitu, v třetím stádiu maskuje nepřítomnost reality, ve čtvrtém stádiu obraz již nemá nic společného s realitou, odkazuje sám k sobě, je čistým simulakrem. (Baudrillard 1987: 18)

V poslední fázi mezi skutečností a obrazem není žádný rozdíl, v důsledku toho žijeme v éře simulaker, která vytvářejí hyperrealitu. Hyperrealita nemá nic společného s realitou, nýbrž se simulakry, avšak za realitu se vydává. Za dané situace nejsme schopni rozlišit realitu od hyperreality, to je reality masových médií. S elektronickými médii nastoupila simulakra třetího řádu, která již nepotřebují ke své existenci ani skutečné, ani imaginární, skutečnost reprodukuje. To, že neodkazují ke skutečnosti, zakrývají nadprodukcí hyperreálného, až se médium rozplyne a hyperreálné je vnímáno jako reálné.

Baudrillardův důraz na nerozpoznatelnost reálného a simulovaného v současném mediálním světě se setkala s četnou kritikou. Antonio Dopazo Gallego (2005) kritizuje Baudrillarda za zmatení pojmů iluze a simulakrum. Mezi čelní kritiky Baudrillarda patří Edward P. Thompson a Mario Vargas Llosa (Vargas Llosa 2001: 195, 196). Konkrétně je kritizován<sup>21</sup> Baudrillardův přístup k válce v Perském zálivu jako k virtuální události<sup>22</sup>, jako k působivé scénické montáži, která se neodehrála tak, jak byla vyprávěna.

## Shrnutí

Postmoderní kultura je rozporuplná, její označení odkazuje k něčemu, co se nestalo. Zpochybňuje koncepty modernismu, ale pracuje s nimi. Tedy zpochybňuje platnost dichotomických myšlenkových modelů, ale bývá nahlížen jako dichotomie kontinuity či diskontinuity modernismu.

Překračuje hranice mezi fikcí a skutečností, uměním a masovou kulturou, ale hranice nemaže. Čerpá z každodenního života. Proměnila se estetická kritéria, ale umělecká díla si zachovávají svoji vnitřní hodnotu a pokud dokáží předat „smysluplné poselství o světě“ a oslovit i další generace, pak v jejich případě označení umělecká díla není zavádějící.

V postmoderní kultuře se odráží možnosti nových médií (okamžitost, bezprostřednost) a charakteristiky audiovizuální kultury. Postmodernismus se nejvíce projevil ve vizuálních uměních a architektuře, neb klade důraz na tvar a prostor. Současná kultura je spíše vizuální, upřednostňuje obrazy a zobrazení před psaným slovem, což přináší problém legitimacy literární kultury v každodenním životě. Při tvorbě se využívá možností technologií, díla jsou vytvářena s ohledem na jejich reprodukovatelnost.

Postmodernismus se soustředí na přítomnost. Pracuje s ironií, parodií, dvojznačností a odkazuje sám na sebe, stejně jako modernismus se zabývá možnostmi jazyka, vyjádření a pochybuje o klasických realistických systémech reprezentace. Představuje reakci na

---

<sup>21</sup> Sylvia Hopenhayn *El mundo según Baudrillard*, internetový projekt: [[www.cepchile.cl/dms/archivo\\_16.1.2006\\_1672\\_1346/rev51\\_shopenhayn.pdf](http://www.cepchile.cl/dms/archivo_16.1.2006_1672_1346/rev51_shopenhayn.pdf)] [cit. 2006-01-16], profesorka sémiotiky na Universidad de Buenos Aires, přeložila texty T.Todorova, J.Cocteau a J.Supervielle

<sup>22</sup>Baudrillard rozebírá válku v Perském zálivu (*The Gulf War did not take place*) a v pozdějších esejích se zabývá teroristickými útoky 11. 9. 2001 v New Yorku. Proč se tedy válka v zálivu nekonala? Podle Vladyky je Baudrillardovou klíčovou tezí, že válka v zálivu nevznikla z antagonismu dvou destruktivně soupeřících protivníků, kteří by se setkali tvář v tvář. Naopak: jde o “chirurgickou” či “čistou” válku (navzdory deseti tisícům tun bomb denně!), kde ke střetu válčících stran de facto nedochází a dominantní úlohu hraje přenos neudálostí prostřednictvím promiskuitní hyperreality. Baudrillardovu argumentaci je možné shrnout do tří shluků, kdy nejprve přibližuje “světově-společenský kontext” vedoucí k transformaci války, poté využívá své teze o hyperreálném, které tuto transformaci “dotahuje” k “dokonalosti”, a konečně upozorňuje na nový “světově-společenský kontext”, jehož je nová forma války symptomem.

Milan Vladyka (2002) „Jean Baudrillard: The Gulf War did not take place“. *Revue pro média*, č.2, internetový projekt: [[http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Revue02/recenze\\_baudrillard.htm](http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Revue02/recenze_baudrillard.htm)] [cit. 2006-01-16]



modernistické požadavky umělecké autonomie, individuálního vyjádření a oddělení umění od masové kultury a každodenního života, je reakcí na modernismus v současném sociálním a kulturním kontextu.

Důležitou změnou je změna percepce časové a prostorové dimenze našeho jednání, kterou umožnila nová média. Došlo k fragmentaci přítomnosti v řadu trvalých přítomností.

Hlavním rysem postmodernismu je zpochybnění, zpochybňuje historii, rozum a pravdu, přesněji řečeno, jejich jediný možný výklad, což vede k uznání legitimacy plurality názorů a jejich soužití.

Vyhraňuje se vůči klasickému systému reprezentace, neboť ten odkazuje k realitě, i vůči reakci modernismu. V postmodernismu nabývá na významu problém simulace, která nemá žádný originál. Simulakra jsou reprodukcemi bez originálu a vytváří hyperrealitu, která nemá nic společného s realitou, ale vydává se za ni. Což přináší problém rozeznání událostí reálných a skutečností konstruovaných a za reálné vydávaných. Řešení? Nerezignovat, neb skutečnost je žitá nikoli simulovaná.

Samotné označení je zavádějící, neboť postmodernismus nepředstavuje radikální rozchod s modernismem, nýbrž zpochybnění jeho pilířů, aniž by navrhl vlastní řešení. Pokud opustím od označení postmodernismus a použiji označení současná společnost, současná kultura, tak zmíněné rysy charakterizují stav současné společnosti a kultury, kde zobrazení a znakové systémy se staly zbožím.

Obdobně shrnuje rysy postmodernismu Harvey. Nazírá na postmodernismus jako na určitý druh specifické krize modernismu. Vidí více spojitostí než odlišností mezi modernismem a postmodernismem, v kterém nabývá na důležitosti fragmentárnost, prehavost a chaotičnost, je skeptický vůči jakékoli formulaci, podle které by se mělo rozhodovat, jak se má uvažovat, představovat nebo vyjadřovat to věčné a nezměnitelné. (Harvey 1998: 137)

### Postmodernismus v Latinské Americe

Podle Francisca Villeny (2005) označení postmodernismus v dějinách latinskoamerické literatury odkazuje k poslednímu období existence modernismu (Gabriela Mistralová, Alfonsina Storniová). Williams (2002) i Zavala (1991) popisují projevy literárního postmodernismu v Latinské Americe od 70. let 20. století.

Ovšem Latinská Amerika se nacházela v odlišné sociální, kulturní i ekonomické situaci než Evropa či Severní Amerika. V Latinské Americe nedošlo ke splnění slibů modernity (pokrok, industrializace). Proto podle Villeny pokud se používá koncept postmodernismu na situaci Latinské Ameriky, je třeba mít na paměti právě nerovný rozvoj

modernity daný politickou a ekonomickou situací každé země (včetně zkušenosti diktatur, exilu a násilí). Zpochybnění jediného možného výkladu historie v situaci zemí Latinské Ameriky nabývá na důležitosti, neb jejich historie byla za různých diktatur dezinterpretována. Což se odráží v politickém charakteru parodie, který je podle Hutcheonové v latinskoamerické fikci zdůrazněn. (Hutcheonová 2002: 99)

Vztah historie a času je taktéž v Latinské Americe odlišný, důraz je kladen na simultaneitu (heterogenita času a prostoru, praktik a diskurzů působí simultánně a synchronně), kdežto v jiných kulturách je důraz kladen na posloupnost. Latinská Amerika se vyznačuje pluralitou a heterogenitou kultur, odlišností kultur orálních a literárních. Tato specifika naznačují, že Latinská Amerika je svou podstatou postmoderní, tedy není důvod hovořit o postmodernismu jako novém směru, neboť v Latinské Americe byl v určité podobě přítomen vždy.

Ovšem jsou tu nové elementy, které začaly hrát významnou roli na kulturním poli Latinské Ameriky a které jsou součástí „západního“ konceptu postmodernismu, jsou to prostředky masové komunikace, kapitalistická logika globálního trhu a potřeba překonat místní kontext, aby mohla být vysvětlena latinskoamerická realita kulturní heterogenity.

Emil Volek zmiňuje novou hru, které se Latinská Amerika účastní, a kterou označuje jako postmodernismus, kde se překračují hranice mezi jednotlivými kulturami a konzument si vybírá jednotlivé prvky z každé kultury (např. mexičtí indiáni poslouchající severoamerický rock). (Volek in Villena 2005: 4)

Překračování hranic mezi různými kulturami, je zkušenost vlastní hispánské komunitě žijící ve Spojených Státech Amerických, které jsou kolébkou „pozdního kapitalismu“ (Jameson) a postmoderního paradigmatu, kde se střetávají se „západní“ postmoderní kulturou.

### Postmoderní literatura

Ústředním tématem této práce je aspekt postmodernismu v románech Maria Vargase Llosy. Než přejdu k analýze Vargase Llosových děl, představím postmoderní literaturu obecně. Co charakterizuje postmoderní literaturu? Odlišuje se od literárních děl dřívějších směrů? V čem? Co přináší nového? Nebo spíš její odlišnost je výrazem doby, ve které literární díla vznikají?

V meziválečné době se zformovaly jednotlivé avantgardy a experimentální formy vlastní moderní naraci. Začal se dávat menší důraz na postavy, argument a narativní hlas, na významu získala struktura díla, formální prostředky a hra s jazykem, za příklad Zavala dává

Becketta (minimalistická díla), Joyceho (experimentální román) a Robbe-Grilleta (nový román).

V šedesátých letech došlo ke změně, zformoval se ironický pohled na nedávnou minulost, a to jak ve fikci, tak v lingvistice, filozofii, filmových dílech a literární kritice. Za předchůdce této změny pohledu podle Zavalu, lze považovat Borgese, Nabokova a Queneaua, autory paradoxní, sebereflexivní ve svém stylu psaní a parodující formy literárního realismu devatenáctého století a akademické kritiky. (Zavala 1991: 113, 115)

Postmoderní literatura se zajímá o žánrové konvence, pracuje s nimi s ironickým odstupem, a problematizuje historii, přesněji řečeno, jediný možný výklad historie.

Postmoderní literatura přebírá prvky vlastní těmto konvencím a zároveň rozbíjí narativní normy v souladu s logikou modernismu. Společným jevem veškerých forem postmoderní kultury je zproblematizování pojmů autority a autorské originality (jsou nahrazeny intertextualitou, citací a parodií). (Zavala 1991: 115, 116)

Rozporuplná povaha postmoderní literatury je znát na jejím vztahu k žánrovým konvencím.

V postmoderní literatuře se již necitují texty tzv. paraliteratury (tak Jameson označuje paperbacková vydání romantických a gotických románů, populárních biografii, detektivek, science fiction či fantazijních románů – staré žánry, které modernismus znevažoval, se nyní nečekaně znovu objevují), nýbrž se začleňují přímo do textu, proto se zdá čím dál těžší udělat dělící čáru mezi uměním a komerčními formami. (Jameson 1998: 16-17)

Postmoderní umění nejen, že čerpá z masové kultury, nýbrž některé její prvky se stávají součástí uměleckého díla. Avšak v uměleckém díle, pokud je opravdu uměleckým, jsou tyto prvky zpracovány podle postupů uměleckých a nikoli ve shodě se strategiemi kulturního průmyslu.

Postmoderní umění se vyznačuje vytracením individuálního subjektu, koncem individualismu jako takového, tedy tím, co Jameson označuje jako „smrt subjektu“. Neboť umění modernismu je založeno na invenci vlastního osobního stylu, tak nezaměnitelného jako jsou digitální stopy a tak neporovnatelného jako je vlastní lidské tělo. Z čehož plyne, že estetika modernismu je organicky vázaná na koncepci jedinečného já autora a vlastní identity, jedinečné osobnosti a individuality. To jsou předpoklady pro vytvoření vlastní ojedinelé vize světa a posílení jedinečného osobního nezaměnitelného stylu. Podle Jamesona současní umělci a spisovatelé nemohou vymyslet nové styly a světy, vše už tu bylo. Zbývá jim omezené množství kombinací. Proto je pro ně estetika modernismu noční můrou. (Jameson 1998: 20, 22)

Tedy nezbytnou součástí postmoderní tvorby je zabavení, citace, vynětí, hromadění a opakování již existujících zobrazení. (Harvey 1998: 75)

Postmoderní umění pracuje s již existujícími styly a formami, které kombinuje, jeho účinek spočívá v umu kombinace.

Což má za formální následek rostoucí nedostatek osobního stylu, z toho plyne popularita pastiche v postmoderní kultuře. Ovšem jak zdůrazňuje Jameson, je třeba odlišit pastiche od parodie. Pastiche stejně jako parodie v sobě zahrnuje imitaci, lépe řečeno, využití jiných stylů, konkrétně jejich stylistických manýrismů a výstředností. (Jameson 1998: 18)

Parodie využívá jedinečného charakteru těchto stylů. Osvojuje si jejich zvláštnosti a výstřednosti takovým způsobem, aby vytvořila imitaci, která se vysmívá originálu. Ovšem Jameson netvrdí, že satirický impuls je vědomě přítomen ve všech formách parodie. Nicméně vždy je přítomna jistá tajná sympatie k originálu. Účinek parodie spočívá v poukázání na směšnost povahy těchto stylistických manýrismů, jeho přemíru a výstřednost vzhledem k formě, kterou se lidé běžně vyjadřují. Podle Jamesona je v pozadí každé parodie dojem, že existuje lingvistická norma, a že v kontrastu s touto normou se lze vysmívat stylům slavných modernistů. (Jameson 1998: 19-20)

Avšak pastiche je neutrální praktikou takové imitace, postrádá další motivy parodie. Nemá satirický impuls. Je zbaven smíchu a přesvědčení, že ještě stále existuje lingvistická norma, která ve srovnání se svou imitací je komická. Pastiche představuje svět, kde již není možná stylistická inovace, tedy jediné, co mu zbývá je imitovat mrtvé styly. Rysem pastiche je plagiátství dřívějších schémat, čímž odkazuje k důležitosti dřívějších schémat a konvencí v postmoderní kultuře, ač se vůči nim vyhrazuje. (Jameson 1998: 22, 24)

Pastiche je prázdnou parodií. Parodií, která ztratila smysl pro humor. Avšak všudypřítomnost pastiche neznamená, že v postmoderní kultuře není humoru či vášně. Pastiche uspokojuje spotřebitelovu chuť po transformaci světa v pouhá zobrazení sebe samého, po pseudoudálostech a po podívané. Ukazuje neschopnost či nemožnost přiblížit se přítomnosti, vytvářet estetické reprezentace současné zkušenosti. (Jameson 1991: 35, 36, 37)

Postmodernismus se vyznačuje překlenutím hranice mezi masovou kulturou a ostatními kulturami. Některé prvky masové kultury se stávají součástí postmoderního uměleckého díla. V postmodernismu již není možná stylistická inovace, nýbrž pouhá kombinace (citace, opakování, vynětí), účinek postmoderních uměleckých děl spočívá v umu kombinace. Postmoderní literatura čelí problému transformace skutečnosti v zobrazení a fragmentace času v řadu trvalých přítomností. Problematizuje autoritu a autorskou originalitu. Jameson rozlišuje pastiche a parodii, oproti němu Zavala se zmiňuje jen o parodii. Podle mého

názoru, rozdíl mezi pastiche a parodií v postmoderní literatuře je analogický rozdílu mezi uměním a masovou kulturou. Postmoderní umění pracuje s parodií, kdežto postmoderní masová kultura pracuje s pastiche jako prázdnu ironií.

Dalším rysem postmodernismu je dekontextualizace. Tedy fragment, který byl dříve bez narativního kontextu celku nesrozumitelný, může podle Jamesona nyní být úplným narativním sdělením. Stal se autonomním, nikoli však ve formálním smyslu vlastnímu modernistickým metodám, nýbrž ve své nedávno získané schopnosti vstřebat obsah a projektovat ho jako určitý typ okamžitého odrazu. (Jameson 1998: 209)

Tedy v postmoderní literatuře se pracuje s různými fragmenty, ze kterých čtenář skládá mozaiku literárního díla, dává prostor pluralitě hlasů i světů. Právě pluralita světů je charakteristická pro postmoderní román.

Postmoderní román se podle McHala charakterizuje přesunem z epistemologické roviny do roviny ontologické, která se vyznačuje skutečnou pluralitou světů. Čímž podle Harveyho poukazuje na to, že modernista mohl pracovat s významem komplexní, avšak jedinečné reality. Zatímco postmodernista tuto možnost ztratil. Poukazuje na zdůraznění problémů soužití, střetnutí a vzájemného prostupování radikálně odlišných realit.

Postavy postmoderních románů často dost dobře neví, v kterém světě jsou a jak v se v něm mají chovat. Románové postavy se zmateně ptají: „Kde jsem? Mé současné zmatené já, mé včerejší zapomenuté já, mé zítřejší nepředvídatelné já?“ Rozrušené a nevyrovnané postavy postmoderních románů se potulují jako ztracenci po těchto světech bez jasného pojetí místa. Dílo působí jako by se prostory odlišných světů hroutily jeden přes druhý (dojem, který v nás zanechá hromada zboží vystavená v supermarketu). (Harvey 1998: 58, 333)

Ovšem nejsou to jen postavy, které se ztrácí v pluralitě světů postmoderního románu, nýbrž i čtenáři, kteří se ztrácí v narativní struktuře textu. L. Hutcheonová odkazuje k románu Roy Bastose *Yo, el Supremo* (1974, Já nejvyšší, česky 1982), jehož narativní struktura (zápletky, časové struktury), vede čtenáře k otázkám: Kdo hovoří?, Jaký jazykový modus má text? Psaný nebo mluvený? Či se jedná o přepis rozhovoru? (Hutcheonová 2002: 45)

V postmoderním románu se prolíná několik světů, několik rovin příběhu, ve kterých se ztrácejí samotné postavy románu, nevědí, jak se chovat, nevědí, jaká sociální norma platí v tom kterém světě.

Čtenář postmoderního románu čelí několika narativním rovinám, které mohou mít podobu pouhého fragmentu bez kontextu. Čelí několika časovým osám, v kterých se může ztratit.

Podle Calvina časová dimenze je rozbita. Lze myslet a žít pouze v okamžitých časových fragmentech, které sledují vlastní trajektorii. Podle Calvina časová kontinuita je vlastní románovým dílům modernismu, kdežto postmoderní díla s vyznačují časovou fragmentací. (Calvino in Harvey 1998: 322)

Narativní struktura postmoderního románu se vyznačuje nejen fragmentací textu, jeho dekontextualizací, nýbrž i časovou fragmentací a pluralitou světů, ve kterých se ztrácí nejen postavy románu, nýbrž i čtenáři.

Postavy díla se již, podle Harveyho, nesoustředí na to, jak mohou objevit nebo rozluštit ústřední tajemství, nýbrž cítí povinnost zabývat se otázkami jako „Jaký je tento svět?, Co je správné v něm dělat? Kdo by to měl udělat?“. Stejný posun lze podle Harveyho vysledovat i ve filmu. Harvey srovnává film *Občan Kane* a *Blue Velvet*. Ve filmu *Občan Kane* se novinář snaží objevit tajemství života a občana Kana, shromažďuje vzpomínky těch, co ho znali, čímž získává výpovědi z různých úhlů pohledu. Ve filmu *Blue Velvet* se hlavní postava pohybuje mezi dvěma tak neslučitelnými světy, až se zdá nemožné, že tyto světy mohou existovat ve stejném prostoru. Vše ústí do katastrofického střetu. Obdobně je tomu i v malířství, kde například David Salles vytváří koláže z materiálů neslučitelných svým původem, místo aby si vybral jeden z nich. (Harvey 1998: 66)

Fragmentace, dekontextualizace, pluralismus, autenticita ostatních hlasů a světů jsou konstitutivními prvky postmodernismu. Střetnutí a prokládání odlišných ontologických světů<sup>23</sup> je stěžejním rysem postmoderního umění.

Postmoderní fikce je, podle McHala, mimetická, vždy něco napodobuje. Stejně jako současný důraz na pomíjivost, koláž, fragmentaci a roztržitost sociálního a filozofického myšlení napodobuje podmínky flexibilní akumulace. Podle Harveyho je vše výše zmíněné vyjádřeno objevením specifických a krajově rozdílných zájmových skupin na politické scéně, datovaným od sedmdesátých let. (Harvey 1998: 334)

Z toho by plynulo, že postmoderní literatura napodobuje, zachycuje, odráží sociální procesy a změny v současné společnosti, což by však vedlo k marxistickému výkladu literatury jako odrazu společenské a historické reality<sup>24</sup> a k návratu k realismu, vůči jehož klasickému systému reprezentace se postmodernismus vyhraňuje (stejně jako vůči

---

<sup>23</sup>Což je zřejmé na obrazech Davida Salle (*"Tight as Houses"* 1980), kde se vzájemně překrývají a prostupují odlišné ontologické světy. Strategie je používána i v reklamě k čistě obchodním účelům, Harvey dává za příklad reklamu na hodinky Citizen, kde stejně jako na obrazech D. Salle se prolínají odlišné ontologické světy, které nezbytně nemusí mít mezi sebou vzájemnou vazbu. Hodinky jako objekt reklamy se téměř nedá vidět. (Harvey 1998: 67, 82, 83)

<sup>24</sup>O teorii odrazu v literatuře: Svobodová, M. (2005) „Pochybná totalita Gyorgyho Lukácsa“. *Literární noviny*. 47: 7, autorka zmiňuje, že Lukács není typickým představitelem teorie odrazu.

marxistickému jedinému možnému výkladu historie). Podle mého názoru se postmoderní literatura spíše vyrovnává se situací jedince či jednotlivých sociálních skupin v současné společnosti a zpochybňuje jediný možný pohled na ni, dává prostor pluralitě pohledů.

