

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav románských studií

Románské literatury

RIGORÓZNÍ PRÁCE

Andrea Alon

Ďábel strážný: téma identity v mexickém románu na přelomu tisíciletí

*Devil Guardian: The Theme of Identity in Mexican Novel
on the break of the Millenium*

Školitel: doc. PhDr. Hedvika Vydrová

2013

Poděkování

Tímto bych chtěla srdečně poděkovat doc. PhDr. Hedvice Vydrové za odbornou pomoc, kterou mi poskytla, za její obětavé a trpělivé vedení této práce, za všechny cenné rady i kritické připomínky. Rovněž jí děkuji za laskavý přístup a lidské pochopení v průběhu celého doktorského studia.

Dále bych ráda vyjádřila své poděkování PhDr. Anežce Charvátové a Gerardu Ochoovi Sandymu, bývalému mexickému kulturnímu atašé v Praze, za jejich vstřícnost a přínosné konzultace při práci na překladu úryvků z románu *Ďábel strážný*.

Můj velký dík patří též mé mamince.

Prohlášení o původnosti

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

Andrea Alon

ABSTRAKT

Předmětem předložené disertační práce je román *Ďábel strážný*, jehož autorem je mexický spisovatel Xavier Velasco. Jde vůbec o první práci v českém prostředí věnovanou tomuto dílu, které vyšlo v roce 2004. *Ďábel strážný* je v určitém smyslu reprezentativním mexickým románem počátku jednadvacátého století, který překvapivě a s originalitou kombinuje tradici s novostí. Jedním z výrazných jevů současné mexické literatury je odklon od tématu mexičanství a obecněji od programového pěstování tzv. národní literatury. Velaskův román je však příkladným a zdaleka ne jediným dílem, které ukazuje, že literární rozchod s Mexikem není výlučným ani dominantním rysem současné mexické prózy. Velasco se v *Ďáblovi strážném* soustřeďuje na téma identity osobní i národní, jež pojímá velmi netradičně, když dává ironické slovo mexické postmoderní-hypermoderní dívce pohybující se v globalizovaném světě.

Práce je rozdělena do šesti oddílů. První část „Originalita zakořeněná v tradici“ ukazuje, jak *Ďábel strážný* navazuje na tradici mexického románu a jak ji inovuje. Ve druhé části „Xavier Velasco“ je stručně představen autorův život a dílo. Otázce výstavby a kompozičních technik celého románu je věnována třetí část „Román *Ďábel strážný*“, kde též poukážeme na žánrovou a typologickou pluralitu románu. Těžištěm celé práce je pak část čtvrtá „Téma identity v *Ďáblovi strážném*“. Jejím cílem je odhalit v jednotlivých kapitolách různé vrstvy, z kterých se utváří identita protagonistky románu. Při zkoumání tématu identity je nejednou zvolen postup zakládající se na mimetické konfrontaci románu a aktuálního světa. Vzhledem k období vzniku díla a jeho ději je v páté části práce *Ďábel strážný* nahlédnut i časově odpovídající metodou, totiž teorií fikčních světů, jež umožňuje vidět román z jiné perspektivy a nabízí srovnání s dalším reprezentativním dílem současné mexické románové tvorby, kterým je *Salon krásy* (1999) Maria Bellatina. Velaskův a Bellatinův román obecně symbolizují dvojí směřování mexické výpravné prózy přelomu tisíciletí: utvrzení v mexické národní tradici a její „globální“ přesah ve Velaskově tvorbě a

osobní literární osvobození, které je v Bellatinově díle dovedeno do extrémní polohy.

KLÍČOVÁ SLOVA

současný mexický román - identita – antihrdinka – *Onda* - mexičanství – Spojené státy americké - komplex méněcennosti – Coatlicue – komiks a superhrdinové – New York – město - cesta – hranice - hyperkonzumentství – globalizace - Narcis - mimeze - fikční světy

ABSTRACT

The theme of the dissertation submitted is the novel *Devil Guardian*, whose author is a Mexican writer Xavier Velasco. This dissertation is the very first theoretical work in the Czech environment, devoted to the above-mentioned piece of literature published in 2004. In a sense, *Devil Guardian* represents a characteristic Mexican novel of the early 21st century, combining tradition and novelty in a surprising and original manner. A significant feature of the contemporary Mexican literature is a departure from the theme of Mexicanity, generally from a programmatic indulging in so-called national literature. Velasco's novel is an exemplary, however, not only piece of literature proving that the literary break-up with Mexico is neither an exclusive nor a dominant attribute of the contemporary Mexican fiction. In *Devil Guardian* Velasco focuses his mind on the theme of personal and national identity, which he treats in a considerably nontraditional manner, giving an ironical turn to speak to a hypermodern girl moving in the globalized world.

The dissertation is divided into six parts. The first part "Originality Rooted in Tradition" refers to *Devil Guardian* ensuing the tradition of Mexican novel and innovating it. The second part "Xavier Velasco" briefly introduces the author's life and work. The issues of structure and composition techniques of the entire novel are dealt with in the third part, called "The Novel *Devil Guardian*", where we also point to the genre and typological plurality of the novel. The focal point of the entire dissertation is the fourth part "The Theme of Identity in *Devil Guardian*". This part discovers, in particular chapters, the variety of layers constituting the main protagonist's identity. During the exploration of the identity issues a method based on mimetic confrontation of the novel with the current world has been used several times. As far as the genesis of the novel and its story is concerned, in the fifth part of the dissertation *Devil Guardian* is regarded with a time-corresponding method, i.e. theory of fictional worlds, which enables to see the novel from a different perspective and offers a comparison with

another characteristic piece of contemporary Mexican fiction, i.e. *Beauty Salon* (1999) by Mario Bellatin. Velasco's and Bellatin's novels generally symbolize the double orientation of Mexican narrative prose on the break of the millenium: confirmation in the Mexican national tradition and its "global" overlap in Velasco's creation, and a personal literary liberalization, escalating to an extreme level in Bellatin's works of literature.

KEY WORDS

contemporary Mexican novel – identity – antiheroine – *Onda* mexicanity – United States of America – inferiority complex - Coatlicue – comics and superheroes – New York – town – journey - border - hyperconsumerism - globalization – Narcissus — mimesis – fictional worlds

OBSAH

ÚVOD	11
I. ORIGINALITA ZAKOŘENĚNÁ V TRADICI	14
1. Rebelie v mexickém románu	16
1.1 Zrod mexické juvenilní literatury a její základní rysy	16
1.2 <i>Onda</i> : José Agustín versus Margo Glantzová	20
1.3 <i>Onda</i> , její přehodnocení a přínos.....	23
2. Ženy v mexickém románu	27
2.1 Žena v roli protagonistky	27
2.2 Postava prostitutky: od ponižení k rebelii.....	29
3. Město v mexickém románu.....	31
3.1 Město jako identita národa.....	31
3.2 Od celistvosti k fragmentárnosti a od vlastního k cizímu	31
II. XAVIER VELASCO	34
III. ROMÁN <i>ĎÁBEL STRÁŽNÝ</i>	37
1. Děj románu	37
2. Stavební pilíře románu <i>Ďábel strážný</i>	40
2.1 Kompoziční principy románu	40
2.2 <i>Ďábel strážný</i> jako amalgám románových žánrů a typů	48
2.3 Variabilita funkce cesty v <i>Ďáblu strážném</i>	50
2.4 Pluralita motivu hranice	58
IV. TÉMA IDENTITY V <i>ĎÁBLOVI STRÁŽNÉM</i>	61
1. Antihrdinka Violetta.....	61
2. „Já nechci být já“: Violetta versus Rosa del Alba	66
3. Coatlicue Violetta.....	74
3.1 „Komplex Coatlicue“	76
3.2 Katolička Violetta	85

3.3 Violetta – zrcadlo Mexičana?	87
4. Svět komiksu jako kulturní reference a možnost ztotožnění	89
4.1 Komiks a konzum	89
4.2 Byl jednou jeden Superman	91
4.3 Superhrdinové a videohry: mužský element Violettiny identity.....	95
4.4 Samotářský melancholik Charlie Brown	102
5. Gringa Violetta: mezi New Yorkem a Las Vegas.....	107
5.1 „New York, New York“	108
5.2 Od euforie k vystřízlivění.....	109
5.3 Las Vegas – iluzivní mezipřistání	115
6. Globalizovaná hyperkonzumentka Violetta.....	117
6.1 „Konzumuji, tedy jsem“ aneb askeze už není ctností	119
6.2 „Konzumuji, tedy žiji“ aneb euforie z nakupování	124
6.3 Antidionýský hédonismus – „já“ v dionýské atmosféře.....	125
6.4 Sebestředný Narcis	126
V. MIMEZE VERSUS FIKCE	131
1. <i>Ďábel strážný a Salon krásy: srovnání nesrovnatelného?</i>	131
2. Energie a apatie jako možné přístupy ke konstrukci fikčního světa	133
3. „Já“ a jeho variabilita	138
4. Fikční svět života a fikční svět smrti	140
5. Antiangažovanost	147
ZÁVĚR.....	152
BIBLIOGRAFIE	157

Jen málo věcí definuje člověka tak dobře
jako jeho příslušnost ke generaci.

CARLOS FUENTES

Úvod

Koncem minulého století se v Mexiku objevila skupina spisovatelů s názvem *Crack*, která se rozhodla veřejně a programově vystupovat ve jménu osvobození mexických autorů od povinnosti psát národní literaturu. Od dob mexické revoluce, tedy téměř po celé 20. století, se mexický román vyvíjel v úzkém spojení s otázkami národní historie a národní povahy, mexické identity a specifčnosti. Konec století byl v Mexiku provázen politickou proměnou i uvolněním uměleckým. Mexický spisovatel přelomu tisíciletí se cítí více než kdy předtím svobodný při výběru tematiky románu i místa zasazení jeho děje. Je ale odklon od Mexika v současné tvorbě jevem převažujícím? Odpověď je záporná. Mexická témata jsou naopak nadále přítomna u většiny autorů. A téma národní identity je stále živé, jak potvrzuje i román *Ďábel strážný* (Diablo Guardián) z roku 2003, jehož autorem je Xavier Velasco.

Ďábel strážný, jehož interpretace je předmětem této disertace, je v určitém smyslu reprezentativním mexickým románem počátku jednadvacátého století, který překvapivě a s originalitou kombinuje tradici s novostí. Jde o román postavy, jehož protagonistkou je dívka Violetta. Soustřeďuje se na téma identity osobní i národní, zároveň je v něm navíc výrazně rozvinut i rozměr globální. Román nabízí několik interpretačních poloh, jak si v práci ukážeme, které se však všechny nakonec protnou v jednom bodě, a tím je právě otázka hledání a utváření identity.

Disertační práce je rozdělena do šesti částí. První část „Originalita zakořeněná v tradici“ je věnována třem obecněji pojatým vývojovým liniím mexického románu, a to protestu, ženě v roli protagonistky a městskému prostoru. Jde totiž o tři jevy, které výrazně pronikly do mexického románu v období přelomu padesátých a šedesátých let minulého století a významným způsobem se podílely na

jeho proměně. *Ďábel strážný* na tuto tradici, jak si ukážeme, prokazatelně navazuje a s pozoruhodným umem ji inovuje.

Ve druhé části „Xavier Velasco“ je stručně představen autorův život a dílo.

Otázkou výstavby a kompozičních technik celého románu se zabýváme ve třetí části práce pojmenované „Román *Ďábel strážný*“, kde též poukazujeme na žánrovou a typologickou pluralitu románu. Samostatné kapitoly věnujeme využití principu cesty a motivu hranice jako stavebních prvků příběhu i hlavní postavy.

Těžištěm celé práce je pak část čtvrtá „Téma identity v *Ďáblu strážném*“. Cílem této nejobsáhlejší části práce je odkrýt různé vrstvy, z kterých se utváří Violetina identita, jež je výsledkem jejího vymezování vůči druhým i sobě samé, ale i výsledkem vlivu kulturních a společenských jevů. V jednotlivých kapitolách této části se tak budeme věnovat různým aspektům, jež se společně podílí na definici Violetina „já“. Jsou jimi:

- rebelství a antihrdinství jako plody negace
- dvojí identita vzešlá z nově stvořené identity skrze volbu jména
- mexičanství definované na základě ambivalentního vztahu ke Spojeným státům americkým a s tím souvisejícím komplexem méněcennosti
- utváření identity na bázi projekce komiksové četby do svého žití a prožívání
- splynutí s městem a odraz symboliky města ve vlastním „já“
- hyperkonzumentství jako výraz a potvrzení svého „já“

Pátá část „Mimeze versus fikce“ má přinést odlišný způsob interpretace Velaskova románu. Jestliže v předchozí části byla nejednou uplatněna interpretace vycházející z mimeze, v této části je k analýze díla použita literární teorie fikčních světů. Vliv a aplikace této literární teorie se především v posledních dvou dekáдах velmi rozšířily, a proto považujeme za vhodné podívat se na současný román „současnými očima“. V této části se navíc věnujeme vedle Velaskova románu i

románu *Salon krásy* (Salón de belleza) z roku 1999 od mexického spisovatele Maria Bellatina, Velaskova současníka. Bellatinův román považujeme za další reprezentativní románové dílo přelomu století, které po boku *Ďábla strážného* svědčí o „extrémním“ rozpětí současné mexické románové tvorby. Jestliže román *Ďábel strážný* může čtenáře snadno vést k mimetické interpretaci, celé Bellatinovo dílo je naopak vystavěno na jejím popírání. Na základě teorie fikčních světů si ukážeme, že i tak na první pohled zcela odlišná díla, jakými jsou romány *Ďábel strážný* a *Salon krásy*, mají společné rysy. Z hlediska tématu identity, které je předmětem této disertace, však představují dva extrémy.

Naše předchozí bádání nás pak přivede k závěrečnému zamyšlení nad tím, jakým způsobem se román *Ďábel strážný* podílí na proměně mexického románu přelomu tisíciletí.

I. Originalita zakořeněná v tradici

V roce 2003 udělila porota cenu španělského nakladatelství Alfaguara Xavieru Velaskovi za román *Ďábel strážný* (Diablo Guardián). Chilský spisovatel a člen poroty Alberto Fuguet při té příležitosti prohlásil, že se jedná o triumf nové estetiky. Jak sám napsal ve svém článku „La frontera digital“ pro španělský deník *El País*, na konci udělovací ceremonie se na něj jeden latinskoamerický dopisovatel obrátil s otázkou, zda Xavier Velasco svým románem vytvořil nové estetické vnímání. Alberto Fuguet odpověděl slovy:

„Přes všechno nadšení, které ve mně vyvolává *Ďábel strážný*, si nemyslím, že jde z estetického pohledu o rozchod s tradicí. Naopak je fascinující právě to, že tradice ocenila přítomnost. (...)

Kdo se za posledních deset let podíval na televizi, poslechl si CD nebo zašel do kina (počínaje samozřejmě filmem *Amores perros*) pocítí, že tento dynamický román *internetového* reportéra-kronikáře-diskžokeje z hlavního města (...) je naladěný na stejnou vlnu jako my všichni. Nejde tedy o první román, který se v názorech a vkusu shoduje se současnou estetikou-etikou (...). Nové není to, z čeho román vyšel, ale to, kam se ubírá.

Za zcela nové, chvályhodné a úžasné je nutno považovat skutečnost, že *Ďábel strážný* vyhrál cenu jako je Alfaguara. S vítězným Xavierem Velaskem vyhrála celá řada nových spisovatelů, kteří si nikdy nemysleli, že to, co píší, stojí za pozornost.“¹

¹ Překlad je náš a to u všech dalších citátů v práci, pokud není uveden odkaz na vydaný český překlad díla. Původní znění:

„Con todo lo que me entusiasma *Diablo Guardián* no creo que, estéticamente, esté rompiendo con lo establecido; al revés, lo fascinante de lo que ocurrió ayer en la ceremonia fue que lo establecido premió el presente. (...)

Quien ha visto televisión, escuchado discos o ido al cine durante los últimos diez años (partiendo por *Amores perros*, desde luego) sentirá que esta dinámica novela de este *linkeado* reportero-cronista-DJ del DF (...) está conectado a la misma electricidad que nos alumbra a todos. No es, por lo tanto, la primera novela que comulga con esta estética-ética contemporánea (...). Lo nuevo, entonces, no es tanto de dónde salió la novela, sino adónde va.

Lo verdaderamente nuevo, celebratorio y genial es que *Diablo Guardián* ganó un premio como el Alfaguara. Con este galardón, no sólo ganó Xavier Velasco, sino un montón de escritores nuevos que jamás

Román *Ďábel strážný* je přes svou nespornou originalitu a množství inovačních rysů zakotven v tradici mexické prózy poměrně hluboko. V celkovém kontextu mexické prózy lze vysledovat jistou návaznost na linii, kterou v 60. letech v mexické literatuře započala neformální skupina mladých spisovatelů, jejichž tvorba se do dějin mexické literatury vepsala sporným označením *Onda* („Vlna“). Toto pojmenování z přelomu 60. a 70. let pochází z pera mexické spisovatelky a literární kritičky Margo Glantzové² a vyvolalo velkou polemiku, jak si dále ukážeme. Vedle kritikou i čtenáři oslavovaných a zároveň komerčně úspěšných děl tzv. latinskoamerického boomu, jehož nejvýznamnějším mexickým představitelem je Carlos Fuentes, vznikala paralelně i jiný druh nové narativní tvorby, který však setrval dlouhou dobu ve stínu oficiálně uznávaných autorů nového hispanoamerického románu (např. Rulfo, Fuentes, del Paso v Mexiku; Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante v jiných částech Hispánské Ameriky). Marginální situace spisovatelů, jejichž literatura byla pojmenovaná jako *Onda*, je v jistém smyslu srovnatelná s osudem mexických spisovatelek téhož období. Mnohé dnes uznávané autorky vstupují do mexické prózy právě v 60. letech a přestože píšou už tehdy významná díla, zůstávají v té době v relativním ústraní (Rosario Castellanosová³, Elena Garrová⁴, Josefina Vicensová⁵, Ámparo Dávilová⁶, Elena Poniatowska atd.). K otázce nástupu a role mexických spisovatelek jakožto výrazného jevu charakterizujícího mexickou prózu od 60. let po současnost (tzv. „boom femenino“) se ještě vrátíme v kapitole s názvem „Ženy v mexickém románu“. Čas a literární produkce následujících let však ukazuje a přehodnocuje historický význam obou těchto literárních jevů, které začnou v hojně

pensaron que algo como lo que ellos están escribiendo podía ser tomado en cuenta.“ Fuguet, Alberto. „La frontera digital.“ *El País*. 25.2.2003. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z:

<http://www.elpais.com/articulo/cultura/frontera/digital/elpepicul/20030225elpepicul_3/Tes>.

² Pro větší přehlednost jsme se rozhodli přechylovat ženská příjmení dle tradičního způsobu. Vzhledem k ne vždy jednoznačné rekonstrukci původního znění jsme zvolili postup, že při prvním uvedení jména v textu budeme pro přesnost uvádět v poznámce pod čarou i jméno dané spisovatelky (popř. románové hrdinky) v původním znění. Zde: Margo Glantz

³ Rosario Castellanos

⁴ Elena Garro

⁵ Josefina Vicens

⁶ Ámparo Dávila

míře ovlivňovat a spoluutvářet další směřování mexické literatury. Dnes v nich můžeme vysledovat předchůdce některých výrazných tendencí současné mexické prózy, jak dokazuje v mnoha ohledech i *Ďábel strážný*.

Následující tři kapitoly podrobněji poukážou na tři vývojové linie mexické prózy (rebelie, žena, město), které jsou z pohledu vlivu a návaznosti stěžejní pro román analyzovaný v této studii.

1. Rebelie v mexickém románu

1.1 Zrod mexické juvenilní literatury a její základní rysy

V roce 1964 vydává José Agustín Ramírez⁷ (*1944) svou prvotinu napsanou již o tři roky dříve, román *Hrob* (La tumba). Agustínovi je v té době pouhých dvacet let a uvedený román v Mexiku představuje nový typ prózy o adolescentech, kteří jsou literárně ztvárnění svými vrstevníky⁸. Ve své mnohem pozdější esejistické knize *Kontrakultura v Mexiku* (La contracultura en México, 1996) popisuje zrod nového typu literatury v Mexiku takto:

„ (...) v šedesátých letech se v Mexiku zrodila literatura o mladých přímo z pera mladých, což se stalo v těch nejzdařilejších případech projevem autentičnosti, svěžesti, humoru, neokázalosti, neuctivosti, ironie. Tato literatura rovněž představila odlišný koncept literatury, neboť literární hutnost spočívala v použití hovorového jazyka, v četných slovních hříčkách, v novotvarech a v posunování významu, především však ve strategickém používání prvků z každodenní reality v kombinaci s fiktivními, z realistického pohledu až nepravděpodobnými situacemi a osobami. A právě to byl jeden z velkých objevů této nové literatury, ale i jedno z jejích největších úskalí, protože intenzivní přirozenost této literatury vyvolávala u nepozorných a předpojatých

⁷ José Agustín, celým jménem José Agustín Ramírez, svá díla od počátku podepisuje jen křestními jmény.

⁸ José Agustín ve svém díle *Kontrakultura v Mexiku* zmiňuje jako první román o mládeži knihu Augusta Sierry, *Čtvrť Roma* (Colonia Roma) z roku 1960, který však komentuje slovy: „příšerně moralizující román o mládežnických partách konce padesátých let“ („...una novela horriblemente moralista sobre las pandillas juveniles de fines de los cincuenta“). Agustín, José. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México, D.F.: Grijalbo Mondadori, 2001, s. 96.

čtenářů dojem, že se jedná o napodobování reality, v nejlepším případě o dílo sociologické nebo antropologické, o „«přepisování reality».“⁹

Agustín připomíná, že románů, v nichž jsou protagonisty mladí lidé, existuje celá řada. Jsou však většinou napsány s věkovým odstupem, z perspektivy již dospělého, zralého člověka, kdy jsou autentičnost zážitků z dospívání a spisovatelovo myšlení zastřeny nánosem zkušenosti, životní bilance, objektivnějšího a hlubšího pohledu. Chybí jim však ona mladistvá bezprostřednost. José Agustín vidí přímé předchůdce autentické juvenilní literatury především ve francouzské literatuře, a to v díle Raymonda Radigueta, který své dva romány napsal mezi šestnáctým a dvacátým rokem života, či Alaina-Fourniera. S jistými výhradami Agustín zmiňuje i další, především americké spisovatele (Scott Fitzgerald, Salinger atd.).¹⁰ Ve výčtu chybí například Boris Vian, který adolescentní svět zpracoval velmi originálním, novátorským způsobem, v němž dominuje poetičnost a imaginárnost. Vianova poslední juvenilie a zároveň pravděpodobně jeho vrcholné dílo *Pěna dní* (1947) navíc přináší propojení literatury s rytmem moderní hudby (zde konkrétně jazzu), které nabídne i Agustínovo dílo.

Rok po Agustínově prvotině *Hrob* vychází román *Zajíček* (Gazapo, 1965) od Gustava Sainze (*1940), který se stal dalším klíčovým mexickým dílem v oblasti literatury o adolescentním světě. Následují další dvě Agustínova díla: román *Z profilu* (De perfil, 1966) a soubor povídek *Když si představuji, že sním* (Inventando que sueño, 1968). Základní trojici literárního seskupení *Onda* pak doplňuje radikální provokatér, kontroverzní spisovatel a jeden z prvních mexických rockových kritiků, Parménides García Saldaña (1944-1983),

⁹ „(...) en los años sesenta surgió en México una literatura sobre jóvenes escrita desde la juventud misma, lo cual se tradujo, en los mejores casos, en autenticidad, frescura, humor, antiolemonidad, irreverencia, ironía. Significó también un concepto distinto de literatura, pues la densidad literaria se daba a través del uso de un lenguaje coloquial y de numerosos juegos de palabras, de invención y declinación de términos, y, sobre todas las cosas, en un uso estratégico de elementos de la realidad cotidiana combinado con situaciones y personajes ficticios e incluso improbables desde un patrón realista. Éste fue uno de los grandes hallazgos de esta nueva literatura, pero también uno de sus máximos peligros, pues la intensa naturalidad que producía daba la impresión a lectores poco atentos o prejuiciados de que se trataba de una imitación de la realidad, algo sociológico o antropológico en el mejor de los casos, «una taquigrafía de la realidad».“ Ibid., s. 95.

¹⁰ Cf. Agustín, José. „La Onda que nunca existió.“ *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 2004, XXX, no. 59, s. 9-17.

jenž v roce 1968 vydává román *Zelená tráva* (Pasto verde) a v roce 1970 publikuje soubor povídek *Kreolský král* (El rey criollo) napsaných v letech 1964-1966, tedy ve stejné době jako první romány Agustína a Sainze. Ve výčtu děl, které José Agustín vidí jako spřízněné, se objevují i romány dalších spisovatelů: *Když psi cestují do Cuernavaky* (Cuando los perros viajan a Cuernavaca, 1965), jehož autorem je Jesús Camacho Morales, prvotina Reného Ávilese Fábily *Hry* (Los juegos, 1967), *Loudavá symfonie v D* (Larga sinfonía en D, 1968) od Margarity Daltonové¹¹ (1943), *V případě pochyby* (En caso de duda, 1968) Orlanda Ortize, *Smírčí čin* (Acto propiciatorio, 1969) a *Omyl* (Lapsus, 1970) Héctora Manjarreze a *Las jiras* (Cáry, 1973) Federika Arany. Margo Glantzová ve svém již citovaném eseji zařazuje mezi spisovatele uskupení *Onda* i další autory, mezi nimiž se objevuje např. Guillermo de la Torre, Luis Carrión nebo Juan Tovar.

Všechny výše uvedené knihy jsou ve větší či menší míře „kontrakulturní“ a odrážejí tak dobovou atmosféru, jak o tom svědčí i některé tituly. Tak například název románu *Loudavá symfonie v D* odkazuje k LSD, podobně jako rok předtím (1967) píseň skupiny Beatles „Lucy in the Sky with Diamonds“ z alba *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Titul románu *Zelená tráva* naráží na marihuanu. Tento kontroverzní román nabízí psychedelickou vizi světa popsaného pod vlivem kanabisu a dalších omamných látek. V titulu je i narážka na jméno Gustava Greena (green = zelený), kamaráda ze čtvrti Narvarte, u něhož autor bydlel v době, kdy ho rodiče vykázali z domu.¹² Titul povídkového souboru *Kreolský král* zase připomíná mexickou předpremiéru filmu *King Creole* Elvise Presleyho v roce 1959.

Protagonisty výše uvedených děl jsou adolescenti a jejich svět, v němž dominuje hledání lásky, nabývání sexuálních zkušeností a rocková hudba. Další témata souvisí s problematickým formováním vlastní identity, tápavým hledáním nějakého smyslu, konfliktní konfrontací s rodiči a odmítáním pokryteckého a moralistického světa

¹¹ Margarita Dalton

¹² Cf. Ángeles, Rosa Carmen. „Una De Parménides García Saldaña.“ [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://pastoverde08.wordpress.com/una-de-parmenides-garcia-saldana/>>.

dospělých a společnosti vůbec. Objevují se experimenty s alkoholem a drogami. Díla se většinou odehrávají v hlavním městě Mexiku. Narvarte, čtvrť střední třídy v obvodu Benito Juárez, se stala pro tuto generaci takřka kultovní. Vyrůstali zde José Agustín a Parménides García Saldaña, pohybují se tu i některé postavy. Podstatným rysem je používání hovorového, nespisovného až vulgárního jazyka tehdejší mládeže („lenguaje de la onda“¹³), výrazná monologičnost, dialogičnost a anekdotičnost na úkor popisu, úvahy či rozsáhlejšího rozvinutí hlavního epického příběhu. Díla mívají autobiografické rysy a jsou často vyprávěna v ich-formě. S velmi originální a novátorskou vypravěcí technikou přichází Gustavo Sainz v díle *Zajíček*, kde hraje ve světě pubertálních adolescentů velkou roli převyprávění události a s tím spojená auditivní zkušenost.

„Není zajímavé to, co se skutečně stalo, co se počítá, je to, co se říká a slyší, a to způsobem, že se jednotlivé situace stávají součástí určité reality, v níž vymyšlené v představách a prožité v životě znamenají totéž.“¹⁴

Za tímto účelem Sainz hojně využívá dialogů po telefonu, ale především nahrávání na magnetofon. Prožitou událost si protagonista převypráví (často i trochu poupraví) na magnetofon, který pak pustí svým kamarádům. Kapitoly románu pak tvoří především telefonní rozhovory a magnetofonové nahrávky. Do literatury také začínají pronikat prvky popkultury (televize, komiks, film...). Tematika mladých a popová kultura začínají v 60. a 70. letech různým způsobem pronikat i do tvorby dalších spisovatelů Hispánské Ameriky (Manuel Puig,

¹³ „Lenguaje de la onda“ je termín, který označuje slangovou mluvu mexické mládeže 60. let 20. století, pro jejíž vyjadřování bylo charakteristické nadbytečné užívání a velmi široké významové použití výrazu „onda“ (česky: vlna). I dnes se výraz „onda“ užívá v různých spojeních týkajících se módy, stylu, chování, nálady apod. Cf. Šmídová, Kateřina. *Jazyk mexické mládeže z hlediska slovní zásoby*. Praha: FF UK, diplomová práce, 2006, s. 33-34 a 80.

Též Cf. Agustín, José. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México, D.F.: Grijalbo Mondadori, 2001, s. 82-85.

¹⁴ „Lo verdaderamente sucedido no interesa, lo que cuenta es lo que se dice y lo que se oye de tal suerte que las situaciones se insertan dentro del ámbito de una realidad en donde lo imaginado y lo vivido vienen a significar lo mismo.“ Glantz, Margo. *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33 años*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/onda-y-escritura-jovenes-de-20-a-33--0/>.

Antonio Skármeta, Néstor Sánchez, Mario Vargas Llosa, Reinaldo Arenas...).

1.2 *Onda*: José Agustín versus Margo Glantzová

Sporné a dodnes diskutované označení „literatura Vlny“ (*literatura de la Onda*) pochází z antologie spisovatelky a uznávané literární kritičky Margo Glantzové *Mladá mexická próza* (Narrativa joven de México) z roku 1969. Rozšířené vydání z roku 1970 nese název „*Onda*“ a „*Escritura*“, *mladí od 20 do 33 let* (*Onda y escritura, jóvenes de 20 a 33*). V předmluvě k oběma vydáním Margo Glantzová rozdělila tehdejší mexickou románovou produkci do dvou základních směrů, jež označila jako *Onda* (Vlna) a *Escritura* (Psaní), čímž podle Agustína vystavila mexické juvenilní literatuře úmrtní list. „Zdá se, že hledání něčeho hlubšího u této marihuanové generace chybí“¹⁵, píše mimo jiné Margo Glantzová. Od počátku byli spisovatelé, které Glantzová zařadila do skupiny *Onda*¹⁶, rozhořčení. Klasifikace se jim jevila jako schematická, zavádějící a pro spisovatele této skupiny degradující. Termín „onda“ (vlna) se v té době opravdu používal k pojmenování společenského kontrakulturního fenoménu 60. let, jakéhosi hnutí mladých lidí, jehož vyvrcholením byl festival v Avándaru (mexický Woodstock) v roce 1971. Hnutí *onda* („movimiento de la onda“) byl ve výsledku amalgám, mexické propojení hippies („jipis“¹⁷) a jejich psychedelické kultury na straně jedné a protestujících studentů na straně druhé. Oficiálně bylo toto hnutí pronásledováno a haněno a bylo na ně nahlíženo s despektem. A s despektem se nahlíželo i na literaturu takto pojmenovanou. Spisovatel Juan García Ponce trefně vystihuje celý

¹⁵ „La búsqueda de lo profundo parece ausente en esta generación de mariguana.“ Ibid.

¹⁶ Pro lepší přehlednost v textu dodejme, že slovo *Onda* píšeme kurzívou a s velkým počátečním písmenem, mluví-li se o literatuře. Je-li řeč o mládežnickém kontrakulturním hnutí, je používána kurzíva a malé počáteční písmeno. V ostatních případech je výraz dáván do uvozovek.

¹⁷ V Mexiku se často mluví o hippies jako o „jipitecas“, což je výraz vzniklý z původních dvou slov: jipis aztecas/toltecas = aztéčtí/toltéčtí hippies.

vzniklý problém, když říká: „Jak může být dobrá literatura, která se jmenuje „vlna“?“¹⁸

Označení pochází z jazyka tehdejší mládeže, která slovo „onda“ až nadbytečně užívala v nejrůznějších kontextech a frazeologických spojeních. Tomuto způsobu vyjadřování se vzhledem k četnosti použití výrazu „onda“ začalo v té době výstižně říkat „lenguaje de la onda“. Literatura mladých spisovatelů píšících o adolescentním světě však zdaleka nebyla výrazovým prostředkem hnutí *onda*, o myšlení a způsobu života „jipitecas“ (hippies) pojednávala spíše ojedinele. Spisovatelé reagovali pobouřeně, neboť jejich tvorba s hnutím *onda* výrazně nesouvisela, i když lze vidět určitou spojitost s rostoucím vlivem hlasu mladých lidí ve společnosti 60. let. Navíc byla tvorba spisovatelů sjednocených pod tímto označením velmi různorodá a často neodpovídala charakteristikám, které jí Margo Glantzová přiřkla. Označení autoři nikdy netvořili ani nechtěli tvořit skupinu či hnutí. Pro rozhněvané spisovatele bylo nepřijatelné, že Glantzová prezentovala literaturu nazvanou *Onda* v zásadě jako nízkou, mimetickou, povrchní, konverzační, pomíjivou a v protikladu k ní literaturu pojmenovanou *Escritura* jako nadčasovou, metafyzickou, mytickou a transcendentální. Rozdělení se ujalo u většiny intelektuálů a literárních kritiků a přispělo k celkově negativnímu nahlížení na literaturu Josého Agustína a jeho souputníků. Navíc už samotné slovo „onda“ nabádalo v tehdejší Mexiku k pejorativním asociacím. Jedinému, komu se označení líbilo a kdo byl možná spisovatelem literatury *Onda* v jejím doslovném smyslu slova, byl kontroverzní Parménides García Saldaña. Agustín, pokud jde o jeho dílo, komentuje, že až některá jeho pozdější díla ze 70. let splňují charakteristiky Glantzové, např. *Začíná se smrákat* (*Se está haciendo tarde*, 1973), nikoli ale ta, o kterých Margo Glantzová v eseji mluví. Ani Agustínova povídka s příznačným názvem „¿Cuál es la onda?“¹⁹ (A co vůbec letí?) z povídkového souboru *Když si představuji, že sním* svým

¹⁸ „¿Cómo puede ser buena una literatura que se llama de la onda?“ Castillejos, Silvia. „José Agustín. Los intelectuales ante el poder.“ *El Buscón. Revista de Teoría y Política*. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.fractal.com.mx/BU2Castillejos.html>>.

¹⁹ K napsání této povídky spisovatele inspiroval noční poslech americké skupiny The Doors a jejich verze písně „Alabama song (Whisky bar)“ Bertolta Brechta a Kurta Weilla.

obsahem neodpovídá některým klíčovým rysům, na základě kterých Margo Glantzová proud *Onda* definovala. Dále se José Agustín rozhodně staví proti zařazení Gustava Sainze, který bývá vedle Agustína považován za druhého nejvýznamnějšího představitele takto označeného směřování. Gustavo Sainz byl vždy především intelektuál, akademik a velký inovátor narativního diskurzu v mexické próze, který nemá a neměl s kontrakulturou, drogami a hnutím hippies vůbec nic společného. Sainz mistrně pracuje a experimentuje nejenom s jazykem, ale i celkovou narativní výstavbou textu. Sainzovy knihy, jak dokazuje už jeho druhý román *Obsesivní dny v kruhu* (*Obsesivos días circulares*, 1969), spíše oscilují mezi rysy, jimiž jsou *Onda* a *Escritura* charakterizovány, jak ostatně naznačuje i Margo Glantzová ve svém prologu. Ve své životopisné knize *Rock v kriminále* (*El rock de la cárcel*, 1984) Agustín vysvětluje zásadní odlišnost mezi ním a Sainzem:

„Mnoho lidí nás s Gustavem Sainzem spojovalo. Opravdu jsme byli velcí přátelé. (...) Oba jsme se v mnohém shodovali, ale od samotného začátku tu byly hluboké rozdíly. Sainz (...) byl daleko větší intelektuál: okázale neokázalý. Já zas byl spíše umělec než intelektuál: intuitivní, romantický a naivní. Sainz se více přikláněl k formě, já k obsahu. Seznámil mě s tehdejšími americkými a evropskými romány, ale nikdy se ten lump neměl k tomu, aby sdílel mé sympatie a nadšení pro kontrakulturu, hlavně pro rock.“²⁰

Je patrné, že otázka použití výrazu „onda“ pro literární směr a pro její případné představitele je velmi polemická a dodnes nedořešená. I přes veškeré výtky se však termín zažil. Literární kritici a historici ho dnes zcela běžně a takřka bezvýhradně používají pro trojici spisovatelů Agustín – Sainz – Parménides²¹, případně i další. Sám Agustín ale dodnes trvá na tom, že literatura nazvaná *Onda* nikdy neexistovala.

²⁰ „Mucha gente nos ligó a Gustavo Sainz y a mí (...). La verdad es que fuimos muy amigos. (...) Los dos coincidíamos en muchas cosas, pero desde un principio había diferencias profundas. Sainz (...) era mucho más intelectual: solemnemente antiolemne. Yo, en cambio, era más artista que intelectual: intuitivo, romántico e ingenuo. Él se inclinaba a la forma; yo, al contenido. Él me puso al día en novela gringa y europea, pero por pendejo no se abrió a mis simpatías y afinidades con la contracultura, especialmente el rock.“ Agustín, José. *El rock de la cárcel*. México: Editorial Planeta, 2005, s. 72.

²¹ Spisovatel Parménides García Saldaña často figuruje jen pod svým křestním jménem Parménides.

„V roce 1993 v Bruselu Margo Glantzová veřejně přiznala na setkání spisovatelů Belgie a Mexika, že nálepka „literatura zvaná *Onda*“ byla omyl.

Stejně jako mně, i jí pravděpodobně přinesla víc trápení než užitku. Musím objasnit, že znám Margo ještě z dob před tou záležitostí s označením *Onda* a od začátku jsem k ní choval sympatie, ale nikdy jsem si nemyslel, že se stane protagonistkou mého literárního života. Tentokrát mě požádala o prominutí. S chutí jsem její omluvu přijal a navrhl jí, aby to všechno napsala a zveřejnila. Ale zatím to neudělala.“²²

1.3 *Onda*, její přehodnocení a přínos

Jakou roli sehrála tzv. literární *Onda* v dějinách mexické literatury a jaký byl a je její přínos dnešní tvorbě? Mnozí považovali romány o adolescentním světě za pomíjivou, módní záležitost doby a předpovídali jim jen velmi krátkou existenci. Od napsání *Hrobu* uplynulo padesát let a i po půlstoletí se knihy těchto autorů zdají být stále živé, neboť se ukazuje, že promlouvají k novým čtenářským i spisovatelským generacím.

Není od věci připomenout, že například významné dílo počátku 80. let, *Bitvy v poušti* (*Las batallas en el desierto*, 1981), které je nejúspěšnějším dílem Josého Emilia Pacheka (*1939), vstřebalo určité vlivy mexické juvenilní literatury 60. let. Z mnoha hledisek sice znaky charakteristické pro směr *Onda* nesplňuje; autor dílo píše už jako čtyřicátník z nostalgického, vzpomínkového pohledu dospělého, román se navíc odehrává na konci 40. let. Avšak odkaz spisovatelů duševně spřízněných s Agustínem do díla tematicky i jazykově proniká. Jde o krátký román, který rozsahem i obsahem navazuje na linii Francouze Raymonda Radigueta, jehož Agustín považuje za jednoho

²² „En 1993, Bruselas, Margo Glantz admitió públicamente, en una reunión de escritores de Bélgica y de México, que la etiqueta “literatura de la onda” había sido un error. Como a mí, posiblemente a ella le ha causado más fastidios que beneficios. Debo aclarar aquí que conozco a Margo desde antes de todo el asunto de “La Onda” y desde el principio simpatice con ella, pero nunca imaginé que se volviera protagonista de mi vida literaria. Esa vez me pidió disculpas. Con gusto las acepté y le sugerí entonces que publicara todo eso. Pero no lo ha hecho.“ Agustín, José. „La Onda que nunca existió.“ *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 2004, XXX, no. 59, s. 17.

z emblematických autorů světové adolescentní literatury. *Bitvy v poušti* je dílem vyprávěným ich-formou, které pojednává o zoufalém milostném vzplanutí patnáctiletého protagonisty Carlose. Ten se bezhlavě zamiluje do krásné, o generaci starší Mariany, která je maminkou jeho spolužáka Jima. Podobně jako celý proud *Onda* i toto dílo výrazně ovlivnilo nejen pozdější literární tvorbu, ale i kinematografii či populární hudbu. Vicente Leñero napsal adaptaci Pachekova románu, podle které v roce 1986 natočil režisér Alberto Isaac film *Mariana, Mariana*. Dnes již kultovní mexická rocková skupina Café Tacvba²³ na svém debutovém albu *Café Tacuba* z roku 1992 představila píseň „Bitvy“ (Las batallas) rovněž inspirovanou Pachekovým příběhem.

Pro mnohé současné spisovatele znamenala literární *Onda* odrazový můstek (Juan Villoro, Enrique Serna, Luis Humberto Crosthwaite...). Xavier Velasco říká, že v šestnácti letech četl potají Josého Agustína a Juan Villoro se po přečtení Agustínova románu *Z profilu* rozhodl napsat knihu. Naopak čas možná ukázal jisté limity druhého proudu *Escritura*. Její hlavní představitel, Salvador Elizondo (1932-2006), autor hermetického, metafyzického a univerzálního románu *Farabeuf neboli kronika jednoho okamžiku* (*Farabeuf o la crónica de un instante*, 1965) považovaného za jedno z klíčových děl mexické prózy, díla směru *Escritura* par excellence, se ve své pozdější tvorbě vrací k realističtější linii, čehož je příkladem román *Elsinora* (*Elsinore*, 1988), jenž je do jisté míry protikladem autorovy dřívější tvorby.

Je též na místě zdůraznit, že *Onda* představuje prózu ryze městskou a v kontextu mexické narativní tvorby udělala jako první definitivní tečku za mexickou revolucí, která byla jinak v 60. letech tématem stále živým. K revoluci se stále vracela většina velkých děl

²³ Původní název skupiny byl Café Tacuba s písmenem „u“ a odkazoval ke stejnojmenné restauraci Café de Tacuba v centru hlavního města Ciudad de México. Z právních důvodů však skupina musela změnit svůj název, a tak písmeno „u“ vyměnila za „v“ a přejmenovala se na Café Tacvba. Jedna z nejznámějších písní této hudební skupiny je skladba „Chilanga Banda“ (chilango = obyvatel Ciudad de México, potažmo Federální distriktu Mexiko, tedy v překladu „Parta z hlavního města Mexika“). Vynalézavý text písně pracuje s mexickou španělštinou a především s hláskou „ch“ [č], která je pro slovník mexického slangu příznačná. Autorem textu je Jaime López. Píseň se proměnila v jakousi neoficiální hymnu mexického hlavního města. Cf. Bosch, Lolita. *Hecho en México. Antología de literatura mexicana*. Barcelona: Mondadori, 2007, s. 275-280.

onoho desetiletí: Fuentesova *Smrt Artemia Cruze* (La muerte de Artemio Cruz, 1962, č. 1966), *Vzpomínky na budoucnost* (Los recuerdos del porvenir, 1963) Eleny Garrové, *Blýskání na časy* (Los relámpagos de agosto, 1964, č. 1965) Jorge Ibarguengoitiy, *Na neshledanou, můj Ježíši* (Hasta no verte, Jesús mío, 1969) Eleny Poniatowské. Revoluce se stala námětem i nejúspěšnějších románů z 80. let: *Starý gringo* (Gringo viejo, 1985, č. 2005) Carlose Fuentesese, *Vyrvi mi život* (Arráncame la vida, 1985) Ángeles Mastrettové²⁴, *Koření vášně* (Cómo agua para chocolate, 1989, č. 1995) Laury Esquivelové²⁵.

Téma revoluce a národních hrdinů bylo vlastní oficiálnímu proudu mexické literatury. Pravdou je, že v druhé polovině 20. století bylo toto téma mnohdy nahlíženo s ironií či pojednáno formou satiry. I tak ale byla postava „rebela bez příčiny“ v mexické próze novinkou, byť ne tak úplně žádoucí.

„«Podvratnost» těchto nových kulturních trendů vzhledem k soudobé oficiální mexické kultuře byla zřetelná na první pohled, figura tzv. rebela bez příčiny stála v přímém kontrastu k národním hrdinům revoluce.“²⁶

Dnes je tedy zcela zřejmé, že bez ohledu na její opěvování či zatracování se sporně nazvaná *Onda* stala z hlediska literárního vývoje klíčovou, neboť otevřela nové možnosti a položila základy pro další směřování mexické románové i kinematografické tvorby, jak o tom svědčí přelom tisíciletí. Obecně se dnes soudí, že tato literatura měla vliv do jisté míry i politický. Nesla v sobě zárodek událostí, které vyvrcholily 2. října 1968 tlatelolckou tragédií²⁷ a jasně tak ukázaly, že mladí lidé se mohou stát protagonisty nejen literatury, ale i společenského a politického života.

²⁴ Ángeles Mastretta

²⁵ Laura Esquivel

²⁶ Straková, Zita. „Půlstoletí mexického roku (1950-2000).“ In *Mexiko 200 let nezávislosti*. Ed. Hingarová, Květinová, Eichlová. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 447.

²⁷ Tlatelolco je lidový název pro náměstí Tří kultur (Plaza de las Tres Culturas) v hlavním městě Ciudad de México. Dne 2. října 1968 zde byla na příkaz tehdejšího prezidenta Gustava Díaze Ordaze policejními a vládními oddíly krvavě potlačena studentská protestní manifestace, která byla vyvrcholením tehdejších studentských nepokojů. Zásah si vyžádal desítky, možná stovky až tisíce obětí. Jejich přesný počet není dodnes znám. Vláda se snažila celý zásah utulát, aby neohrozila průběh nadcházejících olympijských her v hlavním městě (12.-27.10.1968). Celá událost byla v Mexiku po léta tabuizovaná a do novodobých mexických dějin se zapsala jako černá kapitola.

„Připustíme-li to nebo ne, v základě šlo o první projevy velké změny, o kulturní revoluci a začátek celé demytizace a revitalizace kultury v Mexiku. Adolescentní román nejen že do země uvedl postmodernitu, ale zároveň pomohl definovat ducha nové doby. (...) Změnily se především koncepty. Podstata spočívala v jevu, bezprostřední okamžik byl věčností, lokální se stalo univerzálním a myšlenka kultury smazávala hranice a hierarchie.“²⁸

„ (...) nikdo dnes nepochybuje o tom, že tato adolescentní literatura ohlásila, připravila a zformovala studentské hnutí roku 1968, mezník v dějinách země.“²⁹

Carlos Fuentes ve svém autobiograficky laděném románu *Diana aneb osamělá lovkyně* (Diana o la cazadora solitaria, 1994, č. 2001) vzpomíná na večírek, který v roce 1969 uspořádal v Opeře:

Na večírek do Opery jsem pozval nejen své milenky, nýbrž také mladé spisovatele ze skupiny La Onda, Josého Agustína, Parménida Garcíu Saldañu a Gustava Sainze, kteří byli o patnáct let mladší než já a zasluhovali si vavříny, které již povadly na mnohem starších hlavách, třeba právě na té mojí. Tito spisovatelé, zcela nespoutaní, otevření, vtipní, nesmiřitelní nepřátelé všeho formálního, psali v rytmu rocku a staly se z nich přirozené hvězdy večírku, který chtěl mimo jiné autoritářské a vražednické vládě z 2. října 1968 říci: Vy vydržíte šest let. My celý život. Vaše orgie je krvavá a násilná. Ta naše je smyslová a osvobozující.³⁰

Pro úplnost doplňme, že k Fuentesovu večírku v Opeře se vrací i José Agustín v knihách *Rock v kriminále* a *Kontrakultura v Mexiku*.

Jak vyplývá již z uvedeného, literární *Onda* byla napojena na rockovou kulturu, která měla obecně v 60. letech silný společensko-politický akcent a byla velmi úzce spjata především s kulturou městské mládeže. Rocková kultura zcela zásadně přispěla k vyhocení generačního konfliktu, jehož síla se dodatečně plně projevila

²⁸ „En el fondo, lo admitan o no, se trató de las primeras manifestaciones de un cambio de piel, una revolución cultural y el inicio de toda una desmitificación y revitalización de la cultura en México. La novela juvenil no sólo inició al país en la postmodernidad sino que procedió a definir el espíritu de los nuevos tiempos. (...) Lo que había cambiado eran los conceptos. La esencia estaba en la apariencia, lo inmediato era lo eterno; lo local, universal, y la idea de cultura borraba fronteras y jerarquías.“ Agustín, José. „La Onda que nunca existió.“ *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 2004, XXX, no. 59, s. 10.

²⁹ „ (...) nadie pone en duda actualmente que esa literatura juvenil anunció, preparó y dio forma al movimiento estudiantil de 1968, parteaguas en la historia del país.“ Ibid., s. 9.

³⁰ Fuentes, Carlos. *Diana aneb osamělá lovkyně*. Přeložila Martina Hulešová. Praha: Rybka, 2001, s. 17.

v přitakavých či odmítavých reakcích na tlatelolcký masakr. V 70. letech zažívá mexický rock epochu „dlouhé noci“. Přichází několikaleté období útlumu, kdy se rock postupně přesouvá z oficiálního života do ilegality. Masmedia zaujímají antirockový postoj.³¹ Vzhledem k propojení prózy pojmenované *Onda* s rockovou kulturou není divu, že tato literatura byla dlouho oficiálně opomíjena.

Kapitolu o přínosu tohoto směru dnešní prozaické tvorbě uzavřeme slovy spisovatele Enriqua Serny:

„*Ďáblem strážným* nabírá mexická kolokviální próza dech, který neměla od šedesátých let, kdy José Agustín publikoval své romány z mládí. Xavier Velasco, rockový kritik a kronikář města, byl podobně jako Agustín odchován kontrakulturou a skřípavý, ale dobře propracovaný jazyk jeho románu uchvacuje svou invenčností a nestydatou obratností, s jakou Violetta nakládá se španělštinou a angličtinou spodiny.“³²

2. Ženy v mexickém románu

2.1 Žena v roli protagonistky

Ďábel strážný je románem postavy. Protagonistkou a ohniskem románu je mladá dívka, která se v průběhu děje stane prostitutkou. O přesně celé jedno století dříve než Velaskův *Ďábel strážný* vychází román *Santa* (1903) Federika Gamboya (1964-1939), jehož hlavní hrdinkou je stejnojmenná prostitutka. Jde o první významný mexický román s dívčí hlavní hrdinkou a vůbec první mexický román líčící život prostitutky.

V této souvislosti si ve stručnosti připomeneme díla, která z hlediska postavy ženy jakožto hlavní hrdinky představují nejdůležitější vývojové mezníky. Je logické, že navzdory Gamboově *Santě* se postavě

³¹ Cf. Straková, Zita. Op. cit., s. 455.

³² „Con Diablo Guardián, la narrativa coloquial mexicana cobra un aliento que no había tenido desde los años sesenta, cuando José Agustín publicó sus novelas de juventud. Crítico de rock y cronista urbano, Xavier Velasco también se ha nutrido de la contracultura, y el lenguaje de su novela, estridente pero bien modulado, seduce por la inventiva y el desparpajo con que Violetta le tuerce el rabo al español y al inglés de los bajos fondos.“ Serna, Enrique. „La Coatlicue de Saks.“ *Letras Libres*, julio de 2003. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://letraslibres.com/revista/letrillas/la-coatlicue-de-saks>>.

ženy v hlavní roli dostávalo v mexickém románu tradičně většího prostoru v dílech spisovatelek. Dále si ukážeme, jaký vývoj a spisovatelskou přízeň zaznamenala od dob románu Federika Gamboya postava prostitutky.

Přelomovým obdobím, kdy se v mexické literatuře výrazněji začíná prosazovat žena, jsou šedesátá léta. I tak ale najdeme řadu autorek a autorů, kteří staví ženskou hrdinku do popředí už dříve. Jedním z nejvýznamnějších počínů jsou v tomto smyslu dvě autobiografické prózy proslulé tanečnice a choreografky Nellie Campobellové³³ (1909-1986): *Cartucho: vyprávění o boji na severu Mexika* (Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México, 1931) a *Maminčiny ruce* (Las manos de mamá, 1940), ve kterých lakonicky a s příznačnou dětskou krutostí líčí události revoluce ze svého pohledu dítěte, později ženy. Jde o romány tematicky se řadící k proudu románu mexické revoluce, které však vyčnívají tím, že je tato událost poprvé vyprávěna z dívčí a posléze ženské perspektivy.³⁴ Mezi další autorky, které daly základ ženským protagonistkám, patří Benita Galeana Lacunzová³⁵ (1907-1995) s románem *Benita* (1940).

„ (...) je schopná své postavě předat všechnu sílu, která je mexické ženě, považované za tupou a pasivní, upírána. V tomto smyslu je postava Benity příbuzná s velkými bojovnými ženami, které přinese mexická ženská literatura: máme na mysli Jesusu Palancaresovou³⁶ od Poniatowské, Ausenciu od Maríy Luisy Mendozové³⁷, Titu Laury Esquivelové, Emiliu Sauriovou³⁸ z pera Ángeles Mastrettové atd. Mohli bychom tvrdit, že Benita je symbolickou matkou a babičkou jich všech.“³⁹

³³ Nellie Campobello

³⁴ Cf. Poniatowska, Elena. *Ztřeštěná sedma*. Přeložila Anna Tkáčová. Praha: One Woman Press, 2004, s. 163-198.

³⁵ Benita Galeana Lacunza

³⁶ Jesusa Palancares

³⁷ María Luisa Mendoza

³⁸ Emilia Sauri

³⁹ „... es capaz de transmitir a su personaje todo el vigor que le es negado a la mujer mexicana, considerada como torpe y pasiva. En este sentido, el personaje de Benita entronca con las grandes mujeres luchadoras que dará la literatura mexicana femenina: nos referimos a Jesusa Palancares, de Poniatowska; Ausencia, de María Luisa Mendoza; Tita, de Laura Esquivel; Emilia Sauri de Ángeles Mastretta, etc. Podríamos afirmar que Benita es la madre y abuela simbólica de todas ellas.“ Madrid Moctezuma, Paola. „Una aproximación a la ficción

V moderní mexické literatuře se pak výrazným dílem, kterým je dáno slovo ženské hrdince, stává v roce 1969 *Na neshledanou, můj Ježíši* Eleny Poniatowské (*1932). Jde o životopisný revoluční román spadající do žánru svědectví, ve kterém je ústřední postavou vojačka Jesusa Palancaresová. Elena Poniatowska však do literatury vstupuje již o patnáct let dříve, a to v jednatváceti letech, kdy vydává svou prvotinu, román *Lilus Kikus*, jehož protagonistkou je též dívka. V tomto útlém románu z roku 1954 Poniatowska vypráví o dětství a dospívání samotářské holčičky. Lilus Kikus je snílek a tak trochu malá rebelka, která žije ponořená do svého onirického světa hravé fantasmie. Je to román o dětské nevinosti a naivitě, o poetickém vnímání světa dětskýma očima.

2.2 Postava prostitutky: od ponižení k rebelii

Postava prostitutky má od dob *Santy* v mexické literatuře svou tradici. María R. Gonzálezová věnovala tomuto tématu esejistickou studii nazvanou *Obraz prostitutky v současném mexickém románu*⁴⁰. Její dílo není zdaleka vyčerpávající, celkem se zabývá sedmi díly, v nichž se postava prostitutky objevuje. Po Gamboově *Santě* analyzuje dva romány Mariana Azuely: *María Luisa* (1907) a *Nehoda* (La Malhora, 1923). Dalším interpretovaným románem je pak *Žena o samotě* (Una mujer en soledad, 1956) Miguela Nicoláse Liry. (Anti)hrdinkou tohoto románu, který se pohybuje na hranici detektivního žánru, je dívka Rita, která uteče z domova do hlavního města Mexika, kde poznává svět zločinu, drog a násilí. Nakonec odjíždí do Spojených států. Rita je ženou, která se byť v antihrdinské roli a jen do jisté míry mění z pasivní bytosti na aktivní emancipovanou ženu pokořující své okolí. V mnohém ohledu může být vnímána jako předchůdkyně Violetty Xaviera Velaska. Rita však nemá v románu tak výlučné postavení jako Violetta v *Ďáblu*

narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente.“ In *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, 2003, no. 16, s. 13. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/02125889RD19099533.pdf>>.

⁴⁰ González, María R. *Imagen de la prostituta en la novela mexicana contemporánea*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

strážném. Do své knihy Gonzálezová zařazuje i autobiografický, pikareskně laděný román svědectví autorky Antony Morové⁴¹ *O řemesle* (Del oficio, 1972) z prostředí prostitutek, podle kterého natočil o deset let později režisér Rogelio González film *Tonička se narodila jako panna* (Toña, nacida virgen). Posledním rozebíraným románem jsou pak *Nebožky* (Las muertas, 1977) Jorge Ibargüengoití (1928-1983), který čerpá látku ze skutečné události.⁴²

Obecně se postava ženy postupem času stává osou příběhu stále častěji, což je umocněno i vzrůstajícím počtem spisovatelek v Mexiku (Ángeles Mastrettová, Laura Esquivelová, Sara Sefchovichová⁴³, Silvia Molinová⁴⁴, Josefina Estradová⁴⁵ aj.) a byť pozvolnou, ale významnou změnou pozice ženy v mexické společnosti. Od 90. let minulého století si životopisně orientované románové příběhy s ženskou ústřední hrdinkou, často antihrdinkou-prostitutkou, výrazně oblíbili i mnozí spisovatelé, jak dokazují například raný Guillermo Fadanelli píšící pod pseudonymem Peggy Lópezová⁴⁶, Luis Zapata či Enrique Serna v puigovsly laděné *Miss Mexiko* (Señorita México, 1991). Za předchůdce tohoto typu románu z mužského spisovatelského pera je možné pokládat již zmíněnou *Ženu o samotě* M. N. Liry nebo *Princeznu z Železného paláce* (La Princesa del Palacio de Hierro) Gustava Sainze z roku 1974. Konkrétně se Sainzovým dílem má Velaskův román nejeden společný rys. Nicméně vrcholným dílem tohoto ražení, které na minulá díla navazuje, ale zároveň všechny své dosavadní předchůdce z mnoha hledisek významně přesahuje, je právě Velaskův *Ďábel strážný*.

„Ctižádostivá holka ze střední třídy je společenský typ, který se v poslední době posedle opakuje v mexické próze. (...) (...) *Ďábel strážný* (...) překonává všechny své předchůdkyně, psychologický profil postavy obohacuje o nevídané kontrasty a povyšuje dané téma na úroveň symbolu, a to díky komplexnímu temperamentu protagonistky Violetty a

⁴¹ Antonia Mora

⁴² Sedmým dílem, které María R. Gonzálezová ve své publikaci uvádí je básnická skladba *Persefona* (Perséfone, 1967) spisovatele a básníka Homera Aridjise. Vzhledem k samotnému titulu publikace Gonzálezové je zařazení této skladby do studie poněkud sporné.

⁴³ Sara Sefchovich

⁴⁴ Silvia Molina

⁴⁵ Josefina Estrada

⁴⁶ Peggy López

břítkému skalpelu autora, který odhaluje neprozkoumané analogie mezi diskriminací a sebeopovržením, mezi romantismem a kulturou marnotratnosti."⁴⁷

3. Město v mexickém románu

3.1 Město jako identita národa

Městský román přichází do mexické literatury v polovině 20. století a jeho nástup je velkolepý: *Nejprůzračnější kraj* (La región más transparente, 1958, č. 1966), jehož autorem je tehdy začínající spisovatel Carlos Fuentes. Chápeme-li *Pedra Párama* (1955, č. 1983) Juana Rulfa jako mezník, který výrazně posouvá jednu velkou kapitolu mexické románové historie, totiž román mexické revoluce, *Nejprůzračnější kraj* je pak přelomovým dílem, které o tři roky později navazuje na mytickou dimenzi Rulfova románu a přitom explicitně otevírá novou literární etapu tím, že román geograficky přesouvá. S Fuentesovou románovou prvotinou se do středu literárního zájmu dostává město a hlavní město Ciudad de México se tu ukazuje jako literární námět par excellence. Fuentes hlavní město personifikuje a snaží se jeho prostřednictvím podat celistvý historicko-mytický obraz národních dějin. Přestože román hluboce ovlivnil nadcházející generace, Fuentesovo všeobjímající a shrnující uchopení města a jeho historie se ukázalo jako neopakovatelné.

3.2 Od celistvosti k fragmentárnosti a od vlastního k cizímu

Za těch více než padesát let měnilo hlavní město Mexiko nepřetržitě svou tvář, až se rozrostlo natolik, že je nemožné tuto chapadlovitou megalopoli pojmout jinak než fragmentárně, jak činí i současní spisovatelé. Připomeňme ještě, že do města „přestěhují“ počátkem 60. let náměty svých románů rovněž spisovatelé skupiny

⁴⁷ „La muchacha trepadora de clase media es un tipo social que reaparece con obsesiva frecuencia en la narrativa mexicana de los últimos tiempos. (...) (...) *Diablo guardián* (...) supera a todas sus precursoras, añade claroscuros inéditos al perfil psicológico del personaje y eleva el tópico a la categoría del símbolo, gracias a la compleja naturaleza de Violeta, su protagonista, y al afilado bisturí del autor para descubrir analogías inexploradas entre la discriminación y el autodesprecio, entre el romanticismo y la cultura del despilfarro.“ Serna, Enrique. Op. cit.

Onda, jejich tvorba je ryze urbánní a navíc zcela demytizující. Kromě toho jsou prvními, kteří úmyslně zcela přehlížejí téma mexické revoluce.

Hlavní město, v jehož vrstvách lze přečíst dějiny mexického národa, láká k uměleckému ztvárnění a zůstává i nadále neodolatelnou literární výzvou. Skrývá mnoho tajemství, je koncentrátem mexické identity, život v něm se každou chvíli může proměnit v noční můru, má v sobě apokalyptický rozměr. „Radostná apokalypsa“ a „pekelný ráj“⁴⁸, tak na přelomu tisíciletí pojmenovávají hlavní město Mexiko spisovatel Fabrizio Mejía Madrid a literární kritik Christopher Domínguez Michael. Obyvatelé ve vztahu ke svému městu zažívají smíšené pocity lásky a nenávisti. Umělecky tento pocit už dříve ztvárnil Efraín Huerta ve dvou básnických skladbách *Vyznání lásky* (Declaración de Amor) a *Vyznání nenávisti* (Declaración de Odio). Toto obludné gigantické město je plné protikladů. Tektonické desky, vlhké podloží a blízkost činných sopek nevytváří zrovna vhodné geologické podmínky pro výstavbu města. Skutečnost, že se Ciudad de México, které je navíc sužované abnormálně vysokou kontaminací vzduchu, stalo jedním z nejlidnatějších měst na světě, je mexickým paradoxem, který nepřestává udivovat ani jeho samotné obyvatele. Z pohledu současné románové tvorby je těch, kteří ve svých dílech na přelomu 20. a 21. století osobitě zobrazují onu těžko pochopitelnou mexickou metropoli, celá řada (Guillermo Fadanelli, Fabrizio Mejía Madrid, Guadalupe Nettelová⁴⁹, Enrique Serna aj.). Na druhou stranu mnozí současní spisovatelé přesouvají svá díla do jiných měst, ať už v Mexiku⁵⁰ nebo kdekoli jinde. *Ďábel strážný* je románem čistě městským. Dominantní roli hlavního města Mexika však postoupil jiné megalopolí, severoamerickému New Yorku.

Ve výše uvedených obecněji pojatých kapitolách jsme se v širším historickém kontextu mexické literatury věnovali tématu rebelie, roli ženské hlavní (anti)hrdinky a prostoru města, které představují jedny ze

⁴⁸ Cf. Assouline, Pierre. „La nouvelle garde, état des troupes.“ *Magazine littéraire*, mars 2009, no. 484, s. 56.

⁴⁹ Guadalupe Nettel

⁵⁰ Decentralizace je jeden z charakteristických jevů současné mexické literatury.

základních parametrů tématu identity v románu *Ďábel strážný*, jež je hlavním předmětem této práce.

II. Xavier Velasco

Xavier Velasco se narodil v roce 1964⁵¹ v hlavním městě Mexiku. Vyrůstal a dodnes žije ve čtvrti San Ángel, kde nechává bydlet i Piga, postavu z románu *Ďábel strážný*. Původně zcela marginální spisovatel známý jen malé hrstce zasvěcených čtenářů a kritiků se raketově dostal na literární výsluní v roce 2003, když za svůj román *Ďábel strážný* nečekaně získal cenu španělského nakladatelství Alfaguara, které vůbec poprvé udělilo cenu zcela neznámému autorovi. Xavier Velasco se tak stal ze dne na den komentovaným, mediálně známým spisovatelem. Román se během několika měsíců proměnil v hispanoamerický best-seller.

Než se stal Xavier Velasco veřejně známým autorem, působil především jako novinář, autor hudebních kritik a textař. Od konce 70. let psal rockové kroniky do přílohy „La onda“ deníku *Novedades*. V letech 1984-2000 přispíval do kulturní přílohy „Sábado“ deníku *unomásuno*, která se pod vedením Fernanda Beníteze snažila otevřít novým formám umění a literatury. Velasco též patřil do okruhu, jenž se v roce 1993 zformoval pod vedením významného mexického muzikologa Sergia Monsalva kolem zcela nekomerčního časopisu *Corriente alterna* (Alternativní proud), který byl zasvěcencům zdarma distribuován poštou a zcela minul komerční pulty. Jedním z nadšenců byl i Hugo García Michel. Ten o rok později zakládá kontroverzní, alternativní časopis *La mosca en la pared*, do kterého pravidelně přispívali vedle jiných José Agustín, Sergio Monsalvo či Xavier Velasco. Časopis známý jako *Mosca* přestal po čtrnácti letech vycházet po neshodách s vydavatelstvím Toukan. V letech 1991-1996 píše Velasco pro deník *El Nacional*. Od 90. let má své pravidelné úvodníky, od roku 2004 například vlastní

⁵¹ Některé internetové zdroje uvádějí rok narození 1958, případně 1957. Na záložkách či zadní straně Velaskových knih rok autorova narození zpravidla nefiguruje, pouze se dočteme, že se narodil ve znamení Štíra. To odpovídá 7. listopadu 1964, což je datum, které je v souvislosti s Velaskových narozením obvykle uváděno. (Cf. „Xavier Velasco.“ *Wikipedia. La enciclopedia libre*. [online]. [cit. 2012-08-20]. Dostupné z: <http://es.wikipedia.org/wiki/Xavier_Velasco>) Bohužel se nám nepodařilo jednoznačně tuto záležitost ověřit a potvrdit, i tak se ale přikláníme z výše uvedených důvodů k roku narození 1964.

pravidelnou pondělní rubriku „Pronóstico del Clímax“ v deníku *Milenio*. Jeho příspěvky se objevují i v největších mexických periodikách jako jsou *Reforma*, *El Universal* nebo *El País*.

V roce 1990 vydal Velasco knihu *Skupina jménem Caifanes* (Una banda nombrada Caifanes) o slavné mexické rockové skupině, která se na sklonku 80. let zasloužila o znovuzrození mexické rockové hudby, jež byla od konce 60. let v zemi cíleně potlačována. Později postupně uvěřejňoval částečně veršovaný a rýmovaný román *Děti Ziggyho Stardusta* (Los hijos de Ziggy Stardust) věnovaný další rockové skupině La Sonora Fabergé. Připomeňme, že Ziggy Stardust byla androgynní fiktivní figura, kterou počátkem 70. let stvořil a představoval britský rockový zpěvák David Bowie doprovázený skupinou The Spiders from Mars. Dále má na svém literárním kontě kratičkový román *Cecilie* (Cecilia, 1993) a soubor „nočních“ kronik s názvem *Úplněk na skalách. Kroniky o alkonautech a lykantropech* (Luna llena en las rocas. Crónicas de antronautas y licántropos, 2000).

Po *Ďáblu strážném* vydal knihu kronik *Hysterický materialismus. Skrblohnilé báchorky o chamtivosti & odplatě* (El materialismo histórico. Fábulas cutrefactas de avidéz & revancha, 2004) a autobiograficky laděný román *Co vidíš tu* (Este que ves, 2007), jehož název je přejat z počátečních slov prvního verše „Sonetu, který vyvrací chvály, jež do portréту básnířky vepsala pravda, vyvolaná vášní“ mexické básnířky sestry Juany Inés de la Cruz. Velasco pojal tento román jako autobiografii a vrací se v něm do svého dětství. Koncem roku 2010 vyšel autorovi další, velmi obsáhlý román s názvem *Všechno to můžu vysvětlit* (Puedo explicarlo todo). Při jeho prezentaci se Velasco zmínil, že toho času pracuje na románu *Bolavý klam* (Engaño dolorido), jehož název je parafrází druhé části prvního verše („engaño colorido“) téhož sonetu⁵² sestry Juany, čímž Velasco naznačil, že by mělo jít o volné pokračování románu *Co vidíš tu*. Doplnil, že půjde opět o

⁵² Tituly románů „Este que ves“ a „Engaño dolorido“ odkazují k prvnímu verši sonetu s předvětím „Sonet, který vyvrací chvály, jež do portrétu básnířky vepsala pravda, vyvolaná vášní“ (Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión), který zní: „Co vidíš tu, je malovaný klam“ (Este que ves, engaño colorido). Cruz, Juana Inés de la. *Naděje do zlata tkaná*. Přeložili: Ivan Slavík a Josef Forbelský. Praha: Vyšehrad, 1988, s. 45. + Cruz, Juana Inés de la. *Poesía Lírica*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 253.

autobiograficky orientované dílo, tentokrát soustředěné na autorovo období dospívání.⁵³ Na jaře roku 2012 vydal však na toto téma román *Věk trápení* (La edad de la punzada), což by mohlo nasvědčovat tomu, že od původního názvu spisovatel upustil a nakonec vydal román pod jiným než původně plánovaným titulem.⁵⁴

Velaskově tvorbě dominuje mimo jiné originálně zpracované téma hyperkonzumní společnosti, všudypřítomné moci peněz a konzumu. Zároveň ho od dětství přitahuje mýtus vlkodlaka, je fascinován nocí, jež dává prostor opravdovému životu. Velaska lákají postavy, jejichž život začíná soumrakem a končí nad ránem. S tím souvisí i jeho literární zájem o marginální typy, mezi něž patří i prostitutky. Návrtným tématem v jeho díle je rovněž identita.

⁵³ Cf. „Xavier Velasco: Su nuevo libro, su nueva culpa.“ *Vanguardia*, 13.10.2010. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.vanguardia.com.mx/xaviervelascosunuevolibrosunuevaculpa-567875.html>>.

⁵⁴ Cf. Caballero, Jorge. „«Para escribir *La edad de la punzada* puse a chambear a mis demonios»: Xavier Velasco.“ *La Jornada*, 24 de julio de 2012, [online]. [cit. 2012-08-20]. Dostupné z: <<http://www.jornada.unam.mx/2012/07/24/espectaculos/a10n1esp>>.

III. Román *Ďábel strážný*

1. Děj románu

Román je rozdělen do dvaceti sedmi kapitol. Je uveden prologem, ve kterém Violetta zvažuje, jak svou zpověď začít. V kapitolách se pak pravidelně střídá Violettiná výpověď v ich-formě a „výpověď“ Piga v subjektivizované er-formě.

První kapitola románu začíná na hřbitově, kde se rodina Rosa Valvidia účastní skromného obřadu uložení urny pětadvacetileté dcery. Na náhrobní desce je vyryto Rosa del Alba Rosas Valvidia (1973-1998). Zpovzdálí, ukrytý za jednou z hrobek, vše pozoruje Pig, který je v tu chvíli jediným (nepočítáme-li Rosalbu-Violettu) ze všech postav fikčního i aktuálního světa, jenž ví, že jde o pohřeb fingoaný. Sám čtenář se skutečnost, že Violetta není mrtvá a že uložení její urny byla jen kamufláž, dozvídá až s blížícím se koncem románu.

V následující kapitole začíná Rosa-Violetta vyprávět svůj život. Jde vlastně o přepis Violettiny ústní zpovědi, kterou sama nahrála na kazetu ve vzdáleném hotelu a poslala Pigovi. Těchto okolností se však čtenář dopátrá až v průběhu románu. Violetta vypráví o svém dětství, o rodičích a bratrech, i o tom, jak se před synem zahradníka začala za peníze svlékat. V dospívajícím věku její rebelský postoj narůstá, stejně jako chuť být bohatá a svobodná a splnit si svůj „americký sen“ – odjet do New Yorku a žít tam. Matka Violetty pracuje pro charitativní spolek, pro který vybírá i peníze. Jak ale Violetta zjistí, z obrovské částky peněz, kterou matka na dobročinné účely vybere, plánuje odevzdat charitě pouze polovinu a druhou polovinu si rodiče míní nechat pro sebe. Violetta bytostně nesnáší trapnou přetvářku rodičů, kteří se úporně snaží zamaskovat svůj míšenecký původ a vystupovat co nejvíc poameričtěle. Každou neděli si celá rodina musí obarvovat vlasy na blond a doma se mluví směšnou angličtinou s mexickým přízvukem. A tak se ve Violettině hlavě zrodí plán, jak si splnit svůj sen. Ukrást ukradené peníze

přece není až takový zločin. Mimochodem později Violetta utrousí poznámku, že si kněz odpovědný za charitativní spolek koupil za odevzdané peníze (tj. druhou polovinu vybraných peněz) nové auto.

Violetta zosnuje plán, který se jí i přes nemalé překážky, podaří uskutečnit. Uteče s penězi (konkrétně s částkou 114 690 dolarů), které ukradla rodičům, tedy vlastně charitě, z hlavního města do severomexického Monterrey a odtud přes hraniční město Laredo až do amerického Texasu. Chce se dostat až do New Yorku. K tomu jí dopomůže seznámení s americkým chlapcem Erikem, kterému namluví, že musela utéct od rodičů, protože ji otec zneužíval. Erik se tak, napůl z vlastní zvědavosti a z touhy po dobrodružství a napůl ze soucitu, rozhodne, že cestu do New Yorku podnikne společně s Violettou. Cestou udělají přestávku v Houstonu, kde v nákupní galerii utratí velké množství peněz. Po příjezdu do New Yorku se ubytují v drahém hotelu a většinu času tráví bláznivým nakupováním. Finance ubývají, a tak si nakonec pronajímají byt. Aby ho vůbec získali, Eric z Violettiných peněz zaplatí majitelce nájem na dva roky dopředu. Eric náhle odjede zpátky domů. Violetta zůstává sama a téměř bez prostředků. V tu chvíli ví jediné. Chce zůstat v New Yorku. A tak začne vysedávat v hotelových lobby, kde se seznamuje s bohatými hotelovými klienty. Stává se z ní prostitutka. Žije v podstatě ze dne na den. Ve chvíli, kdy má u sebe tisíc dolarů, které jí na přilepšenou zaslal Eric, podlehne náhlému nápadu odletět do Las Vegas, kde zůstane tři týdny. I tady si na „hazardní“ živobytí vydělává svým tělem. Mimo to se zde skamarádí s chilským hotelovým zaměstnancem, který jí začne nabízet kokain, na němž se stává závislá. Po třech týdnech se rozhodne pro návrat do New Yorku, kde se i nadále snaží za každou cenu udržet. Opět navazuje „obchodní“ známosti v hotelových lobby, ale tentokrát si své klienty vybírá podle očí. Podle nich totiž rozezná, kdo z nich je závislý na kokainu. Vydělává tak nejenom sexem, ale i chytře promyšleným obchodem s drogou, kterou svým „manžilkům“ (mariditos) nenápadně prodává za daleko vyšší cenu, než ji sama nakupuje. Vše docela funguje až do chvíle, kdy v lobby hotelu Hilton naváže kontakt se svým rodákem, Mexičanem Nefastófelem. Zpočátku si myslí, že konečně našla v New Yorku přítele

a oporu, a tak mu o sobě řekne téměř všechno a dokonce si ho nastěhuje k sobě do bytu. Záhy však pochopí, že pod maskou přátelství ji chce pouze zneužít ke svému vlastnímu obohacení. Za jejími zády se chce stát jejím pasákem, a aby s ní mohl lépe manipulovat, takticky využívá její závislosti na drogách. Violetta hledá způsob, jak se vymanit z jeho spárů. Podaří se jí to, když se seznámí s Manfredem, ke kterému se tajně přestěhuje a v zoufalství se mu se vším svěří. Její vítězství ale netrvá dlouho. Manfred totiž, údajně proto, aby ji zachránil, kontaktuje Violettiny rodiče. Violetta pochopí, že její jedinou možnou „záchranou“ před blázcem, kam ji chtějí rodiče nechat zavřít, je z New Yorku zmizet. Po návratu do Mexika se v podstatě žije obdobně jako v New Yorku. Pracuje pro nevěstinec Tety Montse, od které chce ale také utéct, což se jí podaří se dvěma mladými chlapci z bohatých rodin, Hansem a Fritzem, s nimiž se vydává na bláznivé „prázdniny“ do Acapulka. Oba je miluje, ale ví, že její život s tím jejich není slučitelný, a tak se opět vytrácí. Stěhuje se k Richie Ranchovi do domu v Cuernavace, až ji jednoho dne na ulici za zády osloví Nefastófeles alias Rodolfo Ferreiro, ředitel reklamní agentury. Ztuhlá Violetta ví, že je v pasti. Musí se vrátit ke svým rodičům, kterým ženatý Ferreiro namluvil, že je do Violetty zamilovaný a plánuje si ji vzít. Rovněž je donucena pracovat ve Ferreirově firmě, aby mohla splácet rodičům, u kterých navíc pracuje jako služka, svůj dluh. Ve Ferreirově reklamní agentuře pracuje i Pig. Ten dřív pracoval v novinách jako kritik, ale byl propuštěn za své příliš výsměšné články. Pig se o Violettu začne zajímat a tajně se s ní scházet. Přestože o ní téměř nic neví, stává se jeho láskou i spisovatelskou inspirací. Jednoho dne však Violetta beze stopy zmizí. Pig je zoufalý. Po nějakém čase mu přijde zásilka s jejím zakrváceným oblečením a s kazetou, na které je nahrána Violetčina výpověď tak, jak je představena čtenáři. V závěru nahrávky Violetta Piga žádá, aby věci pohodil u silnice a anonymně nahlásil jejich nález. Neříká však Pigovi, v jakém zapadlém hotelu je, ani kam se budou ubírat její další kroky. Pouze mu prozradí, že v jejím kufříku jsou tentokrát dva miliony dolarů, které se jí podařilo obratně odcizit Ferreirově firmě. V poslední kapitole románu tak Pig opouští hřbitov, kde byla Violetta „pohřbena“. Cítí se využitý a je

natolik zdrcený pravdou o Violettině životě, že si při příjezdu do čtvrti San Ángel, kde bydlí, téměř nevšimne, jak se v jeho zpětném zrcátku odráží blikání žluté Corvetty, Violettiná vysněného auta.

2. Stavební pilíře románu *Ďábel strážný*

2.1 Kompoziční principy románu

Román je vystavěn na základě dvou typů kompozic – pásmové a kruhové, přičemž kruhová je pásmové nadřazená. *Ďábel strážný* je román postavy, respektive dvou postav, které jsou v pásmově vystavěné kompozici nosníky dvou biograficky laděných příběhů, jež se protnou na základě vzájemného setkání postav. Protagonistou románu je však zjevně Violetta, jejíž příběh by mohl být v podstatě čten i samostatně, nezávisle na příběhu Pigově. Naopak Pigův příběh si bez Violettiná vystačí jen stěží, sám o sobě by se stal fádním, chybělo by mu napětí, které mu dodává čtenářova znalost Violettiná života. Každé z obou navzájem se střídajících lineárně vystavěných pásem má své charakteristické rysy, jež úzce souvisí s osobností daného protagonisty. Rychlý proud dynamické, chvílemi až překotné Violettiny zpovědi tak pokaždé vystřídá pomalé, táhnoucí se rozjímání Pigovo. Mluvenou, peprnou španělštinu, nebo spíš osobitou „špangličtinu“ antihrdinky kapitulu co kapitulu přerušuje spisovný, květnatý jazyk Piga-spisovatele. I přes zdánlivou monologičnost je Violettiná řeč orálním, smíchovým, karnevalovým hlasem zdola, jehož kontrapunktem je Pigův myšlenkový, až esejistický diskurs. Ne náhodou Violetta trefně podotýká:

¿Sabes qué es lo que ningún hombre olvida de mí? La voz.⁵⁵

Víš, co ze mě žádnej chlap nikdy nezapomene? Můj hlas.

Violettin monolog není samomluvou, ani řečí k sobě samé. Violetta nahrává svůj příběh na kazetu. Ta je určena Pigovi, kterého oslovuje, komunikuje s ním, předjímá jeho reakce, na které zas sama

⁵⁵ Velasco, Xavier. *Diablo Guardián*. Madrid: Punto de lectura, 2004, s. 292. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání. Nadále budeme uvádět pouze zkratku názvu románu *DG* s příslušnou stranou přímo v textu za citátem.

reaguje. Chce mu dodatečně odkrýt celý svůj život, tváří v tvář by to ale nikdy nesvedla. Jak už jsme zmínili v první kapitole, tato vyprávěcí technika - monologické nahrávání sebe sama na audionosič, které je někomu určeno - se v mexické literatuře objevuje poprvé v románu *Zajíček* (1965) Gustava Sainze. Je využita i v jiných mexických románech, např. v románu *Upír ze čtvrti Roma* (El vampiro de la colonia Roma, 1979) Luise Zapaty či *Miss Mexiko* (1993) Enrique Serny.

Violetta subjektivně chrlí sled prožitých událostí bez jakékoli hlubší analýzy svých duševních stavů či emocí. Kapitoly věnované Pigovi vychází spíše z vnitřního světa uzavřeného osamělého protagonisty-introverta. Zjednodušeně řečeno, Violetta zastupuje složku tělesnou, materiální, Pig naopak duševní, ideální. Kapitoly věnované Pigovi působí chvílemi zdlouhavě a čtenář nejednou zažívá pocit, že by je nejraději přeskočil. I tak však mají Pigovy pasáže v románu své neopominutelné místo a funkci - Pig je Violettiným interlokutorem, simultánním či budoucím autorem románu o Violettě a čtenáři dodává zejména na začátku a na konci knihy některé z klíčových střípků mozaiky. Zjevně jsou ale tím slabším článkem románu. I přesto, že se pásmový princip zpravidla neslučuje s monografickým typem románu a že jsou pásma pouze dvě, hlavním se jeví pásmo Violettinu vyprávění a Violetta je ústřední hrdinkou a tudíž osou tohoto románu postavy. Postava Piga alias d'ábla strážného, třebaže je po ní pojmenován román, je v podstatě postavou vedlejší.

V důsledku dvoupásmové kompozice je Violetta čtenáři představena z dvojí perspektivy. První pohled je sebestředný, avšak často ironický, sebekritický a výsměšný pohled Violetty samotné, která ve své svérázné retrospektivní zpovědi mluví téměř jen o sobě. Violetta je postavou svým způsobem pikareskní a román má mnohé rysy klasického pikareskního žánru (princip cesty, princip autobiografičnosti a v jistém smyslu i princip služby mnoha pánům)⁵⁶, proto byl Velaskův

⁵⁶ Cf. Bělič, Oldřich – Forbelský, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984, s. 66-68.

román nejednou označen za román novopikareskní⁵⁷. Violetta však čtenáři nevypráví cizí příběhy, drží se pouze toho svého. Její příběh je ryze její vlastní a vše, co vypráví, úzce souvisí s ní samotnou. Ačkoli se román do jisté míry vyznačuje určitou opakující se epizodičností, jednotlivé epizody se točí výhradně kolem Violetty. V žádném případě není postava Violetty sešívací nití příběhů jiných lidí, jak tomu bývá v navlékací kompozici charakteristické pro pikareskní žánr. Je aktérkou celého svého vyprávění, které má charakter zpovědi. Upřímně a bez přetvářky Violetta formou vnějšího monologu rekapituluje svůj dosavadní život a představuje svůj pohled na svět. Violettiná rekapitulace není životní bilancí, vysvětlováním či ospravedlňováním, podobně jako pikareskní hrdina žije i nezakotvená Violetta především přítomností.

Druhý pohled vychází z pera vševědoucího vypravěče, který zná Pigovy myšlenky a city, jež chronologicky sleduje, čímž otvírá čtenáři jiné nazírání na Violettu, její život a chování. Technika proměnlivého hlediska na stejné situace však není téměř využita. Vzhledem k tomu, že Pig je popisován jako nenaplněný spisovatel, který stále čeká na inspiraci k napsání svého opravdového románu, kterou se stane právě Violetta, lze vnímat vyprávění v třetí osobě jako skrytou ich-formu. Román má patrné autobiografické rysy. Má i rysy metaliterární, a tak nelze zcela jednoznačně vyloučit, že Violettiná zpověď z nahrávky je vlastně už Pigovým románem.