Dalším specifikem postmodernismu je pohled na povahu jazyka a komunikace. Zatímco modernisté, podle Harveyho, viděli silnou vazbu mezi tím, co se sděluje (označovaný nebo “zpráva”) a jak se to sděluje (označující – signifiant - nebo “médium”), poststrukturalisté<sup>25</sup> zastávají názor, že obě složky se neustále oddělují a opětovně slučují v nové kombinace. Proto Derrida považuje koláž/montáž za hlavní formu postmoderního diskurzu. Neboť heterogenita vlastní koláži/montáži (ať v malířství, literatuře nebo architektuře), podněcuje k vytváření nestálých a mnohoznačných významů. Tvůrce stejně jako konzument se podílí na tvorbě kulturních artefaktů prostřednictvím vkládání významu a smyslu (proto Hassan<sup>26</sup> v postmoderní tvorbě klade takový důraz na “tvůrčí proces”, “performance”, “happening” a “účast”). Dochází k oslabení autority tvůrce kulturního artefaktu a otevírají se možnosti pro účast širší populace na vymezení kulturních hodnot, z čehož plyne určitá nekoherentnost a příležitost pro masový trh, marketing. Tvůrce vytváří primární suroviny (fragmenty a segmenty) a spotřebitel je rekombinuje podle svého vkusu. Moc autora, která spočívá ve vkládání významů a nabízení nepřetržitě narativa, je omezena (dekonstruována). Dochází k porušení kontinuity a linearitě diskurzu. Což podle Derridy vede k dvojímu čtení, první je čtení fragmentu v původním kontextu, druhé je čtení fragmentu začleněného do nového celku. Výsledkem je zpochybnění iluze, že existují ustálené systémy reprezentací. (Harvey 1998: 68-69)

Pro postmodernismus je význačná role samotného tvůrčího procesu a aktivní účast konzumenta kulturních artefaktů, neboť on dává kulturnímu artefaktu konečnou podobu (interpretací, vkládáním významu), na což upozornili výzkumníci Center for Contemporary Cultural Studies v Birminghamu.<sup>27</sup> V latinskoamerickém kontextu se studiem sociokulturních

---

<sup>25</sup>Na poststrukturalismus je možné nahlížet jako na jednu z variant postmodernismu zaměřenou na logiku a lingvistiku.

<sup>26</sup>Hassan charakterizuje postmodernismus klíčovými slovy patafyzika a dadaismus, antiforma (rozložená, otevřená), hra, náhoda, anarchie, vyčerpání a ticho, tvůrčí proces, performance, happening, participace, destrukce/dekonstrukce/antiteze, nepřítomnost, roztržštění a rozptýlení, text/intertext, rétorika, syntagma, parataxe, metonymie, kombinace, rizoma/povrch, označující, anti-příběh, malá historie, polymorfni/androgenní, ironie, neurčitost a imanentnost. (Hassan in Harvey 1998: 60)

<sup>27</sup>A to nejen v případě literárních děl, nýbrž v případě jakýchkoli textů a mediálních produktů. Výzkumníci CCCS v Birminghamu, centra založeného v roce 1964, upozornili na aktivní roli konzumenta textů a mediálních produktů. Teoretickými východisky kulturních studií byl marxismus a strukturalismus. Ačkoliv se vyhlašovali vůči ekonomickému determinismu a strukturalismu přijímali kriticky, tak kulturu chápali jako místo sociálního boje. Kultura předpokládá mocenské vztahy, kulturní procesy jsou vázány na sociální vztahy. Ze strukturalismu přebírali zájem o systémy, soubor vztahů a formální struktury, které vymezují a dávají smysl tvorbě významů v kultuře. Soustředili se na mocenské vztahy. Analyzovali každodennost (co posloucháme, co si oblékáme) a

odlišností v percepci mediálních obsahů zabývá Guillermo Orozco (2001).

Z toho vyplývá, že postmodernismus je zvláštním způsobem vystaven na experimentování s uměleckými formami (jejich kombinování), na interpretaci každého konzumenta kulturního artefaktu, obecně na jeho bytí v tomto světě.

V postmoderních dílech je jen málo pokusů o udržení kontinuity hodnot, víry a dokonce i pochybovačnosti. Podle Harveyho ztráta historické kontinuity hodnot a věr společně s redukcí uměleckého díla na text, který zdůrazňuje diskontinuitu a alegorii, problematizuje estetické a kritické posouzení díla. Odmítnutí (či „dekonstrukce“) autority, autorské originality a údajné nezměnitelnosti estetického soudu, vede k tomu, že postmodernismus může soudit podívanou podle jejího působivého charakteru. (Harvey 1998: 75)

Všechny tyto posuny vyvolaly krizi reprezentace. Klasický způsob psaní se rozpadl, literatura se proměnila v problematiku jazyka. Problematické se význam prostoru a místa, přítomnosti, minulosti a budoucnosti v nejistém světě, kde se rychle mění prostorové horizonty. (Harvey 1998: 291)

Postmoderní proměna percepcí časové a prostorové dimenze se netýká jen způsobu psaní a filozofie, nýbrž všech aspektů každodenního světa, kde se odráží zrychlení času oběhu a rychlé zmizení tradičních hodnot získaných během celé historie.

V postmoderním díle se vše (ontologické světy, narativní roviny) prolíná. Podle Harveyho, postmodernismus vytváří určitý typ palimpsestu<sup>28</sup>, kde jedna forma minulosti

---

sociální vztahy. Např. výzkumy Davida Morleyho, Johna Hartleyho, Janice Radway-Readingové či Hoggartova studie (1966) o schopnost publika (dělnické třídy) dávat vlastní smysl produktům kulturního průmyslu. Publikum má vlastní způsob jejich čtení, nebo Williamsova studie (1966) o rozdílu mezi populární kulturou a kulturou pracující třídy.

Stuart Hall rozvinul Parkinovu teorii významových systémů, jejichž prostřednictvím konzumenti ve svém sociálním kontextu dekodifikují texty, a to prostřednictvím hegemónického kódu (přijímají daný význam), vyjednaného kódu (s významem vloženým do textu vyjednávají) a opozičního (vkládají význam, který je v opozici s významem vloženým do textu autorem). (O'Sullivan 1997: 336) Jejich pokračovatel J.Fiske zdůrazňuje opoziční význam, který vkládá konzument, oproti významu vloženému autorem, tuto opozici situuje na politické pole. Podle Fiskeho populární texty přináší dvojí potěšení. První plyne z vytváření významů, které oponují mocenskému bloku, tedy „naše“ významy v opozici k „jejich“ významům. Druhé potěšení se váže na skutečnou činnost vytváření. (Fiske 1989:126-127)

Ovšem můžeme polemizovat, zda tato činnost jedincům opravdu způsobuje potěšení. Douglas Kellner ukazuje na studiích *Ramba a Top Gun*, že publikem vkládané významy nemusí být nutně opoziční, publikum může přistoupit na vložený dominantní význam. (Kellner 1995: 114)

<sup>28</sup>Analogie palimpsestu je často používána nejen k popisu prolínání ontologických rovin postmoderního románu, nýbrž obecně k popisu fenoménů současné společnosti. Například Martín-Barbero používá přirovnání hypertextu k palimpsestu, neboť v obou případech se nesmaže kompletně celý předcházející text, nýbrž vždy zůstávají jeho stopy. Tyto stopy, ač rozmazané, se dají číst mezi řádky současného textu, tak se píše sevřená a nervózní přítomnost. (Martín-Barbero 2002: 120)



překrývá druhou. Což může připomínat techniku koláže<sup>29</sup>. Avšak Taylor<sup>30</sup> ukázal (zejména na dílu Picassa), že koláž není vhodným indikátorem odlišnosti moderní a postmoderní malby. (Harvey 1998: 69, 83, 85)

Koláž sama o sobě není charakteristická jen pro postmoderní kulturu, stejně jako parodie sama o sobě není novinkou, kterou by objevil postmodernismus, avšak společně s ostatními technikami, ve vzájemném propojení a prostupování, tvoří jeden z rysů postmoderní tvorby.

Již jsem zmínila podstatnou roli nových technologií v postmoderní kultuře. Umožnily vznik hypertextů, které jsou využívány v postmoderní literatuře. Hypertext je typem elektronického textu a zároveň způsobem vydání. Hypertext umožňuje psaní bez posloupnosti, čtenář si sám volí, co za text se mu objeví na interaktivní obrazovce, kde se vzájemně prostupuje verbální a vizuální aspekt díla. Čtenář se ve vysoké míře může podílet na výsledné podobě hypertextového díla.

V postmoderní literatuře se pracuje s intertextualitou (souvtažností mezi znaky, významy, texty).

Mezi další textové prostředky, které mohou odkazovat ke světu vně román nebo explicitně k dalšímu dílu, patří např. poznámky pod čarou. Podle Hutcheonové mohou představovat prostor pro vyjednávání s opozičním stanoviskem či být doplňkem textu, nebo textu dodávat na věrohodnosti. Tyto prostředky narušují lineární čtení a nejsou objevem postmoderní literatury, předchází ji, avšak jsou v postmoderní literatuře používány (např. jako prostředek parodie v *Lanark* Alasdaire Graye). (Hutcheonová 2002: 81)

Již jsem zmínila, že postmoderní díla se vyznačují překračováním hranice mezi masovou kulturou a uměním, mezi skutečností a fikcí. Výstižně tento rys postmoderní kultury jako kultury na hranici popisuje Zavala. Postmodernismus má rysy modernismu, od kterého se distancuje, je zároveň vevnitř i vně institucí, zároveň respektuje a podkopává hranice jednotlivých žánrů i hranice mezi fikcí a realitou. Proto Zavala postmoderní díla označuje za díla hraniční. Postmoderní fikce s nachází souběžně na obou stranách hranice, pohybuje se mezi fikcí a kronikou (současná mexická povídka), mezi fikcí a historií (současný hispanoamerický román), mezi fikcí a kritikou (Barthes, Derrida, či Donald Barthelme a John Barth), mezi literární fikcí a fikcí kinematografickou (*Ve jménu růže* Umberta Eca) mezi fikcí

---

<sup>29</sup>V postmoderním umění se technika koláže používá, např. Rauschenberg v kolážích využívá reprodukci klasických děl. Dílo *Persimmon* je koláží několika témat, zahrnuta je i přímá reprodukce Rubensovy *Venuše*. (Harvey 1998: 74)

<sup>30</sup>Harvey odkazuje k dílu Taylor, B. (1987) *Modernism, post-modernism, realism: a critical perspective for art*. Winchester, pg. 53-65

kinematografickou a televizní (*Falešná hra s králíkem Rogerem*), mezi fikcí a metafikcí, a mezi konveční fikcí a její parodií (hispanoamerická historiografická fikce a mexická kronika). Postmoderní fikce se vyznačuje humorem a přítomností různých forem parodie, obsahuje přinejmenším dva literární žánry. V případě mexické povídky jsou to žánry dříve povídce vzdálené, jako kronika (E. Peréz Cruz, J. Villoro, L. León, C. Pacheco), deník (A. Rossi), kreslený vtíp (G. Samperio, M. Cerda), dopisy (B. Jacobs), alegorie (H. Lara), esej (A. Monsreal, H. Hiriart), bajka (A. Monterroso), hádanka (M. Mejía Valera) a hudební kritika (M. Mejía Valera). Podle Zavaly většina povídek zmíněných autorů splňuje konvence jednotlivých žánrů a současně je porušuje s ironií sobě vlastní, jedná se o parodický a sebeironický styl psaní (Hiriart, Monterroso) a humor, který dovoluje hrát si s lingvistickými konvencemi (E.P. Cruz, ..). (Zavala 1991: 117, 118)

Zavala pojímá postmoderní dílo jako dílo na hranici, které splňuje konvence jednotlivých žánrů a současně je porušuje. Nezmiňuje se však, že by rozmazávalo hranice jednotlivých žánrů.

Postmoderní dílo nemaže hranice mezi fikcí a realitou. Je spíše hybridním mixem, který podle Hutcheonové zachovává jasné hranice žánrů, které jsou však překročeny. Což platí i pro hranici mezi literaturou a literární teorií. Postmodernismus vyprovokoval literární kritiky (např. Ihaba Hassana, Petera Sloterdijka) k odstoupení od tradičních akademických norem. Hutcheonová dává za příklad i Maria Vargase Llosu a jeho dílo *Orgía perpetua* (1975, *Permanentní orgie*), které je rozděleno do tří částí. První je subjektivní výpověď Vargase Llosy jako čtenáře románu, druhá je kritickou studií původu a textu Flaubertova románu (ve formě otázek a odpovědí) a třetí je zaměřena na literární historii, na odkaz románu, který Vargas Llosa považuje za první moderní román. (Hutcheonová 2002: 35)

Pro postmoderní literaturu je charakteristická parodie, fragmentace, dekontextualizace, jazyková hra, rozbití linearity časové dimenze, prolínání a střetávání několika ontologických rovin (analogie s palimpsestem) – umožněno i díky využití možností nových technologií (hypertext) -, pluralita světů, výkladů historie, úhlů pohledu a hlasů, zpochybnění autority a autorské originality. Její nedílnou součástí se staly prvky masové kultury, s ironickým odstupem pracuje s žánrovými konvencemi, kombinuje již existující styly a formy.

V postmoderní literatuře na významu nabývá samotný akt či proces psaní. Mění se role čtenáře, který není pouhým příjemcem textu, nýbrž svoji interpretací a vkládáním významu dává textu konečnou podobu. V postmoderním románu není jen jediný vypravěč, o

jehož vyprávění by se mohl čtenář opřít, ani linearita textu, která by čtenáři pomohla orientovat se v postmoderní fikci.

Nejsou to jednotlivé rysy postmoderní literatury samy o sobě, co charakterizují postmoderní literaturu, nýbrž všechny společně. Protože zmíněné prvky samy o sobě lze nalézt v literatuře předchozích směrů, například s parodií se pracovalo v renesanční literatuře. Stejně tak koláž není vhodným indikátorem odlišnosti moderní a postmoderní malby, avšak společně s ostatními formami, ve vztahu k nim a v jejich kombinaci je podstatným rysem postmoderní tvorby. Jak jsem již zmínila postmoderní literatura nepřináší nový styl či formu, nýbrž kombinuje již existující žánry a její efekt spočívá právě v kombinaci, překročení hranic žánrů.

Opětovně se vracím k samotnému označení, popsané rysy jsou rysy současné literatury. Tedy zavádějící označení postmoderní lze nahradit prostým současná, neboť je svým způsobem podmíněna dobou, ve které žijeme. Zhodnotit tento směr bude možné až po nějaké době.

### Kritici postmodernismu

Legitimita postmodernismu byla zpochybněna Sokalovou aférou (1996). Fyzik Sokal publikoval článek "Transgresivní hermeneutika kvantové tíže" v časopise *Social Text*, který vydává prestižní nakladatelství Duke University Press. Po jeho vydání autor přiznal, že článek byl plný nesmyslů, které sice byly vyjádřeny pomocí vědeckého odborného jazyka, ale nedávaly smysl<sup>31</sup>. Ač se jednalo o žert, tak odkryl rozbředlé standarty postmodernismu, jeho excesivní rétoriku. V tomto duchu se nesla následná kritika (např. Jean Bricmont, Steven Weinberg) vůči Kristevě, Latourovi, Baudrillardovi, Lacanovi, Deleuzeovi, Derridovi a Foucaultovi. Postmodernisté na svoji obhajobu upozorňovali na rozdíl v objektu zkoumání a metodologii v přírodních a humanitních vědách a na podstatné prvky subjektivity v přírodních vědách<sup>32</sup>.

Aféra upozornila ještě na jeden problém, a to na problém institucionalizace vědy. Článek byl otištěn bez konzultace s fyziky, stačilo jméno fyzika Sokala, prestiž instituce, kde pracoval, a dostatečný počet pramenů, z kterých čerpal.

---

<sup>31</sup> Sokal, Alan D. (1996) „Transgressing the Boundaries : Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity“. *Social Text*. Spring/Summer, vol. 14, no. 46-47, s. 217-252. internetový projekt: [http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/transgress\_v2/transgress\_v2\_singlefile.html] [cit. 2006-01-16]

<sup>32</sup> Na což upozornil Ivan M. Havel v komentáři Sokalovy aféry. Havel, I.M. (1996) „Aféra“. *Vesmír*. 75: 9, pg. 483

Podobný je i problém současné kultury a kulturního trhu. Hutcheonová předkládá příklady z výtvarných umění a akčního umění. První skepse pochází ze stavu uměleckého trhu v New Yorku, kde se renomé získává dřív, než se namaluje dílo (*brushwork* neoexpresionistů). Druhá skepse pochází z techniky *mix-media* a *performance*, které až se zdály plné života a energie, momentálně se točí kolem sebe samých. (Huysen 2002: 312)

Což nás opětovně vrací k již zmíněnému problému estetických kritérií postmodernismu. Zda postmoderní umění je opravdu umění ukáže až čas, pokud osloví i další generace, odkáže jim smysluplnou výpověď a poselství, jedná se o artefakty hodné označení umělecké.

Kritika postmodernismu se soustředí na nejasnost jeho estetických kritérií, institucionalizaci kultury, kulturní instituce a kulturní průmysl. Kritika je vedena především ze strany konzervativních myslitelů, mezi které patří Hilton Kamer, Daniel Bell a Roger Scruton.

Kritici postmodernismu upřednostňují návrat k standardům kvality modernismu. Spatřují v kultuře šedesátých let ztrátu kvality, smrt imaginace, úpadek norem a hodnot, triumf nihilismu. Jejich program je většinou politický. (Huysen 2002: 352)

Daniel Bell přímo kritizuje současný kulturní relativismus, který směšuje dvě věci - kulturní preference a kulturní hodnocení. Podle Bella na vlastní preference v umění má pochopitelně nárok každý jednotlivec i skupina. Avšak „je nehoráznost tvrdit, že hodnota každého estetického vyjádření je stejná jako hodnota kteréhokoli jiného. Znamená to pak, že když se rozhoduje o státních dotacích pro kulturu, má úplně každý dostat stejně peněz? Velmi vážným problémem současné státní politiky v oblasti umění je, že v důsledku populistických tlaků na kongres, aby rozděloval peníze "rovným dílem", jsou významná střediska umělecké tvorby zanedbávána, zatímco umělecký pól vždy dostane svůj krajíc. Ve prospěch rovnosti je tak obětována kvalita.“ (Bell 1999: 253)

Z toho plyne, že mezi problémy současné kultury patří kulturní relativismus, ztráta hodnotících estetických kritérií a institucionalizace kultury (včetně její závislosti na státních dotacích).

Problém současné kultury Bell spatřuje ve ztrátě centra, ve fragmentaci kultury - její rozškatulkování -, které nutně vedou k rozpadu diskurzu, na němž kultura celé společnosti vystavěna; ve ztrátě autority vysoké kultury (umění) a její nahrazení art popem, pop kulturou, pomíjivou módou a masovým vkusem, což se podle Bella může považovat za projev pošetilého hedonismu kapitalistického konzumu. (Bell 1999: 117, 296)

Foucaulta a jeho následovníky kritizuje za to, že svými literárními postupy (poststrukturalismem a dekonstruktivismem) směřují k popření autorského záměru, objektivního „čtení“ textu, primárního významu kritické odezvy na sdělení textu a existence kánonu s transcendentní autoritou. Postmodernismus ironicky popisuje jako oslavu přízemní kultury, jeho motto je „všechno jde“ („anything goes“) a vládne v něm koláž, parodie a exhibicionismus (body art, performativní umění, mužské převleky Madony, bezpohlavní zjev Michala Jacksona). (Bell 1999: 269)

Daniel Bell zastává názor, že postmodernismus je vyčerpáním modernismu. K vyčerpání modernismu došlo institucionalizací tvůrčích a rebelujících impulsů prostřednictvím „kulturní masy“ (miliony lidí pracujících v komunikačních prostředcích, kině, divadlech, univerzitách, vydavatelstvích, reklamě, kteří zpracovávají kulturní výtvořky a ovlivňují jejich recepci, vytváří populární materiály pro širší publikum). (Bell 1999: 296)

Bell kritizuje současnou kulturu z pozice konzervativního myslitele. Jeho kritika je do jisté míry oprávněná. Bell však opomíná důležitý aspekt postmodernismu, a to rozeznání plurality kultur a zpochybnění jediného možného výkladu. To jedince ve větší míře než dříve upozorňuje na nevhodnost schematického či černobílého uvažování o světě.

Roger Scruton kritizuje postmodernismus ještě z konzervativnějšího úhlu pohledu. Podle Scrutona postmodernismus odvrhl duchovní motivy modernismu. A bylo by ho vhodnější označit jako „preventivní kýč“. Umělci se přestali kýčci vyhýbat a začali ho ve své tvorbě využívat. Vytvářejí kýč cíleně, protože pak už to není kýč, nýbrž parodie. Ono záměrné vytvoření skutečného kýče je non sensem. (Scruton 2002: 118, 125)

Zjednodušeně lze říci, že kýč jako prvek masové kultury je umělci používán a ve formě parodie či ironie vstoupil vědomě na pole umění. Vysoká kultura vyžaduje vědomost, sebekázeň a studium, což podle Scrutona připomíná dospělý svět. Avšak kýč nemá tyto požadavky dospělého světa, neboť mu vyhovuje vše okázalé, šablonovité a konvenční, využívá barev, tvarů a představ, které legitimizují nevědomost. Vysokou kulturu (umění) neztrácuje, ale postmoderní doba není schopna ji přijmout za svou. Vysoká kultura (umění) je podle Scrutona doprovázena populární kulturou, která je kulturou mládeže.

Z toho plyne, že když postmoderní doba není schopna si osvojit vysokou kulturu (umění), nemá etické nazírání, speciální vědění, trpělivost a schopnost soustředit se.

Místo produktu se dostává do popředí sám tvůrce či aktér. Dílo se stává prostředkem k představení tvůrce či aktéra, z kterého se pak stává idol.

Přestože Scruton upozorňuje na podstatné rysy současné kultury (v popředí stojí tvůrce nikoli dílo), tak s jeho pesimistickou vizí budoucnosti umění zcela nesouhlasím. Zmiňuje, že

v současnosti se nedostává trpělivosti, speciálního vědění a trpělivosti potřebných k účasti na umění. Kdy v historii se těchto vlastností dostávalo?

Pro Jurgena Habermase modernismus představuje kritiku, osvícení a lidskou emancipaci. Postmodernismus dává do vztahu s neokonzervatismem. Oproti postmodernismu staví požadavek pokračovat v onom nedokončeném moderním projektu, který je dědictvím osvícenství. Habermas je přesvědčen, že sjednocující síla rozumu schopného dospívat ke konsensu může nahradit někdejší sjednocující síly náboženské tradice. A onen potenciál racionality spatřuje právě v každodenní komunikační praxi.

(Huysen 2002: 352, Pechar in Lyotard 1993: 7)

## 2. Postmodernismus a Mario Vargas Llosa

Jedním z témat postmodernismu je „diskurz pravdy“, existence pravdy, což souzní s Vargase Llosovým zájmem o existenci pravdy v literatuře.

Gadamer věří v pravdu tradice, zastává názor, že text nemá žádný pevný význam ani pravdu, ty jsou dány konečnou interpretací čtenáře. Oproti němu se Ricoeur soustředí na existenci pravdy v plurálu. Pravdy určitým způsobem plují z nevědomí umělcova tvoření. Postoj Vargase Llosy je blízký přístupu Ricouera, neboť pravdami v literatuře jsou právě její lži. (Williams 2002: 17)

Vargas Llosa zdůrazňuje, že je nevyhnutelné, aby romány lhaly, nemohou dělat nic jiného. Tím, jak lžou vyjadřují pravdu. Romány se nepíší, aby vyprávěly život, nýbrž aby život změnily. Fikce je psaná, nikoli žitá, je tvořena slovy a nikoli konkrétními zkušenostmi. Popsáním skutečností slovy, se skutečnost mění, neboť autor vybírá pouze některé z nesčetných znaků, které ji mohou popsat. Tím autor privileguje jednu možnost a zavrhuje tisíc jiných. To, co popisuje se mění v popisované. Tedy život fikce je simulakrem, v němž se chaos proměňuje v řád (začátek a konec, příčina a účinek). Pravda je závislá na vlastní přesvědčovací schopnosti, na komunikativní síle své fantazie a schopnosti své magie. Dobrý román říká pravdu, špatný román lže. Neboť v případě románu, říct pravdu znamená nechat čtenáře žít a věřit iluzi, lhát znamená neschopnost dosáhnout tohoto podvodu. Tedy pravda a lež jsou v románu koncepty výlučně estetické. (Vargas Llosa 1991: 6 – 10)

Vargas Llosa rozlišuje koncept pravdy v románu a ve skutečném životě. Pravda románu spočívá v její přesvědčovací schopnosti, ve schopnosti vydávat fikci románu za skutečnost. Je konceptem estetickým. Ve skutečném životě jedinec odlišuje pravdu a lež, skutečnost a fikci vzhledem k žité skutečnosti, nikoli popsané (zprostředkované).