Violettin život skrývá před Pigem mnohá tajemství. Od počátku si je vědom, že o ní téměř vůbec nic neví a že její lehkomyšlné vystupování a cynismus jsou jen maskou. Tuto masku podtrhuje cílená změna jména hlavní hrdinky, která poukazuje jak na hledání nové identity, tak na touhu ukrývat se a být tak ochráněná před vnějším světem, kterým je ve Violettině případě spíše vnitřní svět rodinný. Přestože je Violetta pro Piga od počátku přitažlivou hádankou, oba vnitřně cítí, že k sobě patří. Pig také žije pod rouškou své podivné

⁵⁷ Cf. Macías Rodríguez, Claudia. „*El Diablo Guardián* y la tradición picaresca.“ University of Guadalajara: Sincronía, Spring 2008. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/maciaspring08.htm>.

přezdívky, která není v průběhu románu nijak ozřejmena, jeho pravé jméno se čtenář nedozví. Představení vzájemných přezdívek v nich vyvolá pocit spiklenectví a sounáležitosti.

Violetta era una cínica, y eso a Pig le gustaba. Sobre todo porque seguía creyendo que su cara dura no era sino un ardid estrictamente defensivo. Una mentira al vuelo, plena de impostación y vacía de sentido, de manera que el verdadero desafío no estaba en responder a su insolencia, sino en tratar de oír el alarido sordo que reptaba detrás de su arrogancia: *Por favor no me creas.* (...) Traducción instantánea: *No me desampares.* (DG, 533)

Violetta byla cynik a to se Pigovi líbilo. Hlavně proto, že si i dál myslel, že její drzounství je jen důsledným obranným trikem. Rychlou, ráznou a hlasitou lží beze smyslu; tou opravdovou výzvou tak nebylo reagovat na její drzost, ale snažit se uslyšet hluchý nářek, který se plížil v pozadí její arogance: *Prosím tě, nevěř mi.* (...) V tu chvíli přeloženo jako: *Neopouštěj mě.*

Violetta ve skutečnosti nechce Pigovi přímo lhát, spíše se snaží zamlčovat, mlžit či stáčet rozhovory na jiná témata, jejich vztah funguje na principu neptat se a nepátrat, přesto oba cítí, že je spojuje víc než jen fyzická přitažlivost, že jsou oba vlastně „životními“ sirotky. Pravdu o Violettině prožitém životě a její skutečné tváři, kterou čtenář odhaluje v průběhu románu, zná Pig už v první kapitole, jak si ukážeme v pojednání o kruhové výstavbě románu. Nicméně po první kapitole následuje retrospektivní vyprávění Pigova dětství, dospívání, seznámení s Violettou. Violettinu sebeusvědčující nahrávku Pig tak obdrží až ve své předposlední kapitole a v tu chvíli se vše dozvídá. Zde je na místě položit si otázku, zda vlastně román není už přepsanou Violettinou zповědí z pera Piga alternovanou autobiografickými kapitolami o sobě samém, kdy sám sebe představuje jako věčně hledajícího spisovatele románového tématu, jež mu nakonec přináší život sám v setkání s nepochopitelnou Violettou. Lze předpokládat, že za samotářským Pigem se skrývá Xavier Velasco, což by mohlo vysvětlovat, proč zná čtenář postavu Piga pouze pod přezdívkou. A tak Pig existuje vlastně ve dvou rovinách: Pig jakožto autor celého románu, který ví od začátku vše, a zároveň Pig jako literární postava, která se vše dozvídá až po vyslechnutí nahrávky. Z pohledu literárních postav se Pig stává jediným vyvoleným, který ví o Violettě vše, jejím komplicem, jejím skutečným

d'áblem strážným. Čtenáři je v krátkosti naznačeno Pigovo rozčarování, které je spíše než pohoršením nad Violettiným nemorálním životem nevěřícím údivem, obdivem i záští.

Escuchó los cassettes en el coche, dando vueltas a la ciudad hasta que amaneció, y entonces se encerró en su casa, presa de una impresión de irrealidad total. No podía reconocer a Violetta, ni a Rosalba, ni a nadie en esa voz rendida a la evidencia. Menos en esa historia, que a su modo dejaba cortas las habladurías de las secretarias en la agencia, si bien no las excluía del rango de probabilidades. Pues si algo estaba claro era que Violetta podía ser capaz de cualquier cosa. Y eso, de nuevo, le colmaba de orgullo, y de envidia, y de rencor. (DG, 618)

Kazety si vyslechl v autě, projížděl město, dokud nezačalo svítat. Pak se zavřel doma, kde na něj dolehl pocit úplného nereálna. V tom skutečném hlase nepoznával ani Violettu ani Rosalbu, vůbec nikoho. A ještě míň v tom příběhu, který svým způsobem vyvracel pomluvy sekretářek z agentury, i když je nevylučoval z řady pravděpodobností. Jestli bylo něco jasné, tak to, že Violetta byla schopná čehokoli. A to ho znovu naplňovalo hrdostí, závistí i záští.

Le pesa en la conciencia, saber tanto. Saberla lejos, saberse usado, saber que nadie supo lo que él sabe. (Saber: qué verbo amargo.) (DG, 626)

Jeho svědomí tíží, že ví tolik. Že ví, že ona je daleko, že byl využit, že ví, co neví nikdo jiný. (Vědět, jak hořké sloveso.)

Vše ale naznačuje, že jeho láska ke kontroverzní Violettě, pocit sounáležitosti a pochopení nadále trvá.

Y es entonces que dice, repite, mastica, paladeando un alivio entristecido: Violetta, o el amor. Un chiste malo, tanto que no se ríe sino que carraspea, tose, maldice, escupe porque sabe que de este lado están sólo él y su novela, y del otro no quedan sino Violetta y sus dólares. Y saberlo le duele, le aflige le abochorna. (DG, 625-626)

A právě v tu chvíli vyslovuje, opakuje, přežvýkává pachut' posmutnělé útěchy: Violetta aneb láska. Špatný vtíp, ani se mu nesměje, ale sípá, kašle, nadává, plive, protože ví, že na této straně je pouze on a jeho román a na té druhé zůstala jen Violetta a její dolary. A bolí ho, že to ví, trapí ho to i zahanbuje.

Vedle principu pásmové kompozice je v románu uplatněna též kompozice kruhová a v jistém smyslu i rámcující. Kruhový kompoziční princip je tu vyjádřen hned v několika rovinách. První i poslední, dvacátásedmá kapitola jsou kapitolami Pigovými, které se odehrávají ve

stejném okamžiku na stejném místě, konkrétně na blíže neurčeném hřbitově v hlavním městě Mexiku, kde je Pig skrytě přítomen uložení Violettiny urny. To, že je celý pietní akt pouhou kamufláží, ví v tu chvíli pouze Pig. I sám čtenář vše pochopí až v předposlední kapitole románu, kdy zmizelá Violetta zasílá Pigovi nahrávky o svém životě, na kterých ho žádá o své fingované pohřbení.

Hřbitov je místem symbolizujícím konec, ale v souladu s kruhovostí románu i (nový) začátek. Hřbitov je prostor, jenž vystihuje niternou podstatu Pigovy postavy. Pig je od mala stíhaný vidinou smrti a samoty. V předvečer šestých narozenin mu oba rodiče zahynou při autonehodě z Cuernavaky do Mexika, později sleduje zhoubnou nemoc, která zabijí babičku, jež ho vychovala. Uzavírá se do sebe, žije v izolaci. Už v mládí kradl z hrobů kosti. Hřbitov je prostor Pigovi známý. První kapitola anticipuje závěr románu a poslední kapitola je vlastně těsným pokračováním první, děj opíše kruh a vrací se do stejné polohy, v níž začal.⁵⁸ „Vlastně se tedy „nic nestalo“, ale dozvěděli jsme se mnoho věcí, které vypravovanému ději předcházely.“⁵⁹ Vedle identického místa a času zajišťují styčnost a následnost první a poslední kapitoly i dva předměty – růžový plyšový medvídek a kazeta. Tyto předměty Violettin matka ukládá v první kapitole k urně a Pig je následně v poslední kapitole odcizí hnán naléhavou nutností dozvědět se, co kazeta skrývá za nahrávku. Jak už bylo poznamenáno, kruhovost je v románu vyjádřena v několika rovinách. Scéna na hřbitově tvoří jakýsi rámec románu, román končí tam, kde začal. Zároveň však ukončuje jeden Violettin příběh a na obzoru se rýsuje nový, jehož výchozí situace je v mnohém ohledu analogická variace původní výchozí románové situace. Jsme na počátku nového kruhu spirály. Spirály proto, že je tu posun, jak si hned ukážeme.

Na kazetě, kterou si Pig v samotném závěru románu použít v autě cestou ze hřbitova, je nahrávka písně „The Passenger“ (passenger = cestující, pasažér) od Siouxsie Sioux. Píseň „The Passenger“ původně

⁵⁸ Hodrová, Daniela a kolektiv. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 452.

⁵⁹ Hrabák, Josef. *K morfologii současné prózy*. Brno: Blok, 1969, s. 195.

napsal a nazpíval v roce 1977 americký punkový zpěvák Iggy Pop (skladba pochází z druhého Popova alba *Lust for Life*). „The Passenger“ od Iggyho Popa je leitmotivem, jakýmsi soundtrackem celé knihy. Jde o Violettin oblíbeného zpěváka a především o píseň, se kterou se vnitřně ztotožňuje. Už samotný název písně vyjadřuje Violettin život, ve kterém je doslova i obrazně věčnou pasažérkou. Violetta v průběhu románu píseň opakovaně poslouchá, zpívá, cituje, komentuje. Sama píseň je melodicky dost monotónní, tak trochu se točící v kruhu, podobně jako život Violetty. Traduje se, že Iggy Pop píseň napsal na motivy básně Jima Morrisona při cestě v berlínském metru. Svou první cestu a útěk od rodiny Violetta podniká, když je jí patnáct let. Violettin druhá cesta začíná o deset let později na úplném konci knihy. Violetta čeká ukrytá ve vysněné žluté Corvettě u Pigova domu, ten se právě vrací z jejího pohřbu a v autě mu na odcizené kazetě hraje „The Passenger“, tentokrát ale v coververzi od anglické gotické postpunkové skupiny Siouxsie and the Banshees.

...Cuando, llegando ya a San Ángel, Pig finalmente se considera listo para dejarse fulminar por el cassette, invadido de un desconsuelo anticipado, el estéreo le devuelve la voz de Siouxsie Sioux: *The Passenger*. Adelanta la cinta, la voltea: Siouxsie. (DG, 625)

... Pig už vjíždí do San Ángel, když se konečně už předem zarmoucený cítí připravený na ničivý ortel kazety. Ze stera na něj dolehne hlas Siouxsie Sioux: *The Passenger*. Přetočí pásku dopředu, obrátí ji, Siouxsie.

Tato coververze vznikla deset let po verzi původní, v roce 1987. Jde o stejnou píseň, ale jinou interpretaci. Stejně jako obě verze písně i obě cesty od sebe dělí přibližně deset let. Výběr právě této coververze písně „The Passenger“ není určitě náhodný. Naznačuje posun, odpovídá desetiletému časovému odstupu a navíc jméno této dodnes žijící punkové legendy je inspirováno názvem severoamerického kmene indiánů, kteří dokázali v bitvě u Little Bighornu v roce 1876 zvítězit nad armádou USA v čele s podplukovníkem Custerem. Mimochodem, i tuto událost ve své zpovědi Violetta připomene, jak si dále ukážeme.

Situace je obdobná jako na počátku Violettin příběhu, jsou tu však určité posuny, jak symbolicky ukazují i dvě verze písně. V románu

se píše rok 1998 a vše naznačuje, že se Violetta opět vydává na cestu. Těžko by mohla setrvávat v mexickém hlavním městě, kde si spiklenecky zorganizovala svůj domnělý pohřeb, aby se tak mohla konečně a jednou provždy odstříhnout od rodiny a nepřátel. Navíc skutečnost, že čeká v autě, rovněž podporuje čtenářovu domněnku, že je připravena k odjezdu. A opět s ukradenými penězi, tentokrát jde o částku 2.000.000 dolarů, jak Pigovi Violetta triumfálně oznamuje v samotném závěru své zpovědní nahrávky.

Y ahí es donde entras tú, Diablo Guardián. Ya sé que es un abuso, que es como si te pido que me laves el Corvette amarillo y luego no te dejo ni tomarte una foto con él. Por eso, no te estoy pidiendo nada a ti, ni a Pig, ni al mudo. Estoy hablando con mi Diablo Guardián, y a mi modo también le estoy rezando. Voy a empezar de nuevo, no me imagino cómo pero sí sé con qué. Y necesito que me cubras las espaldas, que le hagas a Violetta el milagro de matar a Rosalba a como dé lugar, que no la desampares ni de noche ni de día: Y que la dejes ir, Diablo Guardián. Violetta va a saltar y no puede caerse. Menos ahora, con todo este equipaje.

O sea que te dejo aquí, rezándote. Y ahora cierra los ojos, novelista. Concéntrate en mi voz, mándame un beso grande, imagínate sólo con todo mi equipaje: Ahora dime, querido, ¿sabes el bulto que hacen dos millones de dólares? ¿Te imaginas de menos todo lo que pesan? (DG, 615)

A tady do toho vstupuješ ty, ďáble strážný. Víím, že přeháním, že je to, jako bych tě žádala, abys umyl mojí žlutou Corvettu a pak tě ani nenechala se s ní vyfotit. Proto tě o nic nežádám, ani tebe, ani Piga, ani toho němého. Mluvím se svým ďáblem strážným a po svém se k němu taky modlím. Začnu znova, neumím si představit jak, ale víím s čím. A potřebuju, abys mi kryl záda, abys pro Violettu udělal ten zázrak, že zabiješ, jak to půjde, Rosalbu, že při ní budeš stát ve dne v noci. A necháš ji jít, ďáble strážný. Violetta bude skákat a nesmí spadnout. Hlavně ne teď, s takovýmhle zavazadlem.

Tak, a tady tě opustím a přitom se k tobě modlím. A teď zavři oči, ty romanopisče. Soustřeď se na můj hlas, pošli mi velikou pusu a představ si mě, jak jsem tu sama s těmi svými kufry. A teď mi řekni, miláčku, víš, co je to za balík, dva miliony dolarů? Dovedeš si představit už jenom to, co vůbec váží?

Jestliže při první cestě zaznívá „I'm the passenger and I ride, I ride“⁶⁰, na druhou cestu, jak naznačuje poslední „záběr“ celého románu, jakož i citace jedné sloky písně v úvodu poslední kapitoly, je Violetta rozhodnuta vyrazit ve dvou:

We'll see the city's ripped backside,

⁶⁰ Český překlad: Jsem cestující a jedu, jedu. Pop, Iggy. „The Passenger.“ Hudba: Ricky Gardiner. Text: Iggy Pop. 1977. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=hLhN_oEHaw>.

*we'll see the bright and hollow sky,
we'll see the stars that shine so bright:
Stars made for us tonight.*⁶¹

IGGY POP, *The Passenger* (DG, 616)

Uvedenému citátu ve sloce navíc v Popově písni předcházejí slova „Get into the car / we'll the passenger“⁶², která rovněž dokládají tezi, že lze předpokládat, že se Violetta s Pigem vydají autem na společnou cestu.

Kruhová kompozice, na rozdíl od lineární vyjadřující pohyb vpřed, symbolizuje spíše pohyb do hloubky, „takový pohyb ovšem hrozí závratí a pádem.“⁶³ I první Violettiná cesta byla, jak si dále ukážeme, místo plánované cesty do newyorských výšin cestou do morální propasti a pádem na existenční dno. Jaká bude ta další, se čtenář už nedozví. Ale posledními větami románu prosvítá určitá naděje, naděje na lásku a porozumění, na život ve dvou.

Le pesa en la conciencia, saber tanto. Saberla lejos, saberse usado, saber que nadie supo lo que él sabe. (Saber: qué verbo amargo.) Y lo sabe tan bien que apenas si repara en el retrovisor, donde desde hace un rato se encienden y se apagan los fanales de un Corvette amarillo.

Tetelpan, San Ángel, 2002
(DG, 626)

Jeho vědomí tíží, že ví tolik. Že ví, že ona je daleko, že byl využit, že ví, co neví nikdo jiný. (Vědět, jak hořké sloveso.) A ví to tak dobře, že si skoro nevšimne zpětného zrcátka, ve kterém se už nějakou chvíli blikají světla žluté Corvetty.

Tetelpan, San Ángel, 2002

2.2 *Ďábel strážný* jako amalgám románových žánrů a typů

V *Ďábelovi strážném* se mísí mnoho románových žánrů a typů. Již jsme zmínili román autobiografický, životopisný, pikareskní, antimravoličný. V další kapitole věnované cestě si ukážeme i rysy

⁶¹ Český překlad: Uvidíme rozervanou odvrácenou stranu měst / uvidíme jasné a vyklenuté nebe / uvidíme, jak jasně září hvězdy / hvězdy stvořené dnes večer pro nás. Ibid.

⁶² Český překlad: Nastup do auta, budeme cestující. Ibid.

⁶³ Hodrová, Daniela a kolektiv. Op. cit., s. 456.

dobrodružného a iniciačního románu. Najdeme tu i prvky metaliterární. Violettiny kapitoly jsou nastaveny tak, že se Violetta zpovídá. Románu předchází jakýsi prolog, který celé dílo nastavuje jako zpověď. Stačí připomenout první a poslední věty obou odstavců tohoto prologu.

První odstavec:

No lo puedo creer. La última vez que hice esto tenía un sacerdote enfrente. (...) Puta madre, qué horror, no quiero confesarme. (DG, 13)

Nemůžu tomu uvěřit. Naposledy jsem při tomhle měla před sebou kněze. (...) Do prdele, to je fakt hrůza, nechci se zpovídat.

Druhý odstavec:

Ave María Purísima: me acuso de ser yo por todas partes. O sea de querer siempre ser otra. (...) Ay, mi Diablo Guardián. Dios te lo pague. (DG, 13-14)

Zdravas Maria Milostiplná, vyznávám se, že jsem všude já. Teda spíš, že chci být pořád někým jiným. (...) Ach, můj Ďáble strážný, Bůh ti zaplať.

Violetta, která má tradiční mexickou katolickou výchovu, ve svém vyprávění hojně používá obrazů a citátů z bible, které ironicky parafrázuje a zesměšňuje. Skoro není hříchu, který by Violetta nespáchala, a tak s ironií sobě vlastní celou svou nahrávku koncipuje jako zpověď, ve které vypráví svůj život tak, jak opravdu byl. Stejně jako pikareskní romány, které mají navíc často v titulu slovo život, lze i Violettin příběh vnímat jako antihagiografii neboli „život nesvaté Violetty“.⁶⁴

Další z aspektů, kterému bude v práci věnována samostatná kapitola⁶⁵, je propojení Violettinyho života se světem komiksů a videoher. Violetta svůj život často vidí jako film, v němž hrají roli různí komiksové a seriáloví hrdinové amerických pohádek pro děti i dospělé (Superman, Spiderman...). A tak kapitolu (v pořadí druhá kapitola knihy nazvaná „Podobenství o Dobrém Licitátorovi“ /“Parábola del Buen

⁶⁴ K tématu se vrátíme ve IV. části „Téma identity v Ďáblovi strážném“, kapitola „Coaticue Violetta“, podkapitola „Katolička Violetta“ (viz s. 85-86).

⁶⁵ V rámci IV. části nazvané „Téma identity v Ďáblovi strážném“ jde konkrétně o kapitolu „Svět komiksu jako kulturní reference a možnost ztotožnění“ (viz s. 89-107).

Postor“/), kdy svou zpověď oficiálně zahajuje, nastavuje částečně jako pohádku, opět v silně ironickém zabarvení, což odpovídá i výchozí pozici jejího mlhavého naivního plánu, odejít do světa a najít tam štěstí a příběh se dá číst i jako „punková“ parodie na americké filmové pohádky pro dospělé typu *Snídaně u Tiffanyho* nebo *Pretty Woman*.

2.3 Variabilita funkce cesty v *Ďáblu strážném*

Jedním ze základních motivů a kompozičních vodítek Velaskova román je cesta. Cesta v románu má v souladu s kompozicí kruhovou podobu (odchod-návrat). Jak už bylo zmíněno, román má zjevné pikareskní rysy, a existují práce, které román interpretují z pikareskní perspektivy.⁶⁶ Jedním ze základních principů pikareskního žánru je právě cesta. M. M. Bachtin zdůrazňuje, že chronotop tradičního pikareskního románu je cesta vedoucí rodným, nikoli cizím krajem, tzv. „cesta po důvěrně známém světě“.⁶⁷ Jak si ale dále ukážeme, Violetta je hrdinkou globalizovanou a v souladu s tím její cesta vede mimo rodnou zemi, konkrétně do Spojených států amerických, země snů. Tato „cesta do země zaslíbené“ se však brzy proměňuje spíš v noční můru.

Itinerář její cesty je následující:

Ciudad de México → Monterrey → Nuevo Laredo → Edna → Houston → New York → Miami → Las Vegas → New York → Houston → Brownsville → Reynosa → Ciudad de México → Acapulco → Cuernavaca → Ciudad de México → ???⁶⁸

Píše se rok 1989, Violettě je patnáct let a definitivně se rozhodne utéct od své rodiny. Cíl má přesně stanovený, je jím severoamerický New York, pro Violettu město snů. Avšak dostat se přes mexicko-americkou hranici není pro nezletilou, ač „bohatou“ (114 690 dolarů ukradených rodičům, potažmo Červenému kříži) Violettu bez dokladů

⁶⁶ Macías Rodríguez, Claudia. Op. cit.

⁶⁷ Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přeložila: Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980, s. 293, 366.

⁶⁸ Podtržením označujeme místa, na kterých Violetta nějakou dobu pobývá.

zrovna jednoduché. Poté, co Violetta zaparkuje někde na parkovišti auto svých rodičů a navštíví kadeřnictví, kde se nechává ostříhat dohola a kde si do zásoby nakoupí několik paruk, si bere taxi a za úplatek 300 dolarů se s taxikářem dohodne, že ji v roli vymyšleného dědečka doprovodí letadlem do severomexického města Monterrey, odkud ji ještě v dalším taxi doprovodí až do pohraničního města Nuevo Laredo. Zde uplatí dalšího taxikáře a k vlastnímu překvapení se během chvilky ocitá na druhém břehu řeky Río Grande. V texaském Laredu se v tenisovém převleku uchýlí na hřiště školního areálu, kde chybí tenisový kurt. Tam se jí ujímá Erik, aby ji „zachránil“ před cizineckou policií, návratem do Mexika, pohoršenými rodiči a psychiatrickou léčebnou, kterou jí rodiče vyhrožují. Erikovi namluví, že utekla, protože ji zneužíval otec. Mezi Violettou a Erikem, které spojuje ještě téměř dětská touha po dobrodružství, se rodí milý vztah oscilující mezi kamarádstvím a láskou. Od známého si koupí staré auto a vydávají se na cestu do vytouženého New Yorku.

¿Sabes lo que era ir por una carretera gringa, con galán a bordo y dineral en la cajuela, *right on the road to Heaven*? Me sentía poderosa, no sé invencible. Era como si todo lo que había pensado y creído y dicho y gritado en los últimos tres años de mi vida se hubiera vuelto cierto de un madrazo, como si atrás del bosque o no sé, de los árboles, hubiera un juez diciendo: Tiene Usted La Razón. Era posible, ¿ajá? Por más que mis papás se hubieran empeñado en que mi mundo fuera pequeñito y apestoso, yo estaba consiguiendo espacio. Aire. Futuro. (DG, 147)

Víš, co to bylo jet po americké silnici, s frajerem na palubě a balíkem peněz v kufru, *right to the Heaven*? Cítila jsem, že mám moc, že jsem neporazitelná. Bylo to, jako by se všechno, čemu jsem věřila a co jsem si myslela a říkala a křičela poslední tři roky mého života, mžikem proměnilo v pravdu, jako by za lesem, nebo nevím za stromy, byl soudce a říkal: Máte Pravdu. Bylo to možné, víš? Jakkoli se mí rodiče snažili, aby byl můj svět mrňavý a otravný, já dobývala prostor. Vzduch. Budoucnost.

V Edně se auto porouchá, a tak si z Edny do Houstonu musí vzít opět taxi. V Houstonu se poprvé zastaví v nákupní galerii. Violetta spěchá, aby koupila walkman a nechala Erikovi poslechnout píseň „The Passenger“. V Houstonu si kupují dvě letenky první třídy a druhý den odlétají do New Yorku. Po dvou relativně bezstarostných šťastných měsících se Eric náhle vrací domů ke své rodině. Violetta zůstává v New

Yorku sama a snaha najít nového Batmana, Spider-Mana či Silver Surfera ztroskotává.

Andaba buscando algún buen reemplazo para Eric. Un Batman, un Spider-Man, un Silver Surfer. Pero esas cosas sólo pasan en el cine, y eso a veces. Creo que andaba en busca de una nueva película, pero en New York era otra cosa. (DG, 263)

Hledala jsem nějakou dobrou náhradu za Erika. Nějakýho Batmana, Spider-Mana, Silver Surfera. Ale tyhle věci existují jenom v kině, a i to jenom někdy. Myslím, že jsem hledala nový film, ale v New Yorku to bylo jinak.

Díky své houževnatosti na straně jedné a za cenu osobního úpadku na straně druhé vydrží v New Yorku celé čtyři roky. Mezitím odletí do Miami a odtud ještě týž den do Las Vegas, kde stráví tři týdny. V Las Vegas začíná další cesta Violettiny života, cesta psychedelická. Violetta propadá drogám, a tak si dál otvírá bránu vlastní zkáze a noří se stále hlouběji do své propastné pasti. Po třech týdnech v Las Vegas opět „nouzově“ přistává v New Yorku, kde se zaťatými zuby ilegálně setrvává až do roku 1994.

Podobně jako odchod z Mexika je i Violettin konečný odchod z New Yorku úprkem. Úprkem před nadále neúnosnou životní situací, před škodlivým, zdánlivě přátelským Nefastófelem, který zneužil Violettiny důvěry, ilegální pozice a závislosti na drogách, aby s ní manipuloval a vydíral ji. Violettin sen o svobodném životě se tak proměňuje ve trýznivé vězení, které je pro ni horší než bývalé vězení vlastní rodiny. Ocitá se ve slepé uličce, Nefastófeles je v důvěrném kontaktu s její rodinou a může kdykoli zařídit, aby ji vyhledali. Dvacetiletá Violetta se rozhodne pro tajný návrat do Mexika. Odlétá do Houstonu a odtud autobusem směrem do Brownsville. Konečně překračuje most a ocitá se v Reynose, v mexickém státě Tamaulipas. Zbývající část románu se odehrává v hlavním městě Mexiku se dvěma odbočkami do Cuernavaky a Acapulka. Mezitím se stává Violettin životní situace neúnosná. Poté, co se jí v Mexiku dostane na stopu Nefastófeles, se Violetta musí vrátit k rodičům. Pracuje ve firmě Rodolfa

Ferreira alias Nefastófela, je bez financí, doma ji mají za služku a z firemní výplaty splácí rodičům ukradené peníze.

¿Sabes qué era lo que estábamos celebrando? El fracaso de mi estrategia. Me había liberado de mi familia para esclavizarme con Ferreiro, y después me había liberado de Ferreiro para acabar esclavizada por Ferreiro y mi familia juntos. Por favor, un aplauso para la pendeja. (...) Aunque toda mi vida fuera el mismo problema. Nunca he estado en la cárcel, pero así me sentía. (DG, 559)

Víš, co jsme slavili? Fiasko mojí strategie. Osvobodila jsem se od své rodiny, aby si mě zotročil Ferreiro, a pak jsem se osvobodila od Ferreira, abych skončila jako otrok Ferreira a mojí rodiny dohromady. Prosila bych potlesk pro blbku. (...) Ale celý můj život byl pořád ten samý problém. Nikdy jsem nebyla ve vězení, ale cítila jsem se tak.

Cuando estás en la cárcel, sabes que sólo tienes que saltarte los muros para escaparte, pero yo no tenía para dónde saltar. La cárcel era el mundo, ¿ajá? (DG, 560)

Když jsi ve vězení, víš, že stačí přeskocit zeď, aby ses zachránil, ale já neměla kam skákat. Mým vězením byl svět, víš?

Jediným východiskem se jeví nový úprk. Tentokrát se Violetta rozhodne, že zmizí zcela ze scény a nechává se pohřbít. Závěr románu prozrazuje, že se znovuzrozená Violetta hledající nové jméno vydává na další dobrodružnou cestu a opět se střemhlav vrhá do dobrodružného víru života.

S trochou nadsázky lze tvrdit, že motiv cesty je starý jako literatura sama. S chronotopem cesty se setkáváme už v antických románech putování.⁶⁹ Cesta je významnou paralelou cesty života a je spojována s touhou po svobodě, hledáním sebe sama i smyslu bytí. Bývá velmi často i cestou poznání, cestou iniciační, ze které se hrdina vrací pozměněn. Cesta může souviset i s hledáním intenzivního prožitku ve smyslu autentického bytí. V neposlední řadě může reflektovat nezakotvenost hrdiny, jeho tápání. Úkolem této práce není vyčerpat tematiku principu cesty v literatuře ani v románu *Ďábel strážný*. Pouze jsme chtěli poukázat na využití cesty jako kompoziční nitě a zamyslet se

⁶⁹ Bachtin, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 365.

nad tím, jak souvisí motiv cesty s postavou Violetty a jakou roli sehrává v jejím životě.

Cesta rovněž znamená dobrodružství a právě to se ukazuje jako smysl a naplnění Violettinu života. Neustále se vrhat do neznámého, zažívat nová překvapení, donekonečna objevovat další a další dobrodružství. Opak nudy, stereotypu, předvídatelných situací, plánování. „Cesta je nanejvýš příhodná pro zobrazení události ovládané náhodou.“⁷⁰ Kontrastuje s předem naplánovaným, stereotypním životem střední vrstvy, kterému se Violetta tak urputně brání. Violetta žije na vlně náhody. V podstatě nevědomě čeká na náhodné setkání, náhodnou příležitost či náhodnou událost, která dá jejímu životu směr. Náhodou, v důsledku náhodného setkání, se Violetta ocitá v Miami a stejně tak náhodou, vlivem náhlého vnuknutí při pohledu na vyvěšený plakát, se v zápětí přesouvá do Las Vegas.

Eran casi las seis de la tarde, yo había llegado a las diez y no había manera de que hallara un lugar donde dormir. Hasta estaba pensando en llamarle al abuelito para que me llevara a su yate de juguete, y en eso se aparece un anuncio a media calle:

Miami-Vegas
10 days \$1,000 (DG, 296)

Bylo asi šest odpoledne, já přiletěla v deset a vůbec se mi nedařilo najít nějaké místo, kde bych přespala. Už jsem si myslela, že zavolám tomu dědouškovi, aby mě vzal na tu svoji legrační jachtičku, když se najednou v půlce ulice objeví plakát:

Miami-Vegas
10 days \$1,000

Jak Violettinu cesta do Spojených států, tak i ta blíže neurčená, na kterou se vydává na konci románu, je ve znamení útěku. I samotné jednotlivé posuny v rámci první cesty jsou spíš než touhou po poznání něčeho nového, únikem před vyhrocenou situací, do níž se Violetta pokaždé dostane. Původní motiv je odchod od rodiny. Motiv útěku z domova, za kterým je konfliktní vztah s rodiči, nepochopení, definice vlastního já na základě negace a protikladu ke svým nejbližším, touha žít prostě úplně jinak než oni a být nezávislý, přetrvává v mexické

⁷⁰ Ibid., s. 365.

adolescentní literatuře už od dob Agustína a Sainze. V Sainzově *Zajíčkově* je leitmotivem románu Menealův útěk z domova. V první kapitole Agustínova románu *Z profilu* přichází za bezejmenným protagonistou kamarád Ricardo, který plánuje utéct od rodičů a prosí ho, aby se k němu přidal. Motiv Ricardovy touhy po útěku z domova se v románu opakovaně vrací. Útěk z domova je i námětem povídky „Good bye Belinda“ (ze souboru povídek *Kreolský král*) třetího z klíčového autorského trojúhelníku *Ondy*, Parménida Garcíi Saldani. Zde je na útěku dívka. Útěkem je ale i Gabrielova sebevražda v Agustínově provotíně *Hrob*. Jde tedy o další rys, kterým se Velaskův román hlásí k linii adolescentní literatury, jež má v Mexiku své počátky na začátku 60. let.

Ya no era un viaje, ni un regreso, era otra vez una maldita fuga desquiciada. (DG, 408)

Už to nebylo cestování ani návrat, byl to znovu ten prokletý pomatený útěk.

Vivía con la sensación que mi coche se iba a estrellar en la próxima esquina. (DG, 383)

Žila jsem s pocitem, že se moje auto na příštím rohu vybourá.

V románu se několikrát objevuje i motiv cesty na tobogánu či horské dráze symbolizující rychlost, nekontrolovatelnou závratnost života, prudkou jízdu nahoru a dolů, která unáší Violettu, jež nemá brzdy, a tak často musí volit nouzová přistání. Violetta je jako neřízená střela. Kromě písně „The Passenger“ v průběhu knihy cituje ještě jednu píseň Iggyho Popa. Je jí skladba „Isolation“ (Odloučení) z alba *Blah-Blah-Blah* z roku 1986. A její nejoblíbenější větou, kterou vhodně připomíná v různých situacích je „like a fastball needs control“ (jako když rychlý míč potřebuje kontrolu), kterou při prvním uvedení komentuje slovy:

Yo era una bola rápida, por eso ni siquiera yo podía controlarme. (DG, 54)

Byla jsem rychlý míč, a proto jsem nemohla ovládat ani sama sebe.

Důležitým mezníkem na Violettině cestě je pobyt v Las Vegas. Sama Violetta definuje své tři týdny v Las Vegas jako cestu k neřestem.

(...) una vez que trepaste al patín no te queda más que el camino hacia el vicio, que en mi caso puede llegar a ser cortísimo. (DG, 299)

(...) jakmile jednou vlezeš na ďáblovu koloběžku, máš před sebou už jen cestu k neřesti a ta může být v mém případě sakra krátká.

Co nevyzkoušela v New Yorku, čeká na ni v Las Vegas. Jak už jsme poznamenali a je vidět i z následující ukázky, ve městě hazardu prožívá Violetta zcela jiný druh závratné cesty, která však rovněž připomíná tobogán či horskou dráhu. Je jí cesta psychedelická. Violetta propadá tvrdým drogám, především droze euforie, kokainu. V tomto smyslu jde též o cestu iniciační, o cestu opojného poznání umělých rájů, neboť jak Violetta s humorem sobě vlastním podotýká:

Ácidos, tachas, papeles, chochos, no sé cuántas virginidades perdí en el viajecito. (DG, 303)

Tripy, extáze, papírky, roháče, nevím, o kolik panenských nevinností jsem při té cestičce přišla.

V Las Vegas se Violettina cesta otáčí nazpět, z hlavního města zábavy se Violetta vrací do New Yorku a následně pak do Mexika. Las Vegas je tedy jakýmsi středobodem, a to nejen z hlediska děje, ale i symetrického rozložení kapitol. Román má celkem dvacet sedm kapitol, kapitola s názvem „Snoopy se jmenoval Supermario“ (Snoopy se lllamaba Supermario) odehrávající se v Las Vegas je kapitolou čtrnáctou, tedy prostřední: 13-1-13. Kruhovitost Violettiny cesty je symbolicky znázorněna několikrát zmíněnou kasinovou ruletou.

La vida era un Nintendo inagotable, un *pinball* sin agujero, una ruleta con el imán debajo de mi número.

Život byl jako nekonečné Nintendo, *pinball* bez díry, ruleta s magnetem pod mým číslem.

Violetta žije svůj život jako videohru, která má různé úrovně.

Y aparte sin saber que a los días iba a andar persiguiendo vendedores de *coke-and-smoke*. Digamos que era la otra cara del tobogán. Otra vez el maldito aperrizaje forzoso, pero ya con un chingo de turbulencias nuevas. *Welcome to the next level. Press red button to start game. Game over. Game over. Game over.* Apenas me bajé de los últimos jalones y que empiezo a perder. Todo el tiempo en picada. (DG, 322)

A to jsem ani nevěděla, že za pár dní budu pronásledovat dealery *coke-and-smoke*. Řekněme, že to byla ta druhá tvář tobogánu. Znovu to prokletý zprasení nouzový přistání, ale s fůrou nových turbulencí. *Welcome to the next level. Press red button to start game. Game over. Game over. Game over.* Jen co ze mě vyprchala poslední lajna, už začínám prohrávat. Furt střemhlav dolů.

Las Vegas je v souladu se svou pozicí uprostřed tedy i jakýmsi pomyslným vrcholem Violettiny cesty, jak sama říká, místem její královské korunovace. Opojnou, iluzivní extází, po které už bude jen strmě padat dolů.

Las Vegas. Nunca nadie me había dicho tan clarito: *Eres rica, Violetta.* (DG, 297)

Las Vegas. Nikdy předtím mi nikdo neřekl tak jasně: *Jsi bohatá, Violetto.*

La coca es como el amor: llega y te vuelve reina, pero después te va pudriendo sin decírtelo. ¿Qué te pudre? ¿Lo reina o lo cocainómana? No sé, el caso es que yo recuerdo bien Las Vegas porque fue el escenario de mi coronación. (DG, 308)

Koks je jako láska, přijde a udělá z tebe královnu, ale pak tě pomalu rozkládá a ani o tom nevíš. Co tě rozkládá? Že seš královna nebo feťačka? Nevím, ale prostě si dobře pamatuju na Las Vegas, protože to bylo jevišťe mojí korunovace.

Pero andábamos en Las Vegas, Your Royal Highness Violetta R. Schmidt se estaba acomodando la corona desde adentro de la nariz. Supermario juraba que la coca te va poniendo azul la sangre, pero yo decía: *Si esas cosas fueran ciertas no las sabrían los plebeyos, ¿ajá?* (DG, 309)

Ale byli jsme v Las Vegas, Your Royal Highness Violetta R. Schmidt si upravovala korunu skrz nos. Supermario přísahal, že po koku ti zmodrá

krev, ale já říkala: *Kdyby tyhle věci byly pravda, plebejové by přece to nevěděli, no ne?*

Violetta je postavou na cestě, je postavou ve stavu bezdomoví.⁷¹ „Tento stav bezdomoví je pro postavu 20. století typický. Stírdá podnájem, bydlí u jiných, doma u rodičů se cítí cizinkou. Tato situace nepramení přitom jen z nomádkého založení postavy, jak je tomu u tuláka, ale právě z její neschopnosti, nemožnosti či nechuti budovat domov, neboť ustrnutí na jediném místě by znemožňovalo zachytit bytí v jeho pohybu.“⁷²

Jak jsme naznačili, v románu *Ďábel strážný* nabízí motiv cesty mnoho interpretací a lze ho nahlížet různě. Navíc se jeho smysl v průběhu románu proměňuje. Z cesty za svobodou se stává cesta do otroctví, z cesty do výšin cesta do propastí, z původně zamýšlené lineární cesty bez návratu kruhová cesta s návratem, z radostné cesty za zvuků písně „The Passenger“ trvalý útěk. V každém případě je cesta v románu zásadním prvkem, neboť je základním stavebním kamenem románu, jakož i identity a charakteru hrdinky.

2.4 Pluralita motivu hranice

Vedle základního nosného chronotopu cesty je v románu opakovaně a variabilně uplatňován chronotyp prahu. Bachtin spojuje chronotop prahu s momentem životního zlomu, krize, životně důležitého rozhodnutí. Explicitně je chronotop prahu vyjádřen především obrazem mexicko-americké hranice, kterou Violetta musí dvakrát překročit. Symbolizuje zde právě zlomový okamžik, Violettino životní rozhodnutí – odejít od rodiny a začít nový život. Jak si ukážeme v podkapitolách „Antihrdinka Violetta“ a „«Já nechci být já»: Violetta versus Rosa del Alba“ IV. oddílu této studie, Violetta je postavou, jejíž esencí je právě práh/hranice. Jedním z charakteristických míst, kde se vyskytuje, jsou hotelová lobby – chronotop hotelového lobby je podobně jako schodiště,

⁷¹ Hodrová, Daniela a kolektiv. Op. cit., s. 667.

⁷² Ibid., s. 667.

předsíně či chodby soumezným chronotopem prahu.⁷³ Sloveso „saltar“ (skočit, přeskočit, rozjet se) je symbolicky jedním z hybných motorů celého románu. Je životním mottem samotné Violetty. Symbolizuje cestu vpřed, odvážnost a vůli překonávat překážky, hranice, čelit i zdánlivě nemožným, předem prohraným úkolům. Samotnou problematickou mexicko-americkou hranici Violetta přejde v obou směrech bez výraznějších problémů, a proto je této části cesty věnováno v knize jen minimum prostoru.

Ačkoli je *Ďábel strážný* dílem autora narozeného a žijícího v hlavním městě, román se v některých rysech může zdát příbuzný s pohraniční literaturou. Violettin příběh je bohatý na typické pohraniční, z pohledu Rafaela Lemuse „folklórní“ prvky⁷⁴. Překročení hranice (ve městě Nuevo Laredo na cestě tam a v Reynose při návratu), drogová závislost, ilegální situace, pikareskní podstata románu, prostituce, prodej drog, kriminalita, jazykové vyjadřování kombinující argotickou španělštinu a americkou angličtinu jsou zřejmě důvody, proč byla někdy poněkud kvapně a mylně, a možná i v duchu nějaké marketingové strategie nebo módy, kniha označena za pohraniční román (*novela fronteriza*).⁷⁵ Sám autor toto tvrzení v rozhovorech opakovaně

⁷³ Bachtin, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 369.

⁷⁴ Lemus, Rafael. „Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana.“ *Letras Libres*, septiembre 2005. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>>.

⁷⁵ Motiv mexicko-americké cesty a překračování hranic vedlo některé kritiky k tomu, aby román označili za „pohraniční“. Je pravda, že v současné mexické próze se od 90. let vyskytuje druh románové tvorby, která si vysloužila nálepkou pohraniční literatura (*literatura fronteriza*), přičemž termín „pohraniční“ tu odkazuje výlučně k hranici s USA. Tematicky se většinou dotýká typických problémů souvisejících s mexicko-americkou hranicí: touha po emigraci do USA, ilegalita, násilí, vraždění, pašování drog, prostituce. Narkoliteratura (*literatura del narco, narkoliteratura*) je pak jakousi specifickou podtřídou pohraniční literatury. Pohraniční literatura je termín, který shrnuje mnoho tváří současné mexické literární tvorby. Kritéria této klasifikace jsou velmi nejednotná a hojně diskutovaná. Tu se upřednostňuje rodiště či působiště autora, tu dějiště románu, tu se klade důraz na samotné téma románu vycházející z pohraniční problematiky. Existuje řada děl, která splňují všechna kritéria najednou. Někteří kritici vidí jako pohraniční literaturu pouze takovou, která je zeměpisně a tematicky úzce spojena s pohraničními městy-přechody. Jiní zahrnují i autory a romány vzešlé ze všech šesti severomexických států a mluví o tzv. severní literatuře (*literatura del norte*). Literární kritik Rafael Lemus na narkoliteraturu, a potažmo pohraniční literaturu, nahlíží ostře kriticky. Mluví o podrobném, prostoduchém kostumbrismu, neb dílům s banální zápletkou okořeněnou prvky krimi nejednou chybí invence a rychle zabřednou do nehybného, zcela konvenčního kostumbricko-realistického líčení událostí a přepisu pouličního jazyka. Lemusova kritika narkoliteratury však vyvolala nesouhlasné reakce. Cf. Ibid.