Z tohoto úhlu pohledu Vargas Llosa kritizuje Baudrillarda, který nás chce přesvědčit, že audiovizuální technologie a komunikační revoluce odstraňují lidskou schopnost odlišit pravdu a lež, skutečnost a fikci. Následně spíše paroduje Foucaulta (člověk neexistuje), Barthesa (jen styl je skutečnou substancí) a Derridy (život textů je tím opravdovým životem). V dekonstrukci významu nevidí smysl, vyjma sebe samé o ničem nevypovídá. Dekonstrukce je jedním ze základních pojmů postmodernismu, který obecně Vargas Llosa označuje jako lehkomyšlný. (Vargas Llosa 2001: 35, 195, 196-197)

Williams rozlišuje v tvorbě Vargase Llosy dvě linie, linii moderních děl (*La casa verde* (1966, Zelený dům, česky 1981), *La conversación en La Catedral*, (1969, Rozhovor v katedrále) ale i *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997, Sešity dona Rigoberta), *La fiesta de*

*Chivo* (2000, Slavnost Kozla, česky 2002) – díla totalizující) a linii děl postmoderních, *La tía Julia y el escribidor* (1977, Tetička Julie a zneuznaný génius, česky, 1984).

(Williams 2002: 17, 159)

V moderních dílech Vargas Llosa věří v sociální emancipaci, brání rozum jako ideál, věří ve vzdělání a sociální pokrok jako možný analog pokroku vědomostí dosažených ve vědách, zároveň pracuje s nahodilostí a prozrazuje svoji touhu po věčném a neměnném.

V postmoderních dílech se pracuje s koncepty diskontinuity, rozchodu, přemístění, neurčitosti a neúplnosti. Používá tyto koncepty i Mario Vargas Llosa?

Mario Vargas Llosa postmodernistické myslitele i postmodernismus kritizuje, přesto některá jeho díla jsou označována za postmoderní. Proč? Které z rysů postmodernismu jsou obsaženy v jeho díle?

Romány *La tía Julia y el escribidor* (1977) a *El hablador* (1987), podle Rotellové, se shodují strukturálně i tematicky. Vargas Llosa se zabývá problémem moci slova pokud jde o jeho narativní funkci, tedy jako nástroje k vyprávění příběhů a k vymýšlení fikce.

(Rotellová 1994: 93)

Společným tématem obou románů je narace, sociální postavení spisovatele a samotná tvorba (zachycení spisovatele přímo v aktu psaní). V práci se soustředím na aspekt postmodernismu v těchto dvou románech Vargase Llosy. V následujících kapitolách představím narativní strukturu a pokusím se popsat postmoderní aspekty obou děl.



### 3. La tía Julia y el escribidor<sup>33</sup>

Nejprve představím narativní strukturu románu, který vyšel v roce 1977. Soustředím se na vztah autora a vypravěče a na reflexi samotného psaní v románu. Následně se věnuji ostatním postmoderním prvkům obsaženým v díle.

Román je rozdělen do kapitol, které tvoří dvě paralelní linie románu. Jedna linie (liché kapitoly) tvoří zkrácený „Bildungsroman“. (Rotellová 1994: 99)

Představuje „Marita“, zvaného i „Varguitas“, a jeho úsilí stát se spisovatelem a oženit se s tetičkou Julií, obojí proti vůli své rodiny. Marito překonává veškeré překážky, aby dosáhl toho, po čem touží (svatby s tetičkou Julií a žít se psaním jako profesionální spisovatel). Marito vypráví v 1. osobě. Jeho vyprávění umožňuje čtenáři nahlédnout do života limské společnosti 50. let 20. století.

Mario Vargas Llosa, jak uvádí Niño de Guzmán, se stejně jako ostatní peruánští spisovatelé ve svých dílech zabývá sociální situací Peru, konfrontací sociálních tříd a stratů, útlakem a marginalizací. (Niño de Guzmán 1998: 40)

Ovšem Mario Vargas Llosa nepředkládá popis sociální situace Peru, nepřímo na ni upozorňuje zachycením postav v jejich životních situacích. Společenskou situaci ilustruje vyprávění veškerých peripetií vztahu Marita a tetičky Julie, a to nejen před svatbou, nýbrž i po svatbě, a bouřlivé reakce rodiny. Rodina přes veškeré snahy nedosáhla svého, svého dosáhl Marito. Nicméně se nejedná o čistě romantický příběh, konec vztahu je podán zcela realisticky.

Marito taktéž vypráví příběh Pedra Camacha, pisatele radionovel plně odevzdaného své tvorbě a který sám sebe považuje za umělce.

V sudých kapitolách je reprodukován děj radionovel. Text radionovel má narativní formu, není psán pouze v dialozích. Taková narativní forma je, podle Roderové Antónové<sup>34</sup>, jedním z důležitých rysů radionovely a odlišuje ji od „radioteatro“ (rozhlasová hra, nikoli rozhlasová adaptace určitého díla). Radionovela je založena na vyprávění, oproti tomu „radioteatro“ je postaveno na dialogu (bez postavy vypravěče). (Roderová Antónová 2006: 6,8)

---

<sup>33</sup>Do češtiny je román přeložen jako *Tetička Julie a zneuznaný genius* a poprvé vyšel roku 1984 v nakladatelství Odeon. „Escribidor“ znamená pisálek. „Escribidor“ má pejorativní konotaci. Vargas Llosa uvádí, že spisovatelé jeho románů jsou spíše pisálky než spisovatelé. Jeden ze spisovatelů vystupujících v *La tía Julia y el escribidor* je spisovatelem začátečníkem, druhý je parodií na spisovatele. (Vargas Llosa 1977: [http://www.geocities.com/boomlatino/vobra09.html] [cit. 2005-07-02])

<sup>34</sup>Emma Roderová Antónová je profesorkou informačních věd na Universidad Pontificia v Salamance, ve svých pracech se zaměřuje na rozhlasovou produkci.

Z čehož vyplývá, že vypravěč v radionovelách hraje důležitou roli. Radionovely vypráví Pedro Camacho-vypravěč. Vztah spisovatele a vypravěče jeho díla podrobněji rozvedu v průběhu rozboru románu.

Obě narativní linie se spojují v textu poslední kapitoly, epilogu. Podle Correy jednou z narativních strategií typických pro postmoderní vyprávění je kladení důrazu na sebereflexivní vědomí autora. Postmoderní spisovatel si dává záležet na tom, aby, ať už otevřeně či skrytě, čtenáři ukázal techniky svého psaní a vlastní dovednosti. Přičemž po čtenáři vyžaduje, aby se zapojil do procesu spoluvytváření diskurzu románu. Podle Correy *La tía Julia y el escribidor* je textem, ve kterém se tematizuje proces psaní a jeho recepcce. (Correa 1994: 203)

Jedním z ústředních témat románu je samotné psaní, literární tvorba. Vargas Llosa se v románu zabývá dvěma problémy, a to problémem psaní (a spisovatelů v románu postulovaných) a souběžně i problémem čtení (a čtenářů, kteří román interpretují).

Téma psaní a literární tvorby se v románu dotýká čtyř osob, spisovatelů. První je postava Pedra Camacha. Objevuje se v lichých kapitolách, které vypráví mladík „Marito“ či „Varguitas“.

Druhou postavou je „Marito“, který je vypravěčem lichých kapitol románu. V těchto kapitolách se odehrává jeho milostné dobrodružství s tetičkou Julií, vypráví o Pedru Camachovi. Velká část je věnována problémům, kterým musí čelit mladík, jenž se chce stát spisovatelem. Což Marito ilustruje komentářem k vyhození čtvrté verze jedné z jeho povídek:

(...) la señora Agradecida había hecho la limpieza de altillo y echado a la basura la cuarto versión de mi cuento sobre el senador. En vez de amargarme, me sentí liberado de un peso y deduje que había en esto una advertencia de los dioses. Cuando le comuniqué a Javier que no lo reescribiría más, él, en vez de tratar de disuadirme, me felicitó por mi decisión.<sup>35</sup>

(Vargas Llosa 2005: 114, dále jen TJE)

Třetí postavou je Pedro Camacho-vypravěč, který se implicitně objevuje v sudých kapitolách (v textech devíti radionovel).

Williams tímto rozlišením upozorňuje na odlišnost autora (tvůrce fiktivních světů a jejich postav) a vypravěče (fiktivní bytost působící v celém vyprávění). Vztah autora a vypravěče jeho díla prostupuje celým románem a je součástí reflexe psaní jako takového.

---

<sup>35</sup> „ (...) paní Agradecida uklízela v redakci a vyhodila čtvrtou verzi mé povídky o senátorovi do odpadků. Místo aby mě to mrzelo spadl mi kámen ze srdce, považoval jsem to za prst boží. Když jsem Javierovi oznámil, že ji popáté už psát nebudu, nesnažil se mě přemlouvat, naopak, blahopřál mi k mému rozhodnutí.“  
(Vargas Llosa 1984: 77-78, dále jen TJ)

Čtvrtou osobou je Mario Vargas Llosa, kterého v románu nelze přímo identifikovat. Lze ho rozpoznat prostřednictvím románové intertextuality a díky tomu, že se na přebalu knihy objevuje jeho jméno. (Williams 1981: 285)

Vargas Llosa je v díle implikován. Vypravěč celého románu (jeho postava není v románu představena) odkazuje k Vargas Llosovy, avšak nelze ho s Vargas Llosou ztotožnit.

Tedy na jedné straně jsou románové postavy Pedra Camacha a Marita, kteří se v románu věnují literární tvorbě. Na druhé straně je tu postava Pedra Camacha–vypravěče a osobnost Maria Vargase Llosy, kteří se objevují v díle implicitně.

Zaměřím se vzájemné vztahy mezi nimi, neboť to usnadní pochopení narativní struktury románu.

Nejprve se věnuji vztahu Pedra Camacha a Marita. V románu se oba věnují zcela odlišné literární tvorbě, avšak spojuje je jistá „vášeň“ ke psaní.

O Pedru Camachovi se čtenář dozví jen to, co Marito je schopen vypořádat a popsat (na základě jejich setkání v budově rozhlasu, kde oba pracují, či v kavárně či z jedné návštěvy v bytě Pedro Camacha). Pedro Camacho je čtenáři představen v kontrastu průměrného spisovatele radionovel (což čtenář dedukuje z Maritova popisu jeho chování) a způsobu, jak Camacho hodnotí sám sebe: považuje se za umělce. Tato humoristická sebecharakterizace Pedra Camacha souzní s Maritovou touhou stát se spisovatelem, umělcem.

Jednání obou podle Williamse ilustruje původní tematickou paralelu, paralelu mezi uměním a masovou kulturou, produktem kulturního průmyslu. Oba se touží stát umělci a podle toho také zaujmají postoj k psaní, ačkoliv pisatel radionovel je pouhým kompulzivním pisatelem, bez možnosti intelektuálního či uměleckého růstu. Avšak Marita na Pedru Camachovi fascinuje disciplína a plné odevzdání práci, psaní. (Williams 1981: 285, 286)

Tedy jedna část lichých kapitol románu je věnována problematice literární tvorby, možností vyjádření, vášně k psaní, poslání spisovatele. V románu se setkávají dva druhy kultury: umění a masová kultura, která je prezentována devíti radionovelami (sudé kapitoly).

Podle Williamse tematika literární tvorby tvoří vertikální osu románu. Vertikála spojující oba spisovatele vyjadřuje problematiku umělecké tvorby a čtenáře staví před otázku: Jak vyřešit životní problém profesionálního umělce? (Williams 1981: 286)

Obě zmíněné postavy stojí na opačném konci této osy. Pedro Camacho se považuje za umělce, ačkoliv píše radionovely, které v jeho podání s uměním nemají nic společného. Je odevzdaný svému poslání pisatele, píše celé dny a posléze i noci. Více méně vyrábí radionovely jak na běžícím pásu, jsou zdrojem jeho obživy. Popularita jeho radionovel ho

dostala do mezní situace, kdy píše a nesoustředí se na to, co píše. Metaforicky Pedra Camacha lze označit za „otroka kulturního průmyslu“. Pedro Camacho se žije psaním, je profesionálním pisatelem, ale není umělcem, ač si to o sobě myslí. Svoji tvorbou chce zasáhnout srdce lidí. Pedro Camacho se hlásí k tradici realismu a romantismu, realitu chce věrně napodobit.

Sám říká: “¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándose materialmente con la realidad?”<sup>36</sup> (TJE: 173) To, že Pedro Camacho se považuje za umělce a má disciplínu ilustruje jeho odpověď: “Para el arte no hay horario.”<sup>37</sup> (TJE: 60) Pedro Camacho zastává názor, že psaní, umění je třeba se plně oddat. Z tohoto důvodu umělec nemůže mít ženu a rodinu. Od žen udržuje odstup, žádnou ženu nemiloval:

“¿Cree usted que sería posible hacer lo que hago si las mujeres me tragan mi energía?” (...)

“¿Cree que se pueden producir hijos e historias al mismo tiempo?” (...) “La mujer y el arte son excluyentes, mi amigo.”<sup>38</sup> (TJE: 201, 202)

Na opačném konci stojí Marito, který má ambice stát se spisovatelem, umělcem. Literaturou si na živobytí nevydělává, připravuje zprávy v rádiu. Netvoří v časovém tlaku, uchovává si jistou autonomii pro svoji tvorbu. Nemá Camachovu disciplínu a odevzdání psaní. Marito pochybuje o své tvorbě. Imituje uznávané spisovatele, jeho vlastní povídky ho neuspokojují. Píše komickou povídku, aby si vyzkoušel techniky humoru, které prostudoval na díle M. Twaina či B. Shawa. Pod tíhou okolností se dostává do mezní situace, že pro samou práci, aby shromáždil peníze pro sebe a tetičku Julii, nemá čas na literární tvorbu. V této situaci je ochoten ustoupit ze svých požadavků na literární tvorbu:

Para aliviarla [la situación económica – M.J.], comencé a hacer algo que Javier severamente llamó “prostituir la pluma”. Es decir, a escribir reseñas de libros y reportajes en suplementos culturales y revistas de Lima. Los publicaba con seudónimo, para avergonzarme menos de los malos que eran. Pero los doscientos o trescientos soles más al mes me constituían un tónico para mí presupuesto.<sup>39</sup> (TJE: 158)

Varguitas se věnuje dvěma žánrům, jak zmiňuje Correa. Každodenně popisuje realitu Limy (rozhlasové zprávy) a touží se stát spisovatelem, který překročí tuto skutečnost. (Correa 1994: 204-205)

<sup>36</sup> „Existuje lepší způsob, jak dělat realistické umění, než ztotožnit se materiálně s realitou?“ (TJ: 119)

<sup>37</sup> „Pro umění neplatí pracovní doba.“ (TJ: 39)

<sup>38</sup> „Myslíte, že bych mohl dělat to, co dělám, kdyby mi ženy vysávaly energii?“ (...) „Žena a umění se vzájemně vylučují, příteli.“ (TJ: 139)

<sup>39</sup> „Abych se postavil nějak na nohy, začal jsem dělat to, co Javier přísně odsoudil slovy „prostituovat své pero“: začal jsem psát knižní recenze a reportáže do limských časopisů a kulturních příloh. Uveřejňoval jsem je pod pseudonymem, abych se za ně nemusel tolik stydět. Těch dvě stě nebo tři sta solů měsíčně mi přišlo vždycky náramně vhod.“ (TJ: 108)

A právě ze snahy překročit skutečnost plynou jeho pochybnosti o tvorbě, pochybuje, zda realitu dokáže překročit.

Marito díky Camachovi pochopí, že důležité není přepsat realitu na papír, nýbrž transformovat ji. Marito pochopí to, co Vargas Llosa později teoreticky rozvedl v díle *La verdad de las mentiras* (1990, Pravda lží).

Pedro Camacho a Marito představují odlišnost simulovaného a autentického života. Marito prožívá autentický román s tetou Julií. Zažívá to, co Pedro Camacho popisuje ve svých radionovelách. Pedro Camacho nic takového neprožívá, aby se vžil do svých postav, identifikuje se s nimi po fyzické stránce. Obléká si masku té které postavy, o které právě v radionovele píše. Simuluje situace, o kterých píše.

Druhou vertikální osu románu tvoří i vztah Pedra Camacha–vypravěče a Maria Vargase Llosy implicitně v díle přítomného (funkce<sup>40</sup> vypravěče celého románu, který k autorovi, Vargas Llosovi, odkazuje; je scelujícím prvkem románu).

Podle Williamse se na jejich díle projevuje odlišnost dvou narativních technik. Napětí mezi dvěma typy psaní je umocněno tím, že čtenář ví, že celý román je dílem jednoho autora a že postava Camacha je pouhou invencí. Camachův přehnaně vybroušený styl s přemírou adjektiv kontrastuje s přesným a málo zdobeným jazykem Vargase Llosy, kterým jsou napsány kapitoly o Maritovi. (Williams 1981: 290)

Camacho–vypravěč nepřekračuje formát radionovel, postavy popisuje na základě stejné formule. Radionovely mají nadbytek konstitutivních prvků a nepředkládají smysluplné poselství o světě. Camacho–vypravěč je řemeslníkem radionovel, seriály jsou vyprávěny a připraveny tak, že přitáhnou a udrží posluchače.

Radionovely přes zdánlivou rozmanitost jsou, podle Rotellové, mnohonásobnou variací na základní situaci. Představují spor uvnitř rodiny, který způsobí skutečnou katastrofu nebo alespoň má její potenciál. Témata a situace jednotlivých radionovel Camacho čerpá z reality, která posluchače obklopuje, děj je situován do existujících a poznatelných míst. (Rotellová 1994: 100)

Podle Williamse Camacho–vypravěč místo aby svoje postavy „ukázal“, tak je „vypráví“. Když postavy představuje, zároveň je i vysvětluje. Vargas Llosa je mistrem dialogu, který Camacho–vypravěč není schopen zvládnout, není mu vlastní, není dialogický

---

<sup>40</sup>Nejedná se o redukci vypravěče na funkci, nýbrž o odkaz k podmínkám, které umožňují existenci vypravěče, který není v románu představen, ani uveden jako vypravěč a který odkazuje k autorovi, Vargasu Llosovi, aniž je s ním ztotožněn. V tomto vymezení vycházím z Foucaultovy koncepce funkce autora. (Foucault 1994: 54, 55)

typ. A tyto technické problémy psaní humorně kontrastují s technickým mistrovstvím Vargase Llosy. (Williams 1981: 291)

Pedro Camacho je sebestředný, monolog je mu bližším vyjadřovacím prostředkem, proto Camacho-vypravěč nepoužívá dialogy s takovým mistrovstvím jako Vargas Llosa (postava ve funkci vypravěče). Jak jsem již uvedla, monolog, vyprávění vypravěče, je také jedním z rysů radionovely, které Camacho píše a kde uplatňuje svůj sklon k monologičnosti.

Tato vertikální osa románu představuje dva vypravěče, kteří jsou v díle přítomni implicitně. Liší se narativními způsoby. V jejich kontrastu spočívá humorný efekt románu, který je pro čtenáře umocněný vědomým, že Camacho-vypravěč je dílem (postavy ve funkci vypravěče) Vargase Llosy. Což dokládá Vargas Llosův narativní um a smysl pro humor.

Vztah Marita a Maria Vargase Llosy představuje podle Williamse horizontální osu románu. Williams zdůrazňuje, že se jedná o dvě odlišné osoby. Marito je fiktivní postavou podobnou mladému Mariu Vargasu Llosovi<sup>41</sup>. (Williams 1981: 286)

Williams uvádí dichotomii já-vypravěč a já-experimentátor. Já-vypravěč odkazuje k dospělému spisovateli Mario Vargas Llosovi. Já-experimentátor je mladý Marito. Dichotomie postupně mizí. V poslední kapitole, epilogu, Vargas Llosa předkládá syntézu já-vypravěče s já-experimentátorem. (Williams 1981: 287)

Osm let po té, co se odehrál románový příběh, potenciální spisovatel představuje postavu skutečného spisovatele. Marito i skutečný spisovatel závěrečné kapitoly Mario jsou postavami fiktivního světa, které pouze odkazují k autorovi Vargas Llosovi.

V textu poslední kapitoly nejenže dochází k syntéze, nýbrž také, podle Rotellové, se spojují obě narativní linie románu („Bildungsroman“ Marita a děj radionovel Pedra Camacha). (Rotellová 1994: 99)

Mezinárodně uznávaný spisovatel Vargas Llosa se vrací do Limy a náhodně potkává již zapomenutého, neúspěšného a ženatého Pedra Camacha.

Ironií Vargase Llosy je nejen zachycení ztroskotání Pedra Camacha jako autora na literárním poli, nýbrž i popis Camachova manželství jako ústupku z jeho odevzdání se psaní. Neboť Camacho zastával názor, že žena a umění se vylučují.

Vargas Llosa v poslední kapitole dává románu jistý řád. Camacho se uzdraví a podle Correy je karikaturou jedné ze svých postav. Jeho zaměstnání je parodií na jeho scénáře,

---

<sup>41</sup>Podle Williamse, čtenář předvídá vztah autor – postava podle informací, které má z románů a esejů Maria Vargase Llosy a z jeho biografie. (Williams 1981: 288)

pracuje v časopise senzací, což je parodií na novinářské zaměstnání Varguita. Kdežto Varguitas si dobývá jisté místo na literárním poli. (Correa 1994: 208)

Horizontální osa románu, podle Williamse, je tvořena i vztahem Pedra Camacha–spisovatele (pisálka) a Pedra Camacha–vypravěče. Pedro Camacho–spisovatel se objevuje v lichých kapitolách jako pisatel radionovel a spolupracovník Marita. Pedro Camacho–vypravěč je implicitně přítomen ve svém díle, radionovelách. Vztah mezi nimi je paralelou vztahu vypravěče a autora, vztahu Marita a Maria Vargase Llosy. Do určité míry humor v kapitolách radionovel je určován interakcí mezi Pedrem Camachem–spisovatelem a Pedrem Camachem–vypravěčem. Jejich vztah dodává zápletku dynamiku. Čtenář soudí chytrost Camacha–spisovatele podle toho, co čte v jeho radionovelách. (Williams 1981: 289)

Zbývá vysvětlit ještě dva vztahy, a to vztah Marita a Camacha-vypravěče a Pedra Camacha-spisovatele a Vargase Llosy.