Na obranu této literatury vystoupil spisovatel Eduardo Parra, který především poukazuje na Lemusův centralistický pohled zvnějšku. Lemus pochází ze vzdáleného hlavního města a zdaleka není součástí každodenního života této oblasti, aby ji mohl soudit. Navíc poznamenává, že zmínění autoři si nevybrali pašování drog jako téma svých děl, nýbrž jde o dobový románový kontext dneška. Parra, Eduardo Antonio. „Norte, narcotráfico y literatura.“ *Letras Libres*, octubre de 2005. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>>.

vyvrací. Přejchod zeměpisné hranice vnímá v románu jako nutnou, leč z geograficko-sociálního hlediska bezvýznamnou epizodu. Při Violettině přechodu hranic Xavier Velasco nijak nevyužívá tematického materiálu, který mexicko-americká pohraniční oblast spisovateli lákavě podbízí. Přejchodu hranice je v románu skutečně věnovan jen prostor nezbytně nutný. Nicméně autor vnímá svůj román jako „hraniční“⁷⁶ z pohledu vnitřních hranic člověka. Violetta stojí stále na pomezí rozhodnutí, na pomezí své existence. Román je o překračování svých vlastních hranic. Zeměpisná hranice je v románu symbolickou metaforou, chronotopem prahu, který v sobě skrývá především rozhodnutí, překonání a řešení krizí.

⁷⁶ Cf. Bajo, Ricardo. „Velasco: Todos llevamos un diablo guardián.“ [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://rivanpsi.mx.tripod.com/SrPatadeCabra/id19.html>>.

IV. Téma identity v *Ďáblovi strážném*

1. Antihrdinka Violetta

„Čtenář se nevyhnutelně stává komplicem té ženy bez skrupulí, sobecké, povrchní a snobské holčičky. Prostitutky, která nakupuje v Saksu na Páté avenue, mluví spanglish a sní o žluté Corvettě. I když románu přebývají stránky, Xavier Velasco dokázal vytvořit hlas postavy, od kterého se nelze odtrhnout.“⁷⁷

Porque yo no quería ser ladrona, y menos otras cosas, pero tampoco había muchas profesiones disponibles. (DG, 223)

Protože já jsem nechtěla být zlodějkou a tím ostatním ještě míň, ale ono těch profesí k mání zrovna moc nebylo.

Protagonistka Violetta je velmi mladá. Vyprávění příběhu se vrací do doby její puberty, občas jsou vzpomenuty i některé epizody z dětství. Román končí, když je Violettě dvacet pět let. Xavier Velasco píše román v době, kdy je mu už přes čtyřicet, nelze tedy tvrdit, že se jedná o tvorbu o mladých lidech z jejich vlastní perspektivy, jak tomu bylo v případě adolescentní literatury 60. let v čele s Agustínem.

Violetta je postavou, která se nijak výrazně nevyvíjí. Její závěrečný čin je jen „povedenější“ obdobou činu počátečního. V literatuře bývají postavy cesty a pohybu, kterou je rovněž Violetta, obvykle spojovány s proměnou. Violetta se však paradoxně téměř nemění, je postavou statickou. Pozici rebelky, ve které se nám představuje na začátku románu v pubertálním věku, neopouští ani na konci románu, kdy je jí dvacet pět let. Její povahu a životní postoje čtenář zná už po dvou, třech úvodních kapitolách. Další kapitoly jsou

⁷⁷ „El lector inevitablemente se hace cómplice de una mujer sin escrúpulos, una niña egoísta, superficial y clasista. Una prostituta que compra en Saks Fifth Avenue, habla en spanglish y sueña con un corvette amarillo. Es claro, aun cuando a la novela le sobran páginas, Velasco tuvo la virtud de construir la voz de una persona del que es imposible desprenderse.“ Díaz Álvarez, Enrique. „En busca del diablo perdido: Xavier Velasco.“ *¡Siempre!*, 31.8.2003.

svým způsobem variacemi na stále stejné téma: obsesivní touha po konzumaci a po svobodě. Violetta se stává předvídatelnou. Je zajímavé, že čtenáře tato monotematicnost Violettiny zповědi nijak zvlášť neomrzí. Je totiž vyvážena Violettiným šťávnatým vyjadřováním plným aforismů a vtipným glosováním dnešního světa, na který Violetta nahlíží za všech okolností s ironickým nadhledem a velkým smyslem pro humor, a celkově autentickým a neotřelým charakterem její zповědi. Čtenářova pozornost je rovněž udržována pomocí anticipací ve Violettině vyprávění a otázkou, kam její zdánlivá horečnatá honba za penězi, která je ve skutečnosti spíš úporným dychtěním po bezstarostné nezávislosti a nespoutané svobodě, spěje a k jakému poznání dojde. Ve Violettině životní filozofii převažuje prostorová dimenze nad časovou. Žije okamžikem přítomnosti, jak si též dále ukážeme.

Nunca, antes ni después, hice planes tan largos. Estoy acostumbrada a no saber ni madres de la semana que entra. (DG, 249)

Nikdy, předtím ani potom, jsem neplánovala tak dopředu. Jsem zvyklá, že nevím ani ň o začínajícím týdnu.

Ve svém životě pro přítomnost se soustřeďuje na bezprostřední uspokojování chvilkových komerčních přání, kdy radost z každého vyplnění však vyprchá v několika sekundách a vystřídá ji přání nové. Zdá se, že vznešené, hlubší hodnoty v jejím až karikaturně konzumním vnímání života nemají místo. Žije přítomností, kde se platné zdají jen prosté hodnoty okamžiku založené na konzumu pro konzum. Konzumuji, tedy jsem. Violettě jakožto představitelce hyperkonzumního člověka budeme věnovat zvláštní kapitolu.⁷⁸

Violetta je typickou antihrdinkou, rebelkou, která se přičí morálce a konvencím, čímž Velasco mimo jiné pomyslně navazuje na *Ondu* a 60. léta vůbec. Violetta se staví proti přežitkům mexické střední vrstvy, zároveň však je sama jejím zrcadlem a ve své touze po svobodě sama padá na dno, odkud se ze zoufalství snaží dostat ne příliš úspěšným opětovným začleněním do života středních vrstev, své rodiny, z jejichž

⁷⁸ Šestá kapitola této části nazvaná „Globalizovaná hyperkonzumentka Violetta“ (viz s. 117-130).

spárů na konci románů stejně definitivně prchá. Své okolí utopené v přetvářce a materiální honbě však překonává inteligentní a často šokující upřímností, odvahou, troufalou podnikavostí a chytrým, svižným humorem okořeněným silnou dávkou ironie a cynismu, se kterými na sebe a život vůbec nazírá. To ji také dodává na velké životaschopnosti. V tomto smyslu bývá Violetta interpretována jako pikareskní antihrdinka. A tak volně navazuje na svou pradávnu předchůdkyni, Justinu, první ženu-píkarku v literatuře.⁷⁹

...me gustan mucho los malditos. Los villanos que van detrás de Luisa Lane ya sabes cómo: con las más nefastas intenciones. Los malos-malos: esos son los buenos. (DG, 212)

...líbí se mi zvrhlíci. Ničemové, co jdou po Lois Laneové, vždyť víš, jak – s těmi nejzvrácenějšími úmysly. Ty největší padouchy vidím jako dobráky.

Te digo que los tipos decentes no me van. Les traigo mala suerte. (DG, 215)

Říkám ti, slušní týpci se ke mně nehodí. Nosím jim smůlu.

Podobně jako píkaro i Violetta sociálně a morálně degraduje. Její pozice a situace jsou velmi labilní. Je to však rozhodnutí její svobodné vůle, sama se rozhodla vyčlenit se ze své pokrytecké rodiny, kterou tak zároveň demaskuje. Na jedné straně tedy odhaluje faleš, přináší pohled z rubové strany, na straně druhé je sama zrcadlem, neb je ztělesněním neduhů a neřestí, nejednou stejných jako má její okolí. Aby se prodrala životem, musí používat stejně podlé, ne-li horší prostředky, většinou však proti těm, kteří se již nějak provinili. Cílem románu ale není moralizovat ani poučovat.

Violettino antihrdinství dokládá i skutečnost, že nehledá či nepotřebuje anděla, nýbrž d'ábla strážného, jenž přichází příznačně a s ironií knize vlastní z mexické čtvrti pojmenované San Ángel (Svatý Anděl). V tomto smyslu je výstižné i první motto románu pocházející z *Běsů* F. M. Dostojevského:

⁷⁹ Postava je z románu *Píkarka Justina* (La Pícaro Justina) z roku 1605, jehož pravděpodobným autorem je Francisco López de Úbeda. Cf. Bělič, Oldřich – Forbelský, Josef. Op. cit., s. 93.

Kde jste, dva andělé, jichž jsem nikdy nebyl hoden?⁸⁰

Violetta je antihrdinkou z mnoha pohledů. Je asociální, nezakatvená, nepřizpůsobivá, žije v podstatě osaměle, jen tu a tam je v přechodném kontaktu s často pochybnými individui, nedaří se jí najít sebe samu a potažmo ani své místo na zemi, svou roli či nějaké poslání. Je svým způsobem ztracená, i když si to nepřipouští, neb řeší jen přítomnost a svůj život nehodnotí. Její život určují urgentní řešení momentálních krizových situací související s její překerní finanční, rodinnou, ilegální pozicí. Takových situací je v životě protagonistky bezpočet, jeden svízel střídá druhý. Pohybuje se z místa na místo, žije ze dne na den, je v podstatě stále na útěku. Její ilegální život se jí nedaří držet pod kontrolou, snaží se prokličkovat, což ji nutně přivádí k dalším antihrdinským rolím. Postupně se z ní stává prostitutka, hráčka, narkomanka, zlodějka a bezmála i vražedkyně. Působí, jako by neměla žádný hodnotový žebříček, jako by v jejím životě nemělo nic nadčasovou nebo trvalejší hodnotu. Před ničím se nezastaví, nemá žádné morální a etické zábrany. Violettin život se někdy pohybuje ve výškách, jindy v propastech, ale jediné, co její nezkrotná povaha opravdu nesnese, je stát se součástí průměrného, statického středu, být uvnitř. Je jí bytostně nesnesitelné všechno všední a průměrné, ale vyjma okamžitých cílů životem se protlouká bez konkrétnější vyšší životní mety. Co tedy hledá? Na tu otázku se pokusíme hledat odpověď v následujících kapitolách.

¿Sabes qué no soporto? Estar en medio. Me gustan los principios, los finales, los sótanos, el penthouse, las pirujas, las monjas, pero lo que hay en medio es apestoso. (DG, 244)

Víš, co nesnesu? Být uprostřed. Líbí se mi začátky, konce, sklepy, penthouse, šlapky, jeptišky, ale být průměr, to je nesnesitelný.

(...) a mí nada me dura. Todo lo que me llega es desechable. (...) Creo que lo único profundo de mi vida son los abismos. (DG, 315)

⁸⁰ „¿Dónde estáis, ángeles míos, a los que nunca merecí?“ Velasco, Xavier. *Diablo Guardián*. Madrid: Punto de lectura, 2004, s. 11. Český překlad citován z: Dostojevskij, Fjodor Michajlovič. *Běsi*. Přeložili Taťjana Hašková a Jaroslav Hulák. Praha, Academia, 2000, s. 29. (Ve španělské verzi je číslovka „dva“ nahrazena zájmenem „moji“ /míos/).

(...) u mě netrvá nic dlouho. Všechno, co mi přijde do cesty, je na jedno použití. (...) Myslím, že v mém životě jsou hluboký jenom moje propasti.

Lo mío son las fiestas, la noche, el movimiento. (DG, 311)

Můj svět, to jsou oslavy, noc a pohyb.

Jak je tedy možné, že sobecká, drzá, povrchní a nevychovaná Violetta bez morálky, která se nezastaví před žádným hříchem, strhne čtenáře, který si ji nejen oblíbí, ale mnohý se v ní i najde? Violetta je postavou světa globalizace, ale zároveň i představitelkou typicky mexickou. Tento rozměr Violettiny identity podrobně rozebereme v příslušných kapitolách.⁸¹

Kromě možnosti určitého ztotožnění si Violetta získává čtenáře i svým přístupem k životu. V době, kdy mnozí lidé upadají do depresí, prožívají úzkostné stavy a obávají se budoucnosti, Violettin nezodpovědný přístup k životu v duchu „carpe diem“ má na čtenáře osvobozující účinek. Violetta se života nebojí. Má v sobě vervu, odvalu, bojovnost, drzost a chuť do života, což jí pomáhá čelit světu, který není o nic lepší než ona.

Toda la gente que se propone enderezar al mundo lo que en realidad quiere es enchuecarlo a su medida. No hay nada más torcido que un enderezador. (DG, 306)

Všichni lidi, co se tváří, že chtějí napravit svět, ho chtějí ve skutečnosti upravit na svou míru. Nikdo není křivější než napravovatel.

Svou životaschopností je opakem Piga, depresivního melancholika se sebevražednými sklony. Violettinu životní energie ho přitahuje. Violetta je člověk, který se nevzdává ani si nezoufá, a když, tak s notnou dávkou humoru. Životní situace bere, jak přijdou, a čelí jim, jak může.

⁸¹ Třetí kapitola „Coatlicue Violetta“ a šestá kapitola „Globalizovaná hyperkonzumentka Violetta“ této části práce (viz s. 74-89 a 117-130).

¿Por qué la gente cree que llorando y quejándose de lo triste que es su vida va a merecerse cualquier cosa mejor? ¿Quién va a recompensarte por joderle el *mood*? ¿No sería más lógico que te pagaran por hacerlos reír? (DG, 148)

Proč si lidi myslí, že když budou brečet a stěžovat si na to, jak je jejich život smutný, že si tak zaslouží něco lepšího? Kdo tě odmění za to, žes mu posral *mood*? Nebylo by logičtější, aby ti platili za to, že je rozesměješ?

Violettinou silnou stránkou je smysl pro humor. Kniha je prodchnuta ironií, cynismem, sarkasmem, sebekritikou, vtípem. Violetta svůj humor neztrácí v žádné situaci. Humor tradičně není doménou mexické literatury, vždy v ní byl spíš jevem okrajovým a i na okraji studovaným. Velký přínos románu tkví tedy i v tom, že svým humorným nábojem navazuje na své předchůdce Juana Josého Arreolu a Jorge Ibarguengoitiu, tradičně citované představitele humoru a parodie v mexické literatuře, ale opět i například na Gustava Sainze.

2. „Já nechci být já“: Violetta versus Rosa del Alba

Tengo veinticinco años y hablo como viejita. Ya jubilé dos nombres y no sé como llamarme. (DG, 567)

Je mi pětadvacet a mluvím jako stařena. Dvě moje jména už šly do důchodu a nevím, jak se mám dál jmenovat.

Jméno postavy hraje v románu klíčovou roli. Violetta je postava rozdvojená. Se svým pravým jménem, Rosa del Alba, se nikdy neidentifikovala, protože ho spojuje s vůlí rodičů, s jejich představami o jejím životě. Matka Rosu chtěla původně pojmenovat Violetta, ale narazila na odpor ostatních členů rodiny, protože „Violetty nikdy nepřijdou do nebe.“⁸² Matka však v dětství potají oslovovala Rosu jako Violettu a Violettin rebelský duch se s tímto spikleneckým a tajným jménem ztotožnil. Jednou, když jí matka chtěla dodat odvalu, vykřikla *Salta, Violetta* (Skoč/Jed', Violetto), a tato věta bude protagonistku provázet jako její životní motto symbolizující odvalu a troufalost a pomáhat jí v překonání svízelných situací.

⁸² „Las Violettas jamás se van al cielo.“ Velasco, Xavier. *Diablo Guardián*. Madrid: Punto de lectura, 2004, s. 23.

De chiquita veía a los otros niños saltar de la resbaladilla y me daba horror. Además el metal estaba muy caliente y yo traía falda cortita. Mi mamá me gritaba: *Salta, Rosalba*, y yo nada, a berrear. Pero un día se me acercó al oído y dijo: *Salta, Violetta*. Sabía que yo siempre decía que sí cuando me pedían las cosas por ese nombre, o sea el que mi papá no podía ni oír, y que después ella tampoco quiso seguir diciendo. Pero ese día lo dijo y me pidió que saltara, ni modo: salté. Desde entonces, cada que estoy realmente a punto de hacerle un berrinche a la vida, cierro los ojos y digo: *Salta, Violetta*. (DG, 244)

Jako malá jsem vídala jiné děti, jak jezdí na skluzavce a děsila jsem se toho. Navíc ten plech byl strašně horký a já měla na sobě kratičkou sukni. Máma na mě křičela: *Jed', Rosalbo*, ale já nic, bulela jsem. Až jednou se ke mně přiblížila a pošeptala mi do ucha: *Jed', Violetto*. Věděla, že jsem vždycky souhlasila, když mě o něco požádali tímhle jménem, které můj táta nemohl ani slyšet a které ona už pak taky neříkala. Ale toho dne ho řekla, požádala mě, abych sjela, nešlo to jinak. Sjela jsem. Od té doby vždycky, když se mi fakt zdá, že se začnu v životě vztekat, zavřu oči a řeknu si: *Jed', Violetto*.

Postupem času ji tak přestává oslovovat i matka a pro Violettu se toto jméno stává válečným. Symbolizuje její opozici, touhu po svobodě a dobrodružství, její boj proti maloburžoazní přetvářce a falešné morálce. Violetta nikdy netoužila přijít do nebe, a tak se začíná za zády rodičů představovat jako Violetta se slovy, že „druhé t je kříž a že její jméno v sobě nosí vlastní krucifix.“⁸³

Výběr křestních jmen není náhodný, jejich význam je symbolický. Mají společné dva rysy. Obě označují květiny („rosa“ = růže, „violeta“ = fialka) a zároveň barvy („rosa“ = růžová, „violeta“ = fialová), které však stojí v určitém protikladu. Růžová je barva většinou světlá, čirá, zatímco fialová bývá tmavá, zakalená. Růžová barva jména Rosa tak v románu symbolizuje poslušnost, oddanost rodičům a plnění jejich přání. Fialová barva Violetty naopak odráží Violettinu rebelství. Jak si dále ukážeme v kapitole o mexičanství Rosalba je blond'atá (rodina si barví vlasy každou neděli na blond), zatímco Violetta příznačně tmavovlasá. Kromě toho Rosa je celým jménem Rosalba neboli oficiálně Rosa del Alba („alba“ = svítání), které pak stojí v protikladu k fialovému večernímu soumraku, jenž charakterizuje podstatu Violetty, postavu noci, ilegality, dna. Violettin život se nápadně podobá soumraku. Kromě toho je jméno Violetta foneticky příbuzné se

⁸³ „De niña me gustaba decir que la segunda t era una cruz, que mi nombre traía su propio crucifijo.“ Ibid., s. 23.

slovesem „violar“, které ve španělštině znamená znásilnit, porušit, nedodržovat, znesvětit. Violettin život je v podstatě nepřetržitým porušováním zákonů a morálky. Volba obou Violettiných jmen i přezdívek dalších postav v knize, jak si v závěru této kapitoly ukážeme, je tedy motivovaná (Pig, Nefastófeles, Supermario, Richie Ranch, Kapitán Scheissekopfen).

Mi papá quería que me llamara Guadalupe o Genoveva, que eran *nombres de mujer buena*. Pero mi mamá opinó que así se llaman las jodidas, y se empeñó en ponerme Violetta. Sólo que luego apareció mi abuelo, que igual que ellos tenía su teoría de los nombres, y dijo que Violetta era nombre de piruja. Creo que había visto una película, o a lo mejor fue sólo por chingar a mi madre. No sé, el caso es que el papá de mi papá sugirió que me pusieran Rosalba, y al final en eso quedaron de acuerdo: *Rosa del Alba*. Imagínate yo, con ese nombre. Pero mi mamá me llamaba a escondidas *Violetta*, aunque me hubiera registrado como Rosa del Alba. A lo mejor de ahí viene mi maldición ya que el alba es mi peor momento del día. (DG, 23)

Táta chtěl, abych se jmenovala Guadalupe nebo Jenovéfa, protože jsou to *jména spořádaných žen*. Ale máma si myslela, že se tak jmenujou hloupý husy a usilovala o to, abych se jmenovala Violetta. Pak se ale objevil děda, který měl o jménech taky svojí teorii, a prohlásil, že Violetta je jméno pro šlapku. Asi viděl nějaký film, nebo to řekl jenom proto, že chtěl naštvat mámu. Nevím, ale dopadlo to tak, že táta mého táty navrhnul, aby mě pojmenovali Rosalba a na tom se nakonec shodli: *Rosa del Alba*. Představ si mě, já a takový jméno. Ale máma mě tajně oslovovala *Violetto*, i když na úřadech mě registrovala jako Rosa del Alba. Možná že právě odtud pochází moje prokletí, protože svítání je pro mě nejhorším okamžikem dne.

Jestliže Rosalbina životní dráha je naplánována rodiči, kteří jí chtějí zajistit kariéru dvojjazyčné sekretářky, Violetta tíhne svou podstatou k nezávislosti a jedinečnosti, tj. nechce být jako ostatní průměr. Sama se od mala považuje za černou ovci rodiny, kterou definuje jako stádo míšeneckých ovcí. Svůj příběh začíná slovy:

¿Cómo quieres que empiece? *Daddy had a little lamb?* Soy oveja, ya sé, mi destino es vivir entre el rebaño. Pero eso sí: primero negra, que mestiza. Mis papás son ovejas mestizas, yo salí negra y con modales de cabra. Soy la vergüenza del rebaño, y en eso estamos más que correspondidos. (DG, 22)

Jak chceš, abych začala? *Daddy had a little lamb?* Jsem ovce, to vím, mým údělem je žít ve stádu. Ale na prvním místě černá, až pak míšenecká. Moji rodiče jsou míšenecký ovce, já se narodila černá a s chováním kozy. Jsem ostudou stáda a v tom jsme si víc než podobný.

Pero no soy ingenua, insisto, soy quien soy: la oveja negra, la plebeya ambiciosa, la puta de este hotel, la bruja de este cuento. Ni modo de esperar que me pongas de princesa, ¿ajá? (DG, 26)

Ale nejsem naivka, trvám na tom, že jsem prostě taková, jaká jsem: černá ovce, ctižádostivá plebejka, děvka tohoto hotelu, čarodějnice týchle pohádky. Nemůžu čekat, že ze mě uděláš princeznu, co?

Jméno je pro Violettu důležité z pohledu její vlastní identifikace. Jméno Rosalba chápe Violetta jako jméno, které jí nepatří. Osvobození od něj a jeho výměna za jiné je tak výchozím krokem k hledání svého já. Daniela Hodrová mluví o „gestu sebestvoření skrze jméno“⁸⁴, které není u románových postav 20. století žádnou výjimkou.

„Volbou jiného jména se vzpírají svému osudu, manifestují své proměny, dávají najevo svou dynamickou identitu. (...) tam, kde si postava své jméno určuje nebo mění (...), svědčí to o značné míře jejího sebeuvědomění. Subjekt se touží konstituovat skrze jméno. Jméno přestává být něčím vnějším a nahodilým a začíná být čímsi vnitřním, bytostným, spjatým s existencí, jejím poznáním, s prohloubením identity. (...) Změna jména bývá výrazem odstupů od vlastní existence, určité etapy sebepoznání a určitého způsobu sebepojetí (...). Nicméně se zdá, že tento postup s takovým smyslem, obvyklý v žánru hagiografie, se v románu vyskytuje spíše ojediněle a častěji se tu setkáváme s proměnami jména jako výrazem nejisté identity postavy.“⁸⁵

Violettin příběh je ve skutečnosti především hledáním sebe sama. Protagonistka je svým já přímo posedlá. Její vyprávění je velmi sebestředné, vše se točí jen kolem ní a jejích úvah o sobě, až to může čtenáře chvílemi unavovat. S tím souvisí i posedlost jménem, která je vyjádřena například i tím, že Violetta svou zpověď v ich-formě sem tam prokládá er-formou, kdy o sobě mluví ve třetí osobě a zdůrazňuje tak své jméno Violetta, jak je patrné i z některých ukázek. Volba jiného jména je zde, jak píše Daniela Hodrová, výrazem nejistoty a nezakotvenosti. Violetta je kontroverzní jméno, které bylo od narození spojováno se zázakem a spiklenectvím. Nesměla tak být pojmenována, matka ji tak ale občas tajně oslovovala, zvláště když chtěla, aby poslechla. A Violetta

⁸⁴ Hodrová, Daniela a kolektiv. Op. cit., s. 610.

⁸⁵ Ibid., s. 610.

se tak nejednou stejně představuje. V pubertě se s ním zcela identifikuje především na základě jeho rebelského podtextu v rámci rodiny. Není však nijak zvlášť konstruktivní, dospívající představy a sny o životě Violetty se nejeví moc reálně. A tak není překvapující, když o dvanáct let později dvacetipětiletá Violetta stále hledá své jméno i sebe samu.

Violetta se chce stát plně režisérkou svého života, jehož scénář je však velmi vágní. Když se v patnácti letech rozhodne utéct od rodičů, ví jen, že chce do New Yorku a že se chce topit v penězích. Konkrétnější plány nemá. A tak tomu bude po celý román. Rosalbin život měl být naplánovaný, Violetta žije okamžikem. Violetta utekla od Rosalby a hraje si na Violettu, což ji zpočátku, zdá se, plně uspokojuje. Brzy se však dostává do velkých existenčních problémů vycházejících především z nedostatku financí a její ilegální situace ve Spojených státech. Ve snaze zůstat nezávislou Violettou se morálně zcela propadá. Jako Violetta se snaží pochybným způsobem přežít i v Mexiku, kam se po čtyřech letech musí urychleně vrátit, aby utekla před svým úhlavním nepřítelem Nefastófelem. Rodiče o jejím návratu netuší, dokud ji opět do svých spár nechytne Nefastófeles, tentokrát jako elegant a firemní ředitel Rodolfo Ferreiro. Violetta je na dně, bez prostředků, bez budoucnosti, a tak ji nezbyvá než přijmout Ferreirovu nabídku na místo sekretářky a bydlet opět jako Rosalba u svých rodičů. Vše dle plánu Nefastófela. Violettou se opět stává, když se ve firmě seznamuje s podobným outsiderem, jakým je ona sama, s Pigem. Ale ani ten ji nemůže vymanit z Ferreirova otroctví. A tak opět spořádá plán a mizí. Rosalba je považována za nezvěstnou a s Pigovou pomocí se Violettě podaří nafingovat její smrt, což se jeví jako jediný prostředek, jak se snad nadobro zbavit Nefastófela a své minulosti. Rodiče uspořádají malý pohřební obřad, kterým román formou anticipace začíná. Rosa del Alba Rosas Valvidia je mrtvá. Violettina matka nechala u urny růžového plyšového medvídka, který, byť má ještě na sobě etiketu s cenou a byl zjevně zakoupen těsně před obřadem, symbolizuje Rosalbu – růžovou barvu obsaženou v jejím jméně, dětství s rodiči. Pig si bere medvídka spolu s kazetou, ale cestou ze hřbitova ho v závěru románu výmluvně vyhodí z okénka pod kola kamionu.

Y el osito sale volando por la ventanilla, rueda en el pavimento, se deshace bajo las ruedas de un camión de redilas. (DG, 626)

A medvídek vyletí okénkem ven, kutálí se po dlažbě a roztrhá se pod koly kamiónu s ohradou.

Rosalba je mrtvá. Violetta skomírá. Na konci románu – své zpovědi - Violetta přiznává, že už se necítí ani Violettou, že Violetta je v agonii. Její hledání svého já se tak ocitá ve slepé uličce. Violetta si je vědoma, že se stále ještě nenašla. Rosalba je mrtvá, a pokud se Violetta definovala především na základě opozice k ní, je mrtvá i Violetta. Přichází další fáze Violettin života, jehož směřování je už ponecháno čtenářovým domněnkám a fantazii, i když, jak jsme už naznačili, se tu rýsuje prostor pro další cestu a lásku. Na konci románu se tak Violetta prohlašuje za bezejmennou. Jak píše Hodrová, tento stav bývá sice spjat se ztrátou identity, zároveň je však pro postavu osvobozujícím. Znamená rozchod s minulostí, nový začátek. „Ztráta jména se může stát východiskem k hledání pravé identity.“⁸⁶

Eres lo único que me queda, y cuando acabe de contarte todo tampoco tú vas a quedarme. Voy a cortar los cables, *darling*. Si ya maté a Rosalba, ni modo que a Violetta la dejen viva. Todavía no la he matado porque no he decidido cómo voy a llamarme, dónde voy a vivir, qué voy a hacer, todo eso. Tengo que armar un plan de aterrizaje, pero antes tú y yo vamos a acabar con esto. (DG, 566-567)

Jseš to jediný, co mi zbývá a až ti to všechno dopovím, tak už nebudu mít ani tebe. Spálím mosty, *darling*. Když už jsem zabila Rosalbu, nemůžu nechat živou ani Violettu. Zatím jsem ji nazabila, protože nevím, jak se budu jmenovat, kde budu žít, co budu dělat a tak. Musím vymyslet nějaký přistávací plán, ale předtím musíme ty i já skoncovat s tímhle.

Violetta, Rosalba, Rosa del Alba: ya ninguna era yo. Vivía dividida todo el tiempo. Rosalba en la oficina, Rosa del Alba en la casa (me lo decían por joder, esto estaba clarísimo) y Violetta en el espejo. Me miraba por horas, unas veces sentada dentro del coche, otras en el espejo del baño, otras en mi espejito del buró. Decía: *¿Dónde estaré yo? ¿En los ojos, en los labios, en la frente?* Casi toda mi vida sucedía a espaldas de mí misma. (DG, 584)

Violetta, Rosalba, Rosa del Alba: už jsem nebyla žádnou z nich. Žila jsem celý čas rozdělená. Rosalba v kanceláři, Rosa del Alba doma (říkali mi tak, aby mě nasrali, to bylo jasný) a Violetta v zrcadle. Hodiny jsem se

⁸⁶ Ibid., s. 610.

prohlížela, jednou posazená v autě, podruhé v zrcadle v koupelně, jindy zas v zrcátku v kanceláři. Říkala jsem: *Kde jsem asi já? V očích, ve rtech, na čele?* Skoro celý můj život se odehrával za mými vlastními zády.

Z ukázky je patrné, že je v knize použit motiv zrcadla. Tento motiv spolu s obrazem tváře je už od dob romantismu spojován právě s hledáním identity. Je též obrazem narcisistního sebezhlížení, což reflektuje individualistickou, narcisistní podstatu člověka hyperkonzumní éry, jehož je Violetta představitelkou, jak o tom bude pojednáno v příslušné kapitole.⁸⁷ V románu se setkáme i s motivem zrcadlení a faty morgány symbolizující jiný svět, neskutečný svět zdání a iluzí - zde je konkrétně takto podáno město Las Vegas, a jinou dimenzi vědomí - vnímání světa pod vlivem drog.⁸⁸ K otázce přeludu se ještě dostaneme v kapitole věnované Violettině pobytu v Las Vegas.⁸⁹

Jméno Rosalba je spojeno s pasivitou, s vůlí jiných, Rosalba je loutka, která není pánem svého života, má se chovat, jak se od ní očekává a vykonávat a říkat, co je jí diktováno. Zatímco Violetta má být dcerou svobody, pánem vlastního života. Violetta je odhodlanou, odvážnou, podnikavou, ale i zcela všehoschopnou postavou, která si chce splnit své sny a představy o životě, i když je nemá úplně utříděné a na své cestě za nejasným snem neustále naráží. Jedním z hlavních cílů Violettina života je od počátku úporná snaha oddělit se a nestát se součástí průměrného stáda a to za jakoukoli cenu, třeba i tu, že se dotkne nejhlubšího dna.

Violetta nació linda, joven, atrevida, excesiva, millonaria, intensa. Violetta es la heroína de este cuento. Yo a Violetta la admiro tanto que estoy dispuesta a siempre ser y hacer lo que ella quiere. Y lo que siempre quiso ella y quise yo fue convertirme en ella y ser las dos nada más una. Sacarle el corazón a Rosalba y ofrendárselo a Violetta: de eso se trató el cuento. Transformar a la niña ñoña en mujer inconveniente. (DG, 129)

Violetta se narodila krásná, mladá, odvážná, ráda přehání, je výrazná a je to milionářka. Violetta je hrdinkou týhle pohádky. Já Violettu obdivuju tak, že jsem vždycky ochotná být a dělat to, co chce. A to, co vždycky chtěla ona i já, bylo, abych se stala Violettou a byla místo dvěma jen jednou. Vytrhnout

⁸⁷ Šestá kapitola této části nazvaná „Globalizovaná hyperkonzumentka Violetta“ (viz s. 117-130).

⁸⁸ Cf. Hodrová, Daniela a kolektiv. Op. cit., s. 700, 713, 733.

⁸⁹ Podkapitola „Las Vegas – iluzivní mezipřistání“ v rámci páté kapitoly „Gringa Violetta: mezi New Yorkem a Las Vegas“ této části práce (viz s. 115-117).

srdce Rosalbě a darovat ho Violettě, o to šlo v týhle pohádce. Proměnit naivní slečinku v neslušnou ženskou.

Její rodina je pro ni příkladem toho, co v žádném případě nechce následovat. Violetta se definuje především negací, jaká být nechce, jako její rodiče, jako její spolužačky, jako průměrní Mexičané apod. Nejvíc ji na rodičích rozčiluje jejich faleš, malost a celková stavovská průměrnost, kterou se navíc za každou cenu snaží zakrýt, která jim však i tak kouká na dálku z kapes. Jejich přetvářka, prodejnost, směšná celoživotní snaha patřit do vyšších společenských vrstev, pozornost, kterou věnují tomu, jak na ně nahlíží okolí, jak navenek působí („Qué dirán?“ = Co tomu řeknou?) jsou Violettě odporné.

Přes svou neustálou negaci a neschopnost zakotvit si Violetta opakovaně a stále intenzivněji uvědomuje svou samotu. Jestliže Rosalba měla rodinu, Violetta je velmi osamělá, žije bez lásky, bez přátel, bez rodiny. A přestože jejím původním záměrem bylo zpřetrhat všechna mezilidská pouta a její kočovný život se s novými trvalými pouty neslučuje, přestože vypadá a možná si myslí, že má vztah jen k penězům, autům, luxusnímu oblečení a šperkům, Violettinou zpovědí opakovaně prosakují stesky nad samotou. Konec románu snad napovídá, že pravá Violetta/Rosalba, ta, která ještě nemá jméno, se konečně rýsuje jako člověk bez masky a po boku milované a milující osoby, spřízněné duše, svého d'ábla strážného.

V souvislosti se jménem Violetty ještě doplníme, že v knize se často vyskytují jména přezdívková, jejichž autorkou je až na přezdívkou Pig Violetta. Rodolfa Ferreira zná čtenář dříve pod Violettinou přezdívkou Nefastófeles (Kazisvět), občas zkráceně Nef, než se dozví jeho pravé občanské jméno. Pokrytec Nefastófeles, který ve Violettině životě představuje největší zlo a pod původní záminkou přátelství a pomoci jí využívá, manipuluje s Violettou a stává se v podstatě jejím majitelem. Violettin útěk před rodinou se tak postupně promění v útěk před Nefastófelem, a nakonec před oběma dohromady. Nefastófeles alias Rodolfo Ferreira – ředitel reklamní agentury, ničema dvou tváří, se spolčí s Violettinými rodiči, které si předchází jakožto Violettin

nápadník, přestože je šťastně ženat. Drží tak Violettu stále v šachu, neboť je v tu chvíli jediný, kdo zná velkou část pravdy o jejím pravém životě. Je průhledné, že přezdívka Nefastófeles je odvozená od slova „nefasto“ = škodlivý, nebezpečný, gauner. Postava se tak redukuje na základní rys obsažený v „mluvícím jméně“.⁹⁰ Přezdívka Supermario naráží na komiskový svět superhrdinů, jak si ukážeme v příslušné kapitole.⁹¹ Podobně i Richie Ranch odkazuje ke komiksovému a později filmovému hrdinovi Richie Richovi, synovi zámožných rodičů Richarda a Reginy Richových. Na Kapitána Scheissekopfena (Posraná hlava) zase přejmenovala Violetta svého zákazníka a dočasného „přítele“ Manfreda Schonenberga zřejmě proto, že ji udal, prý v dobré víře, jejím rodičům. Pig (Prase) je přezdívka, jejíž autorkou výjimečně není Violetta. Postava Piga s ní do románu už přichází, Violetta ho překřtí na Ďábla strážného, jeho pravé jméno se čtenář nedozví. Pig je tak trochu alter egem autora Xaviera Velaska, což by mohl být důvod, proč v knize vystupuje pouze pod svým přezdívkovým jménem.

Posedlost jmény a trefným přejmenováním („mluvícími jmény“) je velmi charakteristickým rysem postavy Violetty, který úzce souvisí s tématem identity.

3. Coatlicue Violetta

Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos.
Porfirio Díaz

Jedním z nápadných a často uváděných rysů současné mexické, potažmo obecně hispanoamerické literatury je její odklon od národní tematiky. Ukázkovým se v tomto smyslu stalo uskupení *Crack*.⁹² Toto

⁹⁰ Cf. Hodrová, Daniela a kolektiv. Op. cit., s. 608-609.

⁹¹ Čtvrtá kapitola této části nazvaná „Svět komiksu jako kulturní reference a možnost ztotožnění“ (viz s. 89-107).

⁹² *Crack*, generační literární skupina, kterou v roce 1996 vytvořili mexičtí spisovatelé Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Elloy Urroz, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda, Vicente Herrasti a Alejandro Estivill (všichni narození mezi lety 1961 a 1968). V manifestu, který při té příležitosti vydali, vyhlásili svůj odklon od tradiční mexické a hispanoamerické literatury. Chtěli tím dát najevo, že už nechtějí být svázáni povinností vytvářet tzv. národní literaturu, jak se tradičně od spisovatelů těchto regionů očekávalo. Rovněž se chtěli distancovat od typu literatury, který z jejich pohledu v 80. letech vzešel jako laciná, komerčně orientovaná odnož magického realismu (Laura Esquivelová, Isabel Allendová). V hispanoamerickém literárním prostředí vznikla v 90. letech podobně smýšlející literární skupina i na protější straně zeměkoule. Šlo o chilské uskupení nazvané *McOndo* vedené Albertem Fuguetem a Sergiem Gómezem. Obě skupiny, mexická i chilská, mají příznačná

směrování mexické prózy nelze ale rozhodně považovat za určující nebo dokonce majoritní. Na druhou stranu je totiž stále velký počet těch, kteří zůstávají věrni Mexiku, jak je tomu například v už zmíněné tzv. pohraniční literatuře. Je tedy stále velké množství autorů, kteří ve svém díle reflektují mexickou duši a charakter a stále se tak vracejí k otázce mexičanství, jež výrazně provází mexickou výpravnou prózu a esejistiku od dob mexické revoluce.

Národní identita a specifičnost jsou i nadále návratným literárním motivem. Jejich pojetí bylo od dob revoluce založeno na různých podložích: rasovém (José Vasconcelos), psychologicko-historickém (Samuel Ramos), myticko-filosofickém (Octavio Paz), sociologickém a demytizujícím (Carlos Monsiváis, Roger Bartra) apod. Na přelomu tisíciletí se též setkáváme s nejrůznějším nazíráním. Od esoterického výkladu v duchu New Age po humorný, sebekritický úhel pohledu, jak je tomu i v románu Xaviera Velaska. Z výše uvedených mexických myslitelů Velasco navazuje především na Samuela Ramose a Carlose Monsiváise⁹³. S nadhledem nahlíží na mexičanství například i další současník, Juan Villoro. V jednom rozhovoru u příležitosti vydání své povídkové knihy *Viníci* (Los culpables, 2008) mimo jiné podotýká:

„Mexická kultura se mexičanstvím předávkovala. Tolik jsme se prozkoumávali, byli jsme tak zamilovaní do svého úsilí najít naši národní odlišnost, až nám ujela ruka a riskujeme, že vytvoříme jakýsi folklor identity. To, že někdo chce být typický pro sebe sama, je samozřejmě trochu absurdní.“⁹⁴

pojmenování. *Crack* jednak ironicky parafrázuje slovo „boom“ a zároveň signalizuje rozchod („crack“ (ang.) = rozbít, prasknout). Toto označení nemá ani vzdáleně něco společného s problematikou drog („crack“ je slangový název pro určitý druh kokainu), sám Volpi říká, že je podobná asociace ani nenapadla. Cf. Chávez, Ricardo – Estivill, Alejandro – Herrasti, Vicente et alii. *Crack. Instrucciones de uso*. Barcelona, Mondadori, 2005, s. 175-188.

⁹³ S Carlosem Monsiváísem spojuje Velaskův román především ironie a pohled „zdola“. Cf. Riebová, Markéta. *Básník a kronikář. Reflexe hispanoamerické skutečnosti v prozaických textech Octavia Paze a Carlose Monsiváise*. Praha, FF UK, disertační práce, 2011.

⁹⁴ „La cultura mexicana tuvo una sobredosis de mexicanidad. Nos investigamos tanto a nosotros mismos, estábamos tan enamorados intentando encontrar nuestra especificidad, que se nos pasó la mano y corremos el riesgo de hacer una especie de folclore de la identidad. Evidentemente, es un poco absurdo que alguien quiera ser típico para sí mismo.“ Friera, Silvina. „Mi país tiene sobredosis de mexicanidad.“ *Página/12*, Buenos Aires, 7.5.2008. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z:

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-9987-2008-05-07.html>>.

3.1 „Komplex Coatlicue“

Xavier Velasco se s humorem sobě vlastním soustřeďuje především na jeden psychologický aspekt mexického člověka, a tím je pohled upřený na jiného jako příčina i důsledek komplexu méněcennosti.