Vztah Marita a Camacha-vypravěče je v románu nejméně důležitý. Marito na rozdíl od čtenáře nezná Camacha-vypravěče, nezná děj radionovel. Vědomí o Camachovi–vypravěči získává přes nesmírnou popularitu jeho radionovel u posluchačů. Což se dotkne jeho psaní a profesionálního chování. (Williams 1981: 291)

Vztah postavy Pedro Camacha-spisovatele a autora, Vargase Llosy, který se nachází mimo text románu, tvoří vazbu vně obou románových os. Vztah mezi Pedrem Camachem–spisovatelem a Mariem Vargasem Llosou je vystavěn na samotné parodii Vargase Llosy. Oba dva jsou vášnivě oddáni literatuře. Vargas Llosa zdůrazňuje disciplínu při tvorbě. Camacho jí až přehnaně dbá při psaní radionovel. (Williams 1981: 288, 289)

Tedy Marito vyjadřuje pochybnosti Vargase Llosy o psaní a literární tvorbě. Pedro Camacho–spisovatele vystihuje jeho oddanost psaní, ač je jeho parodií.

Marito (já-experimentátor) je vypravěčem první narativní linie románu. Čtenář se v poslední kapitole dozvídá, že já-vypravěčem je postava již dospělejšího, staršího a skutečného spisovatele, Maria Vargase Llosy. V díle není zmíněn, je přítomen ve funkci vypravěče, která odkazuje k autorovi Vargas Llosovi, ale nelze ji s ním ztotožnit. Představuje postavu spisovatele, který dokončuje vyprávění příběhu o Mariovi a který postavu Marita v románu vytváří.

Pedro Camacho představuje postavu pisálka, spisovatele, který je implicitně přítomen ve svém díle, v radionovelách, které vypráví Camacho-vypravěč a které tvoří druhou narativní linii románu.

Všechny tyto postavy jsou postavami fiktivního světa, který vytváří autor Vargas Llosa. Vargas Llosa, autor, transformuje realitu, je ve svém díle přítomen implicitně.

Vargas Llosa se v románu zabývá několika tématy. Prvním tématem je samotné psaní, poslání spisovatele a situace profesionálního umělce. Na postavách Marita a Pedra Camacha ukazuje úskalí psaní a literární tvorby.

S tím souvisí další téma, což je vztah umění a masové kultury. Vargas Llosa v pouhé existenci populární kultury (stala se součástí masové kultury) vidí její ospravedlnění, které pramení i z komunikativní hodnoty jejího poselství bez větší transcendentnosti.

Radionovely<sup>42</sup> hrály<sup>43</sup> v kultuře Latinské Ameriky důležitou roli. Martín-Barbero uvádí, že latinskoamerická<sup>44</sup> radionovela má svůj původ v hlasité četbě románů-fejetonů<sup>45</sup> v továrnách na tabák v Havaně. Tento zvyk pochází již z konce 19. století. Od roku 1936 v továrnách na tabák spolu žila hlasitá četba těchto „folletínů“ s poslechem rádia. Až rádio porazilo četbu, stačilo poslouchat, čtenáři byl text převyprávěn, již nemusel nikdo předčítat. Radionovely vycházejí z literární formy románu-fejetonu a latinskoamerické orální tradice, slučuje se v nich určitá forma vyprávění a poslouchání. Opakování, nadbytečnost a napětí jsou prvky komerčního formátu a stopami jiné kultury. Pod jazykem formátu masové kultury lze poslouchat jiné jazyky jako je jazyk lidové pohádky, „corrido“ (výpravná píseň) či dobrodružného vyprávění (projevy orální kultury). (Martín-Barbero 1997: 19)

V parodii Vargase Llosy (zejména na melodramatický prvek zázračného rozluštění identity postav) je přítomna tajná sympatie k originálu (orální tradici), jak ji popsal Jameson (1998). Sympatie plynoucí z role orální kultury v Latinské Americe a z obdivu k tradičním kulturním formám, z kterých pochází.

Třetím tématem románu je vztah spisovatele a vypravěče, v románu umocněné na druhou vztahem postavy–spisovatele a postavy–vypravěče. Spisovatel (autor) je implicitně přítomen v díle, které vypravěč vypráví.

---

<sup>42</sup>Novela původně v období Zlatého věku označovala krátký příběh. V tomto smyslu slovo použil Cervantes k označení svého díla jako *Novelas ejemplares* (1613, česky Příkladné novely 1838, 1903, 1957, 1977), postupně se význam slova změnil a novela začal označovat rozsáhlá vyprávění, román. Krátké příběhy se označují „novelas cortas“, česky novely. (Estébanéz Calderón 2001: 746)

<sup>43</sup>Dnes ji hrají telenovely viz Fuenzalida (2005).

<sup>44</sup>Martín-Barbero píše obecně o radionovelách v Latinské Americe. Avšak v Brazílii se formát radionovel prosadil daleko později, jak zmiňuje José Marques de Mello. Radionovelu charakterizuje jako původně mexicko-kubánský formát, který do Brazílie přišel zprostředkovaně přes Argentinu. (Marques de Mello 2003: [www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista16/entrevista%2016-1.htm] [cit. 2006-04-22])

<sup>45</sup>Román-fejeton je překladem španělského „folletín“, označení pochází z francouzského „feuilleton“. V 19. století se tak označovaly romány, články a eseje vydávané na pokračování (četba na pokračování). „Folletíny“ byly vydávány a distribuovány ve dvou podobách. První formou je román-fejeton, román je vydáván na pokračování po jednotlivých částech. Druhou formou je sešitové vydávání románu (romány po sešitech, obdoba Rodokapsů). Zdůrazněn je citový a sentimentální aspekt děje. (Estébanéz Calderón 2001: 423, 424)



Román se zabývá i recepcí psaného textu, čtením. Podle Williamsa psaní, literární tvorba se přímo dotýká problematiky čtení, interpretace textu čtenářem. Marito zjišťuje, že úspěch literárního díla taktéž závisí na reakci čtenáře a že je odlišná autorská percepce literární tvorby a percepce čtenáře psaného textu. Dozrát na literární poli znamená naučit se psát příběhy a umět si vymyslet čtenáře. Camacho má popularitu, čtenáře, se kterými obratně zachází. Marito je schopen vymyslet text, nikoli čtenáře. (Williams 1981: 292-293)

Čtenáři Maritových povídek jsou přítel Javier a tetička Julie, důsledek jejich reakcí vyjadřuje následující Maritovo rozhodnutí:

Era el primer cuento que le leía, y lo hice muy espacio, para disimular mi inquietud por su veredicto. La experiencia fue catastrófica para la susceptibilidad del futuro escritor. (...) -Pero, al contrario – protestó la tía Julia, impertérrita y feroz-, con las cosas que has cambiado le quitaste toda la gracia. Quién se va a creer que pasa tanto rato desde que la cruz comienza a moverse hasta que se cae. ¿Dónde está el chiste ahora?

Yo, aunque había ya decidido, en mi humillada intimidad, enviar el cuento sobre Doroteo Martí al canasto de basura (...).<sup>46</sup>(TJE: 159-160)

Kdežto Pedro Camacho si získal přízeň veškerého posluchačstva v Limě.

Radionovely tvoří kompaktní součást románu, pro čtenáře jsou částí úplného románového zážitku. Williams rozlišuje „čtenáře radionovel“ a „čtenáře Vargase Llosy“. Posledně zmíněný čtenář se baví na účet fiktivního čtenáře radionovel. V románu Vargas Llosa vyřeší teoretický rozpor mezi uměním a masovou kulturou tím, že vymyslí typ čtenáře pro uměleckou literaturu a jiný typ čtenáře pro masovou kulturu. Používá melodramatické prvky (rebelie, násilí, sex), avšak na jejich zapracování do literárního kontextu je znatelný umělecký talent. (Williams 1981: 293, 294)

Vargas Llosa čerpá z masové kultury, avšak podněty zpracovává podle jiných kritérií než jsou kritéria masové kultury. Kdyby Vargas Llosa nezpracoval melodramatické prvky podle odlišných kritérií, tak by román nepředkládal poselství, které předkládá, a stal by se knihou masové kultury nikoli její parodií.

Narativní struktura radionovel s milostnými zápletkami tvoří paralelu milostného dobrodružství Marita a tetičky Julie. Jejich dobrodružství má melodramatické prvky, je

---

<sup>46</sup>„To jsem poprvé četl tetičce Julii svou povídku. Četl jsem pomalu, abych zakryl obavy z jejího soudu. Pro citlivost budoucího spisovatele to byla katastrofální zkušenost. (...) „Ale co tě nemá, to je přesně naopak,“ tvrdila neochvějně a rozčileně tetička Julie. „Těmi změnami jsi to připravil o veškerý půvab. Kdo ti má věřit, že se ten kříž tak dlouho kýval a pak teprve upadl? Co je na tom, prosím tě, komického?“ I když jsem byl v skrytu své pokošené duše už rozhodnut, že povídku o Doroteu Martí hodím do koše, (...)“ (TJ: 109)

vystavěno na základní situaci odporu rodiny vůči jejich sňatku, jejich útěku a sňatku (po všech peripetiích) a z toho plynoucí rodinné katastrofy.

Ovšem melodramatickým se stal i diskurz Marita. Marito si však uvědomuje, že používá jazyk melodramatu ve svém každodenním životě.

-Tengo una pena de amor, amigo Camacho –le confesé a boca de jarro, sorprendíedome de mí mismo por la fórmula radioteatral; pero sentí que, hablándole así, me distanciaba de mí propia historia y al mismo tiempo conseguía desahogarme-. La mujer que quiero me engaña con otro hombre.<sup>47</sup> (TJE: 199)

Na závěr vypráví svůj osobní příběh (dobrodružství svatby) diskurzem Pedra Camacha, jak zmiňuje Correa. (Correa 1994: 205-206)

Což ilustruje podobnost ukázek z jedné radionovely a textu vyprávěného Maritem.

První radionovela začíná:

Era una de esas soleadas mañanas de la primavera limeña en que los geranios amanecen más arrebatados, las rosas más fragantes y las buganvillas más crespas, cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto de Quinteros (...) abrió los ojos y se desperezó en su espaciosa residencia de San Isidro.<sup>48</sup> (TJE: 33)

V 17. kapitole Marito vypráví peripetie cesty a sňatku s Julií:

Llegamos a Chíncha a las once y media de la mañana, con un sol espléndido y un calorcito delicioso. El cielo limpio, la luminosidad del aire, la algarabía de las calles repletas de gente, todo parecía de buen agüero. (...) [La tía Julia] Estaba arrebatada, con los ojos brillantes y alegres, y yo sentía que la quería mucho, estaba feliz de casarme con ella, y, mientras esperaba que se lavara las manos y peinara, en el baño común del corredor, me juraba que no seríamos como todos los matrimonios que conocía, una calamidad más, sino que viviríamos siempre felices, y que casarme no me impediría llegar a ser algún día un escritor. La tía Julia salió por fin y fuimos andando, de la mano, a la municipalidad.<sup>49</sup> (TJE: 373, 374)

Marito i před veškeré své spisovatelské, umělecké, ambice se vyjadřuje diskurzem melodramatu, když popisuje vlastní hluboké emoce.

---

<sup>47</sup> „Mám lásky bol, příteli Camacho,“ postěžoval jsem si zčistajasna a sám jsem se podivil té seriálové frázi. Ovšem cítil jsem, že jedině tak se dokáži odpoutat od svého trápení, jedině tak se mi uleví. „Žena, kterou miluji, mě podvádí s jiným.“ (TJ: 137)

<sup>48</sup> „Bylo prosluněné ráno límského jara, kdy se člověku zdá, že pelargónie jsou zářivější, bougainville kadeřavější a růže víc voní. Vyhlášený gynekolog, doktor Alberto de Quinteros (...) otevřel oči ve své prostorné vile v San Isidru a protáhl se. (TJ: 20)

<sup>49</sup> „Za nádherného slunce a příjemného tepla jsme dojeli v půl dvanácté do Chínchy. Když jsme viděli čisté nebe, průzračný vzduch a hlučné, přelidněné ulice, považovali jsme to za dobré znamení. (...) Byla celá rozpálená, oči jí vesele plály a já cítil, že ji mám strašně rád, a byl jsem šťastný, že si ji беру. Počkal jsem před společnou umývárnu na chodbě, až se opláchne a učeše, a přitom jsem si v duchu sliboval, že naše manželství nebude taková katastrofa jako všechny ostatní, která znám; my budeme žít vždycky šťastně a sňatek mi nezabrání, abych se jednoho dne stal spisovatelem. Tetička Julie konečně vyšla a vykročili jsme ruku v ruce k radnici.“ (TJ.: 261, 262)

Ve své každodenní komunikaci se Marito vzdaluje novinářskému způsobu vyjádření a přebírá některé prvky melodramatického jazyka v závislosti na dramatickosti vztahu s tetičkou Julií.

Setkání dvou odlišných kultur není vyjádřeno pouze zapracováním radionovel do románu, nýbrž i na poli novinářském sporem Marita a Pascuala o styl rozhlasových zpráv (zjednodušeně, je to spor o styl zpráv „seriózních novin a bulváru“). Jak pronesl Pascual: “Lo que pasa es que tenemos concepciones diferentes del periodismo, don Mario.” (...) “-Este don Mario siempre jodiéndome estilo.”<sup>50</sup> (TJE: 28, 62)

Koncepce novinářské práce Pascuala spočívá v ohromení. Pascual má zálibu v černé kronice, katastrofách, ve zprávách s potenciálem senzace. Jak popisuje Marito:

(...) para evitar que Pascual dedicara todo el boletín de las tres a la noticia de una batalla campal, en las calles exóticas de Rawalpindí, entre sepulteros y leprosos. (...) Pascual hubiera desechado otras noticias para referir, con lujo de detalles, cómo los persas que sobrevivieron a los desmoronamientos eran atacados por serpientes que, al desplomarse sus refugios, afloraban a la superficie coléricas y sibilantes, sino que el terremoto había ocurrido hacía una semana.<sup>51</sup> (TJE: 21, 28)

Kdežto Marito připravuje ověřené zprávy, které nemají takový potenciál senzace. Od zpráv připravovaných Pascualem se liší stylisticky i obsahově. Marito se ve jménu veřejného zájmu zabývá společenskou závažností zpráv. Společenskou závažnost posuzuje podle svých vnitřních kritérií a kritérií institucionalizovaných v médiu (rozhlasu), ve kterém pracuje.

Vargas Llosa pracuje s několika žánry: románem, radionovelami, rozhlasovými zprávami (novinařina) Pascuala i Marita a povídkami Marita, ač plné znění povídek se v románu neobjevuje.

Pedro Camacho se zbláznil kvůli přehnanému romantickému a realistickému čtení. Podle Correy Camacho uvěřil, že život je takový, jak ho popisují knihy. Camachovo zmatení způsobilo záměnu postav z jednotlivých radionovel. Zaměněním jmen a postav radionovel se ztrácí základní řád, který vyžaduje přísnost realistického diskurzu. (Correa 1994: 207)

Camacho situaci popisuje slovy:

Lo traicionero es la memoria. Eso de los nombres, quiero decir. Confidencialmente, mi amigo. Yo no los mezcló, se mezclan. Cuando me doy cuenta, es tarde. Hay que hacer malabares para

<sup>50</sup> „Víte, done Mario, my dva máme rozdílné pojetí novinářství.“ (...) „Tenhle don Mario mi vždycky pokazí sloh.“ (TJ: 17, 41)

<sup>51</sup> „(...) abych zadržel Pascuala, který chtěl věnovat celé vysílání ve tři hodiny zprávě o bitce mezi hrobaři a malomocnými na exotických ulicích Rávalpindí. (...) Pascual vypustil jiné zprávy, aby mohl dopodrobna popsat, jak hadi, kterým se propadla hnízda, vylézali se zlostným syčením na povrch a vrhali se na Peršany, jimž se podařilo přežít v sutinách, jako především skutečnost, že k zemětřesení došlo již před týdnem.“ (TJ: 12, 16)

volverlos adonde corresponde, para explicar sus mudanzas. Una brújula que confunde el norte con el sur puede ser grave, grave.<sup>52</sup> (TJE: 301)

Posluchače radionovel, jak jejich reakci popisuje Marito, záměna jmen a identit postav zmátla, nicméně někteří to vnímali jako výborný vtíp.

Zmateny jsou nejen románové postavy posluchačů, zmaten je i čtenář. Čtenář se orientuje v dvou liniích románu, jsou jasně odděleny do sudých a lichých kapitol. Ovšem ztrácí se v linii děje radionovel.

Prvních pět sudých kapitol představuje úvodní díl jednotlivých radionovel. První radionovela vypráví příběh lékaře Alberta de Quinterose, který odhalí těhotenství své neteře s jeho synovcem, jejím bratrem. Druhá radionovela představuje seržanta Litumu, který v Callao našel černocho, s kterým neví, co si počít. Třetí radionovela předkládá příběh soudce Pedra Barreda y Zaldívaru, který řeší případ znásilnění Sarity svědkem Jehovovým Gurmencindem Tellem. Čtvrtá radionovela předkládá životní příběh Federica Telléze Unzáteguiho, kterému v dětství krysy v Tingo María snědly sestřičku, když jí měl hlídat, což vyústilo v rodinnou tragédii. Z Federica se stal vyhledávaný hubitel krys a ostatních hlodavců, ve vlastní rodině, kterou chtěl držet pevnou rukou, se uznání nedočkal. Pátá radionovela vypráví tragédii pracovníka firmy Bayer Lucha Abrila Marroquina, který autem srazil holčičku, kterou posléze přejel kamión, který zranil i jeho. Od té doby trpí fobií na veškeré dopravní prostředky, co mají kola. Trpí nespavostí, mluví o Herodovi, až z toho jeho mladá žena potratí. Profesorka Acemilová mu poradí, jak se zbavit fobie z dopravních prostředků, získává však nenávist k dětem.

V následující radionovele již Pedro Camacho počíná posluchače i čtenáře mást. Rodina Berguových se přestěhovala do Limy, aby se zde jejich talentovaná dcera Rosa mohla věnovat studiu hry na klavír. Pořídili si rodinný penzion, ovšem záhy objevili, že Lima je plná hříšníků. Pro Rosu zajistili soukromé hodiny klavíru v penzionu. Avšak kvůli rodinné tragédii, která je potkala, museli klavír prodat. Tragédie spočívala v postavě Ezequiela Delfína, v kterém rodiče spatřovali ideálního ženicha pro Rosu. Posléze se pokusil zabít Sebastiána Bergua a znásilnit jeho manželku Margaritu, byl poslán do ústavní péče, odkud prchl. Rodina na vyléčení otce utratila veškeré finance.

Penzion se jmenuje "Pensión Colonial", ovšem z ničeho nic se najednou stejný penzion jmenuje "Pensión Bayer", což jsou laboratoře, kde pracuje hrdina předcházející

---

<sup>52</sup>„Ale paměť mi nějak neslouží, v tom je ta zrada. A pokud jde o ta jména, příteli, tedy jenom mezi námi, já si je nepletu, ona se pletou sama. A když jim na to přijdu, bývá už pozdě. Musím pak dělat psí kusy, abych je dostal nazpátek, tam kam patří, a abych nějak vysvětlil to jejich stěhování. Víte, když si kompas začne plést sever a jih, tak to může dopadnout špatně, moc špatně.“ (TJ: 210)

radionovely Lucho Abril Marroquín. K větší dezorientaci však vede změna jména Ezequiela Delfína na Lucho Abril Marroquín. Najednou místo Delfína je uvedeno jméno hrdiny předcházející radionovely, což posluchače v románu a čtenáře dezorientuje. Neví, zda Lucho Abril Marroquín po havárii, která se mu stala, si změnil jméno a vydává se za Ezequiela Delfína, nebo jak to s jejich identitami je.

Ústřední postavou sedmé radionovely je farář Seferino Huenca Leyva, který netradičními metodami, které pobuřovaly církevní hodnostáře, obrátil na praktikující katolictví občany čtvrti pochybné pověsti.

V této radionovele dochází k většímu zmatení posluchačů a čtenářů. Mecenáška Seferina, která nad ním držela ochraňovatelkou ruku při studiích a platila je, se jmenuje „Mayte Unzátegui“. Stejně jméno však již má mrtvá matka Federica Telléze Unzáteguia, hubitele krys z jiné radionovely. Jaký je vztah mecenášky k rodině hubitele krys? Tím zmatení nekončí. Mayte Unzáteguiová se v radionovele jmenuje i čarodějka, která knězi ve čtvrti pomáhá a působila v Tingo María, kde vedla nevěstinec. Camacho–vypravěč přidává i další informace, které odkazují k původní postavě matky hubitele krys, obě jsou Baskičanky a shoduje se i místo, kde žily, Tingo María. Ovšem Mayte Unzáteguiová se v radionovele mění v sociální pracovníci, která odešla z Tingo María, po té co krysy snědly jejího syna. Matce hubitele krys snědly dceru. K umocnění pochybností identita Mayte Unzáteguiové je v celé této radionovele zaměňována (z mecenášky v sociální pracovníci a pomocnici a vice versa).

Camacho dezorientuje posluchače i čtenáře. Používá jedno jméno pro tři osoby, které vykazují pouze některé společné rysy, ovšem kvůli lineární logice nemůže jít o jednu a tutéž osobnost. Matka hubitele krys stejně jako čarodějnice jsou Baskičanky a působily v Tingo María, ač každá v zcela jiné sféře. Taktéž jedné krysy snědly syna, druhé snědly dceru. Čarodějnice stejně jako mecenáška Seferinovi pomáhají.

Profesorem Seferina v semináři je Alberto de Quinteros, což je jméno lékaře z první radionovely. Opustil lékařskou praxi a stal se knězem? Ano, avšak jeho biografie je pozměněna. V této radionovele je představen jako psycholog (původně byl gynekolog), který vyléčil lékaře, který autem přejel vlastní dcerku. Což jsou odkazy k Luchovi Abrilu Marroquínovi.

Další nesrovnalosti se týkají postavy Jaimeho Conchy, který se z mastičkáře stává kostelníkem Seferina. Jaime Concha je postavou radionovely o seržantu Litumovi, kde je poručíkem. Jeho objevení v této radionovele jako jediný má vysvětlení, své policejní povolání pověsil na hřebík. Avšak záhy se objevují nesrovnalosti ohledně jeho postavy. V této radionovele je představen jako bývalý seržant, ale to byl Lituma, nikoli Concha. Concha byl

poručíkem. Tedy Concha byl za případ povýšen a pak odešel? Situace se stává komplikovanější. Odešel od policie, když v Calloa dostal rozkaz zastřelit uprchlíka z Východní Asie. Jedná se jen o shodu jmen dvou postav? Neboť rozkaz zastřelit uprchlíka v Calloa dostal Lituma, ke kterému odkazuje i hodnost, avšak měl zastřelit černocho nikoli asiata. Tedy Concha odkazuje k již uvedené postavě, avšak hodnost i úkol odkazují k seržantovi Litumovi. Zaměněna je i identita uprchlíka. Jedná se o odlišný příběh, který se odehrál na jiné policejní stanici? To vylučuje shoda lokálního určení, Calloa. Všechny možné hypotézy posluchačů i čtenářů padají s objevením bývalého seržanta Litumy na scéně. Je Seferinovým kostelníkem, což byl právě Concha. Kam zmizel Concha?

Camacho zaměnil jména, ovšem aby situace nebyla pro posluchače a čtenáře tak snadná, tak uvedená biografie Conchy se zcela neshoduje s biografií Litumy (rozkaz zastřelit černocho nikoli asiata). Posluchači a čtenáři nezbyvá nic jiného než počkat na vysvětlení, bavit se humorem radionovel, nechat se nést požítkem z četby či poslouchání, racionální vysvětlení v tomto případě není na místě.

V závěru radionovely do čtvrti přichází Sebastián Bergua, což je napadený otec pianistky Rosy z jiné radionovely. Tentokrát však jméno označuje evangelického kněze, který přišel Seferinovi přebrat ovečky. Že by se otec Rosy stal knězem?

Již jsem načrtla, jakým způsobem Vargas Llosa paroduje radionovely a zároveň dezorientuje čtenáře. Dezorientace kulminuje v následujících dvou radionovelách.

V osmé radionovele je ústřední postavou Joaquín Hinostroza Bellmont. Jedináček, který místo aby následoval svého otce a stal se průmyslníkem, se stal fotbalovým rozhodčím. Nicméně minulost Joaquína se v průběhu radionovely mění, je představen jako jedináček. Z ničeho nic je uvedeno, že žije se svoji sestrou klavíristkou a rodiči v “Pensión Colonial”, což odkazuje k radionovele o rodině Berguových. Z které rodiny Joaquín pochází? Čímž ovšem nejasnosti kolem identity Joaquína nekončí. Přebírá identitu svědka Jehovova, Joaquín vzpomíná, jak ve své minulosti znásilnil mladou Saritu z předešlé radionovely. Změnil Joaquín během svého života několikrát jméno, aby skryl celou svoji biografii? K tomu se v radionovele objevuje i pod jménem Joaquín Hinostroza Marroquín, což je příjmení hrdiny z jiné radionovely. Jsou příbuzní? V závěru radionovely, k jeho nohám padá mrtvá Sarita, v této chvíli hrdina vystupuje jako Gumercindo Bellmont. Spojuje identitu Joaquína a svědka Jehovova. Biografie postav z předešlých radionovel přejímá postava zcela nová.

V radionovele vystupují postavy známé z předešlých radionovel, ovšem jejich identita se opětovně mění.

Alberto de Quinteras, dříve gynekolog, psycholog a posléze profesor semináře, je v této radionovele dětským lékařem.

Novým jevem v této radionovele je změna pohlaví postav. Lucio Acémila je astrologem, lékařem či psychoanalytikem, kterého rodiče Joaquína požádají o radu. V předešlé radionovele Lucia Acémilová byla lékařkou, která Luchovi Abrilu Marroquínovi naordinovala terapii po havárii. Změnila postava pohlaví? Či je to jen náhoda?

Nečekaně v radionovele vystupuje Sarita Huancová Salaverríová, v dřívější radionovele představovala mladou dívku znásilněnou svědkem Jehovovým. Dříve Sarita byla mladou, přímo svůdnou dívkou. V této radionovele je problematické ji rozpoznat od muže, i přesto se stává láskou Joaquína, její vášní je fotbal. V této radionovele Sarita vypráví příběh lásky k svému bratrovi, otěhotnění a nucenému potratu. Což je až na ten potrat příběh Eliany a Richarda z první radionovely. Je Sarita Elianou z první radionovely, která převzala jméno údajně znásilněné Sarity z jiné radionovely? Ovšem posluchači a čtenáři se dozvídají, že Joaquín je svědkem Jehovovým, který znásilnil mladou Saritu v jiné radionovele. Sarita vystupuje s identitou původní Sarity z předešlé radionovely a navštěvuje zápasy, které Joaquín soudcuje, neboť žije v milostné závislosti na svém svůdci. Tedy znásilněná Sarita prožila příběh Eliany, zahořkla na svět a se znovuobjevením svého svůdce na scéně se k sobě vrátili? V závěru radionovely vystupuje jako dívka původem z Tingo María, která není na fotbalovém zápase, nýbrž na býčím.

V této radionovele se do služeb policie opětovně vrací již kapitán Lituma a seržant Concha. Že by opustili dráhu kostelníků?

Na fotbalové zápasy přichází i Luis Marroquín Bellmont, což je jméno hrdiny, který způsobil autohavárii v jiné radionovele, posléze byl souzen z napadení Sebastián Berguy. S hrdinou této radionovely si zaměnili druhé příjmení.

Nechybí ani Sebastián Bergua se svoji dcerou a manželkou. Že by Joaquín byl opravdu jejich synem? Že by Sebastián Bergua opustil svoji evangelickou farnost?

Objevuje se i černocho nalezený v Calloa, v této radionovele mu zůstává jeho původní identita. Je zastřelen seržantem Conchou, který podle této radionovely dostal takový rozkaz již dříve. Což opětovně může posluchače i čtenáře dezorientovat, neb tento rozkaz dostal dříve seržant Lituma.

Nicméně východiskem z chaosu je smrt všech postav. Postavy, včetně Marroquína Delfina, který v předcházející radionovele napadl Sebastián Berguu, rozdupe dav. V chaosu postav a jejich hromadné smrti, posluchače a čtenáře už záměna příjmení nezaskočí, neboť Sebastián Bergua napadl Ezequiel Delfín. Marroquín je příjmení postavy z jiné radionovely.

Hlavní postavou poslední deváté radionovely je Crisanto Maravillas, který má pokřivené nohy. Představuje nadaného hudebníka zamilovaného do jeptišky.

Opětovně tu vystupuje Alberto de Quinteros věrný své profesi lékaře, tentokrát je ortopedem.

V poslední radionovele vystupují zbylé postavy z ostatních radionovel. Ze soudce Pedra Barreda y Zaldívaru se stal kněz. Opustil své povolání po té, co soudil případ zabití černocho a obviněný se na důkaz své nevinu vykleštil. Tedy identita soudce zůstává zachována, mění se jeho biografie, v předcházející radionovele soudil případ znásilnění. Ovšem v zápětí svou identitu mění, stává se z něho Gumercindo Tello, což je obviněný ze znásilnění v předcházející radionovele. Následně přejímá jméno Gumercinda Litumy a identitu seržanta Litumy v kombinaci s identitou Federica Telléze Unzáteguia, neb opustil policejní povolání, aby se stal knězem, po té, co ho zbilá manželka s dětmi, což je biografická zkušenost Federica.

Ovšem nechybí ani seržant Lituma se svoji původní identitou a Jaime Concha a černocho z Calloa, který v předcházející radionovele zemřel.

Vystupuje tu i astrolog Delfín Acémila; spojení dvou identit (astrologa a útočníka na rodinu Berguových ušlapaného předcházející radionovele) opětovně mate románové posluchače radionovel i čtenáře.

Crisanto Maravillas se zamiluje do jeptišky jménem Fatima, která byla zázračně zachráněna po té, co ji srazil autem Lucho Abril Marroquín. Až doposud postava Fatimy nebyla zahalena nepochopitelným tajemstvím. V zápětí se na ni přichází podívat její bratr Richard Quinteros. Je tedy Elianou? Zemřou společně při požáru.

Lucho Abril Marroquín vystupuje jako svědek Jehovův, který si uřízl ukazovák na přání Sarity Huancové Salaverriové. Čímž Pedro Camacho zcela bourá veškeré hypotézy posluchačů a čtenářů o identitách těchto dvou postav. Berguovi jsou představeni jako hluchoněmí.

Vargas Llosa předkládá parodii na radionovely. Humor spočívá nejen v jazyku, nýbrž i v situacích a příbězích radionovel. Uvedený popis ukazuje, jakým způsobem Vargas Llosa dezorientuje čtenáře, v těchto nesrovnalostech spočívá komický efekt románu.

Dezorientovaný čtenář nemůže používat logické myšlení, neboť prolínání postav je vystavěno na intuici a narážkách, z kterých plyne požitek z četby.

Parodií na ustálené formule masové kultury je i opakující se popis. Popis faráře Seferina je na slovo stejný jako popis doktora Quinterase z první radionovely, doktorky



Acémilové, Crisanto Maravillase a Joaquína Hinostroze Bellmonta: “(...) –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu-(...)”<sup>53</sup>

(TJE: 33, 225, 319, 414)

Vargas Llosa si hraje s jazykem, což se nejvíce projevuje v jazyce radionovel. Samotná jména postav jsou jejich vtípnou charakteristikou.

### Závěr

V románu se prolíná psaní a neustálá reflexe psaní samého, je zdůrazněna role samotného tvůrčího procesu, což je znakem postmodernismu. Vargas Llosa reflektuje implicitní přítomnost autora ve svém díle, vytváření fiktivních světů postav spisovatelů a vypravěčů jejich příběhů. Vargas Llosa se zabývá otázkou spisovatelského talentu a kritérii umělecké tvorby. Román je vyprávěn v 1. osobě, nemá jen jednoho vypravěče, nýbrž dva, má dvě paralelní narativní linie zřetelně oddělené do kapitol, což jsou další příznaky postmodernismu. Kapitoly radionovel nejsou nijak uvedeny, takže čtenář v první chvíli nepozná, že již nečte text vyprávěný Maritem, nýbrž děj radionovely vyprávěný Camachem-vypravěčem.

Dvě paralelní linie jsou pro čtenáře srozumitelné. Samotné postavy románu z první narativní linie (posluchači radionovel a Pedro Camacho) i čtenář se ztrácejí v druhé narativní linii (kde se prolínají jednotlivé postavy radionovel a mění se jejich identity). Tato dezorientace románových postav a čtenáře je jedním z účinků postmoderního díla.

Vargas Llosa pracuje s radionovelami, což je formát masové kultury. Avšak v románu jsou radionovely parodií na tvorbu masové kultury, která je vytvářena podle stejných vzorů. Radionovelám se dostává určitého uznání, a to kvůli jejich původu v orální kultuře a roli, kterou hrály v latinskoamerické kultuře. Vargas Llosa je paroduje, avšak v díle je přítomna i tajná sympatie k originálu. Vargas Llosa paroduje nejen formát radionovel, román obsahuje i další parodické prvky (např. Pedro Camacho je parodií Vargase Llosy). Vargase Llosova parodie radionovel je originální, nicméně již tím, že je to parodie na schéma známého formátu, Vargas Llosa problematizuje autorskou originalitu jako takovou.

Vargas Llosa kombinuje existující styly a žánry. Kombinuje radionovely a „Bildungsroman“, vyprávění a novinářský styl. Efekt románu spočívá v jeho humoru, parodií a obecně ve hře s jazykem.

---

<sup>53</sup>„(...) – široké čelo, orlí nos, pronikavý pohled, přímá a dobrosrdečná povaha – (...)“ (TJ: 20)

Vargas Llosa se zabývá úlohou čtenáře jako interpreta textu. Stejně jako proces vytváření textu je důležitá jeho percepce, kde aktivní roli hraje čtenář románu. Důraz na aktivní roli čtenáře je dalším náznakem postmodernismu. Stejně jako důraz na autentické a simulované. Pedro Camacho simuluje situace, které Marito skutečně prožívá.

Některé důležité rysy postmodernismu jako fragmentace, dekontextualizace se v románu neobjevují. Ač k dekontextualizaci dochází při vytržení postavy z jedné radionovely a její obsazení v druhé radionovele, pod stejným jménem, avšak s jinou biografií. Ovšem to spíše považují za projev střetnutí a prolínání odlišných světů radionovel, než za dekontextualizaci jako takovou. Jednotlivé radionovely se prostupují. V románu není zpochybněna autorita, ani není rozbita linearita časové dimenze.

Prolínání postav radionovel, které máte románové postavy i čtenáře, parodie (a s tím spojené zproblematicování autorské originality), ironie, reflexe samého aktu psaní, kombinace stylů a žánrů, vzájemná reflexe dvou narativních rovin, přítomnost dvou vypravěčů, překročení hranice mezi jednotlivými kulturami, kontrast autentického a simulovaného všechny tyto rysy dohromady z díla dělají román, který lze označit jako postmoderní.

Postmoderní aspekt románu spočívá i v úloze čtenáře, který dílo interpretuje a v efektu, co ve čtenáři vyvolá. Čtenář se baví na účet „posluchače Camacha-vypravěče“ i na účet Pedra Camacha, prožívá autentickou „radionovelu“ Marita a tetičky Julie (jejich příběh se nevzdaluje příběhům radionovel), je dezorientován prolínáním postav radionovel a dělá závěrečnou syntézu já-experimentátora (vypravěč Marito) s já-vypravěčem (funkce vypravěče celého románu, který v románu není zmíněn, v závěru je tímto vypravěčem dospělý Mario).

#### 4. El hablador

Román vyšel roku 1987, tedy deset let po prvním vydání románu *La tía Julia y el escribidor*. V práci používám původní slovo „hablador“ a nikoli jeho český překlad „vypravěč“, a to kvůli jeho možné záměně s postavou vypravěče románu. „Hablador“ označuje osobu, která mluví, promlouvá, vypráví, řeční, zastává v orální kultuře významnou společenskou a kulturní funkci.

Vargas Llosa ho v jednom rozhovoru popisuje jako muže, který mluví, vypráví. Nemá náboženskou funkci, ani není zaříkávačem. Důležitost role habladora v mačigengské<sup>54</sup> společnosti plyne z jejího geografického rozptýlení. Mačigengové („Machiguengas“) podle Vargase Llosy až donedávna žili rozptýleni a izolováni v malých skupinách v chudých oblastech Amazonie. A hablador zajišťoval jistou formu komunikace mezi těmito skupinami. Habladory lze přirovnat k putujícím trubadúrům, kteří se podle Vargase Llose ještě stále vyskytují na severozápadě Brazílie a kteří chodí od vesnice k vesnici se svojí kytarou a zpívají. (Setti 1988: 71-72)

Podobná charakteristika habladora zazní i v románu z úst postavy pana Schneila:

Tengo la impresión de que el hablador no sólo trae noticias actuales. También, del pasado. Es probable que sea, asimismo, la memoria de la comunidad. Que cumpla una función parecida a la de los trovadores y juglares medievales. (Vargas Llosa 1987: 91, dále jen EH)<sup>55</sup>

Habladoři nezpívají, nýbrž povídají, vyprávějí. Vyprávějí, co viděli v předchozí vesnici, vlastní zážitky, mýty, legendy, staré příběhy a příběhy, které sami vymýšlejí. Vargas Llosa habladora označuje za fabulátora, který ve společnosti plní podobnou roli jako on, spisovatel: fabulovat, vyprávět příběhy, zabavit, sdělit, oslovit. (Setti 1988: 72)

Poslání habladora Vargasu Llosovi učarovalo, hablador je ústřední postavou románu. Což již naznačuje, čím se Vargas Llosa v románu zabývá. Zamýšlí se nad významem habladora a jeho vyprávění v orální kultuře a spisovatele a jeho psaní v západní, literární kultuře a nad osudem amazonských indiánů a jejich kultury<sup>56</sup>.

Autor zmíněnému setkání dvou odlišných kultur podřizuje strukturu románu. Používá dva vypravěče. Jedním vypravěčem je postava spisovatele (čtenář se nedozví jeho jméno),

<sup>54</sup>Česky román vyšel pod názvem *Vypravěč* roku 2003 v nakladatelství Mladá fronta, v překladu Anežky Charvátové, českou podobu indiánských slov přebírám z tohoto vydání.

<sup>55</sup>„Mám dojem, že vypravěč nepřináší jen současné novinky. Také mluví o minulosti. Pravděpodobně by mohl být živou pamětí společenství. Mít obdobnou úlohu jako středověcí trubadúři a žakéři.“ (Vargas Llosa 2003: 68, dále jen V)

<sup>56</sup>Toto téma se okrajově objevilo v románu *La casa verde* (1966, Zelený dům, česky 1981), jak uvádí Establierová Pérezová. Příběh Juma z románu *La casa verde* se objevuje i v románu *El hablador*, stejně jako příběh Fushíi, který v *El hablador* je pouze zmíněn jako Tushía. (Establierová Pérezová 1998: 154-155)

druhým vypravěčem je Saúl Zuratas, Žid, který smysl svého života nachází ve zcela jiné kultuře a společnosti, než z které pochází, a stává se habladorem.

Jeho proměna v Mačigengu, jak ji předpokládá spisovatel/vypravěč, tvoří osu románu. Spisovatel/vypravěč se rozhodl, že hablador na fotce z galerie je jeho přítel Saúl. Rozhodnutí je spíše intuitivní než racionální. “He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él. Pues, objetivamente, no tengo manera de saberlo.” (EH: 230)

Podle Volka je tato věta stěžejní větou románu, který je plný odkazů na pravděpodobnou identifikaci Saúla s habladorem. (Volek 1994: 113)

Román je vyprávěn v 1. osobě a má tři narativní roviny.

První narativní rovinu Volek označuje jako „současné vyprávění“, objevuje se v první a osmé kapitole románu. Tvoří narativní rámec románu. Spisovatel/vypravěč, který implicitně odkazuje k autorovi, začíná psát román, jehož text má čtenář před sebou. Tato narativní rovina se odehrává ve Florencii. Spisovatel/vypravěč v jedné galerii spatřil fotku „habladora“ z amazonského pralesa. (Volek 1994: 110)

Spisovatel/vypravěč ve Florencii prožívá návrat potlačené minulosti, což představuje výchozí bod románu. Nečekaně je se svojí minulostí konfrontován na výstavě fotek italského fotografa Malfattiho. Tímto je násilně přerušena jeho adaptace na renesanční kulturní prostředí Florencie. První kapitola je vzpomínáním na spatřenou fotku, zážitek je popisován v minulém čase.

Druhou narativní rovinu (druhá, čtvrtá a šestá kapitola) představuje vyprávění spisovatele/vypravěče o jeho cestách a přibližování se k mačigengským indiánům. Vyprávění je chronologické. Spisovatel/vypravěč vzpomíná na svého spolužáka a kamaráda Saúla Zuratase, zvaného „Mascarita“<sup>57</sup> (Maškarka). (Volek 1994: 110)

První a druhá narativní rovina se prolínají, spisovatel/vypravěč vypráví o své cestě do pralesa a vzpomíná na rozhovor s manžely Schneilovými o Mačigengech, avšak odkazuje k románové současnosti, svému pobytu ve Florencii:

(...) esos habladores que con el simple y antiquísimo expediente (...) de contar historias, eran la savia circulante que hacía de los machiguengas una sociedad, un pueblo de seres solidarios y comunicados, me conmovió extraordinariamente. Me conmueven aún, cuando pienso en ellos, y, ahora mismo, aquí, mientras escribo estas líneas, en el Caffé Strozzi de la vieja Firenze, bajo el calor tórrido de julio, se me pone todavía la carne de gallina. (EH: 91-92)<sup>58</sup>

<sup>57</sup>„Mascarita“ je zdobnělinou ženského rodu slova „máscara“, které označuje masku, škrabošku. Čtenář v průběhu románu objevuje důležitost literárního obrazu masky, škrabošky v identitě Saúla.

<sup>58</sup>“(…) oněch vypravěčů, z nichž prostá a prastará lidská dovednost (...) vyprávět příběhy dělala životodárnou mízu, kolující mezi Mačigengy a stmelující je ve skutečné společnosti, národ solidárních a komunikujících

Avšak pouhé vyprávění spisovatele/vypravěče, tedy text druhé narativní roviny, čtenáře nepřesvědčí o identitě Saúla a habladora. Ztotožnění Saúla s habladorem se nabízí až ve spojitosti s textem lichých kapitol (třetí, pátá a sedmá kapitola), kde čtenář čte (se slyší) hlas mačigengského habladora. (Rotellová 1994: 96-97)

Vyprávění mačigengského habladora představuje třetí narativní rovinu románu. Spisovatel/vypravěč kapitolu s vyprávěním habladora nijak neuvádí. Z počátku se zdá, že kapitoly příběhu spisovatele/vypravěče se střídají s diskurzem mačigengského habladora bez jakékoli motivace. Smysl střídání těchto dvou narativních rovin se ozřejmí až v průběhu čtení románu.

První dvě narativní roviny kontrastují s třetí narativní rovinou, rovinou indiánského světa. Druhá narativní rovina se vztahuje k třetí narativní rovině, jedna obsahuje i podmiňuje druhou. Informaci o Mačigengech čtenář získá z vyprávění habladora a zároveň z vyprávění spisovatele/vypravěče. Mytologii Mačigengů vypráví hablador/Saúl mačigengským posluchačům a pro čtenáře je přepsána, zároveň ji i pro čtenáře převypravuje spisovatel/vypravěč.

Je to příklad techniky „čínských krabic“ (příběhu uvnitř příběhu) či „propojených nádob“ (zdánlivě nesouvisějící příběhy zasahují jeden do druhého)<sup>59</sup>. Obě narativní roviny, jak uvádí Rotellová, se na závěr střetávají, nikoli však explicitně v textu, nýbrž v syntéze učiněné čtenářem. (Rotellová 1994: 98)

Čímž se čtenář stává aktivním účastníkem, závěrečné vyznění románu je závislé na jeho syntetické schopnosti.

Hablador vypráví Mačigengům jejich kosmogonii, rituály a důvody jejich putování. Hlas habladora Mayans označuje jako hlas Mačigengů, jejichž způsob života je ochráněn trvající kolektivní pamětí. K tomu Mayansová dodává, že hablador nakonec jedná jako kronikář, který v díle přisuzuje Mačigengům skutečnou hlavní roli. Hablador ve svém vyprávění dodává magickému prostoru pralesa na významu, neboť z něho pocházejí nečasové příběhy (návratný mýtický čas). (Mayansová 1994: 83, 88)

Hablador promlouvá k Mačigengům z pozice jim rovného, neustále upozorňuje na svoje omezené znalosti, když vypravuje opakuje větu: “Eso es, al menos, lo que yo he sabido”

---

bytostí, ta představa mě hluboce dojala. Stále mě vzrušuje, když na ně pomyslím, jako teď, tady v kavárně Strozzi ve staré Florencii, kde v červencovém vedru píšu tyto řádky, a přesto mi ještě pořád naskakuje husí kůže.“ (V: 69)

<sup>59</sup>Vargas Llosa vysvětluje techniky čínských krabic (*cajas chinas*) a propojených nádob (*vasos comunicantes*) v knize *Cartas a un novelista* (1997, Dopisy romanopisci).

(EH: 110, 112, 113, 212)<sup>60</sup> V rámci svého diskurzu udržuje interakci s posluchači. Diskutuje s nimi. Zdůrazňuje, že to, co vypráví, mu vyprávěli jiní. Nerovnost způsobená schopností mluvit a reprezentovat je implicitně obsažena v tom, že Mačigengové nechali Saúla Zuratase vykonávat funkci habladora.

Děj první a poslední kapitoly se odehrává v románové současnosti (závěr příběhu v poslední kapitole se shoduje se závěrem románu). V druhé narativní rovině (druhá, čtvrtá a šestá kapitola) spisovatel/vypravěč vzpomíná na Saúla Zuratase, vypráví o společných studiích, setkáních, rozhovorech o mačigengských indiánech a zejména o polemikách o střetu indiánské a západní kultury. Popisuje svoji fascinaci habladorem. Třetí narativní rovinu tvoří vyprávění mačigengského „habladora“, vypravěčem je hablador/Saúl.

Román je mnohohlasý. Nitschack uvádí, že žádný z hlasů není dominantní, ani hlas spisovatele/vypravěče, ani hlas habladora, ani hlas z žádné z románových postav. Hlasy se střetávají, mísí, vrství na sebe či jsou vedle sebe. (Nitschack 1998: 149)

V románu ke čtenáři promlouvají hlasy obou vypravěčů, Tasurinčiho (“Tasurinchi”), jednotlivých profesorů či obyvatel Limy, manželů Schneilových, všechny v románu hrají svoji roli a podílí se na závěrečném vyznění románu.