Violetta pochází z typické mexické rodiny střední třídy („clase media“). Jak už jsme zmiňovali, snaží se z vlivu své rodiny vymanit, být jiná, zároveň je však v mnohém vlastně stejná. Průměrní Mexičané ze střední vrstvy, tak jak je až karikaturně zosobňuje Violettiná rodina, jsou často lidé snažící se zakrýt a popřít svůj domorodý původ, který je v těchto kruzích nejednou vnímán jako deklasující. Chtějí se fyzicky i stylem a úrovní života co nejvíce podobat svým severoamerickým sousedům. Spojené státy, které přitom v hloubi duše v podstatě nemohou vystát, jsou jejich životním modelem, často životní metou. Už ve 30. letech 20. století napsal Samuel Ramos (1897-1959), významný mexický filozof a myslitel, stěžejní knihu *Perfil člověka a kultury v Mexiku* (*El Perfil del hombre y la cultura en México*), ve které se snaží z psychologického hlediska (pod vlivem Alfreda Adlera) definovat národní identitu a mexickou kulturní specifičnost. Klíčem k definici mexičanství mu jsou mexický způsob bytí a chování a mexické dějiny. Samuel Ramos vidí jako jeden ze základních rysů mexické duše pocit méněcennosti. Ramos vidí kořeny tohoto mexického komplexu v období dobývání a kolonizace, v míšenectví a především v neadekvátní konfrontaci Mexika s vyspělou Evropou v době bojů za nezávislost. Výrazně se však rozvinul až po získání nezávislosti, kdy se mladá země chtěla rychle podobat staré Evropě, začala bez rozmyslu imitovat, co jí nebylo vlastní, a za krátkou dobu chtěla být tam, kam se Evropa dostávala staletí. Ve 20. století pak Evropu postupně vystřídal model Spojených států amerických, vzorec imitace a srovnávání nesrovnatelného zůstal stejný, jen dostal jiný, aktuální obsah.⁹⁵

A jak jsme se tolik modernizovali, zařazovali jsme do své mluvy výrazy, které nejdřív zněly jako poangličtělá španělština ve filmech s Tin Tanem a pak se pomexičtěly: tenkjú, okej, uatsdzmétr, šadap, sorry, uan

⁹⁵ Cf. Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: UNAM, 1963, s. 23-87.

moument plís. Začali jsme jíst hamburgry, páje, donuty, hotdogy, šejky, ajskrím, margarín, arašídové máslo. Coca-cola postupně pohřbívala ibiškovou, šalvějovou a citronovou limonádu. Chudí i nadále pili tepache. Naši rodiče si zvykali na hájból, který jim ze začátku chutnal jako nějaká medicína. Zaslých jsem, jak strýc Julián říká, u mě doma je tequila zakázaná. Já svým hostům servíruju jedině whisky: musíme vybělit chuť Mexičanů.⁹⁶

Výše uvedená citace pochází z románu Josého Emilia Pacheka *Bitvy v poušti* (Batallas en el desierto, 1981) a popisuje proces amerikanizace mexické společnosti v době po druhé světové válce. Touha vyrovnat se Američanům, žít jako oni, je následkem historicko-geograficko-politicko-společenských okolností a je už desítky let zakódována v mexickém povědomí. Těsné a výrazné sousedství s vůdčím státem světa tento pocit ještě umocňuje.

Samuel Ramos podává ne příliš lichotivý obraz psychologie mexického člověka. Zároveň však opakovaně zdůrazňuje, že Mexičan v žádném případě není méněcenným, ale že se tak cítí, což je dáno shodou kulturně-historických okolností a neodpovídajícími, dovezenými kritérii, kterými se posuzuje a s nimiž se srovnává.

Dle Ramose vycházejícího z Adlerovy teorie se komplex méněcennosti projevuje více či méně přehnanou snahou prosadit se, nepřiměřenou touhou po moci a po prvenství.⁹⁷ Přestože se Ramosův pohled může zdát z dnešního pohledu chvílemi poněkud schematický, popsaný komplex méněcennosti je u Mexičanů pocitem stále velmi živým. Je živě především neustálou, problematickou konfrontací se sousedícími USA, ke kterým má průměrný Mexičan velmi ambivalentní vztah. Na jednu stranu tuto zemi bezmezně obdivuje a jeho snem je žít jako Američan, nebo dokonce žít v USA, na druhou stranu Ameriku nenávidí a cítí se jí neustále pokořován. Violetina rodina je příkladem směšné adorace Spojených států amerických, kterou Violetta

⁹⁶ „Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquíu, oquái, uasamara, sherap, sorry, uan móment plíis. Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, jotdogs, malteadas, áiscrim, margarína, mantequilla de cacahuete. La cocacola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón. Los pobres seguían tomando tepache. Nuestros padres se habituaban al jaibol, que en principio les supo a medicina. En mi casa está prohibido el tequila, le escuché decir a mi tío Julián. Yo nada más sirvo whisky a mis invitados: hay que blanquear el gusto de los mexicanos.“ Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Era, 2008, s. 11-12.

⁹⁷ Cf. Ramos, Samuel. Op. cit., s. 23-87.

vtipně glosuje. Violetta je Mexičanka duší i tělem, průměrného Mexičana však přesahuje nadhledem, upřímností, inteligentní sebereflexí a sebekritikou, jiskrným humorem a schopností umět si ze sebe dělat legraci, jak dokazují následující ukázky:

Pero tenía hambre. Y sed. No quedaba una puta cocacola y yo de plano me negaba a tomar agua. Una noche bajé a buscar una tiendita, pero estaban cerradas. Caminé muchas cuadras, por West End, y no había nada abierto. Me moví para Broadway. Una zona asquerosa. Gente hablando español y de repente algún McDonald's cochambroso. O como tú decías: chancroléptico. Detesto los McDonald's. Un día mis papás nos tuvieron horas haciendo cola para entrar a uno, creo que era el primero que ponían en México. Yo tenía no sé, como doce años. Y estaba segurísima de que la eme tenía el mismo amarillo de las vomitadas de los clientes. (DG, 227)

Ale měla jsem hlad. A žízeň. V lednici už nebyla ani jedna pitomá coca-cola a vodu jsem pít odmítala. Jednou v noci jsem se vydala hledat nějaký krámk, ale bylo zavřeno. Šla jsem několik bloků přes West End, ale nikde neměli otevřeno. Zamířila jsem na Broadway. Odporný místo. Lidi mluvili španělsky a najednou jeden upatlanej Mekáč. Nebo jak jsi ty říkal: chankroileptickéj. Nesnáším McDonaldy. Jednou nás rodiče nutili stát hodiny frontu, myslím, že to bylo, když se otvíral první Mekáč v Mexiku. Bylo mi asi dvanáct. A byla jsem si úplně jistá, že písmeno m má stejně žlutou barvu jako zvratky zákazníků.

Violetta opakovaně pohrdá svým etnickým původem i sociálním zařazením. Nesnáší, jak se rodiče úporně snaží s dětmi mluvit anglicky, přitom je jejich přízvuk okamžitě prozradí. Ale jakmile se vydává na cestu, snaží se v podstatě o to samé, ale opět je schopna sebereflexe a na svou angličtinu nahlízet reálně.

(...) Tú crees que mis papás iban a permitir que yo no hablara inglés?
(...) hacían esfuerzos pendejísimos para que nuestros aborígenes vecinos se tragaran el cuento de que éramos gringuitos. (DG, 38)

(...) Ty si myslíš, že mí rodiče by dovolili, abych nemluvila anglicky?
(...) mohli se přetřhnout, aby naši domorodí sousedi spolkli pohádku o tom, že jsme amíci.

Con un acento terrible, pero ya con las contracciones que me había aprendido en las historietitas en inglés. *Gonna, wanna, gimme, gotta*. Se siente una gringuísima cuando las usa. Ya luego te acostumbras, como buena arribista. Ni modo de negarte la cruz de mi parroquia. Toda mi sangre es *wannabe*, qué quieres que haga. (DG, 144)

S děsným přízvukem, ale už se staženými tvary, které jsem se naučila z pohádek v angličtině. *Gonna, wanna, gimme, gotta*. Člověk se cítí fakt jako amík, když je používá. A pak už si zvykneš jako správná šplhounka. Kříž svojí farností prostě nezapřeš. Celá moje krev je zkrátka *wannabe*, s tím nic nenaděláš.

Rodina se na sobě snaží skrýt známky prozrazující indiánské předky, a tak si všichni členové rodiny povinně každou neděli před snídaní přebarvují své tmavé vlasy na blond. Violetta tento rituál bytostně nesnáší.

Y además detestaba la idea de ser rubia. Cuando mi papá llegó con mi mamá y mis hermanos – rubios todos, *Clairol* todos, qué asco todos – y subieron a ver cómo seguía de mi empacho, no sé por qué me parecieron de repente tan extrañas sus cejas más oscuras, sus pelos renegridos en los brazos, el color de sus ojos. (...) Veía a mi papá y pensaba: *Qué ridículo, cualquier día me escapo y dejo de ser güera*. (...) Algo que era un deseo muy remoto y de repente se volvía un plan: Yo quería tener el pelo negro, así ellos nunca me volvieran a hablar. (*DG*, 50)

Kromě toho jsem nesnášela představu, že jsem blond'atá. Když přišli táta s mámou a bráchové – všichni na blond, všichni *Clairolem*, jak byli všichni odporní – a vylezli se podívat, jak jsem na tom s tou žaludeční nevolností, nevím, proč mi najednou přišlo tak divný to jejich tmavé obočí, ty načernalé chlupy na ruce, ta barva očí. (...) Dívala jsem se na tátu a myslela si: *To je fakt směšný, jednoho dne uteču a už nebudu blondýna*. (...) Bylo to moje odvěké přání a najednou se proměnilo v plán: Chtěla jsem mít černé vlasy, aby se mnou už nikdy nepromluvili.

Komplex méněcennosti je u Mexičanů často rasově podmíněn. Indián je vnímán jako chudý a nevzdělaný, odtud pramení podstata problému, jak dotvrzuje následující ukázka z již citovaných *Bitev v poušti*:

Díky té rvačce mě táta naučil nikým neopovrhovat. Zeptal se mě, s kým jsem se popral. Nazval jsem Rosalese „indiánem“. Táta mi řekl, že v Mexiku jsme indiáni všichni, a to i když to nevíme nebo nechceme vědět. Kdyby nebyli indiáni zároveň chudí, nikdo by tohle slovo nepoužíval jako nadávku.⁹⁸

⁹⁸ „Gracias a la pelea mi padre me enseñó a no despreciar. Me preguntó con quién me había enfrentado. Llamé «indio» a Rosales. Mi padre dijo que en México todos éramos indios, aun sin saberlo ni quererlo. Si los indios no fueran al mismo tiempo los pobres nadie usaría esa palabra a modo de insulto.“ Pacheco, José Emilio. Op. cit., s. 24.

Přesto Violetta nepohrdá svým otcem ani tak proto, že má indiánské předky, ale spíš proto, že se trapně snaží své indiánské kořeny vymazat.

Mi papá no. Él nada más no tiene ni una foto. Un día dejé a su distinguida tribu en Zacatecas y supongo que entonces estrenó identidad. O no sé si después. ¿Sabes que en todo el álbum no hay una sola foto en la que aparezcamos con el pelo oscuro? ¿Qué enfermitos, verdad? (DG, 50-51)

Můj táta ne. Nemá ani jednu fotku. Jednoho dne nechal svůj vznešenej kmen v Zacatecas a předpokládám, že tehdy poprvé pocítil svoji identitu. Nebo nevím, jestli pozdějc. Víš, že v celém albu není jedna jediná fotka, na které bychom měli tmavý vlasy? No řekni, nejsme na hlavu?

Violetta svými rodiči pohrdá, stydí se za ně, připadají jí trapní se svou snahou být někým jiným a popíráním původní identity. Violettiní rodiče se úporně snaží vymazat svůj etnický původ na straně jedné, a na straně druhé usilují o co nejvyšší sociální zařazení, což jsou vlastně dvě strany jedné mince. Violettě je celá ta pokrytecká komedie bytostně protivná, falešné chování rodičů jí připadá směšné. Je tu jistě skutečnost, že Violetta je ve věku dospívání, tedy v době, kdy si člověk víc než předtím začíná svou identitu uvědomovat. Tento proces utváření vlastního já je v daném věku často založen na rebelství a na konfliktním vymezování sebe sama vůči rodičům, na negaci jejich postojů a hodnot. Přestože lze tedy Violettin postoj vnímat jako vývojový, i tak ho čtenář nutně chápe jako kritiku průměrného Mexičana, ve které nechybí humor a ironický nadhled. Je tu však druhý aspekt. Violetta sama je i přes svou originalitu v jistém smyslu karikaturním portrétem průměrného Mexičana. Protože jak i ona přiznává, svým rodičům se v mnohém podobá. I ona sní o tom být Američankou, ani ona nechce, aby na ní v USA poznali, že je z Mexika, i ona mluví s pohrdáním o svém míšeneckém původu:

Tenía como dos centímetros de pelo nuevo que no era negro ni castaño. Era un color mediocre, *of course*. ¿Qué más podía esperar de mi cochina sangre? Y si no me lo había puesto de un buen color era porque no había decidido entre el negro y el pelirrojo: los únicos que puedo soportar. Pintármelo de rubia era como seguir a un lado de mi naca familia, pero dejármelo tal cual era como reconocer que llevaba su sangre. Te digo que tenía que ser negro o rojo. Según yo era la única manera de sacar a mi tribu de la

película. *Que dice el general Custer que se vayan galopando a La Chingada.* (DG, 220-221)

Měla jsem asi dva centimetry nových vlasů, které nebyly černé ani kaštanové. Taková podprůměrná barva, *of course*. Co jsem taky mohla čekat od svojí svinský krve? Vlasy jsem si pořádně nenabarvila proto, že jsem se nemohla rozhodnout mezi černou a zrzavou, jedinými barvami, které snesu. Obarvit se na blond by bylo jako být stále jednou nohou u mojí buranský rodiny, ale kdybych je nechala, jak byly, bylo by to, jako bych přiznala, že mi v žilách koluje stejná krev jako jim. Říkám ti, že jsem musela být buď černovlasá, nebo zrzka. Podle mě to byl jediný způsob, jak vyloučit můj kmen z tohoto filmu. *Že generál Custer vzkazuje, ať cválají do Prdele.*

I Violetta se snaží skrýt svůj původ, v tom je tedy stejná jako její rodiče. Stejně jako otec, který nemá v albu jedinou fotku z dětství, i Violetta chce svůj kmen vyloučit ze svého filmu, tedy života. Violetta chce opustit Mexiko a stát se Američankou. Violetta byla k zášti vůči své indiánské krvi rodinou vychovávána, v jejím dětství o indiánských předcích a příbuzných se buď nemluvalo, anebo symbolizovali trest.

Siempre que los avergonzaba, mi papá amenazaba con mandarme a vivir a casa de los tíos de Zacatecas. Nunca fui a Zacatecas, ni conocé a esos tíos, pero me acuerdo que lloraba como loca cuando me hacían creer que me iban a mandar. (DG, 49)

Vždycky, když jsem jim dělala ostudu, tak mi táta vyhrožoval, že mě pošle k tetě a strejdovi do Zacatecas. Nikdy jsem v Zacatecas nebyla, ani jsem ty příbuzné neznala, ale pamatuju si, že jsem brečela jak želva, když mi namlouvali, že mě tam pošlou.

Violetta sice pohrdá pohrdáním rodičů vůči všemu původně mexickému, zároveň se ale chová obdobně, v podstatě tak, jak ji k tomu rodiče vychovali. A stejně jako většina Mexičanů i ona zažívá ve vztahu k vlastní identitě pocit rozdvojení. V hloubi duše se stále cítí Mexičankou. Kritikou kritiky svých rodičů své domorodé předky v podstatě brání, i když na ně mnohdy vzápětí nahlíží s despektem. A není to jen póza založená na negaci. Ať už se jí to líbí nebo ne, Mexiko je její rodnou zemí, zemí, kam patří. Stačí si porovnat dvě ukázky odehrávající se poté, co Violetta přešla mexicko-americkou hranici, nejprve ve směru tam a posléze za pár let zpátky.

Me decía: *Soy gringa, soy gringa, soy gringa, soy gringa, soy gringa*, y luego corregía: *I'm american*. (DG, 125)

Říkala jsem si: *Jsem gringa, jsem gringa, jsem gringa, jsem gringa, jsem gringa*, a pak jsem se opravila: *I'm american*.

Cuando me crucé el puente y leí: *Tamaulipas*, me entró un ataque fulminante de felicidad. (DG, 417)

Když jsem překročila most a přečetla si *Tamaulipas*, zaplavil mě bleskový pocit štěstí.

Violetta pro označení svých předků, sebe a Mexičanů obecně používá nejčastěji výrazy „naco“, „tlahuica“ nebo, a to je nejčastější, „coatlicue“. Všechny tyto výrazy odkazují k indiánským kořenům. Výraz „naco“ pochází pravděpodobně ze slova „totonaco“, přičemž Totonakové tvoří indiánské etnikum žijící v oblasti Mexického zálivu (dnešní stát Veracruz). Tlahuikové byli jedním z etnických kmenů patřících k Aztékům a obývajících oblast dnešní Cuernavaky (stát Morelos). Coatlicue je zase, jak si blíže ukážeme, důležitou aztéckou bohyní. Všechny tři výrazy mají v kontextu hovorové španělštiny hanlivé zabarvení, je v nich obsažen despekt a opovržení. Výraz „coatlicue“ používá Violetta pro mexické ženy, tedy i pro sebe, a „tlahuica“ pro mexické muže. Obojí má v jejím podání, jak už bylo řečeno, pejorativní vyznění. „Naco“ je pak výraz obecněji používaný, který odkazuje k nevzdělanému člověku z nižších vrstev (buran, vidlák). V Mexiku je tato nadávka velmi častá. Sám Xavier Velasco tento jev vystihuje v úvodu noční kroniky nazvané „*Agonie šmrncu a návrat burana mstitele*“ (La agonía del *chic* y el retorno del *naco* vengador) z knihy *Úplněk na skalách*:

Žádný Mexičan by se necítil v životě plně uspokojený, kdyby neměl v dosahu alespoň jednoho bližního, na kterém si může ulevit tou nejpresvědčivější národní nadávkou, která stejně jako tolik jiných vulgárních slov obsahuje pouhá čtyři písmena: n-a-c-o.⁹⁹

⁹⁹ „Ningún mexicano sentiríase plenamente contento con la vida si no contara con al menos un semejante en quien descargar el más contundente de los insultos nacionales, mismo que como tantas palabrotas contiene solamente cuatro letras: n-a-c-o.“ Velasco, Xavier. *Luna llena en las rocas. Crónicas de antronautas y licántropos*. México: Alfaguara, 2006, s. 65.

„Čím víc se Violetta staví proti své identitě, tím víc z ní kouká. Lidem, kterými pohrdá, říká «Coatlícue», jde o pohrdání rasové i sociální. Coatlícue byla bohyně, kterou Španělé vzkřísili, pak se vyděsili, tak ji zas pohřbili a Mexičané to samé udělali dvakrát, až ji nakonec opět křísí a odvažují se na ni podívat. Myslím, že my Mexičané máme ještě tenhle problém: stále ještě nechceme vidět naši Coatlícue.“¹⁰⁰

Quando regresé a México me dediqué a quitarme lo naca día y noche, pero entonces me salía lo coatlicue por los poros. (DG, s. 342)

Když jsem se vrátila do Mexika, snažila jsem se zbavit se buranství ve dne v noci, ale sláma mi přitom lezla z kapes.

Y para colmo me sentía no sé, coatlicue. Me miraba al espejo y decía: *Soy una cucaracha, no me merezco nada.* (DG, 511)

A vrchol byl, že jsem se cítila, tak nevím, jako Coatlícue. Dívala jsem se na sebe do zrcadla a říkala jsem si: *Jsem mizerný šváb, nic si nezasloužím.*

A tak komplex méněcennosti Mexičanů, který popsal ve zmíněné knize Samuel Ramos, je Violettou přejmenován na „komplex Coatlícue“.

No tenía el valor para ser una callejera de verdad, mi mundo eran los lobbies y siempre me sentía estúpida con los newyorkos. Complejo de Coatlícue, yo supongo. (DG, 393)

Neměla jsem odvalu na to, abych se stala opravdovskou pouliční štětkou. Můj svět byly lobby, před Newyorčany jsem se vždycky cítila přihloupě. Komplex Coatlícue, předpokládám.

Coatlícue (Hadí sukně) byla aztécká bohyně, jejíž sukni tvořili svíjející se hadi. Bohyně života, plodnosti, země, ale zároveň i smrti. Nejznámější zobrazení Coatlícue najdeme v Národním antropologickém

¹⁰⁰ „Por más que se rebela contra su identidad siempre le sigue saliendo. A la gente que desprecia le llama "Coatlícués": es un desprecio entre racial y social. La Coatlícue fue una diosa que los españoles desenterraron, se horrorizaron y la enterraron, y los mexicanos después hicieron lo propio dos veces, hasta que al final la desenterraron y se atreven a verla. Creo que los mexicanos todavía tenemos ese problema: no acabamos de querer ver a nuestras Coatlícués.“ Rozhovor s Xavierem Velaskem: Cortés Koloffon, Adriana. *„Diablo Guardián: novela de fronteras: Xavier Velasco.“* [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://209.85.129.132/search?q=cache:llhoHzXjYMIJ:www.articlearchives.com/160849-1.html+adriana+cortes.+Diablo+guardias+Siempre&cd=1&hl=es&ct=clnk>.

muzeu v hlavním městě Mexiku. Jde o památku z předkolumbovského období. Tato socha měřící dva a půl metru má místo hlavy dva hady, kolem krku náhrdelník z lidských srdcí vyňatých z obětí, na hrudníku čtyři ruce, kolem pasu charakteristickou sukni tvořenou vzájemně se proplétajícími hady a na nohou drápy. Byla nalezena a vykopána koncem 18. století při výměně dlažby na náměstí Plaza Mayor (Zócalo) v mexickém hlavním městě. Poté byla umístěna na dvoře univerzity. Ještě tentýž rok však byla zpátky pohřbena na původním místě. Španělé se zalekli obludného pohanského symbolu. Naštěstí sochu podrobně popsal ve svých zápiscích Antonio de León y Gama, a tak se o Coatlicue pod zemí vědělo. Opět ji vykopali až na žádost Alexandra von Humboldta, který se o ni během své cesty po Mexiku zajímal, a hned ji zas vrátili zpět pod zem. Nakonec byla vzkříšena až po bojích o nezávislost.^{101 102}

Gigantická aztécká socha bohyně Coatlicue dlouho vzbuzovala, a to i v Mexičanech samotných, onen dvojznačný pocit, který v nich vyvolává jejich vlastní původ. Coatlicue představuje matku, stvoření. Její syn se stal bohem Slunce, dcera bohyně Měsíce, ostatní děti pak hvězdami na nebeské klenbě. Je transcendentálním, kosmickým symbolem, už jen její rozměr evokuje nesmírnost. Zároveň tato socha představuje vyspělost aztéckého umění. Avšak v celém příběhu o bohyni Coatlicue a jejích dětech jakož i v soše samotné je cosi obludného. Prosakuje tu krutost aztécké kultury. Z Coatlicue, bohyně d'ábelského vzezření, jde hrůza a děs; je těžko pochopitelná, a proto ji Španělé a později i Mexičané dlouho raději nechávali pod zemí. Tento dvojznačný vztah, obdiv a strach, přisuzuje Violetta Mexičanům (přesněji Mexičankám, pro muže užívá výraz „tlahuica“), které hanlivě

¹⁰¹ Cf. Yubero, Florián. „La diosa azteca Coatlicue, «la Mayor, la de la falda de las serpientes».“ *Blog de wordpress.com*, 10.9.2010. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z:

<<http://lanaveva.wordpress.com/2010/09/10/la-diosa-azteca-coatlicue-%e2%80%9cla-mayor-la-de-la-falda-de-las-serpientes%e2%80%9d/>>.

¹⁰² Ve 20. století se Coatlicue stává významným indigenistickým symbolem a proniká do mexického malířství, které s revolucí v zádech usiluje o vybudování mexického národního umění. V mexickém malířství se poprvé Coatlicue objevuje na triptychu Saturnina Herrána (1887-1918) *Nuestros dioses* (Naši bohové), který poukazuje na synkrezí aztécké a španělské kultury. Od třicátých let se pak objevuje v díle malířů více či méně spřízněných s muralismem (David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Olga Costa). Cf. Corkovic, Laura Miroslava. „La Diosa Coatlicue y la mujer indígena.“ *Revista México Indígena*, n.5, 4.3.2010. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=856&Itemid=1>.

pojmenovává „coatlicues“. Mexičan sice obdivuje své předkolumbovské předky, je pyšný na jejich um, zároveň se však zdráhá být hrdý na to, že z nich vzešel. Roli tu samozřejmě hrají i téměř čtyři staletí implantovaného španělského katolického kulturního vnímání, které se na původní navrstvilo. A tak je logické, že se na jedné straně Mexičan stále zarputile zabývá sám sebou, svou národní identitou, kterou by rád stavěl na své předkolumbovské minulosti, na straně druhé je jeho pohled tradičně, a to už od dob prehispanických, upřen jinam („mirar hacia otra parte“), k cizinci („la mirada puesta en el extranjero“).¹⁰³

3.2 Katolička Violetta

Další již naznačená vrstva Violettiny „národní“ identity má své kořeny v období španělské kolonizace a s ní související katolizací původního obyvatelstva. Carlos Fuentes o Mexiku říká, že má dvě matky: Pannu Marii Guadalupskou a Malinche.¹⁰⁴ Podobně jako se chce Violetta vysvléknout ze své mexické hadí kůže, snaží se osvobodit od svých rodičů stejně jako od obou národních matek, přestože ani jednu z nich v textu nezmiňuje. Jméno Guadalupe v textu padne pouze v souvislosti s výběrem jména pro Violettu.

Mi papá quería que me llamara Guadalupe o Genoveva, que eran nombres de mujer buena. (DG, 23)

Táta chtěl, abych se jmenovala Guadalupe nebo Jenovéfa, což byla jména spořádaných žen.

Katolická výchova je výrazným stavebním prvkem Violettiny identity. O tradiční mexické katolické výchově, která ve Violettě chtě nechtě zanechala stopy a měla vliv na její vidění světa, svědčí mimo jiné Violettin slovník a podobenství, kterých užívá. Nicméně slova z bible používá v ironických parafrázích, nepatřičných spojeních a situacích, čímž katolickou víru staví na pranyř. Katolictví se Violetta, které

¹⁰³ Yépez, Heriberto. „Psicohistoria mexicana. Tijuana psicoanalizada.“ *Milenio, Laberinto*, Ciudad de México, 13.1.2007. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://heriberto-yeppez.blogspot.com/2007_01_01_archive.html>.

¹⁰⁴ Fuentes, Carlos. „Cinq romanciers que je voudrais faire connaître.“ *Le Monde Des Livres*, 13.03.2009, s. 2.

skutečně není nic svaté, okatě vysmívá, jak je konec konců patrné už z názvu knihy *Ďábel strážný* a jejího výchozího nastavení jako zpovědi před ďáblem strážným¹⁰⁵. Podobně jako název knihy odkazují ke katolickému náboženství i ironické názvy některých kapitol: 2 – „Podobenství o Dobrém Licitátorovi“ (španělsky se kapitola jmenuje „Parábola del Buen Pastor“, kdy slovo „pastor“ = licitátor evokuje slovo „pastor“ = pastor, protestantský kněz, což je slovní hříčka do češtiny těžko převoditelná); 6 – „Bez hříchu počatá“ (Sin pecado concebida), 18 – „Greetings from Golgotha“ (původní titul je v angličtině a kurzívou, český překlad „Pozdravy z Golgothy“); 25 – „Jidášův špatný soud“ (El mal juicio de Judas). Na posměch je vydáno i katolické desatero, především přikázání „Nepokradeš“, kdy je nastaveno zrcadlo upřímnosti katolíka.

Mi papá casi no creía que le hubieran robado la lana de la Cruz Roja. Pero también le dijo algo chistoso. *Ni modo de denunciarlo. ¿Qué pedo? ¿Cómo que ni modo?* De plano tuve que meterme al clóset y sentarme a escuchar con toda calma. Y así fue como supe dónde estaba la bronca. Resulta que de todo lo que había recolectado mi mamá, sólo llevaba la mitad a depositar al banco. Y como ya le habían chingado esa mitad, tenía que entregar la otra. O sea su ganancia. O sea que yo no era quien le robara a la Cruz Roja. Mi mamá era la voluntaria, la piadosa, la misericordiosa, la verdadera pinche ladrona. Yo nada más era la mano de la justicia. (DG, 81-82)

Táta skoro nevěřil tomu, že jí ukradli prachy pro Červený kříž. Ale taky jí řekl něco vtipného: *Ani nápad to nahlásit. Cože? Jak ani nápad?* Musela jsem se jít ihned uvelebit do skříně, abych si to v klídku vyslechla. A tak jsem se dozvěděla, proč ten povyk. Věc se měla tak, že ze všeho, co máma vybírala na charitu, ukládala do banky jenom půlku. A protože tu půlku už jí čmajzli, musela teď odevzdat tu druhou. Takže svůj výdělek. Takže Červený kříž jsem neokradla já. Moje máma byla ta zbožná, milosrdná dobrovolnice, ta opravdová pitomá zlodějka. Já byla jen rukou spravedlnosti.

Sama Violetta je pak ztělesněním překročení téměř všech deseti přikázání.

Violetta se též vzpírá i symbolice osudu druhé mexické matky, kterou zmiňuje Fuentes, Malinche, pasivní indiánské ženy, která se stala symbolem dvouúrovňového pokoření, z pozice indiánky a z pozice ženy.

¹⁰⁵ Ukázka obsahující začátek románu a jeho nastavení jako zpovědi je uvedena v rámci páté části práce „Mimeze versus fikce“ (viz s. 137-138).

3.3 Violetta – zrcadlo Mexičana?

Stejně jako „Mexičan utíká sám od sebe a uchyluje se do fiktivního světa“¹⁰⁶, Violetta volí útěk a útočištěm je jí vysněný svět.

Violettin fiktivní svět, o kterém sní a kam se chce ukrýt, je nepřístupný svět peněz a luxusu amerického New Yorku. Druhým fiktivním světem Violetty je svět novodobých mytologických postav z komiksů a videoher.

Ramos vysvětluje, že Mexičan je v hloubi duše nejistý člověk, který nemá pocit pevné půdy pod nohama. Jeho pozice je velmi vrtkavá, a tak se navenek chrání jako ježek bodlinami. Přecitlivěle snáší jakoukoli kritiku a neumí být sebekritický. Sám sebe přesvědčuje, že je lepší než ostatní.¹⁰⁷

Jestliže Violettiny rodiče či Rodolfo Ferreiro (Nefastófeles) nikterak nevybočují z této definice, spíš jsou jejím zveličením, Violetta tuto definici přesahuje, protože je schopna sebekritického nahlížení sebe sama. Tento rys Violettiny postavy je právě jedním z těch, kterým přitahuje čtenáře, jenž s ní i přes její často eticky a morálně nepřipustné jednání a chování v podstatě sympatizuje.

„Zahořklá jako všichni velcí píkarové literatury i Violetta je postavou, která uchvacuje i rozčiluje, která pravděpodobně zahýbe žaludkem nejednomu mexickému čtenáři. Violetta, neoddelitelná od svého historicko-spoločenského kontextu, představuje to, co mnozí z nás Mexičanů u sebe nesnášíme. Vytvořením téhle odnárodnělé globalizované šlapky Velasco splnil sen každého dobrého romanopisce: shrnout v jedné postavě ducha jedné doby.“¹⁰⁸

I tak je ale zajímavé, že přestože svůj esej o mexickém charakteru napsal Samuel Ramos už před více než sedmdesáti lety, jeví se jeho model stále platný a aktuální, alespoň tak, jak vyznívá v postavě

¹⁰⁶ „El mexicano que huye de sí mismo para refugiarse en un mundo ficticio.“ Ramos, Samuel. Op. cit., s. 86.

¹⁰⁷ Ibid., s. 86.

¹⁰⁸ „Amarga como todos los grandes pícaros de la literatura, Violetta es un personaje irritante y cautivador, que probablemente revolverá las vísceras a más de un lector mexicano. Inseparable de su circunstancia histórico-social, representa lo que muchos mexicanos detestamos de nosotros mismos. Con la creación de esta piruja globalizada y apátrida, su creador ha cumplido el sueño de todo buen novelista: condensar en un personaje el espíritu de una época.“ Serna, Enrique. Ibid.

Violetty. Následující Ramosova slova vystihují Violettu tak, jak ji čtenář může vnímat v prvním plánu:

Ramos o Mexičanovi říká: „Všechno bezdůvodně neguje, protože je zosobněním negace. (...) Mexický život dělá jako celek dojem nepromyšlené činnosti, bez nějakého plánu. V Mexiku se každý člověk zabývá pouze svými okamžitými cíly. Pracuje pro dnešek a zítřek, ale nikdy ne pro potom. Budoucnost je starost, kterou vymazal ze svého vědomí. (...) A tak ze svého života vytlačil jednu z jeho nejdůležitějších dimenzí: budoucnost. Takový je výsledek mexické nedůvěry. V životě omezeném na přítomnost nemůže fungovat nic jiného než instinkt. (...) Je jasné, že život bez budoucnosti nemá pravidla.“¹⁰⁹

Violetta sice opovrhne vlastnostmi prototypu Mexičana střední třídy (přetvářkou, neupřímností, pokrytectvím, ale také lpěním na penězích a skrblickým šetřením), peníze však stejně jako její rodiče miluje:

Mi mamá dice que no les heredé nada. Yo digo que nomás puros defectos. Me doy un poco de asco cuando recuerdo como cuánto me gusta el dinero. Y en eso soy igual que ellos. (DG, 24)

Máma říká, že jsem po nich nic nezdědila. A já říkám, jenom samé vady. Trochu se mi dělá špatně, když si vzpomenu, jak moc mám ráda peníze. V tomhle jsem stejná jako oni.

Violetta mnohdy nepřímou komentuje i poměry v Mexiku, kde míra korupce obsazuje celosvětově nejvyšší příčky.

Los billetes son mucho más explícitos que las palabras. (DG, 268)

Peníze jsou mnohem výmluvnější než slova.

¹⁰⁹ „Niega todo sin razón ninguna, porque él es la negación personificada. (...) La vida mexicana da la impresión, en conjunto, de una actividad irreflexiva, sin plan alguno. Cada hombre, en México, sólo se interesa por los fines inmediatos. Trabaja para hoy y mañana, pero nunca para después. El porvenir es una preocupación que ha abolido de su conciencia. (...) Por lo tanto, ha suprimido de la vida una de sus dimensiones más importantes: el futuro. Tal ha sido el resultado de la desconfianza mexicana. En una vida circunscrita al presente, no puede funcionar más que el instinto. (...) Es evidente que una vida sin futuro no puede tener norma.“ Ramos, Samuel. Op. cit., s. 79-80.

Cuando la gente habla de mis defectos dice que soy tramposa, egoísta, interesada, manipuladora, y entonces digo bueno, con esos defectazos yo tendría que estar nadando en dólares. (DG, 315)

Když lidi mluví o mých špatných vlastnostech, říkají, že jsem podvodnice, sobecká, prospěchářka, manipulátorka a já pak povídám, dobrá, ale s takovými příšernými vlastnostmi bych se snad musela topit v dolarech.

Violettin vztah k penězům, k šetření a utrácení je už předmětem jiné, konkrétně šesté kapitoly tohoto oddílu, ve které se budeme věnovat hyperkonzumentství.

Pensaba que sólo había dos cosas en el mundo que podían servir para quitarme lo naca: un montón de libritos o un montón de dinero. En mi caso la decisión estaba tomadísima: el dinero es más rápido. Y más fácil también. Aparte, sin dinero no tienes para libros. Tú mismo no podrías ni escribir mi vida sin algún presupuesto para coca-colas. O sea que la escuela y el amor podían esperar, yo quería el dinero. El dinero o la vida, ¿ajá? (DG, 264)

Myslela jsem si, že jsou na světě jenom dvě věci, které mi můžou posloužit, abych se zbavila toho buranství: hromada knih nebo hromada peněz. V mém případě bylo rozhodnuto hned: peníze jsou rychlejší. A taky jednodušší. A navíc bez peněz na knihy stejně nemáš. Ty sám bys nemohl napsat můj život, kdybys neměl v rozpočtu na coca-coly. Takže škola a láska mohly počkat, já chtěla peníze. Peníze nebo život, ne?

4. Svět komiksu jako kulturní reference a možnost ztotožnění

Jak jsme si ukázali v předchozí kapitole, vliv Spojených států proudící do Mexika je i přes nevěli mnohých Mexičanů velmi výrazný a je patrný v různých oblastech. Je tudíž logické, že Mexiko je silně prosáknuto rovněž severoamerickou masovou kulturou reprezentovanou především komiksy a filmy či televizními a kreslenými seriály z nich vzešlými.

4.1 Komiks a konzum

Jedním z mnoha různých klíčů k četbě románu je právě svět amerického komiksu. Jak se zdá, komiksy zásadně utvářely Violettinu kulturu. Jsou její kulturní referencí. Vliv komiksu je čitelný i ve stylu knihy, respektive ve Violettině promluvě. Violetta nadužívá citoslovcí a

onomatopoi, což je jeden z rysů příznačných pro komiksovou mluvu. Americké komiksy, z nichž mezi nejznámější nepochybně patří DC komiksy (Detective Comics), marvelovské komiksové seriály nebo Harvey Comics, tradičně patří k předním zástupcům masové kultury. Na trhu s literaturou jsou komerčním zbožím, což potvrzují i stále se množící spotřební předměty s vyobrazením komiksových hrdinů. „Komiks je průmyslový výrobek objednaný a vnucený shora“¹¹⁰, uvádí Umberto Eco v díle *Skeptikové a těšitelé* (Apocalittici e integrati, org. 1964, č. 2006), a dále píše: „Nejlepším důkazem toho, že komiks není ničím jiným než průmyslovým produktem určeným pro konzum, je skutečnost, že i když si nějaký geniální autor vymyslí postavu, zanedlouho jej v práci nahradí tým a jeho genialita se stane zástupnou a z jeho invence vznikne dílenský produkt.“¹¹¹ Jde tedy o literaturu povětšinou čistě konzumní. A protože, jak si dál ukážeme, Violetta zosobňuje i karikuje spotřební život hyperkonzumenta, je logické, že je ovlivněna typicky spotřebním druhem literatury (a filmu).

Pozice komiksu jakožto kulturního jevu je velmi nejednotná a polemická. Je třeba ho vnitřně rozlišovat podle kvality a je zřejmé, že v některých svých podobách zůstává spojen prvořadě s konzumem, jak je tomu především v případě amerických gigantických vydavatelství komiksů. Zde se nabízí otázka, co je vlastně komiks a kam ho zařadit. Je správné mluvit o tzv. komiksové literatuře a bojovat za to, aby byl komiks uznán jako literární druh či kategorie a potažmo vnímán jako samostatný literární žánr? Petr Onufer získal s knihou *Svět podle Snoopyho* ocenění Zlatá stuha za nejlepší přeloženou dětskou knihu za rok 2010. Snoopy ale nepatří mezi typicky dětskou literaturu, jde o dílo orientované na dospělé čtenáře. „Snoopy není kniha pro děti. Nominovat ji na sice vzácnou, ale dětskou literární cenu znamená utvrdit veřejnost, že Schulzův Snoopy je bígl z výšivek na ponožkách a kšiltovkách. Peanuts si rozhodně ocenění zaslouží, avšak na mediálně vděčné Liteře, která ostatně by ustavení komiksové kategorie dávno snesla. Vždyť

¹¹⁰ Eco, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Přeložil Zdeněk Frýbort. Praha: Argo, 2006, s. 251.

¹¹¹ *Ibid.*, s. 254.

který komiks by měl bodovat, když ne nejhlubší pop-filosofie?“¹¹² Jak je patrné, někteří volají po statusu komiksu jakožto literární kategorie po boku prózy, poezie či literatury faktu. Existují však i opačné názory.

Milan Kruml, autor díla *Comics: stručné dějiny*, považuje komiks za samostatné vizuální masové médium. Na přebalu jmenované knihy píše: „Problém comicsu u nás je způsoben už jen tím, že je chápán jako literární žánr. Toto zařazení usnadňovalo komunistickým ideologům poukazovat na chabou literární hodnotu comicsu.“ Ve frankofonních zemích (Francie, Belgie) se komiks (fr. „bande dessinée“, zkráceně „bédé“ či „BD“) těší velké přízni. Komiks je zde nazírán jako svébytný druh umění a označován za tzv. „deváté umění“ (fr. „le neuvième art“). Thierry Groensteen, jeden z předních světových teoretiků komiksu, ho v knize *Stavba komiksu* (*Le système de la bande dessinée*, 1999, č. 2005) definuje jako „narativní druh s vizuální dominantou“¹¹³. I tak ale věnuje celou jednu kapitolu výstižně nazvanou „Nenalezitelná definice“ této problematice.

Otázka, kam zařadit komiks, je tedy značně složitá a není předmětem této práce zabývat se teorií komiksu obšírněji. Ve vztahu k Velaskovu románu je žádoucí podtrhnout především variabilitu komiksu z hlediska percepce a skutečnost, že Velasco tuto různorodost ve svém románu využívá mimo jiné i k utváření identity postav, jak dokazují následující kapitoly.

4.2 Byl jednou jeden Superman

Nejslavnější americké komiksové příběhy pocházejí z dílen vydavatelství DC Comics (původně Detective Comics Inc.) a Marvel comics. Jde v podstatě o moderní pohádky pro děti i dospělé, kde dobro vždy nakonec přemůže zlo, k čemuž je většinou zapotřebí nadpřirozených schopností hlavního hrdiny. Morální dobré prince nahradili rovněž morální superhrdinové. Lesklý vesmírný trikot Supermana (modrý upnutý elastický kostým s logem, červený krátký

¹¹² Novosad, Lukáš. „Snoopy, Vol II.“ *Knihozrout*, 25.3.2011. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.knihozrout.cz/articles/2011/3/recenze-laska-podle-snoopyho.html>>.

¹¹³ Groensteen, Thierry. *Stavba komiksu*. Přeložila Barbora Antonová. Brno: Host, 2005, s. 19-24.

plášť, úzké červené navlékací holínky) je vlastně vesmírně přešitý princovský kostým. Na rozdíl od obyčejných princů–smrtelníků jsou to v komiksových seriálech právě superhrdinové (a nikoli víly či čarodějové), kteří bývají obdařeni nevídanou silou a nadpřirozenými schopnostmi, což je většinou vysvětleno buď tím, že přicházejí z jiné planety, nebo jejich superschopnosti způsobila nějaká fantastická fyzikální či chemická příčina. Jde o hrdiny veskrze kladné s vyostřeným smyslem pro dobro a spravedlnost. Nejednou jsou sirotky, kteří chtějí pomstít smrt svých rodičů, často se stávají ochránci svého města před delikventy. Komiksy o superhrdinech spojuje s pohádkami černobílé vidění světa, kde existuje poměrně jasná ostrá hranice mezi dobrem a zlem. Pro mnohoznačnost zde není prostor, vítězí prostota sdělení a nezahlcování mysli čtenáře/diváka nutností přemýšlet, zamyslet se. „(...) Výslovný cíl spočívá v bezprostřední zábavě jednotlivců: smyslem není vzdělávat, povznést ducha či vštípit vyšší hodnoty, nýbrž rozptýlit. Ideologický obsah je sice nadále znatelný, avšak ve vztahu k právě zmíněnému cíli zůstává druhořadý.“¹¹⁴ Komiks jakožto součást masové kultury, tedy kultury spotřeby, je „kulturou beze stop a bez budoucnosti, bez jakékoli podstatné subjektivní návaznosti; vzniká proto, aby existovala v živoucím okamžiku. Stejně jako sny a vtipy, také masová kultura v zásadě působí tady a teď.“¹¹⁵ Tady a teď, zábava a přítomnost, která se neptá po následcích, přesně taková je Violetta.