V románu si autor hraje se skutečností a fikcí. Ze všech orálních kultur Latinské Ameriky si Vargas Llosa vybral právě kulturu kmene Mačigengů<sup>61</sup> k tomu, aby poukázal na odlišnost kódu orální a literární kultury, vyprávění a psaní, na poslání habladora a spisovatele, na problém akulturace. Vyprávění spisovatele/vypravěče má nádech dokumentu téměř až vědecké práce umocněné postavami jazykovědců, manželů Schneilových, používá existujících institucí jako „Instituto Lingüístico de Verano“ (Letní jazykovědný ústav)<sup>62</sup>, čímž konotuje skutečnost. Avšak románový svět není popisem skutečnosti, nýbrž její transformací. Románový svět mačigengských indiánů a postava habladora jsou invencí Vargase Llosy, transformací skutečnosti do románové podoby. Představují fiktivní svět, který je předkládán jako skutečný. Přestože Vargas Llosa odkazuje ke skutečnosti, neboť Mačigengové i

---

<sup>60</sup> „Tak se to aspoň doneslo ke mně.“ (V: 83)

<sup>61</sup> Mačigengové je existující kmen, patří do jazykové skupiny Arahua. Základní informace o tomto kmene v španělštině lze nalézt na: [[http://www.peruecologico.com.pe/etnias\\_machiguenga.htm](http://www.peruecologico.com.pe/etnias_machiguenga.htm)] [cit. 2006-04-12]. V češtině o Mačigengech vyšel krátký článek ve *100+1 zahraničních zajímavostí 2/99*: [<http://stoplusjedna.newtonit.cz/stare/199902/so02a24b.asp>] [cit. 2006-04-12].

<sup>62</sup> Činnost „Instituto Lingüístico de Verano“ spočívá ve vytváření gramatik indiánských jazyků, na jejichž základě je do jednotlivých indiánských jazyků překládána Bible (viz: [<http://www.sil.org/mexico/ilv/e/InfolVMexico.htm>] [cit. 2006-04-12]). Instituce je kritizována nejen v románu, setkala jsem se s kritikou „Instituto“ i na půdě Universidad de Guadalajara. Ústavu je vytykáno (ve fiktivním i skutečném světě), že pod rouškou vědecké práce šíří protestantství.

“Instituto Lingüístico de Verano“ jsou existující entity, skutečnost transformuje, čímž vytváří její simulakrum.

Podle Volka se v románu autor objevuje ve dvou rolích, první je role spisovatele/vypravěče, druhá je role postavy/účastníka děje, který vypravěč vypráví. (Volek 1994: 110)

Čímž Volek upozorňuje na důmyslnou narativní strukturu románu. Autor, Vargas Llosa, je v románu přítomen implicitně, jeho transformací je spisovatel/vypravěč, který příběh vypráví a jako autor transformuje svoje zážitky účastníka děje (vzpomínky na studia a cesty do pralesa) do románu, který píše.

Což v jednom rozhovoru vysvětluje sám Vargas Llosa. Román má svého vypravěče, který si přivlastňuje jméno Vargase Llosy a který si přivlastňuje mnohé z Vargase Llosových zážitků spojených s pralesem. Avšak dodává, že v románu je velké množství invence a fantazie, že vypravěč příběhu nikdy nepředstavuje autora, ač může mít autorovo jméno a životní zážitky. Vypravěč je vždycky invencí, je někým, do koho se autor transformuje. Je první postavou, kterou autor vymyslí. (Setti 1988: 73)

Spisovatel/vypravěč je sice v Evropě, ve Florencii, avšak svým způsobem je také v Latinské Americe, jak zmiňuje Millington. Sice se vyzná v evropském umění, ale je součástí turistické invaze ve Florencii. Sice navštívil Mačigengy, ale bavil se pouze s misionáři, se kterými pro něho byla komunikace daleko snadnější. Ve Florencii představuje turistu a velmi partikulárně (z ekonomického úhlu pohledu) Třetí svět v Prvním světě, v pralese zase turistu a První svět ve Třetím. Spisovatel/vypravěč a hablador/Saúl zastávají stejně komplexní a hybridní kulturní pozice. (Millington 1998: 79)

Oba v románu vystupují v prostředí jiné kultury, než z které pocházejí. Román je vystavěn na kontrastech, kontrast vyprávění příběhu spisovatelem a vyprávění příběhu mačigengským habladorem, kontrast literární a orální kultury, kontrast Florencie a amazonského pralesa.

Volek a Cornejo Polar upozorňují na další kontrasty. Jejichž významy jsou odlišné, avšak označují stejnou situaci. Je to kontrast civilizace a barbarství, kontrast modernity a pre-modernity či kontrast archaismu a modernity. (Volek 1994: 110; Cornejo Polar 1998: 30)

Brown zdůrazňuje přítomnost jiné dichotomie, a to dichotomie řádu a chaosu. Řád, podle Browna, představuje svět Mačigengů, kde jim paradoxně ztráta ráje a moudrosti ukázaly čemu v tomto světě mají dosáhnout – povinnosti chodit, rozptýlit se v malých skupinách po pralese a žít v harmonii s prostředím, neboť to je jejich šancí na přežití a ustanovení

nového řádu. Tento řád mohou v komunitě udržet odmítnutím cizích vlivů, ochráněním jedinečné mytologie. (Brown 1994: 76)

Mayansová upozorňuje na destruktivní sílu, kterou pro takovou kulturu představuje zapomnění, neznalost a modernizace jejich kultury. (Mayansová 1994: 90)

Nebezpečí zapomnění a ztráty řádu si všiml spisovatel/vypravěč při druhé cestě do amazonského pralesa. Mačigengové již měli dvě vesnice se školou a nemocnicí. Společnost, která kvůli své rozptýlenosti, inklinovala spíše k anarchii, se proměnila ve společnost hierarchizovanou v čele s kasikem. Takový byl obrázek, který chtěli vidět lingvisté z "Instituto Lingüístico de Verano" (Letní jazykovědný ústav), kteří přeložili Bibli do jazyka Mačigengů, a také ho od Mačigengů dostali. Ovšem to bylo jen zdání. Mačigengové popřeli existenci habladora, aby ho (Saúla/habladora) ochránili, jak si přál. Prozatím se zdá, že řád byl ochráněn. Situaci zdánlivého usazení a proměny Mačigengů popisuje spisovatel/vypravěč:

Quiero decir, lo de bautizar a este pueblo con el nombre de Nueva Luz (...). Esto del Nuevo Testamento en machiguenga, esto de enviar a los nativos a las escuelas bíblicas y volverlos pastores. El paso violento de la vida nómada a la sedentaria. La occidentalización y cristianización aceleradas. La supuesta modernización. Me ha dado cuenta que es pura apariencia. Por más que hayan comenzado a comerciar, a servirse del dinero, el peso de su propia tradición es mucho más fuerte en ellos que todo esto. (EH: 166-167)<sup>63</sup>

Kosmogonie Mačigengů, která zabezpečuje řád v jejich společnosti, je silnější než působení a vliv jazykovědců na jejich společnost.

Chaos představuje moderní svět. Podle Browna, spisovatel/vypravěč je obětí technologie, ztratil veškerý smysl pro humor, cítí se být zničen tlakem okolí. Má stejné pocity jako Mačigenga, avšak s tím rozdílem, že Mačigenga nachází ulehčení a ospravedlnění všeho, co se děje, ve své mytologii. Zatímco spisovatel/vypravěč vzplane hněvem a frustrací proti všemu, čemu nemůže rozumět a co nemůže kontrolovat. Podle Browna je v rozvinutém moderním Peru velká propast mezi teorií a praxí, na což upozorňuje i postava spisovatele/vypravěče. Oproti tomu v pralesě prostředí určuje praxi a z toho se vytváří mytologie. (Brown 1994: 76)

Mytologie vkládá do věcí řád, je poetickým ospravedlněním všeho, co se děje. Brown uvádí, že mytologie je tím hlavním v náboženství Mačigengů. Mytologie Mačigengům umožňuje organizovat chaos, definovat úlohu každého individua. Pokud mytologie kmene

---

<sup>63</sup> „Totiž to, že se takováhle osada pokřtí Nové Světlo (...) Že se Nový Zákon přeloží do mačigenštiny, domorodci se pošlou do biblických škol a nadělají se z nich pastoři. Ten násilný přechod od kočovného života k sedavému. Ta christianizace a připodobnění západu ze dne na den. Údajná modernizace. Uvědomil jsem si, že je to jenom zdání. Aťsi se sebevíc začali obchodovat a používat peníze, jejich vlastní tradice v nich pracuje mnohem silněji než tohle všechno.“ (V: 126)



zůstane nedotčena, Mačigengové přežijí, neboť tato stará moudrost, praxe, která se transformovala do poezie, jim pomůže udržet jejich prostředí. Hablador je hlavním zdrojem této mytologie. (Brown 1994: 7)

Vargas Llosa ukazuje podobnost legitimacy mačigengské mytologie a autority, kterou podle Browna dříve mělo křesťanské náboženství. Schopnost jisté transcedence přechází na literaturu. (Brown 1994: 78) Tedy literatura poskytuje útočiště před chaosem, kterému během svého života jedinec musí čelit.

Vzájemná vazba mezi mytologií a literaturou se prolíná celým románem. Čtenáři a románoví posluchači mačigengského habladora jsou svědky překročení hranice mezi skutečným a mýtickým v momentě, kdy hablador se identifikuje s Tasurinčim. Tasurinči je nejvyšší bůh, který svým magickým dechem tvoří svět.

Podle Volka stejně jako Tasurinči tvoří svým dechem světem, který je z mačigengské perspektivy skutečný, z moderní perspektivy magický a mýtický, tak i spisovatel svým darem slov tvoří světy fiktivní. Oba světy jsou v koncepci Vargase Llosy totalizující a zároveň autonomní, tedy zahrnující celou skutečnost a žádnou v její jedinečnosti. Volek uvádí, že v románu autor identifikuje práci habladora, účastníka magických reálných světů, s prací spisovatele Vargase Llosy jako tvůrce fiktivních literárních světů, simulaker.

(Volek 1994: 111-112)

Identifikace Saúla/habladora s Tasurinčim se projevuje v převyprávění rozhovoru s papoušky:

(...) empecé a oír. “Cálmate, Tasurinchi”, “No te asustes, hablador”, “Nadie va a hacerte daño, pues.” (...) ¿Por qué te asustaste de nosotros? Te crujían los dientes, hablador. ¿Has visto que un loro se comiera a un machiguenga? En cambio, nosotros hemos visto a tantos machiguengas comerse a losos. Ríete, más bien, Tasurinchi. (EH: 220)<sup>64</sup>

Papoušci k Saúlovi/habladorovi/Tasurinčimu promlouvají jako k Mačigengovi (transkulturatione Saúla), jako k někomu, kdo, stejně jako oni, promlouvá v mýtickém světě Mačigengů .

Autor (Vargas Llosa) je tvůrcem všech hlasů, nechává se vést silou slova stejně jako jeho postavy spisovatele/vypravěče i habladora/vypravěče/Saúla. Hablador ve svém vyprávění fabuluje stejně jako autor románu. Vargas Llosa je plně oddán psaní, tvorbě, psaní příběhů, zabývá se transformací skutečnosti způsobenou jejím popisem. Spisovatel/vypravěč je transformací Vargase Llosy, je v románu zastižen v aktu psaní, tvorby. Vzpomíná na obtíže napsání povídky o habladorovi. Hablador fabulace nepíše, nýbrž vypráví, jsou určeny

<sup>64</sup>„(...) začal jsem je slyšet (...). „Uklidni se, Tasurinči,“ „Neměj strach, vypravěči,“ „Nikdo ti přece neublíží.“ (...) Proč ses nás polekal? Cvakaly ti zuby, vypravěči. Viděl jsi snad někdy, že by papoušek sežral Mačigengu? Zato my viděli spoustu Mačigengů pojídat papoušky. Jen se směj, Tasurinči.“ (V: 168)

k poslouchání, nikoli ke čtení. Síla jeho příběhu spočívá v slovu proneseném, nikoli zapsaném. V tom spočívá jeden z paradoxů románu, vyprávění habladora je zapsáno, ač k zápisu není určeno. A taktéž se v románovém vyprávění habladora projevuje talent Vargase Llosy, který dokázal postihnout a vyjádřit specifika orální kultury při jejím přepisu na papír<sup>65</sup>.

Millington uvádí, že kapitoly, ve kterých mluví hablador, se zdají být jazykově vzdáleny transparentní kastilštině spisovatele/vypravěče. Hablador používá jiného jazykového kódu, a to kódu orální kultury. (Millington 1998: 76, 77)

Paradoxní je nejen přepis vyprávění habladora, nýbrž i samotná románová postava habladora. Jeho předpokládaná identifikace se Saúlem Zuratasem je stěžejní pro porozumění narativu románu. Paradox tkví v tom, že Saúl Zuratas, alias „Mascarita“, pochází z kultury literární a získal důležitou funkci habladora v kultuře orální, která je zcela odlišná od kultury, z které pochází.

Postavení Saúla je determinováno fyzicky a kulturně-nábožensky. Skvrna na tváři Saúla Zuratase ho činí snadno rozpoznatelným, přitahuje pozornost a úšklebky. Obyvatelé Limy se k němu chovají jakoby byl monstrem. Saúl je také marginalizován svým původem, je Žid. Jeho přezdívka „Mascarita“ (Maškarka) odkazuje nejen ke skvrně na jeho tváři, nýbrž i k zahalení jeho pravé identity, k žertu a určitým způsobem i k pokrytectví.

Jak uvádí spisovatel/vypravěč ve své úvaze o zakrytí pravé identity Saúla:

“No protegían a la institución, al hablador en abstracto. Lo protegían a él. A perdido de él mismo, sin duda.” (EH: 179)<sup>66</sup>

Podle Millingtona, právě z těchto důvodů se Mascarita věnuje tak hlubokému studiu Mačigengů až se s nimi identifikuje. Spojuje je marginalizace, jsou na mocenském okraji společnosti a spojuje je život v diaspoře bez usazení celého společenství na jednom území. Taková zkušenost usnadňuje vzájemné porozumění. (Millington 1998: 74)

Jeho fyzický rys a identifikace s Mačigengy je dalším paradoxem v románu. Mascarita uvádí, že Mačigengové zabíjejí nedokonalé děti. Pokud se někdo stane postiženým během života, nechají ho žít. Tedy Zuratas je výjimečným fenoménem ve společnosti Mačigengů. Zastává důležitou funkci habladora, aniž by pocházel z mačigengské kultury. Mačigengové ho přijali mezi sebe, ač má „znetvořenu“ tvář, a kdyby byl mačigengským dítětem, tak by ho po narození zabili.

---

<sup>65</sup>Vargas Llosa vystihl rysy diskurzu v orální kultuře. Při tomto soudu vycházím ze své osobní zkušenosti s Huicholy v Guadalajaře a oblasti Sierra Madre Occidental v Mexiku. Huicholové mají teprve 20 let písmo pro svůj jazyk, v jejich diskurzu se ještě projevuje původní orální kultura. Diskurz habladora/Saúla je podobný diskurzu Huicholů, které oba znám ve španělštině.

<sup>66</sup>„Neochraňovali vypravěčství jako takové, nějakou abstraktní instituci. Chránili jeho. Určitě na jeho vlastní žádost.“ (V: 136)

Mascarita se snaží ospravedlnit svoje objevení, jak uvádí Millington, jako projev nevyzpytatelné vůle mačigengských bohů nebo v termínech dalšího mačigengského principu: některé věci se jednoduše dějí a nezbyvá než je akceptovat. (Millington 1998: 76)

Saúl/hablador svoje působení mezi Mačigengy vysvětluje dostáním své povinnosti, principem řádu, který pro Mačigengy představuje jejich rozptýlení a putování:

Un seripigari me dijo. “El peor daño no es nacer con una cara como la tuya; es no saber su obligación.” ¿No emparejarse con su destino, pues? Eso me ocurría antes de ser el que soy ahora. (EH: 206)<sup>67</sup>

I přes kořeny v křesťansko-židovské, západní, literární, kultuře se podle spisovatele/vypravěče Mascarita stává mačigengským habladorem. Jedním z předpokladů takového kulturního přerodu je i osvojení jazyka a výrazových prostředků orální kultury.

Podle Volka je pro španělštinu amazonských indiánů charakteristické specifické použití gerundia v důsledkových a účinkových perifrázích (např. “el día que dejen de andar, se irán del todo. Trayéndose abajo al sol”, EH: 40)<sup>68</sup>, jeho adjektivizace (“el monte hirviendo de pájaros”, EH: 40)<sup>69</sup> či jako přísudku (“Yo hablando, ustedes escuchando”, EH: 207)<sup>70</sup>. Hablador vypráví odlišné verze mýtů, míchá vyprávění se svými osobními zážitky, které přenáší v mytologickém kódu. Mytologický diskurz má dialogický charakter. Mýty a legendy se objevují či znovu objevují v kontaktu se situacemi denního života. (Volek 1994: 115, 116)

Nicméně Mascaritova transkulturační není úplnou. V sedmé kapitole hablador/Mascarita překládá do mačigengského mytologického diskurzu mýty a paraboly západní kultury, od Starého a Nového zákona až po židovskou diasporu a Kafky. Tento překlad není pouhou parodií na misionářské překlady Bible, nýbrž je i konfrontací a kritikou. Tyto překlady jsou ludickým prvkem románového mytologického diskurzu, hrou. (Volek 1994: 116, 117)

Hablador prožívá metamorfózu, která představuje podle Rotellové amazonskou verzi Kafkovy *Proměny* a implicitně odkazuje k Ovidiovi. Kafka je oblíbeným autorem Saúla Zuratase. Saúl/hablador transformuje své vlastní kulturní „mýty“ (Kafka, biblické příběhy) tím, že je adaptuje na ideologii a jazyk Mačigengů. (Rotellová 1994: 98)

<sup>67</sup> „Jeden seripigari mi řekl: „Nejhorší úřknutí není narodit se s takovou tváří, jako máš ty, ale neznat svou povinnost.“ Nesrovnat se se svým osudem, jářku? To se dělo se mnou, než jsem se stal tím, čím jsem teď.“ (V: 157)

<sup>68</sup> „(...) v den, kdy přestanete chodit, odejdete nadobro. A stáhnete s sebou dolů i slunce.“ (V: 30)

<sup>69</sup> „(...)lesa hemžícího se zpěvavými ptáky.“ (V: 30)

<sup>70</sup> „(...) já vyprávím, vy posloucháte.“ (V: 157)

Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo. Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí ¡Ay, Tasurinchí! Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra-machacuy, tal vez. Tasurinchí-gregorio era. (EH: 196)<sup>71</sup>

Svým způsobem Vargas Llosa nechává románovou postavu mluvčího prožít to, co prožívá postava Kafka románu. Postava Saúla se proměňuje ve shodě s proměnou postavy Saúlova oblíbeného románu. Návaznost na původní text je umocněna i zmíněním hlavní postavy Kafka románu Řehoře („Gregorio“). Záměrná, úmyslná evokace a přetvoření původního textu v textu románu činí dílo intertextuálním, což se vztahuje i na převyprávěné biblické příběhy.

Ze Starého zákona převypravuje podstatu trojjedinečnosti Boha:

Un espíritu poderoso los había soplado. No tenía cara ni cuerpo. Era Tasurinchí-jehová. Los protegía, parece. Les había enseñando lo que debían hacer y también las prohibiciones. Sabían su obligación, pues. Vivirían tranquilos. Contentos y sin rabia vivirían, quizás. (...) nació un niño. Era distinto. ¿Un serigómpori? Sí, tal vez. Empezó a decir: “Soy el soplido de Tasurinchí, soy el hijo de Tasurinchí, soy Tasurinchí. Soy esas tres cosas a la vez.” (EH: 207)<sup>72</sup>

Obdobně v termínech mačigengské kosmogonie vypravuje i osud Ježíše Krista. Díky příběhům, které vyprávěl, ho představuje jako mluvčího:

(...) enviado por su padre, que era él mismo, a cambiar las costumbres pues, las gentes se habían corrompido y ya no sabían andar. Ellos lo escucharían, sorprendidos. “Será un hablador”, diciendo. “Serán historias que cuenta”, diciendo. Él iba de un lado a otro, como yo. (...) Quería imponer nuevas costumbres porque, según él, las que la gente practicaba eran impuras. (...) Los seripigaris entonces, por haber venido a empañar la claridad del mundo, lo condenaron. “Es un impostor, diciendo, un mentiroso; un machikinari será.” (...) Entonces, creyendo que así se librarían de él, los que mandaban, lo mataron. (...) Luego, como a los paiches del río para que se escurra su agua, lo clavaron en dos troncos de árbol cruzados, dejándolo desangrarse. Se equivocaron. (...) Empezaron a decirse entre ellos: “Era cierto. Hijo de Tasurinchí es, soplido de Tasurinchí será, es el mismo Tasurinchí. Las tres cosas juntas,

<sup>71</sup> „Byl jsem člověk. Měl jsem rodinu. Spal jsem. A vtom jsem se probudil. Sotva jsem otevřel oči, pochopil jsem – ach, Tasurinchí! Proměnil jsem se v hmyz, jářku. Snad to byl cikáda – mačakuj. Byl jsem Tasurinchí – Řehoř.“ (V: 149)

<sup>72</sup> „Vyfoukl je mocný duch. Neměl tvář ani tělo. Byl to Tasurinchí – Jahve. Prý je ochraňoval. Naučil je, co mají dělat, a také co nesmí. Znalí svou povinnost, jářku. Žili klidně. Spokojeně, bez hněvu, snad. (...) narodilo se dítě. Bylo jiné. Nějaký serigómpori? Ano, snad. Začal říkat: „Jsem Tasurinchího fouknutí, jsem Tasurinchího syn, jsem Tasurinchí. Jsem všechny ty tři věci současně.“ (V: 158)

pues. Ha venido. Se ha ido y ha vuelto a venir.” Y, entonces empezaron a hacer lo que les enseñó y a respetar sus prohibiciones. (EH: 207-208, 209)<sup>73</sup>

Saúl/hablador připodobňuje vyprávění a putování Ježíše Krista k činnosti mluvčího. Stejně jako mluvčí, tak i Ježíš Kristus jsou předkládáni jako Tasurinci. Vystává otázka, zda mluvčí se nepovažuje za Mesiáše mačigengských indiánů a jejich kultury. Zastávám názor, že ne. Za Mesiáše se nepovažuje, neboť ve funkci mluvčího našel osobní naplnění. Pro Mačigengy se neobětoval, nýbrž šel za tím, v čem viděl smysl svého života. Interpretace biblických příběhů a Kafkova díla je projevem přítomnosti původní osvojené kultury Saúla/hablávajícího, kterou nelze zcela vymazat či zapomenout.

Jiný je ovšem případ diaspor, o které mluvčí vypráví. Diaspora je vlastní Mačigengům i Židům, představuje společný bod pro obě kultury. Společný historický zážitek usnadňuje vzájemné porozumění a transkulturaci mluvčího. O diaspoře, rozptýlení Mačigengů, vypráví podle diaspor židovské s nádechem konspirační teorie, ve které za viníky, konspirátoři, byli označováni právě Židé:

A veces les ordenaban: “Puedes quedarte pero sin sembrar. O sin cazar. Ésta es la costumbre.” Así duraban las lunas; muchas tal vez. Pero siempre terminaban mal. Si llovía mucho o si había sequía, si alguna catástrofe ocurría, empezaban a odiarlos. “Ustedes tienen la culpa”, diciendo. “¡Fuera!” Los expulsaban de nuevo y parecía que iban a desaparecer.