Spotřební kultura je únikovou kulturou, která má bez úsilí a rychle nabídnout vjemy, které člověk sám dostatečně nezažívá; pohodlným, nenáročným způsobem zaplňuje šedé chvíle či naopak odreagovává mysl od tíživého žití, supluje zážitky, které v stereotypním životě často chybí. Komiks jakožto Violettinu privilegované médium se výrazně podílel na hledání a formování její vlastní identity, na tom, že se Rosa rozhodne stát se Violettou. Na jedné straně je tu subkulturní adolescentní protest proti rodičům živený punkovou hudbou Iggyho Popa a gotickým punkem Siouxsie Sioux, na straně druhé je tu i efekt pozlátka masové kultury. Vzájemné prostupování subkulturních a

¹¹⁴ Lipovetsky, Gilles. *Říše pomíjivosti*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2002, s. 325.

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 325.

popových referencí je pro dnešní globalizovaný svět charakteristické. *Mainstream* a alternativu už od sebe neodděluje tak ostrá hranice.

Lipovetsky v kapitole „Kultura módních médií“ z knihy *Říše pomíjivosti* (*L'empire de l'éphémère*, 1987, č. 2002) mluví o paradoxním a účinném přispění masové kultury k subjektivní autonomii. Masová kultura podněcuje a rozšiřuje touhu po sebepotvrzení a nezávislosti. Dává „jedincům nové podněty, které je stimulují k tomu, aby více žili sami pro sebe, odpoutali se od tradicionalistických norem a spolehli se na sebe při řízení vlastního života. Celá masová kultura působila stejným směrem jako *stars*: poskytla jedinečný prostředek, jak lidi vymanit z jejich kulturního a rodinného zázemí a posílit jejich vlastní já. Prostřednictvím imaginárního úniku se frivolní kultura začlenila do zápasu za moderní *soukromou autonomii*: méně kolektivního donucování, více identifikačních modelů a možností osobní orientace. Mediální kultura pouze rozšířila hodnoty maloměstského světa: byla faktorem demokratické individualistické revoluce.“¹¹⁶ I když role masové kultury zaznamenala mnoho změn, musíme vycházet ze skutečnosti, že Violetta je postavou s přesně daným datem narození a domnělého úmrtí (připomeňme, že jde o roky 1973-1998), a proto je třeba její postavu vnímat jako postavu, která se utvářela v 80. a 90. letech 20. století.

První ze superhrdinů, dnes už legendární Superman, se stal ikonou americké kultury a časem v podstatě i emblematickou figurou dnešní doby, tak jak ji diktuje americký model. Připomeňme, že v komiksové podobě se tento vůbec první superhrdina objevuje už v třicátých letech 20. století, jeho nejúspěšnější filmové zpracování s Christopherem Reeveem v hlavní roli je pak tetralogie z přelomu 70. a 80. let. Spolu se Supermanem začíná tzv. Zlatá éra komiksu a v roce 1939 se Superman stal prvním komiksovým hrdinou, který dostal vlastní samostatnou sešitovou řadu a v roce 1940 začal vycházet i jako novinový strip.¹¹⁷ Superman vznikl jako figura ochránce reprezentující dobro, spravedlnost, morálku, odvalu a sílu. Není od věci vidět

¹¹⁶ Ibid, s. 345-46.

¹¹⁷ Cf. Kruml, Milan. *Comics: stručné dějiny*. Praha: Comics centrum, 2007, s. 103.

v Supermanovi samotné Spojené státy a jejich roli, ve které od 20. století vystupují: Superman aneb vykonavatel dobra proti všudypřítomnému zlu. Umberto Eco toto dementuje vysvětlením, že dobrem je myšlena dobročinnost a zlem útok na soukromý majetek. A zdůrazňuje, že role Supermana je občanská, nikoli politická.¹¹⁸ Milan Kruml píše: „Superman se objevil v době, kdy se z Evropy dostávaly do USA stále horší a horší zprávy. (...) V takové situaci se stal Superman reprezentantem touhy po národní hrdosti, po úspěchu a snadném řešení zapeklitých problémů.“¹¹⁹ Superman se během desetiletí různě vyvíjel a dočkal se mnohých pokračování a variací. Interpretace Supermana jsou tedy různé, a to i politické. Supermana lze mezi řádky vnímat jako ztělesnění hodnot Spojených států a úlohy statečného ochránce-spasitele, kterou ve světě USA hrají nebo chtějí hrát. „Důležitá změna se odehrála v roce 1941, kdy Superman aktivně vstoupil do války a dával na frak Hitlerovi, Mussolinimu i Hirohitovi. A tak se Superman, kterému zpočátku byla stále na stopě policie, protože bral zákon do svých rukou, stal národní institucí, jedním ze symbolů boje proti totalitní ideologii.“¹²⁰ „Superhrdinové byli výsledkem ekonomické a politické situace v Americe na konci třicátých let. Povzbuzovali národní sebevědomí a patriotismus a také svým dílem přispěli k boji proti nepřátelům demokracie v Asii a v Evropě.“¹²¹

Najdou se i tací, kteří v prvních příhodách, v nichž Superman bojuje proti zkorumpovaným politikům, naopak vidí ztělesnění levicových ideálů. Superman bývá též nahlížen jako příklad Američana-imigranta, ať v zcela asimilované podobě novináře Clarka Kenta nebo Supermana-cizince, který se nakonec stává americkým hrdinou. V tomto smyslu může být americky příznačné, že jediným smrtelným nebezpečím, které Supermanovi hrozí, je záření zeleného nerostu kryptonit, což je vlastně úlomek z jeho rodné planety Krypton.¹²²

¹¹⁸ Cf. Eco, Umberto. Op. cit., s. 246.

¹¹⁹ Kruml, Milan. Op. cit., s. 104.

¹²⁰ Ibid., s. 105.

¹²¹ Ibid., s. 114-115.

¹²² Cf. „Superman.“ *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. [online]. [cit. 2012-08-20]. Dostupné z: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Superman>>.

Superman je jako symbol západní společnosti stále velmi aktuální i v obecnější rovině. Symbolizuje maximální výkonnost, fyzickou dokonalost a mládí, rychlost. Představuje onen nedostižný ideál krásného, věčně mladého a zdravého, silného, výkonného člověka, který je pro hyperkonzumenta vysněným ideálem, ale zároveň i zdrojem frustrací a pocitů nespokojenosti.¹²³ Pohádky se tradičně odehrávají kdesi v pohádkovém světě za devatero horami a devatero řekami a kdysi, kdy „byl jednou jeden...“ nebo „žili byli“, tedy daleko v nedosažitelném prostoru a čase. Jsou pro nás v podstatě završenou minulostí. S použitím slov Bachtina je klasická pohádka podobně jako eposej nedotknutelnou, v případě pohádky vymyšlenou minulostí, její svět je od toho našeho oddělen absolutní epickou časově-prostorovou distancí.¹²⁴ Je to svět, který není přístupný osobní zkušenosti. Nadpřirození superhrdinové přicházejí do našeho každodenního světa. A tak vytvářejí možnost identifikace.

4.3 Superhrdinové a videohry: mužský element Violettiny identity

Superman pro Mexičana může symbolizovat jeho ambivalentní vztah k USA. Na jedné straně představuje jejich sílu a pokrok, vedle něhož se Mexičan cítí méněcenný, na straně druhé americký sen imigranta. Violetta k Supermanovi vzhlíží, byť s ironií sobě vlastní. A její vztah k této postavě lze též vidět dvouplánově. Vzhlíží k němu jako k muži-ideálu, princi na bílém koni, k svému andělu strážnému. Zároveň se s ním identifikuje i ona sama. Jednou z nevýraznějších schopností Supermana je jeho rychlost dosahující rychlosti světla. Violetta o sobě v knize několikrát prohlašuje, že ji charakterizuje rychlost bytí.

New York es como yo: tiene prisa por ser. ¿Ser qué? Lo que tú quieres. (DG, 227)

New York je jako já: spěchá, aby byl. Aby byl co? To, co ty chceš.

¹²³ Cf. Lipovetsky, Gilles. *Paradoxní štěstí*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2007, s. 287-335.

¹²⁴ Cf. Bachtin, Michail Michajlovič. Op. cit., s. 15-21.

Osmá kapitola románu nazvaná „Rychlejší než Superman“ („Más rápida que Supermán“) je srovnáním, kterým se sama Violetta porovnává se Supermanem. Jinde ale zase říká:

Yo era el tren, y nadie más que *Superman* me podía salvar del descarrilamiento. (DG, 140)

Já byla vlak a nikdo jiný než *Superman* mě nemohl zachránit před vykolejením.

Stejně jako Violetta má i Superman dvojí identitu (Superman/Clark Kent), o které se nemá nikdo dozvědět. I pro Violettu může být Superman symbolem splnění amerického snu, jakéhosi dobytí (ve smyslu začlenění) USA z pohledu mexického imigranta. Na počátku své cesty Violetta hledá svého Supermana, anděla strážného. Jak však postupuje její cesta a Violetta se morálně propadá stále hlouběji, o Supermanovi už přestává mluvit a jako svého ochránce nakonec nachází ďábla strážného, který se jí inkognito sám nabídne v podobě zaslané kytice dvanácti tulipánů a přiloženého veršovaného textu nazvaného „Rap Ďábla strážného“ (Rap del Diablo Guardián).

Mírame bien: no soy Supermán.
Óyeme mujer, yo soy tu Diablo Guardián.
He venido hasta aquí para seguirte a ti,
mi boleto de regreso hace rato lo perdí. (DG, 323)

Podívej se na mě dobře, nejsem Superman,
Poslouchej mě, holka, jsem tvůj ďábel strážný.
Přišel jsem až sem, abych tě sledoval
a zpáteční letenku jsem před chvílí ztratil.¹²⁵

Vraťme se zpět k Supermanovi. Jak už bylo naznačeno, Violetta hledá svého Supermana, zároveň se i ona sama se Supermanem nejednou ztotožňuje. Violettu stejně jako Supermana charakterizuje rychlost, jak sama protagonistka často připomíná. V jejím případě jde ale o rychlost, s jakou dokáže utratit neuvěřitelné množství peněz, rychlost, s jakou se dostává do nesnází. Dále ji se Supermanem spojuje dvojí identita a pozice imigranta, jak jsme již zmínili. Identifikace se

¹²⁵ Volný překlad veršů.

Supermanem stejně jako komiksově kulturní reference napovídají, že autorem knihy je muž. Svět komiksu o superhrdinech bývá bližší mužům než ženám, i když se v nich občas vyskytují i superženy. Violetta, ač dívka, má mnohé mužské rysy. Za celý román se nepřátelí a v podstatě ani nesetká téměř s žádnou ženou s výjimkou své matky a Tety Montse, majitelky nevěstince. Violetta je prudká, odvážná, vulgární, neusazená. Violetta má určitě i některé rysy samotného autora, zároveň je její mužská charakteristika i autorovým záměrem. Stejně jako Gustave Flaubert, o jehož *Paní Bovaryové* bude ještě řeč, po vydání svého románu prohlásil: „Madame Bovary, c'est moi“, i Xavier Velasco by mohl říct: Violetta, to jsem já. Ostatně sám říká:

„Jsem Violetta, protože je v ní hodně ze mě, moje vlastní rošťárny a fantazie. A samozřejmě je ve mně i něco z Piga, i když u něj jsem dovedl do extrému své obavy, své nejhorší nedostatky a prohloubil jsem vlastní neúspěchy.“¹²⁶

Je tu i další aspekt. Mexiko je tradičně velmi machistickou zemí, kde si ženy dlouho dobývaly a ještě stále těžko dobývají své místo na slunci. Není tedy divu, že Violetta, která v jistém smyslu také bojuje za vlastní nezávislost, za samostatné utváření svého života, se potřebuje stát tak trochu mužem, aby se vymanila z tradiční role mexické ženy.

S rozvojem počítačové technologie a v souvislosti s tendencí prolínání jednotlivých médií se v posledních desetiletích začal komiksový svět promítat i do videoher. Z textu je zřejmé, že Violetta není jen čtenářkou komiksů, ale rovněž hráčkou a fanynkou videoher. A tak své počínání často vnímá, jako kdyby hrála hru na počítači, v níž hraje hlavní roli. Svůj život, který kolikrát jakoby sleduje na obrazovce, tak přirovnává k japonské herní konzoli Nintendu, ale i jiným než počítačovým hrám. V tomto smyslu je pak příznačný její pobyt v Las Vegas, o kterém bude pojednáno zvlášť.¹²⁷

¹²⁶ „Soy Violetta, porque hay mucho en ella de mí, de mis propias travesuras, mis fantasías. Y claro, también hay algo de mí en Pig, aunque en él llevé al extremo mis miedos, mis peores defectos, e hice más profundas mis propias desgracias.“ Mastretta, Mónica. „Xavier Velasco: Yo soy Violetta.“ [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.monicamistretta.com/2007/11/06/xavier-velasco-yo-soy-violetta/>>.

¹²⁷ Podkapitola „Las Vegas – iluzivní mezipřistání“ v rámci páté kapitoly „Gringa Violetta: mezi New Yorkem a Las Vegas“ této části práce (viz s. 115-117).

Me la vivía a galope, como si nunca hubiera dejado de correr. Que si lo ves con calma es la verdad: siempre estoy escapándome de algo. Miro una cara conocida y mi primer impulso es correr a esconderme. De repente la vida es como un videojuego que no puedes apagar. Y tienes que correr antes de que él te apague a ti. Así que yo corría, diario y a toda hora. Ésa era la idea que tenía yo de New York: un maratón que nunca se detiene. Igual que el videojuego de mi vida, ¿ajá? (DG, 256)

Žila jsem v poklusu, jako bych nikdy nepřestala běhat. Když se na to podíváš v klidu, je pravda, že pořád před něčím utíkám. Vidím známou tvář a moje první reakce je běžet se někam schovat. Najednou je život jako videohra, kterou nemůžeš vypnout. A musíš běžet, než ta hra vypne tebe. A tak jsem běhala, každý den a v každou hodinu. To byla ta představa, kterou jsem měla o New Yorku: maratón, který se nikdy nezastaví. Stejně jako videohra mého života, no ne?

Velaskovo dílo je zajímavé i po stránce jazykové invence. Violettiny kulturní reference se logicky promítají nejen do způsobu prožívání světa, ale i do její promluvy. Příbuznost s komiksem naznačuje časté užívání citoslovcí a onomatopéi, některá jsou v angličtině. Tvoří dokonce i název jedné kapitoly; dvacátátřetí kapitola knihy se jmenuje „Buch, buch, buch“ (Tac, tac, tac). V textu jsou používána s průběžnou pravidelností a od ostatního textu jsou jako například věty a výrazy v angličtině většinou odlišeny kurzívou.

Yo lo sentía así, lo había matado. Había inventado el concurso, había hecho trampa y *zas*: había un muerto.

(...)

No sé cómo le llames tú a eso, pero le llamé tocar fondo: *glu, glu, glu*. (DG, 525)

Já to chápala tak, že jsem ho zabila. Vymyslela jsem si tu soutěž, pak tu lest a *šup*: ležel tu mrtvý.

(...)

Nevím, jak tomu říkáš ty, ale já to nazvala dotknout se dna: *žbluňk, žbluňk, žbluňk*.

Todavía no había dejado de besarlo, *smack, smack, smack, smack*, y ya hasta había decidido mantenerlo. (DG, 132)

Ještě jsem ho ani nepřestala líbat, *mlask, mlask, mlask, mlask*, a už jsem se rozhodla, že si ho nechám.

Vedle zvukomalebných slov Violetta také často používá anglické instrukce a slova z videoher – „password“, „level“, „welcome“, „game“ apod.

Es una carretera sin señales, un Nintendo sin controles, bum-bum-bum-bum, you're dead, game over. (DG, 139)

Je to silnice bez dopravních značek, Nintendo bez kontrol, bum-bum-bum-bum, you're dead, game over.

Své životní etapy a předěly často komentuje slovy: „Welcome to the next level!“ Nejednou tomu tak je ke konci kapitol, kdy Violetta končí s nějakým dobrodružstvím a vrhá se do dalšího.

Welcome to the next level. Press the red button to start game. Game over. Game over. Game over. Apenas me bajé de los últimos jalones y que empiezo a perder. (DG, 322)

Welcome to the next level. Press the red button to start game. Game over. Game over. Game over. Jen co ze mě vyprchala poslední lajna, už začínám prohrávat. Furt střeňhlav dolů.

Jindy zase komentuje svůj život jako přímý přenos:

Ladies and Gentlemen, directamente de New York, con ustedes: Miss Misery. (DG, 285)

Ladies and Gentlemen, jsem tu s vámi v přímém přenosu z New Yorku: Miss Misery.

Počínaje osmou kapitolou nazvanou „Rychlejší než Superman“ se Violetta ocitá na území Spojených států amerických. Krátce po přechodu mexicko-americké hranice potkává v texaském Laredu amerického chlapce Erika, který jí pomůže, odjede s ní do New Yorku a stane se její první, ještě tak trochu dětskou a spíš kamarádskou láskou. Violetta ho nepřestává oslovovat „Supermane“. Sebe potom označuje za Lois Laneovou.

En eso llegó Eric y me salvó la vida. (...) Salió de no sé dónde a se me plantó enfrente. Un ángel, haz de cuenta. Y yo tenía tanto miedo que le dije:

I'm american. (...) ...sonrió, aunque fuera sin mirarme, y me dijo: I'm Superman. (DG, 127)

V tom se objevil Erik a zachránil mi život. (...) Vyšel nevím odkud a postavil se přede mě. Anděl, je ti to jasné. A já měla takový strach, že jsem mu řekla: *I'm american. (...) ...usmál se, i když se přitom na mě nepodíval, a řekl mi: I'm Superman.*

De repente jugaba a creer que me había secuestrado el mismo superhéroe y me rescató. A veces se acercaba para acariciarme y yo gritaba: *Stay away! I wanna fuck Lex Luthor!* Como cincuenta veces. Y lo decía en serio. Si no podía ser princesa, entonces que viniera un villano a esclavizarme. (DG, 213)

Najednou jsem si hrála, že jsem uvěřila tomu, že mě unesl a zachránil sám superhrdina. Někdy se ke mně přibližoval, aby mě pohladil, a já křičela: *Stay away! I wanna fuck Lex Luthor!* Asi padesátkrát. A říkala jsem to vážně. Když jsem nemohla být princeznou, tak ať si mě klidně přijde zotročit ničema.

Superman se stal otcem všech dalších superhrdinů, kteří následovali a dodnes jsou populární. Dalšími postavami, které v průběhu románu Violetta zmiňuje, jsou vedle Supermana alias Ocelového muže (Muže z oceli) i další superhrdinové jako například Batman (Netopýří muž), Spiderman (Pavoučí muž), Silver Surfer (Stříbrný surfař), Iron Man (Železný muž) apod.

No te quería contar para qué me metía en las escuelas, casi siempre a la hora de la salida. ¿Ya lo adivinaste? Claro. Andaba buscando algún buen reemplazo para Eric. Un *Batman*, un *Spider-Man*, un *Silver-Surfer*. Pero esas cosas sólo pasan en el cine, y eso a veces. Creo que andaba en busca de una nueva película, pero en New York era otra cosa. (...) los newyorkos no tienen la vocación de *cowboy*. (DG, 263-264)

Nechtěla jsem ti vyprávět, proč jsem vcházela do škol, skoro vždycky v době, kdy končila výuka. Už jsi to uhádl? Jasně. Hledala jsem nějakou dobrou náhradu za Erika. Nějakého *Batmana*, *Spider-Mana*, *Stříbrného surfaře*. Ale tyhle věci se dějou jenom v kině, a to ještě jenom někdy. Myslím, že jsem prostě hledala nový film, ale v New Yorku to bylo jinak. (...) Newyorčani v sobě nemají posláni *cowboye*.

¿Qué iba a hacer Luisa Lane en New York sin Supermán? (DG, 205)

Co bude dělat Luisa Laneová v New Yorku bez Supermana?

A los hombres les tranquiliza enormidades verte desprotegida. Todos quisieran ser *The Amazing Spider-Man*. (DG, 270)

Muže šíleně uklidňuje, když tě vidí bezbrannou. Všichni by chtěli být *The Amazing Spiderman*.

Violetta vnímá svůj život často jako film, ve kterém hraje hlavní roli. I ona by se ráda stala součástí světa superhrdinů. Violetta je v tomto smyslu jakousi praprávnučkou Flaubertovy paní Bovaryové. Stejně jako Ema Bovaryová, jež si představuje život tak, jak ho vyčetla v pokleslých milostných románech, si i Violetta nepřestává představovat svět podle svých vyčtených, případně zhlédnutých představ. A tak si ve svém dobrodružství dosazuje své hrdiny do reálných postav.

Necesitaba que se diera cuenta de cuánto lo necesitaba. Que me viera desprotegida, que sintiera ternurita, que de verdad fuera Clark Kent y que se convirtiera en Supermán cada que yo se lo pidiera. (*DG*, 135)

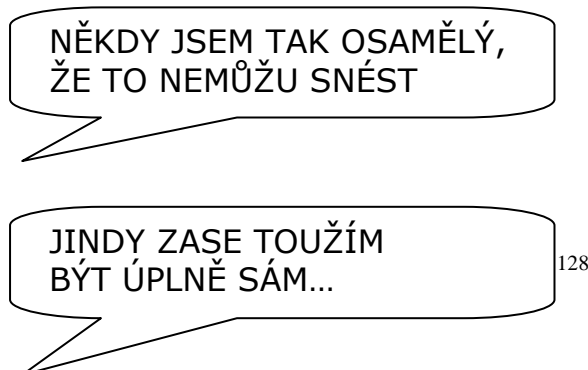
Potřebovala jsem, aby si uvědomil, nakolik ho potřebuju. Aby mě viděl bezbrannou, aby byl něžňoučký, aby byl opravdový Clark Kent a proměnil se v Supermana pokaždé, když ho o to požádám.

Ale jak už bylo opakovaně zmíněno, na rozdíl od povrchní a naivní Emy Bovaryové má Violetta nadhled, a to za všech okolností. Tedy i v jejích přirovnáních sebe i druhých k postavám z komiksů je cítit určitý výsměch, sama sebe nebere tak moc vážně. Na rozdíl od Emy Bovaryové Violetta není snílek ani romantik, nepropadá svým iluzím. A moc dobře ví, že místo vysněné role superhrdinky se ve svém filmu-životě profiluje jako čím dál zřejmější antihrdinka.

Y yo no podía estar en la cama lloriqueando por Supermán. Tenía que matar a Luisa Lane, o Louise, o Lois, o como se llamara esta pendeja, y eso sólo podía lograrlo dando el salto, bajando, metiéndome en honduras que ninguna babosa de cómic se imagina. Tenía que poner en ridículo al Hombre de Acero. (*DG*, 250-251)

Nemohla jsem zůstat v posteli a fňukat kvůli Supermanovi. Musela jsem zabít Luisu Laneovou, nebo Louisu nebo Lois, nebo jak se ta koza jmenuje. A to se mi mohlo podařit jenom tím, že skočím a potopím se do takových hloubek, že si je žádná uslintaná holka z komiksu neumí představit. Musela jsem Ocelovýho muže ztrapnit.

4.4 Samotářský melancholik Charlie Brown



Už v kapitole věnované kompozici jsme ukázali, že Pig je určitou antitezí Violetty. Pig je do jisté míry Violettiným kontrapunktem i z pohledu komiksových referencí. Jestliže Violetta má blízko ke světu superhrdinů, Pig svým založením patří spíše do universa existenciálně laděných *Peanuts*¹²⁹. Navíc, na rozdíl od „továrních“ komiksů, *Peanuts* vždy byly výhradně dílem svého stvořitele Charlese M. Schulze (1922-2000), který si poctivě po celý život všechny stripy sám kreslil a textoval. *Peanuts* vytváří symbolický protipól k průmyslovým komiksům, stejně jako Pigova neutěšená, hloubavá spisovatelská duše kontrastuje s Violettinou domnělou povrchností a materialismem. A navíc proti úspěchu a dokonalosti Supermanů tu stojí věčný smolař a nešika Charlie Brown, kterému se nikdy nic nepodaří a k dokonalosti má skutečně daleko.

K legendárnímu humoristicko-filosofickému komiksu *Peanuts* odkazují už konkrétní názvy dvou z kapitol. Kapitola devátá nese název „Převezla jsem tě, Charlie Browne“ (Te jodí, Charlie Brown), kapitola čtrnáctá pak „Snoopy se jmenoval Supermario“ (Snoopy se lllamaba Supermario). Obě v sobě nesou jména dvou hlavních postav proslulého amerického komiksu Charlese M. Schulze: chlapce Charlieho Browna a jeho psa Snoopyho. Charles M. Schulz psal Snoopyho ságu dlouhých padesát let, jde v podstatě o novinový daily-strip, který vycházel v letech

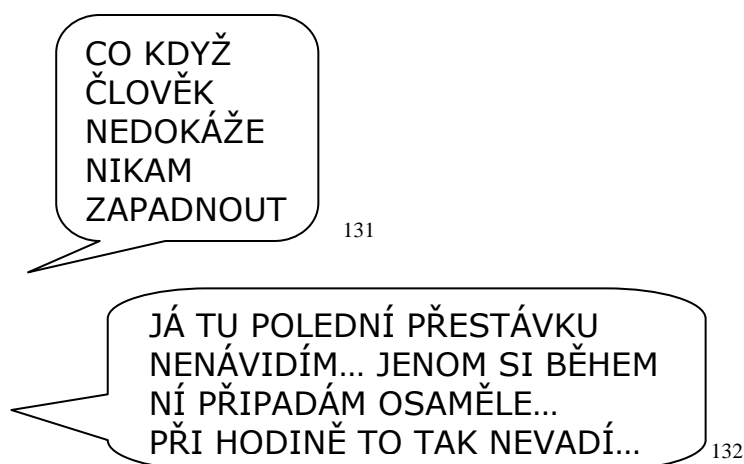
¹²⁸ Schulz, Charles M. *Můj ty smutku!* Přeložil Petr Onufer. Praha: Plus, 2011, s. 92.

¹²⁹ K tomuto názvu se vyjádříme v následující poznámce pod čarou.

1950-2000 a stal se doslova celosvětovým fenoménem. Z komiksu se stala kultovní záležitost, ke které se opakovaně hlásili a hlásí mnozí intelektuálové i umělci.

K českému publiku se Snoopy dostal s velkým zpožděním.¹³⁰ Mexiko má k americké kultuře geograficky i historicky logicky blíž. Není tedy divu, že i *Peanuts* stejně jako americká komiksová kultura superhrdinů tu zapustily kořeny dost hluboko a byly tu populární o dost dříve než u nás.

S Charliem Brownem má Pig mnohé společné. Je ovšem pravda, že v postavě Charlieho Browna se najde ne jeden z nás. Pig je stejně jako Snoopyho pán hloubavý, ostýchavý, uzavřený. I Pig má často pocit, že se nedokáže začlenit do společnosti.



... si en el recreo estaba escribiendo, en lugar de jugar futbol o basquetbol o bote pateado, ello al menos le daba a su aislamiento el decoro de

¹³⁰ Charlie Brown a jeho kamarádi se v českém prostředí začali objevovat nenápadně v 90. letech, kdy vycházeli v tehdejší *Rudém právu*, knižně pak v publikaci *Snoopy stars: Sportovec* (Praha: Family, 1992) v překladu Veroniky Maxové. V letech 2007-2008 vydalo nakladatelství Paseka čtyřdílnou sérii aforismů a ilustrací v překladu Pavla Dominika. (Cf. Jareš, Michal. „«Jen» další výběr z Peanuts.“ *Komiksárium*, 10.5.2010. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.komiksarium.cz/?p=4086>>.)

Nicméně skutečně výrazné uvedení *Peanuts* do českého prostředí přichází až deset let po autorově smrti. Teprve v roce 2010 vydávají nakladatelství Cooboo a Plus (obě patří k Albatros Media a.s.) první dva soubory stripů, které tematicky uspořádal a přeložil Petr Onufer, a to pod názvy *Svět podle Snoopyho* a *Láska podle Snoopyho*. Na sklonku roku 2011 vydal Plus další soubor *Můj ty smutku!*, na jaře roku 2012 pak výbor *Snoopy po škole*. Tituly souborů se úmyslně vyhýbají pojmenování *Peanuts*, který zní v českém překladu nevalně (v češtině se setkáváme s názvy Buráci, Burácci či Ofíšci), ale především jde o označení, které pro strip vymysleli distributoři, a Charles M. Schulz se nikdy netajil tím, že se mu tento název ani zdaleka nezamlouval.

¹³¹ Schulz, Charles M. *Láska podle Snoopyho*. Přeložil Petr Onufer. Praha: Plus, 2010, s. 32.

¹³² *Ibid.*, s. 10.

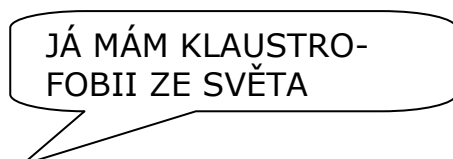
la propia elección: estoy solo porque me da la gana. (...) No jugaba con los demás porque nadie entre los demás quería jugar con él, pero escribía cosas de amor. (...) Para los otros, su cuaderno era el símbolo de la soledad y el tedio; para él, era como cargar la dinamita en la mochila. (DG, 27-30)

...to, že o přestávce psal místo, aby hrál fotbal, košíkovou nebo kopanou s plechovkou, to alespoň dávalo jeho osamělosti punc vlastní volby: *jsem sám, protože se mi chce*. (...) Nehrál si s ostatními, protože nikdo z nich si s ním hrát nechtěl, ale psal věci o lásce. (...) Pro ostatní byl jeho sešit symbolem samoty a nudy, pro něj to bylo jako nakládat dynamit do batohu.

Stejně jako Charlie Brown je i Pig ve škole samotář, introvert. Zdá se mu, že mu nikdo nerozumí. Charlie Brown samotu o školních přestávkách řeší požíváním burákové pomazánky („peanut butter“ = arašídové máslo), Pig se zas schovává za sešit, do kterého vpisuje své první spisovatelské pokusy. Bývá depresivní, trpí pocity viny, často ho přepadají pocity beznaděje a prázdnoty, připadá si méněcenný, je úzkostlivý. Cítí se neúspěšný. Od dětství touží napsat knihu, ale stále se mu to nedaří. Namísto toho pracuje nejdřív v novinách, pak v reklamní agentuře, kde se stává autorem přihlouplých reklamních sloganů. *Welcome to the machine* (DG, 232), tak komentuje svůj nástup do reklamní agentury a z jeho slovního vyjádření na čtenáře dýchne Pigova duševní spřízněnost s Violetou. Třetí kapitola s názvem „Neviditelný sirotek“ (El huérfano invisible) začíná slovy:

Siempre quiso esconderse, volverse invisible. (DG, 250)

Vždycky se chtěl schovat, stát se neviditelným.



JÁ MÁM KLAUSTRO-
FOBII ZE SVĚTA

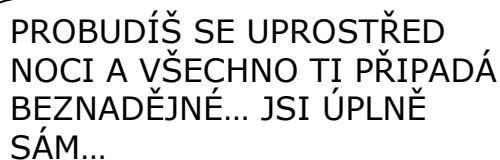
říká Charlie Brown v jednom ze stripů.¹³³

O motivovanosti jmen v *Ďáblovi strážném* už byla řeč. Pro úplnost lze přidat ještě jeden postřeh, který je nakonec možná jen shodou náhod. I tak je zajímavé doplnit, že v seriálu *Peanuts* se objevují

¹³³ Schulz, Charles M. *Můj ty smutku!* Praha: Plus, 2011, s. 92.

postavy, jež jsou nositeli jmen protagonistů Velaskova románu. Postava Violet, celým jménem Violet Gray, nepatří mezi hlavní, tj. stále se vyskytující postavy Schulzova komiksu. Objevuje se téměř od začátku komiksu, konkrétně od roku 1951, ale časem se z komiksu vytrácí. Předjímá některé vlastností, které jsou potom umocněny v postavě necitelné, pohrdavé pragmatičky Lucy, jež se stane stálíci *Peanuts*. Violet a posléze Lucy mají jistě s Velaskovou Violettou ne jeden společný rys. Pig má zase svého skoro jmenovce v postavě Pig-Pena.

Pig je hloubavý a plný otázek. I Charlieho Browna v noci přepadají existenciální otázky o bytí.



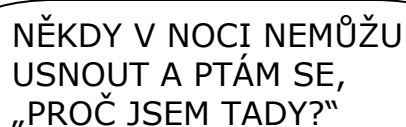
PROBUDÍŠ SE UPROSTŘED
NOCI A VŠECHNO TI PŘIPADÁ
BEZNADEJNÉ... JSI ÚPLNĚ
SÁM...

134



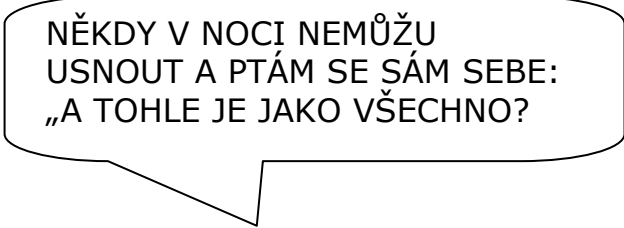
NĚKDY V NOCI NEMŮŽU USNOUT A
PTÁM SE, „JAKÝ MÁ ŽIVOT SMYSL?“

135



NĚKDY V NOCI NEMŮŽU
USNOUT A PTÁM SE,
„PROČ JSEM TADY?“

136



NĚKDY V NOCI NEMŮŽU
USNOUT A PTÁM SE SÁM SEBE:
„A TOHLE JE JAKO VŠECHNO?“

137

¹³⁴ Ibid., s. 133.

¹³⁵ Ibid., s. 148.

¹³⁶ Ibid., s. 158.

¹³⁷ Ibid., s. 161.

NĚKDY NEMŮŽU V NOCI USNOUT
A PTÁM SE, „KDY TO VŠECHNO
SKONČÍ?

138

Estaba en la Calzada, con Mamita, cuando vino El Pensamiento. Como un monstruo maligno al que nunca se ha llamado, El Pensamiento solía llegar justo cuando Pig menos lo esperaba. O cuando ya esperaba que nunca volvería (lo cual era, por cierto, la mejor forma de llamarlo.) Y era imposible entonces pensar en otra cosa. Como si una ventana se abriera de repente. Y claro, hubiera que mirar.

Nunca fue el pensamiento fácil de explicar. Además, Pig no estaba interesado en explicarlo. Jamás había hablado de aquel asunto que no se atrevía a mencionar ni en voz queda, de noche, bajo las cobijas, únicamente para sus oídos, que tampoco querían saber del Pensamiento. Había empezado (lo recuerda borroso, como esos sueños de los que nunca se vuelve del todo) imaginándose a los ángeles, después de una larga conversación nocturna con Mamita. O más bien lo intentó, porque al final no pudo reconstruir en su cabeza la imagen de un solo ángel. ¿Era él un ángel antes de venir al mundo? ¿Lo sería después? ¿Qué tal si no había nada? *Nada* quería decir: un infinito eterno, vacío y sin propósitos al que uno volvería, como el viento y el polvo, después de morir. Eso era El Pensamiento: *nada*. Cada que lo pensaba – y esto no era frecuente, por fortuna – se sentía mareado, pero más que eso enmudecido por un miedo tan solamente suyo que no podía soportarlo por más de dos instantes. (...)

(Era como el dolor, que siempre llega pero siempre se va. Hasta que cualquier día nos vamos con él. [...]). (DG, 114-115)

Byl jsem s babičkou na třídě Calzada, když přišla Ta Myšlenka. Jako zlá příšera, kterou nikdy nikdo nepovolal, Ta Myšlenka přicházela přesně ve chvíli, kdy ji nejméně čekal. Nebo když už doufal, že se nikdy nevrátí (což byl samozřejmě ten nejlepší způsob, jak ji zavolat). Y pak bylo nemožné myslet na něco jiného. Jako kdyby se zničehonic otevřelo okno. A samozřejmě se nešlo nedívat.

Nikdy nebylo jednoduché myšlenku vysvětlit. Navíc, Pig neměl zájem ji vysvětlovat. Nikdy o té záležitosti nemluvil. Netroufal si ji ani špitnout v noci pod peřinou jen svým uším, které o Té Myšlence taky nechtěly nic vědět. Začalo to (pamatuje si to rozmazaně, stejně jako ty sny, z kterých se nikdy úplně nevzpamatuje), když si po dlouhé konverzaci s babičkou představoval anděly. Nebo to spíš zkusil, protože si pak nemohl vybavit v hlavě obraz jediného anděla. Byl andělem, než přišel na svět? Nebo jím bude potom? Co když není nic? *Nic* znamenalo: nekonečná věčnost, prázdná a bezcílná, kam se člověk vrátí, jako vítr a prach, až zemře. To byla Ta Myšlenka: *nic*. Pokaždé, když na ni myslel – a nebylo to našťěstí často – cítil, že se mu točí hlava, nebo spíš ještě se cítil oněmělý strachem, který byl jen jeho a který nemohl snést déle než dvě vteřiny. (...)

¹³⁸ Ibid., s. 188.

(Bylo to jako bolest, která vždy přijde a vždy odejde. Až jednoho dne odejdeme s ní. [...]).

Současný mexický spisovatel Enrique Serna zakončuje svůj článek „La Coatlicue de Saks“ v *Letras Libres* slovy: „Vytvořením téhle odnárodněle globalizované šlapky Velasco splnil sen každého dobrého romanopisce: shrnout v jedné postavě ducha jedné doby.“¹³⁹ Skutečnost, že je Violetta i se svým děblem strážným napojena na komiksový svět, jistě nemalou měrou přispívá k vystižení onoho „ducha jedné doby“.

Carlos Fuentes potvrzuje: „Jen málo věcí definuje člověka tak dobře jako jeho příslušnost ke generaci.“¹⁴⁰

5. Gringa Violetta: mezi New Yorkem a Las Vegas

*New York,
jediné místo na celičkém kulatém světě,
kde je všechno jiné než kdekoli jinde,
prostě proto, že se to děje v New Yorku.
Jack Kerouac¹⁴¹*

I román Xaviera Velaska je románem čistě urbánním, který má typické atributy městského toposu: sen o lepším životě, úspěchu, bohatství a „dobyť světa“, touha po zábavě, samota a odcizení v davu, drogy, prostituce. V určitých rysech velmi volně navazuje na francouzský román kariéry 19. století a postavy „arivistů“. Nicméně v duchu Violettina původu, snů, ambicí a doby, v níž se román odehrává, v něm hlavní městskou roli nesehrává Violettino rodné město Mexiko ani někdejší Paříž.

Román je zasazen hned do několika měst. Z tohoto pohledu je román charakterizován takřka absolutní absencí přírody, pomineme-li zmínky o přírodě městské, tedy parcích (zde konkrétně Chapultepec v mexickém hlavním městě, Centrální park v New Yorku). Pak je tu

¹³⁹ „Con la creación de esta piruja globalizada y apátrida, su creador ha cumplido el sueño de todo buen novelista: condensar en un personaje el espíritu de una época.“ Serna, Enrique. Op. cit.

¹⁴⁰ „Peu de choses définissent un homme aussi bien que son appartenance à une génération.“ Carlos Fuentes. „Cinq romanciers que je voudrais faire connaître“ *Le Monde Des Livres*, 13.3.2009, s. 2.

¹⁴¹ Kerouac, Jack. *Maloměsto, velkoměsto*. Přeložila: Simona Mazáčová. Praha: Volvox Globator, 2002, s. 311.

ještě výlet do Acapulka a Cuernavaky (kapitoly 22 – „Schovaný kousek dortu“ /La rebanada oculta del pastel/ a 23 „Tehle život je Gulag“ /Esta vida es un Gulag/), což jsou však typické rekreační destinace obyvatel hlavního města Mexika, navíc přírodním scénériím tu není vymezen téměř žádný prostor. Na své cestě Violetta vystřídá měst několik, ale nejdůležitější roli při jejím dobrodružství sehrají dvě emblematická severoamerická města: New York a Las Vegas. Každé z nich má svou symboliku. Violetta se touží stát bohatou a užívat si. New York pro ni představuje bohatství a svobodu, Las Vegas zábavu.

5.1 „New York, New York“

Kapitoly, ve kterých se Violetta pohybuje v New Yorku, jsou následující:

10 – „*Start spreading the news...*“

12 – „*Femme Fœtale à Manhattan*“

(14 – „Snoopy se jmenoval Supermario“ /Snoopy se lhalo Supermario/ – polovina této kapitoly se odehrává v Las Vegas)

16 – „*Stín Nefastófela*“ /La sombra de Nefastófeles/

18 – „*Greetings from Golgotha!*“¹⁴²

V knize lze ve vztahu Violetta - New York volně rozlišit tři fáze, které odpovídají zhruba těmto okamžikům a stavům: příjezd a euforie – setrvání a boj o přežití – vystřízlivění a odjezd.

1. „I want to be a part of it“¹⁴³

New York obchodních domů na Páté a Sedmé avenue. Tuto fázi charakterizuje euforie, vzrušení, plnění vysněných představ a další očekávání – Violetta přijíždí do New Yorku, je plná představ, na začátku svého pobytu má ještě dostatečné množství finančních prostředků a New

¹⁴² Kapitoly s anglickým/francouzským názvem v textu nepřekládáme. V angličtině/francouzštině a kurzívou jsou i v originálním znění románu. Pro úplnost porozumění přidáváme jejich překlad zde: 10 – Hvězda šíří nové zprávy..., 12 – Fetální žena na Manhattanu, 18 – Pozdravy z Golgoty! Kapitoly, které jsou ve Velaskově románu psány kurzívou, přepisujeme kurzívou a v uvozovkách.

¹⁴³ V překladu: „Chci být toho součástí.“ Odkazuje k textu Franka Sinatry, ke kterému se dále vrátíme.

York si po svém užívá. Do této fáze patří desátá kapitola nazvaná „*Starts spreading the news...*“.

2. Mezi luxusem a bahnem

New York tu představují především lobby luxusních hotelů. Peníze došly, Violetta se stává prostitutkou, která chodí vyhledávat své klienty do luxusních hotelů. Sem patří kapitola s výsměšným názvem „*Femme Fœtale à Manhattan*“ a část kapitoly „Snoopy se jmenoval Supermario“, jejíž druhá polovina se odehrává v Las Vegas.

3. Kalvárie v New Yorku

Kapitoly „Stín Nefastófela“ a „*Greetings from Golgotha*“ už svým názvem naznačují, že radostný New York se pro Violettu změnil v holý boj o přežití. Violetta přichází o to, co je jí nejcennější, o svou svobodu. Jednak se špatným odhadem, přílišnou důvěrou a snad i touhou nebyt už sama dostává do područí ničemy Nefastófela, který ji drží v šachu, kontroluje její kroky i peníze vydělané prostitucí a prodejem drog. Navíc žije v závislosti na kokainu, kterou Nefastófeles podporuje a „přiživuje“ a které navíc obratně využívá k tomu, aby Violettu mohl ještě více ovládat. Violetta prožívá drsné vystřízlivění z amerického snu, pochopí, že sem nepatří, že ji milovaný New York nikdy nepřijme mezi své vyvolené a že se tu navíc dostala do „vězení“, které není nepodobné jejímu původnímu „vězení“ rodinnému. Jediným východiskem je zorganizovat plán útěku. *¡Salta, Violetta! Welcome to the next level!*

5.2 Od euforie k vystřízlivění

„*Starts spreading the news...*“ je název, kterým Xavier Velasco nazval desátou kapitolu, kdy se Violetta konečně ocitá ve vysněném New Yorku. Jde o první slova písně „New York, New York“, jejímž nejznámějším interpretem se stal Frank Sinatra. Píseň i Sinatrův život byly mimochodem výrazně spojeny i s druhým městem Violettina dobrodružství, s Las Vegas. Vybavíme-li si slova Sinatrova dnes už legendárního hitu, název kapitoly, kterým tak Velasco vlastně navozuje text celé písně, je svým odkazem vypovídající o obsahu kapitoly. Píseň jakoby zpívala sama Violetta. Explicitně tlumočí její sny a představy o

New Yorku. Koreluje s jejími touhami a vizemi: „New York. New York. Chci se probudit v tom městě, které nikdy nespí a zjistit, že jsem áčko, číslo jedna, že jsem první v pořadí, že jsem králem hory, že jsem áčko, číslo jedna.“¹⁴⁴

New York je symbolem amerického snu, a to jako brána do země svobody a možností, ale následně i jako město přistěhovalců, kteří sem přijeli hledat a někdy i najít úspěch a bohatství. Je světovým hlavním městem financí, konzumu a dnes už i módy, pro nejednoho nejvyšší metou, synonymem dosaženého cíle. Vyvolává představy o splněných snech. Pro Violettu jsou Spojené státy americké obsaženy v New Yorku.

Ohniskem konzumní společnosti je právě New York, a tak není divu, že se ve světlech luxusních obchodů a v lesku výkladních skříní s každým uspokojeným materiálním přáním rodí další nové. Městský chodec konce 20. století se v megalopoli ztrácí v davu, který je mu cizí a oslovují ho nákupní místa a prodejní artikly, s kterými „navazuje afektivní vztah“.¹⁴⁵ Violetta v New Yorku nemá ani nevyhledává přátele, jejími spřízněnými dušemi jsou obchody. Má to ale jednu podmínku. Musí mít dostatek prostředků, aby v nich nakupovala. Violettin cíl je stát se součástí města, splynout s ním, patřit do něj. Vstupenkou jsou peníze na nákupy, pocit, že si může vše koupit.

Violetta New York značně personifikuje. Je do něj zamilovaná, má pocit, že jedině v New Yorku se člověk může cítit jako plnohodnotný, svobodný, opravdový. Violetta si myslí, že vzhledem k rychlosti a energii, které ji charakterizují, je pro život v New Yorku jako stvořená. Mluví a smýšlí o New Yorku jako o bytosti, což je o to příznačnější, že až na chvilkové známosti se svými zákazníky, žije osamělý život a jedinými jejími „opravdovými“ společníky jsou obchody a nakoupené věci a především město jako takové.

¹⁴⁴ „New York, New York / I want to wake up in that city, that never sleeps / and find I'm „A“, number one / top of the list / king of the hill / „A“, number one.“ Sinatra, Frank. New York, New York. Hudba: John Kander. Text: Fred Ebb, 1977. Sinatrova interpretace je z roku 1979 a figuruje na albu *The trilogy: past present future* z roku 1980. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <www.youtube.com/watch?v=aqJJ1LfDP4>.

¹⁴⁵ Lipovetsky, Gilles. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2007, s. 106.

Podía engañar a la gente, a los turistas, a los policías, pero nunca a New York.

Hay millones de lugares en los que te las puedes arreglar con cien mil dólares, pero no esperes que New York te crea ese cuento. Cien mil dólares podrían durarte más tiempo en Las Vegas que en New York. (DG, 195)

Mohla jsem podvádět lidi, turisty, policajty, ale nikdy ne New York.

Existují miliony míst, kde si vystačíš se sto tisíci dolarů, ale nečekej, že ti New York uvěří tuhle pohádku. Sto tisíc dolarů ti může vydržet delší dobu v Las Vegas než v New Yorku. Le pesa en la conciencia, saber tanto. Saberla lejos, saberse usado, saber que nadie supo lo que él sabe. (Saber: qué verbo amargo.) Y lo sabe tan bien que apenas si repara en el retrovisor, donde desde hace un rato se encienden y se apagan los fanales de un Corvette amarillo.

Tetelpan, San Ángel, 2002
(DG, 626)

Jeho vědomí tíží, že ví tolik. Že ví, že ona je daleko, že byl využit, že ví, co neví nikdo jiný. (Vědět, jak hořké sloveso.) A ví to tak dobře, že si skoro nevšimne zpětného zrcátka, ve kterém se už nějakou chvíli blikají světla žluté Corvetty.

Tetelpan, San Ángel, 2002

No pudiera creer que New York me estuviera tratando así. (DG, 203)

Nemohla jsem uvěřit tomu, že se ke mně New York takhle chová.

Zpočátku má pocit, že se jí daří splynout s městem, ale postupně pochopí, že do New Yorku nikdy patřit nebude a stává se pro ni kafkovským zámekem. Stále jakoby zůstávala v předsálí. Navíc v New Yorku vládne určitý syndrom nemožnosti nasycení.¹⁴⁶ New York je světovým hlavním městem hyperkonzumentství a pocit neustálé potřeby nakupovat něco nového, pocit nemožnosti konečného materiálního uspokojení je pro hyperkonzumenta charakteristický.

En New York nadie es rico. No suficientemente, ¿ajá? Siempre hay algo que no puedes tener. (DG, 196)

V New Yorku nikdo není bohatý. Ne dostatečně, víš? Vždycky je tu něco, co mít nemůžeš.

¹⁴⁶ Cf. *Ibid.*, s. 43.

Porque en New York ni tu dinero es tuyo. Lo andas cargando, sí, pero es de la ciudad. Cualquier cosa que cae sobre la superficie de New York es automáticamente newyorkina. O sea propiedad privada de New York. La ciudad no te adopta, te soborna. Te compra y te tira, por eso la quieres. Y querer así envicia, tú ya sabes. Yo sabía que lo más fácil era irme a otra ciudad en la que no me sintiera tan pobre con tantos miles de dólares, pero estaba enviada con New York. No me iba a ir a ningún pueblo, ¿ajá? Y cuando vienes caminando por la Quinta y ves a un Santa Claus entrando en San Patricio y luego no ves nada porque estás entre cientos de fulanos que caminan todo el tiempo y acabas caminando rapidísimo, como ellos, puedes cerrar los ojos, pensar en Hollywood y decir: *Pinche pueblo*. No conocía Hollywood, pero no hacía falta. Yo estaba en el ombligo del mundo y no me iba a salir de ahí. (DG, 196-197)

Protože v New Yorku ani peníze nejsou tvoje. Sice chodíš a máš je u sebe, ale patří městu. Cokoli, co se octne na území New Yorku, je automaticky newyorské. Je to soukromý majetek New Yorku. Město tě nepřijme, upláčí tě. Koupí si tě a ovládá tě, proto ho miluješ. A takhle milovat, to kazí morálku. Věděla jsem, že to nejjednodušší by bylo odjet do jiného města, ve kterém bych se necítila s tolika tisíci dolarů tak chudá. Ale přece nepojedu do nějaký vesnice, co? Když se procházíš po Páté avenue a vidíš Santu Clause, jak jde ke Svatému Patrikovi, a dál nevidíš nic, protože jseš mezi stovkami lidí, co pořád jdou a ty nakonec jdeš strašně rychle jako oni a můžeš zavřít oči, myslet na Hollywood a říkat si: *pěknej zapadákov*. Neznala jsem Hollywood, ale nebylo to třeba. Byla jsem v pupku světa a nehodlala jsem se odtud hnout.

Jakmile Violettě docházejí finanční prostředky a nemůže se už těšit z nových nákupů, přepadá jí spleen ze samoty, pocit sirotka uprostřed odcizeného, přelidněného města, kde každý někam spěchá a kde se vztahy navazují snadněji s věcmi než s lidmi.

Nikdy nepronikne do nitra New Yorku. V dobách, kdy se jí „daří“, připomíná v lepším případě spíš turistu, který přijel za nákupy, jejími prostory jsou nejčastěji obchody a hotely. Violettin New York, to je především Pátá a Sedmá avenue, luxusní hotely a obchodní domy, jak si ukážeme v části „Mimeze versus fikce“. Violetta téměř nezmiňuje žádnou kulturní památku, žádné muzeum, žádnou architekturu. O Soše svobody nepadne paradoxně zmínka ani jednou. Ironicky si na turistu tak trochu hraje v poslední „newyorské“ kapitole nazvané „*Greetings from Golgotha*“, kdy si představuje samu sebe na jednotlivých pohlednicích z New Yorku a podává k nim vysvětlení. Už samotný název kapitoly naznačuje, v co se pro ni proměnil New York: v kalvárii. V této kapitole popisuje Violetta svých čtrnáct pohlednic a na jejich pozadí poslední týdny v New Yorku.

Od turisty ji ale výrazně odlišuje její ilegální situace. Čím je vlastně Violetta v New Yorku? Sama pro svůj status ve městě používá termín tlumočící její nezakotvenost: „nezakotvená populace“ („población flotante“).

Tuve que andar trepada en una camioneta recorriendo moteles en los que no podía quedarme para que me cupiera en el cerebro lo más obvio: *yo no era una newyorka*. No tenía ni un amigo, ni una casa, ni un pariente en New York, ni siquiera recuerdos que valieran la pena. Yo era lo que se dice *población flotante*. Una puta libélula menesterosa que va de lobby en lobby, y cuando le va bien de tienda en tienda. O de *dealer* en *dealer*, pero nunca en conciertos, ni en el teatro, ni en nada. (DG, 405)

Musela jsem se vydrápat na dodávku a objíždět motely, ve kterých jsem se nemohla zůstat, aby mi do mozku vlezlo to nejjasnější: *já nejsem Newyorčanka*. V New Yorku jsem neměla ani kamarády, ani dům, ani jediného příbuzného, dokonce ani vzpomínky, které by stály za to. Byla jsem to, čemu se říká *nezakotvená populace*. Pitomá nezajištěná vážka, co lítá od lobby k lobby, a když jí jdou kšefty, tak od krámu ke krámu. Nebo od *dealera* k *dealerovi*, ale nikdy ne na koncerty, do divadla, prostě nikam.

Voy a irme de New York y de Estados Unidos sin haber ni pisado un parque de diversiones. Ni el Astroworld, ni Coney Island, ni un carajo. Nefastófeles tenía razón: yo era una *tramposita callejera*. De esas que no son ni turistas ni locales. Te digo: *población flotante*, aunque sea sobre una cama de agua. Claro que lo de *callejera* no era cierto. Trabajaba en los *lobbies*, no en la calle. (DG, 413)

Odjedu z New Yorku i ze Států a to jsem nebyla ani jednou nohou v zábavním parku. Ani v Astroworldu ani na Coney Islandu ani prd. Nefastófeles měl pravdu, jsem *pouliční podvodnice*. Jedna z těch, co nejsou ani turistky ani místní. Říkám ti, *nezakotvená populace*, i kdybych spala na vodní posteli. Jasně, že s tou *pouliční* to není pravda. Pracovala jsem v *lobby*, ne na ulici.

Prokazuje se zfalšovaným jménem i pasem. Její hra na pravou Newyorčanku uhasíná úměrně tomu, jak jí docházejí prostředky. V tu chvíli silně pocítuje svůj skutečný status ilegální imigrantky. Aby mohla ve městě zůstat, mění se z konzumentky na konzumní předmět. Chce se v New Yorku udržet za každou cenu. New York je jí dražší než její vlastní ctnost. A nechce si připustit, že by se jí zhroutil sen žít v New Yorku. Její situace se komplikuje, stává se závislou na drogách, což pohlcuje značnou část vydělaných peněz.

Violetta bojuje zuby nehty, aby v New Yorku mohla zůstat a dokázat si, že tam patří. Ale New York jí dává najevo, že je pro ni

nedostižnou metou. A místo, aby se v něm cítila, jak si původně vysnila, opak je pravdou. Violetta se New Yorkem cítí stále více pokořována.

No tenía el valor para ser una callejera de verdad, mi mundo eran los lobbies y siempre me sentía estúpida con los newyorkos. Complejo de Coatlicue, yo supongo. (DG, 393)

Neměla jsem odvahu být opravdickou pouliční šlapkou, mým světem byly lobby a vedle Newyorčanů jsem se vždycky cítila přihloupě. Komplex Coatlicue, předpokládám.

Nedokáže ani navázat trvalejší kontakty s Newyorčany, má jen krátkodobé „obchodní“ vztahy se svými zákazníky. Jediným jejím rádobým přítelem a budoucím „katem“ je krajan Nefastófeles. Od Nefastófela se jí podaří utéct k Manfredu Schonenbergovi (další z jejích chvilkových známostí), kterého Violetta přejmenuje na Kapitána Scheissekopfena a kterému se svěří se svým tajemstvím. Ten jí ale nakonec s vysvětlením, že tak dělá pro její dobro, udá rodičům, aby ji přijeli zachránit. Situace se pro Violettu stává neudržitelnou. V New Yorku už pro ni není místo, mezi Nefastófelem a Manfredem je v nebezpečí, byla prozrazena, musí zmizet. Není jiné cesty, než vrátit se tajně do rodného Mexika, kde se, jak poznamenává, snad konečně bude cítit jako Newyorčanka.

Por gringa que me hubiera hecho, muy poco en realidad, yo era una muñequita *made in Mexico*, y allí era donde me iban a arreglar. Digo, tenía toda la pinta de gente bien. La ropa, el relojito, las pelucas, eso en New York podía no valer nada, pero en México se iba a cotizar cabrón.

(...)

Pero igual me sentía un poco acoaticuada por New York. Había vivido cuatro años en la ciudad sin nunca entrar de veras en ella. (...) O sea que sólo yo sabía mi cuento: si había sobrevivido como mexicana en New York, tenía que brillar como newyorka en México. (DG, 416-417)

I když jsem ze sebe udělala Američanku, po pravdě se mi to povedlo jen hodně málo, byla jsem panenka *made in Mexico* a právě tam by mě měli opravit. Jak říkám, vypadala jsem úplně jako lidi na úrovni. Oblečení, pěknoučké hodinky, paruky, tohle možná nemělo v New Yorku žádnou hodnotu, ale v Mexiku to sakra ocení.

(...)

Ale cítila jsem, že New York ze mě trochu udělal Coatlicue. Žila jsem ve městě čtyři roky a vlastně jsem do něj nikdy neprošla. (...) Jenom já jsem znala svojí pohádku: když jsem jako Mexičanka přežila v New Yorku, v Mexiku musím zářit jako Newyorčanka.

5.3 Las Vegas – iluzivní mezipřistání

Zhruba v polovině románu se Violetta přesunuje do Las Vegas, města zábavy. Stráví tam celkem tři týdny někdy v době kolem Vánoc. Zážitekový průmysl (nevšední turistika, adrenalinové sporty, lunaparky, kasina) patří mezi pilíře hyperkonzumentství. Zábava se pro lidi stala důležitým měřítkem kvality osobního života. Kdo se nebaví, neužívá si svůj život. *Homo consumans* je rovněž *homo ludens*. Zábava je zdrojem zapomnění na temné stránky života, kterými si dnešní člověk nerad život oškívá. Zároveň představují zábava a spotřeba boj proti rutině. Dnešního člověka charakterizuje touha po pohybu, cestě. Statická rutina je mu čím dál tím vzdálenější. Je pronásledován obsesivním nutkáním po nových věcech, místech, zážitcích, zkušenostech. Spotřeba je spojena s novým. A nové se rychle stává starým. Odtud potřeba soustavného, neutuchajícího konzumentství. Lipovetsky vysvětluje pocit znovuzrození, který spotřeba vyvolává tím, že nové vzbuzuje pocit začátku, tedy mládí a zintenzivňuje prožívanou přítomnost. Dětství a mládí dnes vnímáme jako zlatý věk, což legitimizuje dětinskou radost z kupování nových předmětů. A zábavní průmysl svým způsobem vrací člověka do dětské radosti a bezstarostnosti.¹⁴⁷ „Violetta se znovu narodila v Las Vegas“.¹⁴⁸

„Spotřebitelskou lačnost nutno chápat jako sice banální, ale přesto víceméně úspěšný způsob, jak zažehnat fosilizaci každodennosti a uniknout neustálému opakování téhož vyhledáváním drobných novinek a nových prožitků. Akt konzumentství vyjadřuje odmítání rutiny a osobní reifikace.“¹⁴⁹

Las Vegas je hlavním městem zábavy, ale i klamů. Není náhodné, že se Violetta ubytuje v hotelu se jménem „Mirage“ (=fata

¹⁴⁷ Cf. *Ibid.*, s. 78-80.

¹⁴⁸ „Violetta volví a nacer en las Vegas.“ Velasco, Xavier. *Diablo Guardián*. Madrid: Punto de lectura, 2004, s. 298.

¹⁴⁹ Lipovetsky, Gilles. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2007, s. 78.

morgána, klamné zdání, přízrak). Las Vegas je samostatným uzavřeným světem, kde člověk ztrácí pojem o realitě.

Es un sueño al que entras de cabeza y poco a poco vas enderezándote, hasta que de repente ves que vas volando sobre una alfombra mágica. El chiste está en no aterrizar, no apagar las turbinas y creerte todo lo que veas, aunque realmente no lo veas. (DG, 298)

Je to šílený sen, do kterého skočíš po hlavě a pomalu se zvedáš, až najednou vidíš, že letíš na kouzelném koberci. Vtip je v tom, abys nepřistál, nevypnul turbíny a abys věřil všemu, co vidíš, i když to ve skutečnosti nevidíš.

V tomto duchu odpovídá pobytu v Las Vegas i Violettinu propadnutí kokainu a dalším omamným látkám, jako jsou extáze a halucinogenní drogy. Mondénní, energické, hyperaktivní drogy kokain či extáze jsou v podstatě karikaturní paralelou hyperkonzumní doby, kde rychlost a výkonnost jsou platnými měřítky úspěchu. Vidění světa, které tato narkotika navozují, je stejně umělé jako Las Vegas samo. Samotná realita se pak stírá. Jmenované drogy vyvolávají klam, přechodnou iluzi o sobě samém, o své výjimečnosti, všemohoucnosti, o svém superhrdinství. Dávají křídla. Vlivem návykových látek se Violetta cítí, jako by se sama stála součástí světa superhrdinů a v tomto duchu svému dealerovi Mariovi přisoudí přezdívku Supermario. Violetta si připadá jako královna, Las Vegas je místem její korunovace, jak jsme už při jedné příležitosti zmínili. Las Vegas je místem, kde víc než kdekoli jinde se člověk může cítit jako ve filmu nebo ve videohře, místem, které odpovídá Violettinu vnímání života.

¿Sabes que es lo realmente malo de la coca? Te pinche desactiva las alarmas. Juras que todo está perfectamente bien y jamás se te ocurre que es una película. ¿Tú crees que luego de estar tres semanas en esa superproducción iba a volver a hacer documentales? En Las Vegas el mundo era en color. La música de las monedas te acompaña a todas partes, el dinero es el héroe de la *movie*.

Víš, co je na kokainu fakt pitomý? Že ti to svinstvo vyhodí všechny pojistky. Ty přísaháš, že všechno je perfektní a vůbec tě ani na chvíli nenapadne, že je to film. Ty si snad myslíš, že po třech týdnech téhle skvělé produkce budu zase točit dokumenty? Las Vegas, to je barevný svět. Všude tě doprovází cinkot mincí, peníze jsou hrdinou téhle *movie*.

Omamné látky a barevný, ireálný svět Las Vegas Violettě dávají zapomenout na její prekérní, bezvýhodnou situaci. „Spíše než výraz vybičované dionýské radosti se tu projevuje pocit osamění a problematického vztahu k sobě samému i k druhým.“¹⁵⁰

Je ale tento způsob života udržitelný? A jak dlouho? Violetta si je v hloubi duše vědoma, že toto iluzivní bytí není bez konce, že žít ve virtuální realitě se nedá věčně. A kromě toho jejím vyvoleným městem zůstává i nadále New York.

Ya sé qué estás pensando: *¿Por qué esta estúpida no se quedó en Las Vegas?* Por la misma razón que tuve para seguir coqueándome en Manhattan. *It's called addiction, honey.* Si la coca te trepa hasta el trono del mundo, New York es ese mundo en el que tú quieres reinar. No te puedes creer que Vegas es verdad, sería como enamorarte de *Minnie Mouse*. (DG, 318)

Už vím, co si myslíš: *Proč ta blbka nezůstala v Las Vegas?* Ze stejného důvodu, kvůli kterému jsem dál šňupala koks na Manhattanu. *It's called addiction, honey.* Když se s koksem vyšplháš až na světový trůn, ten svět, kterému chceš kralovat, je New York. Nemůžeš uvěřit, že Vegas fakticky existuje, je to, jako by ses zamiloval do *Minnie*.

6. Globalizovaná hyperkonzumentka Violetta

V této kapitole budeme postavu Violetty vnímat jako obraz jedince v hyperkonzumní společnosti. Při interpretaci vycházíme z teorií a děl francouzského sociologa a filozofa Gillese Lipovetského (*1944). Účelem této kapitoly není interpretace či kritické přečtení myšlenek Lipovetského, nýbrž využití některých jeho tvrzení k analýze protagonistky *Ďábla strážného* jakožto hyperkonzumního, narcistického individua. V českém prostředí se dílo populárního francouzského filozofa těší nakladatelské i čtenářské přízni, a tak u nás bylo doposud vydáno sedm jeho esejistických děl.¹⁵¹

¹⁵⁰ Ibid., s. 276.

¹⁵¹ Zde přinášíme seznam českých překladů Lipovetského. Díla jsou uvedena v pořadí, v jakém vyšla v originálních francouzských vydáních, neboť rok vydání je vzhledem k analyzovaným tématům důležitý.

L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain. Paris: Gallimard, 1983. Česky: *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu.* Praha: Prostor, 1998. (reed. 2003, 2008)

L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes. Paris: Gallimard, 1987. Česky : *Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech.* Praha: Prostor, 2002. (reed. 2010)

Ve vztahu k povaze Velaskova románu pracujeme s díly, která se jeví pro zamýšlený účel jako nejvýstižnější. Jde o díla *Éra prázdnoty*, *Věčný luxus*, *Hypermoderní časy* (Les temps hypermodernes, 2004)¹⁵², *Paradoxní štěstí*. Při interpretaci se snažíme mít na zřeteli dvě úskalí, časové a zeměpisné. Dílo francouzského filozofa vychází od roku 1983, tedy téměř třicet let. Za ta tři desetiletí se doba výrazně změnila a proměny zaznamenaly i myšlenky filozofa, který se snaží pohotově reflektovat aktuální svět. Děj *Ďábla strážného* je ohraničen letopočty Violettinu narození a domnělého úmrtí 1973-1998. Toto období odpovídá dle myšlenek a terminologie Lipovetského zprvu postmoderní éře, která pak následně v průběhu 80. let volně přechází v epochu hypermoderní. Druhým problematickým aspektem je pak geografický rozsah platnosti Lipovetského. Jeho teorie se vztahuje na západní, kapitalistickou společnost, která prošla kontinuálním kapitalistickým vývojem, jenž nebyl přerušen. Sociologické a statistické údaje navíc vycházejí většinou z francouzské reality, a byť se jeho dílo snaží uceleně a shora nahlížet dnešní globalizovaný svět, ohniskem jeho pozornosti zůstává Francie a francouzská společnost. Z těchto důvodů je také důležité mít při aplikaci tvrzení tohoto francouzského sociologa na zřeteli historickou i současnou odlišnost situace v Mexiku a ve Francii. Mexiko patří k zemím, jež tvoří „druhý břeh západu“¹⁵³. A tak přes očividné historické odlišnosti je tu i kontinuální napojení na západoevropský a severoamerický svět, o kterém bylo pojednáno v kapitole „Coatlicue Violetta“. Navzdory veškerým možným časovým a

Le Crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques. Paris: Gallimard, 1992. Česky: *Soumrak povinnosti. Bezbolestná etika nových demokratických časů.* Praha: Prostor, 1999. (reed. 2011)

La troisième femme. Paris: Gallimard, 1997. Česky: *Třetí žena. Neměnnost a proměny ženství.* Praha: Prostor, 2000. (reed. 2007)

Le luxe éternel. Paris, Gallimard, 2003. Česky: *Věčný přepych.* Praha, Prostor, 2005.

Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation. Paris: Gallimard, 2006. Česky: *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti.* Praha: Prostor, 2007.

L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire. Spoluautor Hervé Juvin. Paris: Grasset, 2010. Česky: *Globalizovaný Západ. Polemika o planetární kultuře.* Praha: Prostor, 2012.

Je těžké si nepovšimnout, že už samotné názvy děl francouzského filozofa v zásadě definují Violettinu existenci: prázdna (bez vytyčeného životního cíle či smyslu), pomíjivá (žijící okamžikem přítomnosti, bez jakékoli projekce do budoucna), bez odpovědného přístupu k povinnostem, toužící po přepychu, a při svém odsouzeníhodném životě paradoxně možná i šťastná.

¹⁵² Toto dílo v češtině zatím nevyšlo.

¹⁵³ Odkazuje k titulu výboru: *Druhý břeh západu. Výbor iberoamerických esejů.* Uspořádala a úvod napsala Anna Housková. Praha: Mladá fronta, 2004.

zeměpisným posunům se jeví teorie o neindividualismu a hyperkonzumní společnosti jako dobré vodítko k interpretaci některých vrstev románu *Ďábel strážný*. Kromě toho se téměř polovina románu odehrává ve Spojených státech amerických a román může být interpretován i jako výraz globalizace dnešní hispanoamerické tvorby, a to nejen z hlediska zeměpisného zasazení díla. V *Ďáblu strážném* se prolíná aspekt tradičně mexický s globalizačním, podobně jako se v něm prolíná otázka identity jedince a národa. O mexické dimenzi díla bylo pojednáno v kapitole „Coatlicue Violetta“, globalizační rysy jsou předmětem této kapitoly.

Eseje G. Lipovetského jsou velmi rozsáhlé a týkají se mnoha aspektů postmoderní a hypermoderní společnosti. Ve vztahu k interpretovanému románu a k jeho protagonistce se zaměříme především na hyperkonzumentství jakožto výrazu identity a zdroj emocionálního zážitku, dále pak na otázku narcisismu.

6.1 „Konzumuji, tedy jsem“ aneb askeze už není ctností

Si l'argent ne fait pas le bonheur... Rendez-le!
Jules Renard

L'argent ne fait pas le bonheur des pauvres.
Coluche

Lipovetsky rozlišuje tři fáze spotřební společnosti. První fáze zahrnuje období 19. století a první poloviny 20. století. Končí druhou světovou válkou. Je to období, kdy se rodí v západní společnosti moderní konzumentství, hromadná výroba i prodej a marketingové strategie (reklama, balení, výlohy, značky, slevy). Je to též doba vzniku prvních luxusních obchodních domů. V západoevropské literatuře je exemplárním ztvárněním této první konzumní epochy Zolův román *U šestí dam* z roku 1883. Druhá fáze pak začíná zhruba rokem 1950 a trvá přibližně třicet let. V této druhé éře se rodí „společnost masové spotřeby“. Konzum se stává každodenní záležitostí, moderní vybavení domácností je dostupné stále většímu počtu lidí, nastupuje diktát módy a s ním kratší životnost, pomíjivost jednotlivých výrobků. Pro druhou fázi

je charakteristické, že si stále ještě silně zachovává rysy konzumace navenek. Potřeba ukázat svůj úspěch a sociální status skrze zboží, které vlastním a které nakupují, je pro druhou konzumní epochu velmi charakteristická a funguje jako motivační faktor nákupu. Konzument zboží kupuje často hlavně proto, aby ukázal, že patří k určité sociální vrstvě. Lipovetsky mluví o druhé vývojové fázi jako o éře „ostentativní spotřeby“¹⁵⁴. S mistrnou karikaturou ztvárnil ostentativní konzumentství druhé epochy francouzský režisér Jacques Tati ve filmu *Můj strýček* (Mon oncle, 1958).

Violetta se časově pohybuje převážně na počátku tzv. třetí, hyperkonzumní fáze spotřební společnosti, ve které je předvádění před druhými nahrazeno v duchu již vyhoceného individualismu blahobytem pro sebe. Ve Velaskově románu jsou některé aspekty hyperkonzumentství dnešního jedince podány v karikaturní podobě, jiné aspekty jsou naopak opomenuty. Vycházíme-li z teorie Lipovetského tak, jak je představena především v nedávném eseji *Paradoxní štěstí*, můžeme u Violetty zaznamenat ještě některé pozůstatky druhé fáze, což lze vysvětlit mimo jiné jejím věkem (tj. dobou, ve které vyrůstala), ale také prostředím, z něhož pochází.

V mexické společnosti spolu druhá a třetí fáze do jisté míry koexistují. Je to dáno i obrovskými sociálními rozdíly či komplikovaným vztahem k USA. Nicméně druhou fázi konzumentství v románu jednoznačně představují především rodiče Violetty, kteří svůj život ještě vnímají téměř výlučně zraky druhých lidí („¿Qué dirán?“ = Co tomu řeknou?). Během této druhé fáze, fáze ostentativní spotřeby, hraje při konzumu primární roli sociální hierarchie, spotřební zboží nefunguje samo za sebe, ale má relevantní funkci, pokud jde o společenské začlenění. Spotřebitelské chování Violettiných rodičů je určováno diktátem společenského statusu samotné věci. Rodiče protagonistky chtějí být součástí určité vrstvy, patřit k ní. Violetta se naopak touží proti stádnosti vyčlenit, ovšem nutno podotknout v rámci mexické společnosti, a v tomto smyslu je ztělesněním hypermoderního

¹⁵⁴ Lipovetsky, Gilles. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2007, s. 44.

individualismu.¹⁵⁵ Jestliže rodiče jsou typickými příslušníky druhé spotřební generace toužící po „american style of life“, Violetta nechce žít v Mexiku po vzoru Američanů a být *jako* Američanka. Nechce se nikomu vyrovnávat, chce sama sebe prostě *vnímat* jako Američanku. Spotřeba už nedefinuje třídní status, nýbrž identitu jedince. Místo hlediska příslušnosti k určité vrstvě a podobě s jistou skupinou nastupuje hledisko vztahování k sobě samému tak, jak to diktuje individualismus hypermoderní éry.

Zde je však nutné zdůraznit, že Violetta je skutečně skloubením dvou epoch konzumentství. Princip konzumace pro pohled druhého od svých rodičů chtě nechtě podědila a ze své mysli zdaleka nevymýtila.

Hasta ese día había medido mi grado de alegría por la envidia que según yo tenían que tenerme los demás. Me alegraba pensando en el coraje que les daría. Y así en lugar de pensar: *¡Qué feliz soy!*, pensaba: *¡Que se jodan, por pinches envidiosos!* Y eso era lo que más feliz me hacía. (DG, 490)

Do té chvíle jsem stupeň svojí radosti měřila podle toho, jak mi ostatní měli závidět. Radovala jsem se při myšlence, jakou zlost v nich vyvolávám. A tak místo, abych si říkala *Jak jsem šťastná!*, říkala jsem si *Ať se poserou závistivci pitomí!* A přesně tohle mě dělalo nejšťastnější.

Violetta nechce být průměr. Nechce být jako ostatní a nechce být chudá. Touží po bohatství a luxusu a nestydí se za to. „Rozdíl v životním stylu se v současné době odvíjí od toho, kolik máme peněz, ne od společenské třídy, z níž jsme vzešli.“¹⁵⁶ Ve Violettiných očích mají peníze obrovskou moc, ne-li tu nejdůležitější. Chudobu označuje za nevkusnou. „Být chudý je nevkusné, tečka.“¹⁵⁷ Bohatství je pro ni synonymem štěstí.

Nunca pude entender cómo es que había historias donde los niños ricos eran infelices. Yo cada vez que me he sentido rica no he tenido problemas ni doliéndome las muelas. Todo lo malo llega siempre cuando los fondos se acaban. (DG, 174)

Nikdy jsem nemohla pochopit, že existují příběhy o nešťastných bohatých dětech? Já vždycky když jsem si připadala bohatá, tak mě vůbec nic

¹⁵⁵ Cf. Ibid., s. 51-59.

¹⁵⁶ Ibid., s. 128.

¹⁵⁷ „Ser pobre es de mal gusto, punto.“ Velasco, Xavier. *Diablo Guardián*. Madrid: Punto de lectura, 2004, s. 176.

netrápilo, nezabolela mě ani stolička. Všechno špatný přichází, když dojdou finance.

Pro Violettu je život bez peněz zkrátka a dobře fádní. Třetí epocha hyperkonzumní společnosti je mimo jiné charakterizována odklonem od asketických hodnot. Peníze a luxus se staly legitimními. Výchova ke skromnosti a odříkání se už nejeví jako platná. Doba říká, že peníze a spotřeba utvářejí člověka a ve velké míře ovlivňují životní dráhu jedince. Pro Violettu peníze symbolizují dobrodružství, splnění snů a především volnost a svobodu. Jsou zárukou svobodného rozhodování a osvobození na straně jedné, na straně druhé stále ještě i společenské prestiže, úcty a uznání. Nejde však jen o respekt a uznání zvnějška, ale i před sebou samou v narcistickém duchu. Nakupování a konzumace vybraného zboží jsou i důležitým prostředkem, který má vést k tomu, aby si člověk sám o sobě vytvořil pozitivní obraz.¹⁵⁸ Violetta je až karikaturním ztvárněním hypermoderního spotřebitele. Peníze pro Violettu, spíše než vzdělání či usilovná práce, znamenají rychlou možnost vymanit se z průměru a všednosti, být sama sebou. Violetta je postavou zkratky, bez zábran volí nejjednodušší a nejrychlejší cestu, která však, jak se ukazuje, není vždy cestou vedoucí k uspokojivému a trvalému výsledku. Ale Violetta je přece dítětem pomíjivosti *hic et nunc*, tak proč hledat hloubku a věčnost? Neutuchající *zapping* a nekonečná cesta jsou leitmotivy Violettina života. Hyperkonzument je ovládán „estetikou neustálého pohybu a prchavých dojmů.“¹⁵⁹

Tengo una relación muy rara con el *cash*. Lo amo y lo desprecio. Puedo atreverme a cualquier cosa por tenerlo, puedo pasarme noches enteras contándolo y a la primera oportunidad acabo con él. (DG, 176)

Cash a já spolu máme dost zvláštní vztah. Peníze miluju i jimi pohrdám. Jsem ochotná udělat cokoli, abych je měla, jsem schopná je počítat celé noci, a pak je při první příležitosti všechny rozfofrovat.

¹⁵⁸ Cf. Lipovetsky, Gilles. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2007, s. 53.

¹⁵⁹ *Ibid.*, s. 77.

Vztah, jaký má Violetta k penězům, rovněž odpovídá její podstatě. Violetta je člověkem pomíjivého. Stejně pomíjivý je její vztah k penězům. Je si vědoma jejich efemérnosti a v tomto duchu s nimi nakládá, navíc s patřičnou dávkou pohrdání. Modelový hyperkonzument sice utrácí, ale i šetří, aby si zajistil jistotu v nejisté budoucnosti. Violetta nesnáší skrblickou aritmetiku střední třídy. Svým neodpovědným, pohrdavým, výsměšným, ale i idolatrickým vztahem k penězům se typickému modelu současného hyperkonzumního jedince, kterého pronásledují obavy a má pocit odpovědnosti, vzdaluje.

Pro Violetu jsou peníze prostředek, nikoli cíl. Je přesvědčena, že peníze vládnu světem a jsou pasem do svobodného světa plného zábavy, je si ale vědoma i jejich pomíjivosti a podle toho s nimi nakládá.

¿Te has fijado lo mal que trato yo al dinero? No lo respeto nada, ¿ajá? Ahí también los billetes se parecen a los hombres: está bien perseguirlos, pero de respetarlos nada, que se jodan. Personas como yo estimulan el crecimiento económico de los países. Hacemos que el dinero cambie de manos pronto. (DG, 313)

Všiml sis, jak špatně zacházím s penězi? Vůbec si jich navážím, co? V tom se ty bankovky taky podobají lidem: je dobrý po nich jít, ale vážit si jich, ani náhodou, to ať jdou do prdele. Lidi jako já stimulují hospodářský růst země. Díky nám jdou peníze rychle z ruky do ruky.

„Vášněň přepychu neživí jen touha být obdivován, vzbuzovat závist a být uznáván druhými, protože ji nese touha obdivovat a vážit si sám sebe, těšit se ze svého elitního image. Právě tato dimenze narcistního typu dnes převažuje. (...) V době prudce se rozvíjejícího individualismu roste potřeba oddělit se od mas, nebýt jako ostatní, cítit se jako výjimečný jedinec.“¹⁶⁰

Hledání identity je jednou z klíčových otázek Velaskova románu. A právě konzumentství je v hyperkonzumní éře důležitým konstitučním prvkem identity jedince. „Ve své honbě za věcmi a zábavou se *homo consumericus* tu vědomě, tu podvědomě snaží najít hmatatelnou, byť

¹⁶⁰ Lipovetsky, Gilles. *Věčný přepych*. Přeložila Klára Němcová. Praha: Prostor, 2005, s. 75-76.

třeba povrchní odpověď na věčnou otázku: kdo jsem?“¹⁶¹ Člověk si svým konzumentstvím nejen připravuje zážitky, ale též si vytváří pozitivní obraz sám o sobě. Hyperkonzument žije v době vyhroceného individualismu, tzv. neoindividualismu, jehož hlavním rysem je narcisismus. Člověk dokazuje sám sobě, že žije plnohodnotný moderní život, jenž využívá možností dnešního spotřebního světa. Zároveň se chce stát nezávislý, suverénní.

6.2 „Konzumuji, tedy žiji“ aneb euforie z nakupování

*Le luxe ce n'est pas le contraire de la pauvreté mais celui de la vulgarité.
Coco Chanel*

Lipovetsky zdůrazňuje, že v hypermoderní době vyhrocená spotřeba a touha po přepychu souvisí ještě daleko více s emocemi a zážitky – radostí, touhou, vášní, rozkoší, slastí, očekáváním, napětím -, které při nakupování a vlastnění konzument zakouší, než se stavovským aspektem. Konzum pro oči jiného nahradil konzum pro vlastní radost a potřebu. Emocionální prožitek se stal základním prvkem konzumu. Žijeme v éře „emocionálního konzumu“. Nakupovat znamená užívat si.¹⁶²

Violetta miluje luxus. V New Yorku se pohybuje na nejdražších třídách, touží nakupovat luxusní značky v těch nejdražších obchodech a bydlet v pětihvězdičkových hotelech. V současné hyperkonzumní epoše přepych už není asketicky zatracován jako něco marnotratného, co se přičítá etice, získal si své legitimní místo ve společnosti. Touhou po přepychu chce Violetta prožít něco nevídaného, udělat si radost, zažít jedinečné okamžiky.

„Pod tlakem nového individualismu se objevují nové podoby nákladné spotřeby, jejichž počátek leží spíše v rovině osobních emocí a pocitů než v rovině rozlišovacích strategií sociální klasifikace. Muži i ženy se prostřednictvím nákladných výdajů nesnaží o to, aby se

¹⁶¹ Lipovetsky, Gilles. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2007, s. 50.

¹⁶² Cf. *Ibid.*, s. 43-52.

přizpůsobili společnosti, nýbrž chtějí zakoušet estetické a citové emoce, nikoli stavět na odívání své bohatství, ale zažívat chvíle rozkoše. Přepych jako vyzvání na cestu, pobídka ke slastem pěti smyslů, se stále více ztotožňuje se soukromým svátkem, s oslavou smyslů.“¹⁶³

... esa tienda tenía algo conmigo. ¿Nunca has sentido que una tienda te comprende? ¿Que tiene tus colores, tus tallas, tus excentricidades? Ya sé que estoy sonando como anuncio, qué asco, pero te juro que así me pasó. Si no cómo quieres que justifique los ocho mil dólares que me boté. Y Eric pegado, todo el tiempo. A él le tocó un traje increíble, más zapatos, corbata, camisa y mancuernillas. Armani, Ferragamo, Boss, ya sabes. Era todo tan loco, tan rápido, tan sin motivo, quo nos moríamos de risa con cada nueva compra. *Jajajá* ciento veinte, *Jojojó* setecientos, *Jijijí* mil quinientos... (DG, 165-166)

... ten butik měl se mnou něco společného. Nikdy jsi necítil, že ti nějaký obchod rozumí? Že zná tvoje barvy, tvoje velikosti, tvoje výstřednosti? Víím, že znám jako reklama, to je hnus, ale přísahám ti, že takhle se mi to stalo. Kdyby ne, tak jak ti mám vysvětlit těch osm tisíc dolarů, co jsem rozfofrovala. A Erik mi byl furt v patách. Vydělal na tom suprový oblek, boty, kravatu, košili a manžetové knoflíčky. Armani, Ferragami, Boss, vždyť to znáš. Bylo to všechno tak bláznivý, tak rychlý, tak bezprostřední, že jsme při každém novém nákupu umírali smíchy. *Hahahá* sto dvacet, *hohohó* sedm set, *hihihí* tisíc pět set...

6.3 Antidionýský hédonismus – „já“ v dionýské atmosféře

Podle teorie Lipovetského v éře hyperkonzumentství triumfuje individualismus a následkem toho se hyperkonzument mění v člověka antidionýského. Lipovetsky se tak ve svých esejích explicitně vymezuje proti dřívější teorii Jeana Bruna, jenž mluví o znovuzrození kultu Dionýsa v postmoderní době, kdy je dionýství spojeno s potlačením individualismu, s oproštěním od vlastního já v duchu konzumních orgií a hédonismu.