(EH: 210)<sup>74</sup>

Z rozhovoru spisovatele/vypravěče a pana Schneila se čtenář dozvídá o mluvčího se skvrnou na obličeji, avšak pan Schneil z toho, jak mluvčí mluvil, nepoznal, že by mezi Mačigengy byl cizincem, který nemluví svým mateřským jazykem. Vyprávění Saúla/hablávajícího je v románu přeloženo do španělštiny. Biblické příběhy a příběh proměny jsou jistým návratem Saúla/hablávajícího k jeho mateřskému jazyku a původní kultuře.

<sup>73</sup> „(...) kam ho poslal jeho otec, což byl on sám, aby změnil zvyklosti, protože lidé se zkazili a už neuměli chodit. Překvapeně mu naslouchali. „To je asi nějaký vypravěč,“ říkali si. „To jsou asi jeho příběhy,“ říkali si. Chodil křížem krážem jako já. (...) Chtěl zavést nové zvyky, protože ty, podle kterých se lidé chovali, byly prý nečisté. (...) A tehdy ho seripigariové odsoudili, protože kalil jas světa. „Je to podvodník,“ říkali, „lhář; asi to bude mačikinari.“ (...) A pak ho ti, kteří poroučeli, zabili, protože věřili, že se ho tak zbaví. (...) Nakonec ho přibíli na dva zkřížené kmeny, jako se věsí arapaima vytažená z řeky, aby vykapala, a nechali ho vykrváčet. Zmýlili se. (...) Začali si mezi sebou říkat: „Byla to pravda. Je to Tasurincův syn, asi je i Tasurincův fouknutí, je to sám Tasurinci. Jářku, všechny ty tři věci dohromady. Přišel. Odešel, a znovu je tady.“ A tehdy začali dělat, co je učil, a dodržovat jeho zákazy.“ (V: 158, 159)

<sup>74</sup> „Někdy jim přikazovali: „Můžeš tu zůstat, ale nesmíš zasít. Nebo nesmíš lovit. Tak káže mrav.“ Několik lun tak vydrželi; třeba i mnoho. Ale pokaždé skončili špatně. Jakmile moc přišlo nebo uhořelo sucho, sotva došlo k nějaké katastrofě, hned je zas nenáviděli. „To vy za to můžete!“ říkali. „Pryč!“ znovu je vyhnali a už to vypadalo, že úplně vyhynou.“ (V: 160)

V závěru se zdá, že hablador je pohroužený v přílišném množství svých intertextuálních odkazů, mluví příliš. Oproti němu v kontrastu stojí střídme vyprávění spisovatele/vypravěče.

Vargas Llosa, podle Rotellové, vyjadřuje vroucný obdiv k prvnímu, neboť vyprávění příběhů, vytváření nových realit, udržení universa je jeho životním naplněním, a projevuje ambivalentní chování k druhému způsobené jeho střídmostí a tím, že není vytváření fiktivních světů tolik oddán jako hablador. (Rotellová 1994: 102)

Na postavách Mascarita a spisovatele/vypravěče (v druhé narativní rovině románu) Vargas Llosa představuje dvě odlišné názorové perspektivy na indiány amazonského pralesa, jejich kulturu a budoucnost.

Spisovatel/vypravěč považuje Mačigengy za primitivní kmen, jehož kultura se nemůže udržet mimo kontakt s expanzivní kapitalistickou kulturou Peru. Myslí, že jejich akulturace včetně přizpůsobení se tržní ekonomice je nevyhnutelná a žádoucí. Sám svůj úhel pohledu označuje za pragmatický. (Millington 1998: 74)

Spisovatel/vypravěč nahlíží kulturu Mačigengů podle kritérií západní kultury. Ovšem zdůrazňuje potřebu respektovat indiánské kultury. Podle Browna, se zabývá dějinami vpádu evropské civilizace do ráje pralesa a zajímá se o literární aspekt jejich mytologie.

(Brown 1994: 75)

Zájem spisovatele/vypravěče o literární aspekt jejich kultury ilustruje asociace jejich kosmogonie s dílem Danteho:

Quedé encantado con sus informaciones sobre la cosmogonía de la tribu, riquísima en simetrías y – lo descubro ahora, en Firenze, leyendo por primera vez la *Commedia* en italiano – con reverberaciones dantescas. (EH: 103)<sup>75</sup>

Kdežto Mascarita je okouzlen jejich skromným životem, animismem a magií Mačigengů natolik, až se stává obráncem jejich kultury.

Mascarita odmítá možnost asimilace Mačigengů. Zastává názor, že zejména jazykovědci z “Instituto Lingüístico de Verano“ se snaží zničit jejich jazyk a kulturu a že je zřejmé, že Mačigengové žijí v dokonalé harmonii se svým prostředím. Spisovatel/vypravěč ho označuje za nepraktického idealistu.

V debatě o osudu Mačigengů oni samotní nejsou zastoupeni. Dalším paradoxem románu je, že ač Mascarita kritizuje akulturaci a říká, že kultura je dána osudem, tak sám si

---

<sup>75</sup>“Nadchlo mě, co jsem se od něho dozvěděl o kosmogonii kmene, přebohaté na symetrii a – jak zjišťuji nyní ve Florencii, kde poprvé čtu *Božskou komedii* v italštině – na dantovské reminiscence.“ (V: 78)

jinou kulturu osvojuje. Sám prožívá konverzi náboženskou i kulturní. Machiguengům ji přibližuje následovně:

Quería decirles más bien que yo, antes, no fui lo que soy ahora. Me volví hablador después de ser eso que son ustedes en este momento. Escuchadores. Eso era yo: escuchador. Ocurrió sin quererlo. Poco a poco sucedió. Sin siquiera darme cuenta fui descubriendo mi destino. Lento, tranquilo. A pedacitos apareció. No con el jugo del tabaco ni el cocimiento de ayahuasca. Ni con la ayuda del seripigari. Solo yo lo descubrí. (...) Nací de verdad desde que ando como machiguenga. (EH: 201, 207)<sup>76</sup>

Zastoupeny nejsou pouze jejich dva úhly pohledu, nýbrž i názory manželu Schneilových a antropologů z Limy a kritika obou ze strany Saúla/habladora.

Přes vážnost problémů, které se v románě předkládají, tak román obsahuje prvky humoru, zejména parodie. Papoušek, kterého vlastní „Mascarita“/hablador (jeden z prvků rozpoznání jejich identity), je nejen romantickým společníkem v pralese, nýbrž i hravým kontrapunktem a parodií vypravěče.

Podle Volka takováto parodie zachraňuje Vargase Llosu před zabřednutím v romantickém sentimentalismu a v melodramatu. (Volek 1994: 113)

Millington uvádí, že Zuratas se asociuje s papouškem. Oba jsou slabí a nedokonalí. Zuratas říká, že se snažil imitovat řeč papoušků, k nimž se odvolává jako k habladorům. Zuratas si osvojil diskurz habladorů tím, jak opakoval jako papoušek to, co slyšel. Nicméně metafora identity habladora/Saúla a papouška prostřednictvím opakování slyšeného není vhodná. Zuratas argumentuje, papoušek nikoliv. (Millington 1998: 77)

Papoušek je stejně jako Saúl/hablador poznamenán, má zdeformovaný pařát, místo tří prstů má pahýl. Vargas Llosa v románu sáhl k jednomu prvku převážně romantických děl, k společenské marginalizaci postavy. Saúl/hablador je marginalizován z důvodu fyzických a náboženských. Jeho postavení na okraji je jedním z důvodů jeho zápalu pro marginalizované Mačigengy. Jeho věrný společník papoušek je taktéž fyzicky postižen. Takové navrstvení prvků, které vedou k určitému společenskému vyvržení postav, má v případě postižení papouška už parodický efekt.

Zdá se, že Vargas Llosa svým románem chtěl vyjádřit souhlasný názor ohledně možné kontinuity kultur a pohybu mezi nimi. Ovšem Millington se obává, že v románu došlo

---

<sup>76</sup> „Spíš jsem vám chtěl vyprávět, že jsem nebyl vždycky tím, čím jsem teď. Já jsem se vypravěčem stal, předtím jsem byl stejný jako vy teď tady. Posluchači. To jsem byl já: posluchač. Stalo se to bezděky. Pomaloučku polehoučku se to stalo. Ani jsem o tom nevěděl, postupně jsem objevoval svůj osud. Pomalu, klidně. Zjevoval se mi po kousíčkách. Ne v tabákové šťávě, ani v ayahuaskovém odvaru. Ani s pomocí seripigariho. Sám jsem jej objevil. (...) Opravdově jsem se narodil, až když jsem začal chodit jako Mačigenga.“ (V: 153, 158)

k potlačení odlišností a využití obrazu indiánů k vyjádření krize západní identity Zuratase. (Millington 1998: 77)

Volek Vargasu Llosovi vyčítá, že podlehl jistým romantickým mýtům pralesa a indiána, které pouze obalil současnou ekologickou utopií. Stejně tak je romantickými koncepty a postoji prochnuto vymezení spisovatelského řemesla prostřednictvím podvržené instituce habladora. Spisovatel, který byl dříve posedlý psaním a vytvářením fiktivních světů, si v tomto románu zadává jiný úkol, a to stvrdit solidární a komunikační vazby lidu, stát se mluvčím „kolektivního nevědomí“. (Volek 1994: 112)

Podle mého názoru Vargas Llosa v románu vyjadřuje respekt a obdiv k indiánským kulturám, jejichž kosmogonie je pro jedince západní kultury nepochopitelná. Životní styl, postoj i pohled na svět jejich příslušníků je zcela odlišný, vyjadřují se v úplně jiném jazykovém kódu, kódu orální kultury. Vargas Llosa sice sahá k romantickým prvkům, avšak do sentimentalismu neupadá, ukazuje pluralitu úhlů pohledů a názorů na budoucnost indiánských kultur, nepopisuje je černobíle.

### Závěr

Vargas Llosa se v románu zabývá povahou literatury, literární tvorbou a silou slova psaného i mluveného. V románu se objevuje reflexe psaní jako takového, v tvorbě spisovatele/vypravěče, což je jedním z rysů postmoderního díla.

Román má dva vypravěče, kteří vypráví v 1. osobě. Vargas Llosa je v románu přítomen implicitně, je tvůrcem všech románových hlasů, jeho transformací je spisovatel/vypravěč. Narativní rámec románu tvoří první a poslední kapitola, ve kterých spisovatel/vypravěč píše román, který čtenář čte. Tato románová současnost je připomínána i v druhé narativní rovině, ve které spisovatel/vypravěč vypráví o studiích, Saúlovi Zuratasovi a mačigengských indiánech. Třetí narativní rovina představuje příběhy, které hablador/Saúl vypráví Mačigengům, a jeho interakci s posluchači. Druhá i třetí narativní rovina jsou zřetelně odděleny do kapitol, na závěr se střetávají, nikoli však explicitně v textu. Vše ústí do syntézy, kterou dělá čtenář románu, čímž je umocněna jeho aktivní role.

Vargas Llosa se zabývá funkcí spisovatele v literární kultuře a habladora v orální kultuře, jejich posláním. Čímž se autor také dotýká problému autentického a simulovaného. Hablador je autentickým vypravěčem, společenství Mačigengů je závislé na jeho vyprávění, vypravuje jim jejich kosmogonii, připomíná jim řád jejich světa. Vyprávění je pro něho podstatou bytí. Spisovatel/vypravěč je střídmejší, není psaní natolik oddán, tvorba není



podstatou jeho bytí. Svět Mačigengů poznal zprostředkovaně přes manžele Schneilovy. Spisovatel/vypravěč pouze z interpretací interpretuje to, co hablador/Saúl žije.

Hablador/Saúl převypravuje Mačigengům biblické příběhy a Kafkovo dílo, dochází k záměrné evokaci a přetvoření původního textu v textu románu (intertextualita) umocněné jazykovým kódem orální kultury. Samotná intertextualita problematizuje autorskou originalitu jako takovou.

Zmíněná narativní struktura díla (souvislost jedné narativní roviny s druhou), dva vypravěči, aktivní role čtenáře, intertextovost románu (s tím spojený problém autorské originality), ukázání odlišnosti autentického a simulovaného jsou dalšími rysy postmoderního díla.

Intertextualita v románu a jazykový kód orální kultury jsou projevem Vargase Llosovy hry s jazykem a jeho umu kombinovat existující styly a formy.

Vyprávění habladora/Saúla není nijak uvedeno, proto když ho čtenář začíná číst je zmaten, překvapí ho jiný jazykový kód, který je typický pro orální kulturu. Nicméně záhy pochopí, že se jedná o vyprávění habladora/Saúla. Střídání narativních rovin čtenáře nemate. Čtenář se však může ztratit ve vyprávění kosmogonie Mačigengů, jejíž některé principy ovšem v kódu literární kultury převypravuje i spisovatel/vypravěč, a v zacházení s označením Tasurinči. Dezorientace čtenáře v textu je dalším znakem postmoderního díla, avšak v případě tohoto románu se projevuje okrajově.

Autor si hraje s faktem a fikcí. Čtenář zůstává na pochybách, zda Mačigengové a hablador opravdu existují, nebo jsou fikcí Vargase Llosy, simulakrem. Románový fiktivní svět odkazuje ke skutečnosti, avšak je její transformací. Vargas Llosa fiktivní svět předkládá jako skutečný, čímž vytváří zmíněné simulakrum.

V románu promlouvá několik hlasů, je zastoupeno několik odlišných perspektiv, pluralita úhlů pohledu a pluralita světů, které odkazují k neredukovatelnosti plnosti reality. Všechny tyto rysy charakterizují postmoderní dílo.

Nechybí ani prvek parodie. Parodií na vyprávění je mluva papouška. V případě narativní roviny vyprávění spisovatele/vypravěče papoušek opakuje to, co slyšel, aniž by argumentoval. Ovšem v mýtickém světě vyprávění habladora/Saúla papoušci argumentují.

Okrajově jsou přítomny prvky fragmentace a dekontextualizace, do kontextu vyprávění spisovatele/vypravěče s manžely Schneilovými o Mačigengech je vložena část mačigengské písně v originálu a ve španělském překladu. Čímž dochází k jisté fragmentaci vyprávění a dekontextualizaci písně, která je vytržena z kontextu orální kultury Mačigengů a je přepsána v jazykovém kódu literární kultury.

V románu se neprojevují všechny prvky postmoderního díla. Ve výsledném vyznění románu není rozbita ani linearita časové dimenze. Ačkoliv vyprávění habladora se odvíjí v čase cyklickém, tak do románu je zakomponováno v souladu s časovou linearitou díla.

Nicméně dílo je postmoderním už jen zpracováním dvou svojí podstatou odlišných a nesouměřitelných kultur, kultury orální a literární. K tomu výše popsané aspekty postmodernismu v díle obsažené, z něho postmoderní román činí.

## 5. Závěr

Mezi oběma díly je desetiletý časový odstup, obě vznikla v době, kdy se v kontextu Latinské Ameriky postmodernismus již projevoval.

Oba romány se shodují narativní strukturou. V dílech se paralelně střídají dvě narativní linie a v nich dva vypravěči. Druhá linie není uvedena, proto čtenář z počátku nepozná, že čte jiný příběh s jiným vypravěčem. Čtenář se nemůže opřít o jedno vyprávění, jeden výklad vypravěče, nýbrž čelí pluralitě úhlů pohledů, pluralitě hlasů. Díla mají různohlasý charakter.

Vargas Llosa v dílech představuje několik úhlů pohledu a pluralitu názorů, postojů., nicméně ve shodě s postuláty postmodernismu neuvádí, který názor je ten správný a dobrý, nesoudí. Tím čtenáře svým způsobem nutí, aby se zamyslel. Pluralita a zpochybnění jediného možného výkladu jsou jedny z konstitutivních prvků postmodernismu.

Obě narativní linie se k sobě vzájemně vztahují, podmiňují se a odkazují na sebe, jsou plně intratextových odkazů. Díky jim čtenář postupně objevuje vazby v rámci fiktivního světa, jeho složitost a provázanost, zároveň se jimi baví. V poslední kapitole obou románů dochází ke spojení obou narativních linií a k syntéze. V případě románu *La tía Julia y el escribidor* se v závěru spojuje „Bildungsroman“ Marita a radionovely Pedra Camacha, dochází k syntéze já-experimentátora s já-vypravěčem. V případě románu *El hablador* k syntéze nedochází explicitně v textu, nýbrž ji činí čtenář. Aktivní role čtenáře, jeho podíl na výsledném vyznění díla odkazuje k postmoderní emancipaci vztahu čtenáře a autora.

Vargas Llosa se v obou dílech zabývá mocí slova jako nástroje k vyprávění a k vytváření fiktivních světů. V každém románu se v jiné podobě prolíná akt psaní (tvorba fiktivních světů), tvůrčí proces, s neustálou reflexí psaní samého. Což jsou projevy postmodernismu. Vargas Llosa se soustředí i na problematiku kritérií literární tvorby a poslání spisovatele a habladora.

V románu *La tía Julia y el escribidor* se střetává Marito, který neustále pochybuje o své literární tvorbě, a Pedro Camacho, který se považuje za umělce. Marito pochopí, že v díle je třeba skutečnost transformovat a umět si vymyslet čtenáře.

Spisovatel/vypravěč v románu *El hablador* píše román, který čtenář právě před sebou čte. Spisovatel/vypravěč stejně jako Marito předkládá obtíže, kterým musí čelit při psaní literárního díla. V tomto románu se Vargas Llosa soustředí na vyprávění, na potenciál, který v sobě má slovo pronesené. Zabývá se odlišností vytváření fiktivních světů v orální a literární kultuře.

Vargas Llosa upozorňuje na problém uznání legitimacy orální kultury, uznání legitimacy jiné kultury než je literární. Postmodernismus představuje soužití odlišných kultur, aniž by jedna byla vnímána jako lepší či měla větší legitimitu než ta druhá.

Vargas Llosa pracuje s odlišnými kulturami, s uměním a masovou kulturou, s literární a orální kulturou. Ovšem je třeba mít na paměti, že Vargas Llosa nepřirovnává orální kulturu k masové. Vargas Llosa čerpá z masové kultury, ale přepracovává ji podle odlišných kritérií než jsou kritéria masové kultury, mezi které patří např. kritérium společného jmenovatele co nejširšího publika. Obdobně projevy orální kultury přepracovává podle kritérií kultury literární, přepisuje je do psaného kódu (avšak se snahou zachovat specifika orální kultury). Vargas Llosa v obou dílech překračuje hranice mezi jednotlivými kulturami, avšak hranice mezi nimi nemaže. Postavou na hranici dvou kultur je Saúl/hablador, který pochází z kultury literární, stává se habladorem v kultuře orální, nicméně jeho transkulturační není úplnou. Pohybuje se mezi dvěma neslučitelnými světy.

Vargas Llosa/autor vytváří fiktivní světy, které jsou transformací skutečnosti, jsou však za skutečné vydávány. Ač Vargas Llosa v díle *El hablador* odkazuje ke skutečnosti (Mačigengové, „Instituto Lingüístico de Verano“), tak skutečnost přepracovává do podoby fikce ve shodě se svou koncepcí pravdy v románu. Překračuje hranici mezi fikcí a skutečností. Fiktivní světy jsou simulakry.

Téma vytváření fiktivních světů se váže na problematiku přítomnosti autora v jeho díle, tedy na problematiku vztahu autora a vypravěče. Vypravěči v obou románech vypráví v 1. osobě, nelze je však ztotožnit s osobností autora románů, k němu pouze odkazují. Autor je v díle přítomen implicitně. Vargas Llosa narativní strukturu komplikuje tím, že některé postavy jsou zároveň i spisovateli, přesněji řečeno, tvůrci fiktivních světů v již fiktivním světě (Marito, Pedro Camacho, spisovatel/vypravěč, hablador/Saúl).

Vypravěč Marito (já-experimentátor) odkazuje k dospělému Mariovi (já-vypravěč) z poslední kapitoly. Mario ve funkci vypravěče není v díle zmíněn, je přítomen implicitně, až v závěru románu dochází k syntéze.

Humor románu je z části vystavěn na vztahu Pedra Camacha a Camacha-vypravěče radionovel, na jejich interakci. Postavy posluchačů posuzují Pedra Camacha jako spisovatele v závislosti na jeho díle, které slyší. Obdobně se chová i čtenář. Posuzuje pisálka Pedra Camacha podle jeho díla, radionovel, avšak čtenář již zná reakce posluchačů.

V díle *El hablador* postava spisovatele/vypravěče nejprve vypráví v románové současnosti o svém pobytu ve Florencii, v dalších kapitolách již vypráví děj románu, který píše a čtenář před sebou čte. Postava habladora/Saúla vypráví kosmogonii Mačigengů, ale

zároveň fabuluje. Dokonce převypravuje Mačigengům biblické příběhy a amazonskou verzi Kafkovy *Proměny*. Tyto intertextové odkazy jsou jedním z dalších projevů postmodernismu.

V obou románech Vargas Llosa upozorňuje na odlišnost autentického a simulovaného. V díle *La tía Julia y el escribidor* ji představují postavy Pedra Camacha a Marita. Marito prožívá autentický román s tetou Julií. Zažívá to, co Pedro Camacho pouze popisuje ve svých radionovelách. V románu *El hablador* spisovatel/vypravěč pouze interpretuje to, co hablador/Saúl žije.

V obou románech nechybí prvky parodie. Vargas Llosa svým způsobem paroduje spisovatele v postavě Pedra Camacha. Paroduje radionovely jako formát masové kultury. Přílišné vyprávění paroduje postavou papouška, který pouze opakuje bez argumentace. V každé z těchto parodií je přítomný obdiv a sympatie k originálům (k tvorbě, fabulaci a orální tradici kultur Latinské Ameriky).

Vargas Llosa parodováním formátu radionovel a intertextualitou románu *El hablador* zpochybňuje autorskou originalitu.

Vargas Llosa narativní strukturou obou děl přiděluje čtenáři aktivní roli, na něm záleží závěrečné vyznění díla. Zároveň čtenáře dezorientuje prolínáním a střetáváním různých fiktivních světů (prolínání jednotlivých postav různých radionovel, změny jejich identit a biografii, vyprávění kosmogonie Mačigengů). Čtenář si tu nevystačí s logickým myšlením, racionalitou, nezbývá mu než nechat se nést požítkem z četby.

Vargas Llosa kombinuje existující literární formy a styly (radionovely a „Bildungsroman“, literární a orální kód jazyka, novinářský styl, vyprávění a píseň). Což je ještě umocněno Vargas Llosovou hrou s jazykem.

Prvky fragmentace a dekontextualizace jsou přítomny pouze okrajově (text mačigengské písně v rozhovoru spisovatele/vypravěče s manžely Schneilovými, či dekontextualizace jednotlivých postav radionovel).

Uvedené rysy obou románů odkazují k literatuře označované jako postmoderní. Ač oba romány neobsahují všechny prvky, které charakterizují postmoderní dílo, tak je podle mého názoru lze za postmoderní označit.

Pro postmodernismus je typická fragmentace času. Vargas Llosa však pracuje s linearitou času. I přesto, že mýtický čas v orálních kulturách je cyklický, tak vyprávění habladora je do románu *El hablador* zakomponována v souladu s románovou časovou linearitou. Postmoderní díla taktéž zpochybňují autoritu, což Vargas Llosa ve svých románech nedělá.

Odlišnosti obou románů spočívají v jejich tématu a vyznění. Román *La tía Julia y el escribidor* je hrou na hranici dvou kultur, kdežto román *El hablador* je více filozofickým hledáním podstaty orální kultury.

V teoretickém vymezení postmodernismu jsem uvedla, že zmíněné rysy jsou rysy současné literatury, která je svým způsobem a do jisté míry podmíněna dobou a situacemi, které prožíváme. Vargas Llosa se zabývá posláním spisovatele, transkulturací, budoucností amazonských indiánů v situaci současné společnosti. Romány jsou určitým ztvárněním současného stavu a jsou charakterizovány výše uvedenými rysy.

## Resumen

En mi tesis he trabajado con el concepto de posmodernismo, cuya denominación misma es polémica. He explicado en qué consiste la polémica sobre el posmodernismo sustentándome en la obra teórica de Huyssen (2002), Harvey (1998), Jameson (1991, 1998), Baudrillard (1987) y Hutcheon (2002). Cada uno de estos teóricos presenta un ensayo crítico de aspectos del posmodernismo; y contribuyen a la discusión sobre la relación entre el modernismo y posmodernismo; de manera general a la discusión sobre el significado del término “posmodernismo“. En mi trabajo, he polemizado con estos teóricos. Simplificando, diré que he descrito los rasgos del arte contemporáneo y de su situación en la cultura actual.

El concepto de posmodernismo proviene de las culturas norteamericana y europea, y en América Latina ha adquirido un carácter específico. Me he centrado en el aspecto de posmodernismo en dos novelas de Mario Vargas Llosa, cuya obra está arraigada en el contexto latinoamericano, por lo que es necesario especificar el contexto social y cultural de América Latina. Para esto recurrí como base teórica a la obra de Martín-Barbero (1997, 1999, 2002) y Zavala (1991).

La cultura posmoderna es contradictoria: su denominación refiere a algo que no ha ocurrido (la ruptura con el modernismo); desconfía de los conceptos del modernismo, pero trabaja con ellos, ante todo, problematiza la validez de los modelos dicotómicos, pero a la vez suele ser reconocida como la dicotomía entre la continuidad y la discontinuidad del modernismo.

La cultura posmoderna traspasa las fronteras entre la ficción y la realidad, entre el arte y la cultura de masas, pero no borra las fronteras, se alimenta de la vida cotidiana. A la vez con el posmodernismo se cambiaron los criterios estéticos, pero las obras artísticas siguen manteniendo su valor interno mientras sean capaces de transmitir “cierto mensaje razonable sobre el mundo” y de abordar a las nuevas generaciones, su denominación “obras artísticas” no es un sin sentido.

En la cultura posmoderna se reflejan las posibilidades de los medios nuevos (inmediatez e instantaneidad) y las características de la cultura audiovisual. El posmodernismo se ha manifestado vitalmente en las artes visuales y la arquitectura, porque ha acentuado la forma y el espacio. La cultura contemporánea es más bien visual, prefiere las imágenes a la palabra escrita. Esto problematiza la legitimidad de la cultura literaria en la vida cotidiana, ya que en la creación se aprovechan las posibilidades de las tecnologías, y las obras están creadas pensando en su reproductibilidad.

El posmodernismo se centra en lo actual. Trabaja con la ironía, la parodia y la ambigüedad; se refiere a sí mismo. Al igual que el modernismo, el posmodernismo se preocupa por las posibilidades del lenguaje y la expresión, y duda de los sistemas realistas de representación clásicos. El posmodernismo reacciona a los postulados del modernismo en torno a la autonomía artística, a la expresión individual, y a la separación entre el arte y la cultura de masas, esta es su reacción al modernismo en los actuales contextos sociales y culturales.

Un cambio importante en el posmodernismo es la modificación de la percepción de las dimensiones temporales y espaciales de nuestras interacciones, esta modificación se posibilita con los nuevos medios de comunicación. La actualidad se ha fragmentado en series presentes perpetuas.

El rasgo más importante del posmodernismo es el cuestionamiento, cuestiona la historia, la razón y la verdad, es decir, los fundamentos del modernismo, su explicación única. Reivindica la aceptación de la legitimidad de otras culturas para que las culturas convivan sin la pretensión de que la suya es la mejor o la más legítima. Presenta la pluralidad de opiniones y puntos de vista.

El posmodernismo se cristaliza en contra del sistema clásico de representación, ya que refiere a la realidad, y está en contra de la reacción del modernismo. El posmodernismo acentúa el problema de la simulación, que no tiene ningún original. Estos simulacros son reproducciones sin original que conforman una hiperrealidad. La hiperrealidad no tiene nada que ver con la realidad, pero se hace pasar por ella. El individuo se enfrenta al problema de reconocer los hechos reales y los hechos contruidos y presentados como reales. ¿La solución? No renunciar, la realidad es vivida y no, simulada.

El posmodernismo no significa una ruptura radical con el modernismo, solamente cuestiona sus fundamentos sin ofrecer una solución propia. Si quito la denominación “posmodernismo” y utilizo la denominación “cultura actual”, los rasgos mencionados caracterizan el estado de la sociedad actual y la cultura actual donde las imágenes y los sistemas de signos se han convertido en la mercancía.

Lo peculiar de la literatura posmoderna es parodia, fragmentación, descontextualización, juego de lenguaje, destrucción de la linealidad temporal, superposición (choque e interpenetración) de los mundos ontológicamente diferentes (analogía con el palimpsesto) – posibilitada por la utilización de las tecnologías nuevas (hipertexto) -; cuestionamiento de la autoridad y la originalidad autoral, pluralidad de mundos, explicaciones de historia, puntos de vista y voces.



La literatura posmoderna trata las convenciones genéricas desde una distancia irónica y necesariamente paradójica, transgrede las fronteras entre distintos géneros, combina los estilos y las formas ya existentes; y los elementos de la cultura de masas forman su parte integrante.

La acción y el proceso de escribir, de crear, adquieren una importancia especial en la literatura posmoderna. A la vez se cambia el papel del lector. El lector ya no es solamente un receptor del texto, sino que interpreta el texto, pone sus significados y así participa en la forma final del texto. El lector no puede apoyarse en una narración única de la novela, porque en la novela posmoderna no hay solamente un narrador único. El lector no tiene nada que le ayude orientarse en la ficción posmoderna.

La literatura posmoderna no está caracterizada por cada uno de estos rasgos, sino por todos los rasgos mencionados en conjunto. Cada uno de los elementos mencionados ya se aparecían en la literatura de las corrientes y los movimientos anteriores, p.e. la parodia es uno de los rasgos de la literatura de Renacimiento. Igualmente, *collage* no es un indicador adecuado de la diferencia entre la pintura modernista y la posmodernista; pero junto con otras formas, en la relación con ellas y en la combinación con ellas, se ha convertido en uno de los rasgos de la creación posmoderna. La literatura posmoderna no lleva a presentar un estilo nuevo o la forma nueva, sino que combina los géneros ya existentes. Su efecto consiste, precisamente, en la combinación y la transgresión de las fronteras de los géneros.

Las características mencionadas son los rasgos de la literatura actual. La polémica denominación “posmoderna” se puede, simplemente, sustituir por la denominación “actual”, porque de cierta manera está condicionada por la época en la que vivimos. Valorizar esta corriente será posible dentro de un período.

Entre ambas novelas hay un lapso de tiempo (10 años), ambas fueron creadas en la época cuando ya se demostraba el posmodernismo en América Latina.

Ambas novelas coinciden en la estructura narrativa. Dos líneas narrativas y dos narradores alternan paralelamente. La línea segunda no está introducida, por eso, en el principio, el lector no reconoce que lee otro relato con otro narrador. El lector no tiene a su disposición una narración, una explicación del narrador, sino que se enfrenta a la pluralidad de puntos de vista y voces. Hay variedad de voces que se cruzan, se mezclan, se superponen y yuxtaponen. Vargas Llosa, de acuerdo con los postulados del posmodernismo, no menciona cuál opinión es la correcta, no juzga. De esta manera, el lector está obligado a pensar.

Ambas líneas están relacionadas entre sí, una refiere a la otra, son llenas de las referencias intratextuales. Así el lector sigue descubriendo las relaciones en el mundo ficticio

y su complejidad, a la vez se divierte. Ambas líneas narrativas se unen en el capítulo último. En el caso de la novela *La tía Julia y el escribidor*, se unen „novela de aprendizaje“ de Marito y las radionovelas de Pedro Camacho, se sucede la síntesis de yo-experimentador y yo-narrador. En el caso de la novela *El hablador*, la síntesis no se ocurre implícitamente en el texto, sino que la hace el lector. Este papel activo del lector remite a la emancipación posmoderna de la relación entre el lector y el autor.

Vargas Llosa se centra en el poder de la palabra como el instrumento para narrar y crear los mundo ficticios, en la fabulación. En ambas novelas se penetran la acción de escribir (creación de los mundos ficticios) y la reflexión de esta acción.

En la novela *La tía Julia y el escribidor*, Marito cuestiona su creación literaria y al final, comprende que en la obra hay que transformar la realidad y saber inventar a su lector.

El escritor/narrador en la novela *El hablador* escribe la novela, la cual el lector está leyendo. En esta novela, Vargas Llosa se centra en la narración, en el potencial de la palabra pronunciada. Se ocupa de la diferencia de la creación de los mundos ficticios en las culturas oral y literaria. Advierte del problema del reconocimiento de la legitimidad de la cultura oral, del reconocimiento de la otra cultura que la literaria. El posmodernismo representa la convivencia de las culturas diferentes, sin que una tenga mayor legitimidad.

Vargas Llosa trabaja con las culturas distintas, con el arte y la cultura de masas, con las culturas literaria y oral. Sin embargo, Vargas Llosa no compara la cultura oral con la cultura de masas. Vargas Llosa elabora el formato de radionovelas (cultura de masas) según los criterios diferentes de los de la cultura de masas. Igualmente, rehace las expresiones de la cultura oral según los criterios de la cultura literaria. Vargas Llosa traspasa las fronteras entre las culturas, pero las fronteras no las borra. *Hablador/Saúl* es el personaje en la frontera, proviene de la cultura literaria y se convierte en el hablador de la cultura oral. No obstante, su transculturación no es completa, se mueve entre dos mundos incompatibles.

Vargas Llosa transforma la realidad y de esta manera crea los mundos ficticios que hace pasar por reales. Rehace la realidad de acuerdo con su concepto de la verdad en la novela. Traspasa la frontera entre la ficción y la realidad. Los mundos ficticios son simulacros.

El tema de la creación de los mundos ficticios está relacionado con la problemática de la relación entre el autor y el narrador. Ambos narradores narran en la 1ª persona de singular, pero no se pueden identificar con el autor, solamente refieren a él. El autor está presente implícitamente en su obra. Vargas Llosa complica la estructura narrativa, unos personajes son

escritores, precisamente, son los creadores de los mundos ficticios dentro de los de la novela (Marito, Pedro Camacho, escritor/narrador, hablador/Saúl).

Vargas Llosa advierte de la diferencia de lo auténtico y lo simulado. En la novela *La tía Julia y el escribidor*, Marito vive una aventura romántica con su tía Julia, vive lo que Pedro Camacho solamente describe en sus radionovelas. En la novela *El hablador*, el escritor/narrador solamente interpreta lo que hablador/Saúl vive. Esta distinción es una de las expresiones del posmodernismo.

Ambas novelas contienen el elemento de parodia. Vargas Llosa parodia al escritor por medio del personaje de Pedro Camacho y parodia el formato de radionovelas. El personaje de loro (solamente repite sin argumentar) parodia a alguien quien narra demasiado. Cada una de estas parodias tiene cierta secreta simpatía por el original (por la creación, fabulación, tradición oral de las culturas en América Latina).

Vargas Llosa cuestiona la originalidad autoral por la parodia del formato de radionovelas y por la intertextualidad (reinterpretaciones explícitas de Kafka, los relatos bíblicos y las referencias implícitas a las *Metamorfosis* de Oviedo).

Vargas Llosa desorienta al lector por la penetración de los mundos ficticios (cambios de identidades de los personajes de las radionovelas y su penetración) de acuerdo con los postulados del posmodernismo. En este caso, el pensamiento lógico y la racionalidad al lector no le sirven, no le queda otro remedio que disfrutar la lectura.

Vargas Llosa combina las formas y los estilos ya existentes, el efecto del arte de esta combinación eleva por el juego de lenguaje.

Los rasgos mencionados refieren a la literatura designada “posmoderna”. A pesar de que ambas novelas no contienen todos los rasgos que caracterizan la obra posmoderna, se pueden denominar “posmodernas”.

Vargas Llosa no cuestiona la autoridad. A la vez los elementos de la fragmentación y descontextualización son secundarios en ambas novelas. La fragmentación de tiempo, típica para el posmodernismo, no se nota en la obra de Vargas Llosa. El autor trabaja con la linealidad de tiempo.

La diferencia entre ambas novelas consiste en su tema y mensaje. La novela *La tía Julia y el escribidor* representa un juego en la frontera de dos culturas. La novela *El hablador* es más filosófica, trata de la búsqueda de la esencia de la cultura oral.

Realmente, ambas novelas están caracterizadas por los rasgos mencionados, ambas remiten al estado de la sociedad actual. La denominación de las novelas se puede cambiar, pero los rasgos y el efecto que provocan en el lector, no se pueden cambiar.

## LITERATURA:

- Adorno, T.W. (1997) *Estetická teorie*. Praha: Panglos
- Alan, J. (2001) Alternativní kultura jako sociologické téma in: Alan, J. (ed.) *Alternativní kultura: Případ české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny
- Baudrillard, J. (1987) *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós
- Bauman, Z. (2001) *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Bauman, Z. (2002) *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta
- Bell, D. (1999) *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha: SLON
- Beller Taboada, W. (1991) "Fundamento sin fundamento (Racionalidad e irracionalidad en la postmodernidad), en: *Seminario. La postmodernidad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, pg. 55-67
- Benjamin, W. (1979) „Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti“. en: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, pg. 17-47
- Berger, P.L., Luckmann, T. (1999). *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii věděni*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK)
- Brown, K. (1994) „El hablador: genesis de la novela, creación artística y mito“. en: Hernández de López, A.M. (ed.) *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, pg. 73-80
- Calinescu, M. (1991) *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Editorial Tecnos
- Castells, M. (2000) *La era de la información. La sociedad red*. Vol. 1 Madrid: Alianza Editorial
- Cornejo Polar, A. (1998) „Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas“. in: Kohut, K., Morales Sarava, J., Rose, S.V. (eds.) *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana, pg. 23-34
- Corona Berkin, S. (2002) *Miradas entrevistas*. Guadalajara: Editorial Pandora, S.A
- Correa, R.E. (1994) "La tía Julia y el escritor: la autoconciencia de la escritura", en: Hernández de López, A.M. (ed.) *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, pg. 203-209
- Dopazo Gallego, A. (2005) Baudrillard vs. Matrix: Las ilusiones simuladas. *Convergencias. Revista de Filosofía y Culturas en Diálogo*. r. 3, 10; internetový projekt: [<http://www.konvergencias.net/baumatrix.htm>] [cit. 2006-01-16]
- Eco, U. (1995) *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda
- Establier Pérez, H. (1998) *Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novela*. Alicante: Universidad de Alicante
- Featherstone, M. (1993) *Consumer Culture & Postmodernism*. London: SAGE
- Frith, S. (1999) La constitución de la música rock como industria transnacional. In: Puig, L., Tallens, J. (eds.) *Las culturas del rock*. Valencia: Ed. Pretextos
- Estébanéz Calderón, D. (2001) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial
- Fiske, J. (1989) *Understanding Popular Culture*. London: Routledge
- Foucault, M. (1994) *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda
- Fuenzalida, V. (2005) *Expectativas educativas de las audiencias televisivas*. Columbia: Norma
- Gabliková, S. (1995) *Selhala moderna?*. Olomouc: Votobia
- Giddens, A. (1998) *Důsledky modernity*. Praha: SLON
- Harvey, D. (1998) *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu editors
- Henriquéz Ureña, M. (1954) *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica
- Hoggart, R. (1966) *The Uses of Literacy*. Harmondsworth: Penguin Books
- Housková, A. (2004) *Druhý břeh Západu*. Praha: Mladá fronta
- Hutcheon, L. (2002) *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge

- Huyssen A. (2002) *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A
- Jameson, F. (1991) *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi
- Jameson, F. (1998). *El giro cultural*. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998, Buenos Aires: Manantial
- Joyanes Aguilar, L. (1997) *Cibersociedad*. Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España
- Kellner, D. (1995) *Media Culture*. London: Routledge
- Kloskowská, A. (1967) *Masová kultura*. Praha: Svoboda
- Kulka, T. (1994) *Umění a kýtč*. Praha: Torst
- Lidmilová, P. (1996) „Brazilská literatura“. en: Hodoušek, E. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, pg. 52-58
- Lyotard, J-F. (1993) *O postmodernismu*. Praha: Filozofický ústav AV ČR
- Macek, J. „Nová média“, in: *Revue pro média*, č.4, internetový projekt: [http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Heslar/nova\_media.htm] [2005-10-06]
- Marques de Mělo, J. (2003). „Las telenovelas de la Globo“. *PCLLE*. Vol.4: 4, internetový projekt:[www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista16/entrevista%2016-1.htm] [cit. 2006-04-22]
- Martín-Barbero, J. (2002) *La educación desde la comunicación*. Colombia: Norma
- Martín-Barbero, J. (1997) „La televisión o el “mal de ojo” de los intelectuales“. en: *Comunicación y Sociedad*, č. 29, pg. 11-22
- Martín-Barbero, J. a Rey, G. (1999) *Los ejercicios del ver*. Barcelona: Gedisa
- Mayans Natal, M.J. (1994) „El hablador: voces y claves de interpretación en el relato“. en: Hernández de Lopéz, A.M. (ed.) *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, pg. 81-91
- Millington, M.I. (1998) „La ventriloquia en El hablador de Vargas Llosa“. in: Kohut, K., Morales Sarava, J., Rose, S.V. (eds.) *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana, pg. 73-79
- Mitzman, A. (2001) High Culture. In: Stearns, P.N. (ed.) *Encyclopedia of European Social History from 1350-2000*. Vol. 5, New York: Charles Scribner's Sons
- Niño de Guzmán, G. (1998) „Ficción y cisis: una mirada a la narrativa peruana contemporánea“, in: Kohut, K., Morales Sarava, J., Rose, S.V. (eds.) *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana, pg. 39-46
- Nitschack, H. (1998) „La violencia de la historia: olvidar y recordar“. in: Kohut, K., Morales Sarava, J., Rose, S.V. (eds.) *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana, pg. 135-152
- Orozco, G. (2001) *Televisión, audiencias y educación*. Colombia: Norma
- O'Sullivan J. (1997) *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Peregrin, J. (1994) „Post-analytická filosofie“. *Organon F I*. Bratislava: Filozofický ústav SAV, No.2, pg. 89-108
- Picó, J. (coord.) (1990) *Modernidad y postmodernidad*. México: Alianza Editorial
- Postman, N. (1999) *Ubavit se k smrti*. Praha: Mladá fronta
- Ptáček, L. (2000) „O struktuře filmových bitev“. *Philosophica – Aesthetica, Historia Artium*, 22, Olomouc: Univerzita Palackého, pg. 49-68, internetový projekt: [http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22\_05.pdf] [cit. 2006-03-28]
- Reich, R.B. (1995) *Dílo národů*. Praha: Prostor
- Rodero Antón, E. (2006) *Clasificación y caracterización de los géneros radiofónicos de ficción: Los contenidos olvidados*. Internetový projekt: [cit. 2006-04-18] [www.campusred.net/forouniversitario/pdfs/comunicaciones/radio/Emma\_Rodero.pdf]

- Rotella, P.V. (1994) "Hablador, escritor, escritor: Mario Vargas Llosa y el poder de la palabra, en: Hernández de López, A.M. (ed.) *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, pg. 93-107
- Scrouton, R. (2002) *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia
- Setti, R.A. (1988) *Diálogo con Vargas Llosa*. México: Editorial Kosmos, pg. 71-74, internetový projekt: [<http://www.geocities.com/boomlatino/vobra07.html>] [cit. 2006-04-18]
- Shimose, P.(1989) *Historia de la Literatura Latinoamericana*. Madrid: Editorial Playor S.A.
- Svobodová, M. (2005) „Pochybná totalita Gyorgyho Lukáče“. *Literární noviny*. 47: 7
- Švácha, R. (2000) „Teorie českého funkcionalismu“. *Philosophica – Aesthetica, Historia Artium*, 21, 3, Olomouc: Univerzita Palackého, pg. 233-249, internetový projekt: [[http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/AESTH21/Historia\\_artium\\_III-10.pdf](http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/AESTH21/Historia_artium_III-10.pdf)] [cit. 2006-03-20]
- Vargas Llosa, M. (1977) *El Comercio*. internetový projekt: [<http://www.geocities.com/boomlatino/vobra09.html>] [cit. 2005-07-02]
- Vargas Llosa, M. (1987) *El hablador*. Barcelona: Seix Barral
- Vargas Llosa, M. (2001) *El lenguaje de la pasión*. México: Aguilar
- Vargas Llosa, M. (2005) *La tía Julia y el escritor*. México: Alfaguara
- Vargas Llosa, M. (1991) *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral
- Vargas Llosa, M. (1984) *Tetička Julie a zneuznaný génius*. Praha: Odeon
- Vargas Llosa, M. (2003) *Vypravěč*. Praha: Mladá fronta
- Vicente, de A. (1989) *El arte en la posmodernidad. Todo vale*. Barcelona: Ediciones del Drac, S.A.
- Villena, F. (2005) „La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana“. en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, č. 30, internetový projekt: [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/posmolat.html>] [cit. 2005-12-16]
- Vladyka, M.(2002) „Jean Baudrillard: The Gulf War did not take place“. *Revue pro média*, č.2, internetový projekt: [[http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Revue02/recenze\\_baudrillard.htm](http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Revue02/recenze_baudrillard.htm)] [cit. 2006-01-16]
- Volek, E. (1994) „El hablador: del realismo mágico a la posmodernidad“. en: Hernández de López, A.M. (ed.) *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, pg. 109-121
- Vydrová, H. (1996) „Hispanoamerická literatura“. en: Hodoušek, E. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, pg. 18-52
- Williams, R. (1966) *Culture and Society*. Harmondsworth: Penguin Books
- Williams, R. L. (2002) *La narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana
- Williams, R.L. (1981) La tía Julia y el escritor: escritores y lectores, en: Oviedo, J.M. *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., pg. 284-297
- Wolton, D. (1999) *Sobre la comunicación*. Madrid: Acento Editorial
- Zavala, L. (1991) „La ficción posmoderna como espacio fronterizo“, en: *Seminario. La postmodernidad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, pg. 111-122
- Zeman, P. (2001) „David Irving a „osvětimská lež“. internetový projekt: [[http://www.holocaust.cz/cz2/resources/texts/zeman\\_irving](http://www.holocaust.cz/cz2/resources/texts/zeman_irving)] [cit. 2006-01-17]
- Studie byla otištěna ve sborníku *O dějinách a politice. Janu Křenovi k sedmdesátinám*. Praha, pg. 209-231