„Dionýsos touží především po tom, aby se vyhnul vlastnímu já, zavrhl je a vnořil se do neforemného chaosu, který jej pohltí jak oceán ničím neomezovaných vjemů.“¹⁶⁴

Je pravda, že dionýský kult hojnosti, slasti, smyslového požitku, bezstarostnosti a omezení práce představují do jisté míry cíl hyperkonzumního jedince, avšak, jak píše Lipovetsky a potvrzuje

¹⁶³ Lipovetsky, Gilles. *Věčný přepych*. Přeložila Klára Němcová. Praha: Prostor, 2005, s. 79-80.

¹⁶⁴ Lipovetsky, Gilles. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2007, s. 229.

Violetta, dionýské nespoutané hýření není zdaleka smyslem života současného člověka, který spotřebu a zálibu stále více přesunuje do soukromé oblasti. Hyperkonzument se nesnaží rozmělnit své vlastní já v kolektivních orgiích, ale naopak se pro něj já stává posedlostí. Hyperkonzument je sebestředný Narcis. Hledá svůj vlastní blahobyť, nezávislost a pohodlí, jež jsou pro hyperkonzumenta klíčem ke svobodě, nezávislosti a rozptýlení. Nákupní davové šílenství či zářivé a barevné zábavní parky vytvářejí potřebnou dionýskou atmosféru; ono slavnostní, bláznivé, chaotické a frenetické ovzduší, kde se však *homo individualis* necítí být ani nechce být součástí kolektivního davu, ale naopak hledá svou vlastní identitu.¹⁶⁵

„Hyperkonzumentský jedinec není uctíváč Dionýsa, pouze si užívá dionýské atmosféry a činí z kolektivu nástroj k dosažení soukromých slastí.“¹⁶⁶

6.4 Sebestředný Narcis

La liberté, c'est l'indifférence.
Louis Scrutenaire

Postmoderní dobu, která začíná zhruba koncem 70. let, nazval Lipovetsky už v titulu své první knihy „érou prázdnoty“. Jedním ze základních rysů je pak všeobecně rozšířená apatie. Prázdný jedinec je lhostejným člověkem, kterému na ničem nijak výrazně nezáleží. Nejde o úzkost ani nihilismus, jde v podstatě o nechuť. Rozmělňují se závazky a povinnosti, ochabuje motivace a zájem, relativizují se protiklady. Člověk této éry ztratil opěrné body (v rodině, politice, kultuře) a je mu to jedno. Tento aspekt je základní ingrediencí postavy Violetty a v tomto smyslu ji definuje spíše jako bytost postmoderní než hypermoderní. V myslí hypermoderního jedince totiž netečnost vystřídala úzkostlivost z budoucnosti. Postmoderní lhostejnost zaručuje větší svobodu myslí a ducha a menší zatížení svědomí. Podobně „neangažovaný“ člověk vůči

¹⁶⁵ Cf. *Ibid.*, s. 227-241.

¹⁶⁶ *Ibid.*, s. 234.

okolnímu světu se pak logicky stává jedincem orientovaným a soustředěným sám na sebe.

Emblematickou figurou postmoderní doby se stal Narcis. S touto myšlenkou přichází koncem 70. let minulého století americký sociolog Christopher Lasch v knize *Kultura narcisismu* (The Culture of Narcissism, 1979). Na jeho teorii pak krátce na to navazuje Gilles Lipovetsky v eseji „Narcis aneb strategie prázdnoty“¹⁶⁷. Doba pod vládou Narcise, jak ji definují Lipovetsky a Lasch, se vyznačuje tím, že do středu vnímání světa staví své já tady a teď. Vnímání sebe sama na tomto místě a v tomto okamžiku s sebou nese odklon od historické kontinuity a s tím spojené vědomí sounáležitosti. Hloubku tak nahrazuje povrchnost a lhostejnost, trvalé se snadno mění v pomíjivé, materiální válčuje duchovní. Taková je bezpochyby i Violetta. Je ale skutečně Narcisem symbolizujícím dnešní dobu? Na tuto otázku se nyní pokusíme odpovědět.

Violetta se zaobírá téměř výlučně sama sebou, což je podtrženo ich-formou a zvolenou románovou formou, o které už byla řeč v příslušné kapitole. V návaznosti na Ch. Lasche mluví Lipovetsky o novém Narcisovi také jako o *homo psychologicus*. Člověk orientovaný jen na sebe, který sám sebe neustále rozebírá, aby se o sobě co nejvíce dozvěděl. Zajímá se o své dětství, podvědomí apod. a jeho neustálá touha poznávat sebe samu je takřka bezbřehá a nejednou hraničí s patologií. Tento rozměr „totálního Narcise“ Violettě chybí. Violetta je postavou vnějšku. Mluví o svém oblečení, převypravuje události, které se jí přihodily, popisuje zboží, které si koupila a barvitě líčí, do jakých zapeklitých situací se dostala. Do svého nitra nechává čtenáře nahlédnout spíš výjimečně a především své pocity nijak zvlášť neanalyzuje. Pokud bychom chtěli hledat stopy psychologického románu v *Ďáblovi strážném*, museli bychom se soustředit spíše na kapitoly o Pigovi. Protagonistka románu se definuje svými činy a názory na okolní svět, velmi vzácně svým nitrem. Violetta se sice hledá, nikoli však cestou psychologických analýz vlastní osoby. Nechce pitvat své já,

¹⁶⁷ Lipovetsky, Gilles. *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Přeložila Helena Beguivinová. Praha: Prostor, 2008. S. 77-122.

netouží po pochopení nejtajnějších zákoutí své duše, chce se jednoduše definovat jinak. A tak místo hlubšího porozumění sebe sama svou identitu konstruuje (dekonstruuje) spíš útekem od sebe samé, zprvu od Rosalby a nakonec i od Violetty. S Narcisem má však společnou onu nejistotu. Já postmoderní doby se stalo „kolísajícím, nikde neukotveným prostorem, neustále připraveným a přizpůsobeným ke zrychlování střídajících se kombinací“¹⁶⁸.

Dalším důležitým aspektem moderního Narcise je posedlost tělem. Neonarcistický člověk špatně snáší tělesné známky stáří a snaží se jít proti času i přírodě. Tělo se stalo výrazem identity. Kult věčného mládí charakterizuje dnešní dobu, odtud pak pramení až vyhrocený strach ze stáří a smrti. Tuto dimenzi Narcise román *Ďábel strážný* v podstatě postrádá. Je to vysvětlitelné mimo jiné i tím, že Violetta je na podobné myšlenky velmi mladá. I tak je ale patrné, že nakupuje v luxusních obchodech, ale o žádném kosmetickém, kadeřnickém či estetickém salonu nepadne ani zmínka. Možná v tom můžeme vyčíst i určitý mužský aspekt hlavní hrdinky, na který jsme již narazili při analýze Violettinu vztahu ke komiksu, či její čistý, věčný materialismus. Kromě toho Violetta je postavou, která přemýšlí pouze o *hic et nunc*, budoucnost jakoby neexistovala, což je další z jejích postmoderních rysů.

Tím se rovněž odlišuje od postavy Hypernarcise, který se stal úzkostlivým, odpovědným a výkonným. „Hypernarcisimus, období Narcise, který vystupuje jako vyzrálý, odpovědný, zorganizovaný a výkonný, flexibilní, a který se tak rozchází s požitkářským a anarchistickým Narcisem let postmoderních.“¹⁶⁹

Narcis je člověkem, jenž celý svět vidí ve vztahu k sobě, skrze svůj blahobyť a skrze své ospravedlnění. A tak i některé činy, které lze na první pohled tlumočit jako nesobeckou obětavost pro druhé, jsou ve skutečnosti činy, které mají pohladit především svědomí jejich konatelů.

¹⁶⁸ Ibid., s. 93-94.

¹⁶⁹ „Hypernarcisisme, époque d'un Narcisse qui se donne pour mature, responsable, organisé et performant, flexible, et qui rompt par là avec le Narcisse des années postmodernes, jouisseur et libertaire.“ Charles, Sébastien. „L'individualisme paradoxal.“ In Lipovetsky, Gilles a Charles, Sébastien. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004, s. 34.

V poslední části eseje se Lipovetsky zabývá emoční prázdnotou Narcise. Poopravuje Laschovu tezi, že lidé před city utíkají, nechtějí se jim poddat ani je vyjadřovat. Touto rádoby citovou nezávislostí si vytvářejí jakousi ochrannou slupku v domnění, že tak budou vyrovnanější, svobodnější a méně zranitelní. I Violetta se citům brání. Když vyjadřuje některé své citové pohnutky, dělá to s obvyklou ironií a cynismem, jež jsou často ve skutečnosti nástrojem obrany před vlastními emocemi. Reálné postavy nahrazuje postavami z komiksů, aby za ně své city mohla schovat. Lipovetsky k Laschovu „the flight from feeling“ (útěk před city) dodává, že postmoderní člověk se stydí explicitně vyjadřovat city, připadá si trapným. Jde tedy o útěk před citovými projevy, nikoli před city samotnými.¹⁷⁰ A není tomu tak i u Violetty?

Perdóname. Nunca he sido capaz de confesarte que te quiero sin clavarte después un aguijón. (DG, 488)

Promiň. Nikdy jsem nebyla schopná ti přiznat, že tě miluju a hned potom tě nebodnout.

„V tom je zoufalství Narcise, naprogramovaného k tomu, aby byl zahleděn sám do sebe, příliš dobře, než aby se zahleděl do někoho druhého, a zároveň nedostatečně, protože po nějakém citovém vztahu ještě touží.“¹⁷¹

I přes silnou touhu po úplné nezávislosti, si Violetta v průběhu své zpovědi opakovaně povzdychne nad samotou, nad svou situací osamělého jedince, na kterém nikomu druhému nezáleží. Navázání trvalého vztahu se zjevně přičí její neposedné mysli, nezakotvenému způsobu života, otupělému smyslu pro povinnost a odpovědnost. Samotným závěrem románu prosakuje úsměvný happy-end a to na úrovni materiální a citové. Pig se inkognito zúčastnil pohřebního obřadu údajně mrtvé Violetty. On jediný zná Violettino tajemství, ale i pro něj je v tu chvíli nezvěstná a myslí si, že už ji nikdy nespátí. Ke svému překvapení však při příjezdu domů spatří ve zpětném zrcátku blikání

¹⁷⁰ Cf. Lipovetsky, Gilles. *Éra prázdnoty. Esej o současném individualismu*. Přeložila Helena Beguivinová. Praha: Prostor, 2008, s. 120-121.

¹⁷¹ *Ibid.*, s. 122.

Violettina vytouženého auta - žluté Corvetty. Violetta je tu, má u sebe dva miliony dolarů, zůstat ve městě ale nemůže, právě byla pohřbená. Doprovodí ji Pig na její nové cestě? Jak praví Malcolm Lowry: „Láska je jediná věc, jež naší ubohé pozemské pouti dává smysl: obávám se, že jsem tím nic nového neobjevil.“

V. Mimeze versus fikce

1. *Ďábel strážný* a *Salon krásy*: srovnání nesrovnatelného?

Mario Bellatin (*1960) a Xavier Velasco (*1964) do literatury vstoupili nenápadně počátkem 90. let. Mario Bellatin sice v roce 1986 vydal nevýraznou prvotinu *Mujeres de sal* (Solné ženy), ale z hlediska orientace jeho další tvorby je toto dílo v podstatě bezvýznamné. Oba pak na sebe doslova strhli pozornost literárního světa jedním dílem: Mario Bellatin v roce 1999 útlým románem *Salon krásy* a Xavier Velasco v roce 2003 rozsáhlým románem *Ďábel strážný*. Každému z nich vynesla ocenění. V případě Bellatina šlo „jen“ o nominaci na francouzskou cenu Médicis za nejlepší zahraniční román přeložený do francouzštiny a Xavier Velasco se s *Ďáblem strážným* stal vítězem ceny španělského nakladatelství Alfaguara za rok 2003. Od té doby se oba autoři těší přízni kritiků, čtenářů i nakladatelů, ale zatím se nezdá, že by jejich následná tvorba výrazně předčila romány, jež je vynesly na literární výsluní.¹⁷²

Mario Bellatin a Xavier Velasco jsou spisovateli velmi odlišnými. Kromě umístění v anketách je těžké najít nějaký společný rys jejich tvorby. Jejich srovnání však není zajímavé jen z pohledu dvou předních autorů nové („postpostboomové“) generace. Jeví se jako logické i z pohledu první části této práce, kde bylo připomenuto, že Margo Glantzová na počátku 70. let minulého století rozdělila tehdejší mexickou románovou tvorbu na dva proudy, které nazvala *Onda* a *Escritura*. Na Velaskově románu jsme ukázali, že bez ohledu na diskutabilní oprávněnost tohoto rozdělení a označení, na kterou jsme v příslušné kapitole již poukázali, adolescentní literatura se zpětně jeví jako cesta vpřed, která dnes nese své ovoce. Opakovaně jsme zdůraznili

¹⁷² *Ďábel strážný* a *Salon krásy* se staly jedinými dvěma romány od autorů současné generace (tj. generace narozené po roce 1960), které se umístily v obou literárních anketách, jež v roce 2007 uspořádaly mexický časopis *Nexos* a kolumbijský časopis *Semana* a v nichž vybraná odborná veřejnost hlasovala o nejlepší mexický (*Nexos*) a o nejlepší španělsky psaný (*Semana*) román za posledních třicet (*Nexos*) / dvacet pět (*Semana*) let.

určité pochybení a příliš rychlý úsudek Margo Glantzové, která dnes s odstupem času nevidí své tehdejší rozdělení literatury jako příliš šťastné. Podobně schematické by bylo hledat odraz těchto proudů v dnešní eklektické tvorbě. I tak ale není úplně od věci vidět Velaska a Bellatina jako určité vyústění této dichotomie. O Velaskově sepětí s hnutím *Onda* už byla řeč, Bellatin zas volně navazuje na některé aspekty směru *Escritura* (máme na mysli například dílo Salvadora Elizonda¹⁷³).

Zároveň je na místě poznamenat, že Velaskův román je svým způsobem pokračováním tzv. národní literatury, byť ne v její „oficiální“ poloze. Bellatin naopak představuje odklon od mexické tematiky, který se stal jedním z nejvýraznějších jevů v mexické próze konce tisíciletí.¹⁷⁴ V jeho případě však jde o velmi radikální a osobité vytvoření vlastního fikčního světa a poetiky, které se vymykají jakémukoli přiřazení ke tvorbě jiných spisovatelů.¹⁷⁵

Pro komparativní studii obou děl jsme se rozhodli hledat oporu v teorii fikčních světů. Vedou nás k tomu dva důvody. Prvním je povaha především Bellatinova díla, které je do jisté míry příkladem názorné aplikace teorie fikčního světa. Ten zdánlivě vychází ze světa aktuálního a láká k mimetickému dosazování, ale Bellatin takto mimeticky nastaveného čtenáře neustále mate a lapá do svých fikčních sítí. Čtenář postupně pochopí, že jeho encyklopedie reálií aktuálního světa není klíčem k románu a že vztahování textu k aktuálnímu světu nepřispívá k jeho porozumění, ba naopak se může stát matoucím. Bellatin si s ním navíc schválně pohrává, když využívá falešných referencí a tím dostává čtenáře na scestí, dokud čtenář nepřistoupí na jeho hru a nezačne užívat

¹⁷³ Cf. Cabral, Nicolás. „Obra reunida, de Mario Bellatin.“ *Letras Libres*, junio 2006. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://letraslibres.com/revista/libros/obra-reunida-de-mario-bellatin>>.

¹⁷⁴ V tomto smyslu byl Mario Bellatin nejednou zcela chybně spojen s již zmíněným hnutím *Crack*. Cf. Chávez, Ricardo – Estivill, Alejandro – Herrasti, Vicente et alii. Op. cit., s. 180 a Cf. Regalado López, Tomás. „Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio.“ In González Boixo, José Carlos. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009, s. 158.

¹⁷⁵ Dodejme, že Bellatinovy rádooby „japonské“, „židovské“, „arabské“ či „čínské“ romány nevznikají transpozicí děje z Mexika do těchto zemí, nýbrž vytvořením svébytného fikčního světa, který si pouze vypůjčuje některá klišé světa aktuálního, s nimiž pak Bellatin v rámci fikčního světa pracuje zcela nezávisle na světě aktuálním. Cf. Alon, Andrea. „Fikční svět Maria Bellatina – současná mexická próza.“ *Člověk*, FF UK, 15.6.2008. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://clovek.ff.cuni.cz/view.php?cisloclanku=2008061507>>.

encyklopedii vytvořenou autorovým textem. Druhý důvod volby této literární teorie je pak „generační“. Teorie fikčních světů, jejímž (spolu)zakladatelem a předním představitelem je Lubomír Doležel, je teorií, která byla knižně představena v 90. letech 20. století, kdy byla vydána dvě základní díla: *Možné světy v teorii literatury* Ruth Ronenové (anglicky 1994, č. 2006) a *Heterocosmica. Fikce a možné světy* Lubomíra Doležela (anglicky 1998, č. 2003). Vydání uvedených knih tak přibližně odpovídá době publikace interpretovaných románů. Na obě díla se tedy podíváme očima teorie fikčních světů s využitím její sémantiky.

2. Energie a apatie jako možné přístupy ke konstrukci fikčního světa

Už na první letný pohled se díla zásadně liší svým rozsahem. Velaskův román je asi desetkrát delší než Bellatinova próza. Košatost a strohost je ostatně dichotomie, ke které dojdeme i při srovnání vypravěčských stylů těchto spisovatelů. Oba mají velmi originální, těžko zaměnitelný rukopis. Bellatinova próza je charakteristická minimalismem. Jeho styl je strohý, spisovný, odměřený až lakonický. Je v něm cíleně volená apatie. Mario Bellatin je od prvních stránek nápadný svou úsporností vyjadřování, která může někdy působit až toporně a prostoduše. Tento koncizní autor si vystačí s minimem jazykových prostředků, vyhýbá se dlouhým souvětím, užívá jen nezbytná adjektiva, v jeho tvorbě se téměř neobjevují dialogy. Jde o holé, krátké a nezaujaté komentování skutečností, událostí a dojmů. Román může někdy působit takřka jako stručné apatické převyprávění. Bellatinův způsob vyprávění má ještě jeden podstatný a nezaměnitelný rys, kterým se autorovi daří vytvářet maximální napětí a držet čtenáře v přitažlivém neklidu. Je jím autorův dokonalý odstup, chladná nezaujatost, lhostejná odtažitost, falešná nevinnost, které charakterizují Bellatinovo psaní. V jeho knihách se téměř nesetkáváme s emocemi, a pokud ano, nepůsobí důvěryhodně. Svět Bellatinových knih, přestože je drsný, syrový až morbidní a surový, je světem bez soucitu, pláče, lásky, vášně, nadšení, útrap či rozhořčení. Chybí v něm sebemenší emotivní

náboj a tato emoční neutralita je pro čtenáře zarážející. Autorův vypravěčský styl plně odráží spisovatelův záměr: dostat čtenáře do tápající pozice, sebrat mu jeho předsudky a jistoty, a otevřít mu tak cestu do fikčního světa.¹⁷⁶

Jestliže Bellatinův vypravěčský způsob je esencí apatického fikčního světa, kterým autor čtenáře provádí v *Salonu krásy*, z Velaskova vyprávění (konkrétně z Violettiny promluvy) pak na čtenáře naopak vytryskne dynamický svět nabitý energií. Velasco střídá hovorový, pestrý pouliční jazyk prokládaný angličtinou (nejde o klasickou spanglish, ale spíš specifickou Violettinu „špangličtinu“) s vytríbenou španělštinou. Jeho styl je pestřejší, košatější, je plný vtipných neologismů, originálních obrátů a důraz je kladen i na celkový rytmus prózy.

V roce 2009 se v Paříži konal každoroční veletrh knihy¹⁷⁷, jehož čestným hostem bylo toho roku Mexiko. Při té příležitosti byl v příloze francouzského deníku *Le Monde* publikován rozhovor s Carlosem Fuentesem nazvaný „Pět romanopisců, které bych chtěl představit čtenářům“. Fuentes zahrnuje do pětice vyvolených rovněž *Ďábla strážného* a zdůrazňuje především jazykovou stránku citovaného románu:

„Ďábel strážný je vyprávěn v první osobě mladou drzou holčkou a její slovník je slovníkem lidové mluvy, která prošla sítem maloměstřáctví. Základ lidové mluvy je na ulici a to ve všech svých proměnách. (...)

Eposu stačí jediný jazyk: všichni mu rozumí, Hektor stejně jako Achilleus, Trojan i Řek. Román naopak vyžaduje jazykovou pluralitu.

¹⁷⁶ Cf. Ibid.

¹⁷⁷ Ve dnech od 13. do 18. března 2009 se v Paříži konal každoroční veletrh knihy. Toho roku bylo čestným hostem Mexiko. Veletrhu se osobně zúčastnila necelá čtyřicítka pozvaných mexických spisovatelů. Byl mezi nimi i Mario Bellatin, jehož *Salon krásy* už vyšel spolu s několika dalšími díly (*Čínská dáma /Damas chinas/, Květy /Flores/, Lekce pro mrtvého zajíce /Lecciones para una liebre muerta/, Mutant Jákob /Jácobo el mutante/, Psi hrdinové /Perros héroes/, Šiki Nagaoka: fiktivní nos /Shiki Nagaoka: una nariz de ficción/, Zahrada paní Murakamiové /El jardín de la señora Murakami/*) ve francouzském překladu. Pozvání bylo podmíněno alespoň jedním přeloženým dílem do francouzštiny. Xavier Velasco tuto podmínku nesplňoval, což byl s největší pravděpodobností důvod, proč se veletrhu nemohl jako host zúčastnit. Cf. Alon, Andrea. „Paříž poctila mexické spisovatele – panorama současné mexické prózy.“ *iLiteratura.cz*, 19.4.2009. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24217/pariz-poctila-mexicke-spisovatele-panorama-soucasne-mexicke-literatury>>.

Anna Karenina nerozumí svému manželovi o nic víc, než rozumí svému paní Bovaryová. Don Quijote mluví jazykem rytířských eposů. Sancho Panza lidově pikareskním. Společně vytváří moderní román, tradici započatou Cervantesem.

Rozmanitost jazyků.

Opětovná analýza všech jazykových úrovní.

Míšenecká mluva. Ta naše.

V *Ďáblovi strážném*, Xavier Velasco sesazuje jazyk autorit. Román zbavuje autority. Invaze neologismů. Neuctivá slova. Jazyk nejistoty.¹⁷⁸

Ke srovnání apatického a energického fikčního světa tak, jak je vytváří Bellatinův a Velaskův jazyk, uvádíme úvodní části obou románů:

Hace algunos años mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo. Tal vez sea que el agua corriente está llegando con demasiado cloro o quizá que no tengo el tiempo suficiente para darles los cuidados que se merecen. Comencé criando Guppys Reales. Los de la tienda me aseguraron que se trataba de los peces más resistentes y por eso mismo los de más fácil crianza. En otras palabras eran los peces ideales para un principiante. Además tienen la particularidad de reproducirse rápidamente. Se trata de peces vivíparos, que no necesitan un motor de oxígeno para que los huevos se mantengan sin que el agua deba cambiarse todo el tiempo. Compré un acuario de medianas proporciones y metí dentro una hembra preñada, otra todavía virgen y un macho con una larga cola de colores. Al día siguiente el macho amaneció muerto. Estaba echado boca arriba en el fondo del acuario, entre las piedras blancas con las que recubrí la base. De inmediato busqué el guante de jebe con el que teñía el cabello de las clientas y saqué el pez muerto. En los días siguientes nada importante ocurrió. Simplemente traté de darles la cantidad correcta de comida para que los peces no sufrieran de empacho ni murieran de hambre. El control de la comida ayudaba además a mantener todo el tiempo el agua cristalina. Cuando la hembra preñada parió se desató una persecución

¹⁷⁸ „Le *Diablo gardien* est raconté a la première personne par la jeune délurée, et son vocabulaire est celui d'un parler populaire passé au tamis de la petite bourgeoisie. La base du langage populaire est celui des rues, le plus changeant qui soit. (...)

L'épopée ne nécessite qu'un seul langage: tout le monde se comprend, Hector et Achille, le Troyen et le Grec. Le roman, en revanche requiert la pluralité des langages. Anne Karénine ne comprend pas son mari, pas plus que Madame Bovary le sien. Don Quichotte parle le langage de l'épopée chevaleresque. Sancho Panza, celui du picaresque populaire. À eux deux, ils créent le roman moderne, la tradition cervantesque.

Diversité de langages.

Réexamen de tous les niveaux de langue.

Langage métis. Le nôtre.

Dans *Diablo guardián*, Xavier Velasco discrédite le langage de l'autorité. Le roman dés-autorise. Invasion de néologismes. Vocabulaire irrespectueux. Langage de l'incertitude.“ Fuentes, Carlos. „Cinq romanciers que je voudrais faire connaître.“ *Le Monde, Le Monde Des Livres*, 13.03.2009.

implacable. La otra hembra quería comerse a las crías. Sin embargo, los recién nacidos tenían reflejos poderosos y rápidos que momentáneamente los salvaban de la muerte. De los ocho que nacieron sólo tres quedaron vivos. Sin ninguna razón visible, la madre murió a los pocos días. Esa muerte fue muy curiosa. Desde que parió se quedó estática en el fondo del acuario sin que la hinchazón de su vientre disminuyera en ningún momento. Nuevamente tuve que ponerme el guante que usaba para los tintes. De ese modo saqué a la madre muerta para arrojarla por el excusado que hay detrás del galpón donde duermo. Mis compañeros de trabajo no estaban de acuerdo con mi afición a los peces. Afirmaban que traían mala suerte. No les hice el menor caso y fui adquiriendo nuevos acuarios, así como los implementos que hacían falta para tener todo en regla. Conseguí pequeños motores para el oxígeno, que simulaban cofres del tesoro hundidos en el fondo del mar. También hallé otros en forma de hombres rana de cuyos tanques salían constantemente las burbujas. Cuando al fin conseguí cierto dominio con otros Guppys Reales que fui comprando, me aventuré con peces de crianza más difícil. Me llamaban mucho la atención las Carpas Doradas. En la misma tienda me enteré de que en ciertas culturas es un placer la simple contemplación de las Carpas. A mí comenzó a sucederme lo mismo. Podía pasarme varias horas admirando los reflejos de las escamas y las colas. Alguien me contó después que aquel pasatiempo era una diversión extranjera.

Lo que no tiene nada divertido es la cantidad cada vez mayor de personas que han venido a morir al salón de belleza. Ya no solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzado, sino que la mayoría son extraños que no tienen donde morir. Además del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle. Pero volviendo a los peces, en cierto momento llegué a tener decenas adornando el salón. Había adaptando pequeños acuarios para las hembras preñadas, que luego separaba de sus crías para evitar que se las comieran después de nacer. Ahora, cuando yo también estoy atacado por el mal, sólo quedan los acuarios vacíos. Todo menos uno, que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior. Algunas de las peceras las utilizo para guardar los efectos personales que traen los parientes de quienes están hospedados en el salón. Para evitar confusiones coloco una cinta adhesiva con el nombre del enfermo. Allí guardo las ropas y también las golosinas que de cuando en cuando les traen. Solamente permito que las familias aporten dinero, ropas y golosinas. Todo lo demás está prohibido. (*Salon de belleza*¹⁷⁹, 11-14)

Před několika lety mě zájem o akvária přivedl na nápad vyzdobit si salon krásy rybami různých barev. Teď, když se salon proměnil v Umírárnu, kam své poslední dny přicházejí dožít ti, kteří nemají, kde by tak učinili, mě zmáhá dívat se, jak ryby postupně vymírají. Možná je to tím, že je tekoucí voda příliš chlorovaná, nebo snad tím, že z nedostatku času se jim nemohu věnovat tak, jak si zaslouží. Začal jsem chovem pavích oček. V obchodě mě ujistili, že jsou to odolné ryby, a proto patří jejich chov k nejsnazším. Jinak řečeno, jsou to ideální ryby pro začátečníka. Navíc jsou zvláštní tím, že se rychle rozmnožují. Jde o živorodky, které nepotřebují vzduchovací motorek, jejich vajíčka vydrží i bez neustálé výměny vody. Když jsem svoji zálibu zkusil poprvé v praxi, neměl jsem zrovna štěstí. Koupil jsem si středně velké akvárium a dovnitř jsem vpustil jednu oplodněnou samici, druhou zatím neoplodněnou a samce s dlouhým barevným ocasem. Druhý den ráno byl samec mrtvý. Ležel břichem vzhůru na dně akvária, mezi bílými kameny, jimiž

¹⁷⁹ Belatin, Mario. *Salon de belleza*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000, s. 11-14. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání. Na příště již uvádíme odkaz přímo v textu za citát, pro toto dílo volíme zkratku *SB*.

jsem vysypal dno. Okamžitě jsem si šel pro gumovou rukavici, kterou jsem obarvoval zákaznicím vlasy, a vylovil leklou rybu. V následujících dnech se nic významného neudálo. Jen jsem se snažil rybám dávat správnou dávku jídla, aby nebyly přejedené nebo neumřely hlady. Kontrola jídla navíc pomáhala udržovat vodu stále čistou. Když samice vrhla, rozpoutalo se neúprosné pronásledování. Druhá samice chtěla požírat mladé. Potěr měl ale silné a rychlé reflexy a ty ho dočasně chránily před smrtí. Z osmi narozených mlád'at přežila jen tři. Za několik málo dní uhynula bez zjevného důvodu i matka. Byla to velmi zvláštní smrt. Od okamžiku, kdy vrhla, ležela bez hnutí na dně akvária a otok na jejím břichu nijak neustupoval. Opět jsem si musel navléct gumovou rukavici, kterou jsem používal k barvení vlasů. Vyndal jsem mrtvou matku a hodil ji do záchodové mísy za kůlnou, kde spím. Moji spolupracovníci mi náklonnost k rybám neschvalovali. Tvrdili, že nosí smůlu. Vůbec jsem se na ně neohlížel a dál kupoval nová akvária a všechny potřeby, kterých je pro správný chov třeba. Sehnal jsem malé vzduchovací kameny, které vypadají jako truhly s poklady potopené na mořském dně. Objevil jsem i další ve tvaru potápěčů, z jejichž lahví nepřetržitě proudí bublinky. Když se mi konečně do jisté míry podařilo zvládnout chov dalších zakoupených pavích oček, troufnul jsem si na chov náročnějších ryb. Velmi mě zaujal karas zlatý. Ve stejném obchodě jsem se dozvěděl, že prosté pozorování karasů poskytuje v určitých kulturách potěšení. Mně se to začalo také stávat. Mohl jsem se hodiny obdivovat odleskům jejich šupin a ocasů. Kdosi mi potom řekl, že taková záliba je cizokrajné rozptýlení.

Veselý ale vůbec není stále se zvyšující počet lidí, kteří přicházejí do salonu krásy zemřít. Už to nejsou jen přátelé, jež mají nemoc v těle pokročilou. Naopak, většinou jde o neznámé, kteří nemají kde umřít. Kromě Umírárny by jejich jedinou možností bylo zahynout na ulici. Ale vrátím se k rybám. V jednu dobu jsem dosáhl toho, že jich salon zdobily desítky. Připravil jsem malé nádrže pro oplodněné samice, které jsem pak odděloval od mlád'at, aby je samice po narození nepožraly. Teď, když už jsem i já nakažený, zbývají jen prázdná akvária. Všechna kromě jediného, ve kterém se snažím za každou cenu udržet trochu života. Někteří z nich používám na osobní věci, jež přinášejí příbuzní ubytovaných. Aby nedošlo k záměně, lepím na akvária pásky se jmény nemocných. Dávám do nich oblečení a sladkosti, které rodiny občas donesou. Dovolují, aby nosily pouze peníze, oblečení a sladkosti. Všechno ostatní je zakázáno.

No lo puedo creer. La última vez que hice esto tenía un sacerdote enfrente. Y tenía una maleta llenísima de dólares, lista para salvarme del Infierno. ¿Sabes, Diablo Guardián? Te sobra cola para sacerdote, y aun así tendría que mentirte para que me absolvieras. Tú, que eres un tramposo, ¿nunca sentiste como que se te agotaban las reservas de patrañas? Ya sé que me detestas por decirte mentiras, y más por esconderte las verdades. Por eso ahora me toca contarte la verdad. Enterita, ¿me entiendes? Escríbela, revuélvela, llénala de calumnias, hazle lo que tú quieras. No es más que la verdad, y verdades ya ves que siempre sobran. *Señorita Violetta, ¿podría usted contarnos qué tanto hay de verdad en su cochina vida de mentiras? ¿Qué hay de cierto en la witch disfrazada de bitch, come on sugar darling let me scratch your itch?* Puta madre, qué horror, no quiero confesarme.

Ave María Purísima: me acuso de ser yo por todas partes. O sea de querer siempre ser otra. Y hasta peor: conseguirlo, ¿ajá? Me acuso de bitchear, witchear y rascuachear, de ser barata como vino en tetrapak, y al mismo tiempo cara, como cualquier coatlicue traicionera. Me acuso de haber robado, no una

ni dos veces sino a toda hora y en todo lugar, como chingado pac-man cocainómano. Me acuso de acusar al confesor por mis pecados, y de haberlo nombrado Demonio de Mi Guarda sin siquiera explicarle la clase de alimaña que estaba contrayendo. Porque a mujeres como yo no las conoces; las contraes. Como los matrimonios y las enfermedades y las deudas. Ay, mi Diablo Guardián: Dios te lo pague. (DG, 13-14)

Nemůžu tomu uvěřit. Naposledy jsem při tomhle měla před sebou kněze. A měla jsem kufr nacpaný dolary a chtěla se zachránit před Peklem. Víš, Dáble strážný? Těžko můžeš být knězem, když máš ocas, i tak bys musel lhát, abys mi dal rozhřešení. Ty, takový podvodník, nikdy ti nepřipadalo, že už ti dochází ty tvoje kecy? Víím, že mě nesnášíš, protože ti lžu, nebo ještě víc proto, že před tebou tajím pravdu. Proto je teď řada na mně, abych ti tu pravdu odvyprávěla. Úplně celou, rozumíš? Napiš to, zpřeházej to, prošpikuj to pomluvami, nalož si s tím, jak chceš. Je to jenom pravda, a jak víš, ta bývá vždycky na obtíž. *Slečno Violetto, mohla byste nám povědět, kolik je pravdy v tom vašem svinským prolhaným životě? Co je pravdy na té witch převlečený za bitch, come on sugar darling, let me scratch your itch?* Do prdele, to je fakt hrůza, nechci se zpovídat.

Zdrávas Maria Milostiplná, vyznávám se, že jsem všude já. Teda spíš, že chci být pořád někým jiným. A ještě horší je, že chci, aby se mi to povedlo, víš? Vyznávám se, že bitchuju, witchuju a trapčím, že jsem levná jak krabicový víno a přitom drahá jako zrádná aztécká bohyně Coatlicue. Vyznávám se, že jsem kradla, a to ne jednou nebo dvakrát, ale pořád a všude jako podělanej zfetovanej Pac-Man. Vyznávám se, že jsem ze svých hříchů obvinila zpovědníka a že jsem ho nazvala svým Dáblem strážným a přitom mu ani nevysvětlila, s jakou bestií má co do činění. Protože s ženskýmá jako já se neseznamuješ, s těma si pěkně nadrobíš. Stejně jako se svatbou, s nemocí, s dluhy. Ach, můj Dáble strážný, Bůh ti zaplat'.

3. „Já“ a jeho variabilita

V narativní textuře *Ďábla strážného* se střídá ich-forma (Violettiná promluva subjektivně konstruuje svět) a subjektivizovaná er-forma (kapitoly o Pigovi). Ich-forma si zpravidla „přisvojuje určitý druh komunikativní (neliterární) promluvy“¹⁸⁰ a jinak tomu není ani v *Ďáblu strážném*. Zde jde konkrétně o zpověď. Pigovy kapitoly sice gramaticky odpovídají autoritativnímu vyprávění v er-formě, nicméně fikční svět je tu relativizován ve vztahu k Pigovi, čtenář sleduje jeho emoce, nálady, rozvahy, a proto se jedná spíš o tzv. er-formu subjektivizovanou.¹⁸¹

¹⁸⁰ Doležel, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 158.

¹⁸¹ Cf. *Ibid.*, s. 155.

Bellatinův *Salon krásy* je vyprávěn ich-formou. Otázka je, o jakou formu komunikativní promluvy se v tomto případě jedná. Vzhledem ke své monologičnosti (není zde žádná přímá řeč) a popisnosti může připomínat deník nebo útržkovité deníkové zápisky prokládané vzpomínkami. V každém případě ale v textu chybí jedna ze základních deníkových formalit, kterou je průběžné uvádění dat u jednotlivých zápisů. Líčením vzpomínek na minulé časy může i velmi vzdáleně připomínat žánr memoárové literatury. Vzhledem k přítomnosti blíže neurčeného, s největší pravděpodobností mimotextového interlokutora, bychom mohli uvažovat o jakési písemné zповědi, jak dokládají následující ukázky.

Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes. (SB, 25)

Zřejmě pro vás bude těžké mi to uvěřit, ale už skoro nerozeznávám své hosty.

Tampoco se vaya a creer que yo era un suicida y me entregué totalmente a ese muchacho. (SB, 27)

Taky si nemyslete, že jsem sebevrah a že jsem se tomu chlapci úplně odevzdal.

Otro de los motivos de mi remordimiento fue el dinero que gasté en aquella ocasión. Aunque no era mucho, se trataba de un dinero que me habían entregado para otra finalidad. Hice uso de parte de los ahorros de una anciana, que me había confiado su alcancía y a su nieto menor. (SB, 32-33)

Dalším důvodem mých výčitek byly peníze, které jsem při té příležitosti utratil. I když to nebylo moc, šlo o peníze, které mi dali pro jiný účel. Použil jsem část úspor jedné staré ženy, která mně a svému mladšímu vnukovi svěřila svojí pokladničku.

I kdybychom si například mysleli, že jde o osobní zápisky určené tomu, kdo je posmrtně najde, vyvrací to věty v závěrečné části románu. Oním interlokutorem je tedy logicky zřejmě čtenář, který je určitým pojítkem mezi fikčním a aktuálním světem, určitě ale netvoří součást Bellatinova fikčního světa.

Nadie conocerá la preocupación que sentía por que todas mis clientas salieran satisfechas del salon. Ninguno conocerá el grado de ternura que me inspiró el muchacho que se dedicó al tráfico de drogas. Nadie sabrá de la angustia cuando escuchaba la llegada de los amantes ajenos. (SB, 73)

Nikdo se nedozví o starosti, kterou jsem si dělal, aby všechny mé klientky odcházely ze salonu spokojené. Nikdo se nedozví, kolik něhy ve mně vyvolal ten chlapec, který se věnoval pašeráctví drog. Nikdo se nedozví, jakou úzkost jsem prožíval, když jsem slyšel, jak přicházejí cizí milenci.

4. Fikční svět života a fikční svět smrti

„Umělecké dílo není svou povahou ani část, ani kopie skutečného světa (jak toto označení běžně chápeme), ale svět sám o sobě, nezávislý, úplný, autonomní; a chceš-li si umělecké dílo plně přivlastnit, musíš do toho světa vstoupit, podrobit se jeho zákonům a ignorovat dočasné názory, cíle a konkrétní podmínky, které ti přísluší ve světech skutečnosti. A.C. BRADLEY, 1901“¹⁸²

„Moje práce vypadá takto: Položím si několik otázek, a ve chvíli, kdy se text rozvíjí, se snažím vytvářet soběstačný svět, který bude mít své vlastní zákony, který vyvolá své vlastní otázky, odpovědi, způsoby vidění světa, to vše v rámci svého vlastního kruhu. Chci, aby realita zůstala venku, aby se s textem nekonfrontovala realita, nýbrž samotný text, který vytváří mechanismy sloužící k jeho dešifrování.“¹⁸³

Román *Ďábel strážný* je dílem, které na první pohled čerpá z reality a kterou částečně i reflektuje. Ale nejde o dílo poplatné doktríně mimeze ve smyslu nápodoby nebo zobrazení aktuálního světa¹⁸⁴, jak je tomu například v případě některých románů tzv. narkoliteratury. Je pravdou, že v některých předchozích kapitolách („Coaticue Violetta“ nebo „Globalizovaná hyperkonzumentka“) byla do jisté míry uplatněna

¹⁸² Citováno podle ibid., s. 5.

¹⁸³ „Mi trabajo es ése: quiero plantearme una serie de preguntas, y al momento de discurrir el texto crear un universo propio que tenga sus propias leyes, que plantee sus propios interrogantes, respuestas, formas de ver la vida, todo dentro de un circuito propio. Que la realidad esté afuera, que no tenga ser la realidad la que coteje el texto, sino que sea el propio texto el que cree los mecanismos para poder ser decodificado.“ Bosch, Lolita. „Mario Bellatin. Tumbado en la cama y mirando el techo.“ *Quimera. Revista de literatura*. Julio-agosto 2007, no. 284/5, s. 88.

¹⁸⁴ Cf. Doležel, Lubomír. Op. cit., s. 10.

mimetická interpretace, která zachází s fikčními entitami v modelu jednoho světa. Mimetická interpretace vnímá svět aktuální a svět fikce jako jeden svět. Fikční entity tak odvozuje ze skutečnosti a chápe je jako napodobeniny entit skutečně existujících.¹⁸⁵

Nicméně každý zkušenější čtenář intuitivně cítí, že román *Ďábel strážný* nenabízí pouze prosté mimetické čtení. V terminologii teorie fikčních světů je Violetta fikční jednotlivinou mající svou fikční referenci v autonomním fikčním světě, který je jako například v případě paní Bovaryové¹⁸⁶ tvarován jako svět „přirozený“ vycházející z „řádu“ skutečného světa, je tedy analogický, paralelní ke světu aktuálnímu a tím čtenáři povědomý. Jde o fikční svět, který výrazně čerpá z čtenářových znalostí světa aktuálního. I tak ale čtenář vnímá universum *Ďábla strážného* jako svrchovaný fikční svět, nezajímá ho, zda a nakolik je Violettin příběh pravděpodobný či hodnověrný.¹⁸⁷ Doležel mluví o světě s jednou osobou a světě s více osobami. Svět *Ďábla strážného* je světem s více osobami. Vzhledem k poměrně potlačeným rolím vedlejších postav může čtenář vnímat román jako dva zpočátku relativně oddělené fikční světy, které jsou zprvu spojeny pouze vztahem mluvčí-příjemce a které se postupně stanou jedním fikčním světem společným. Technicky tomu odpovídá i střídavá dvoupásmová kompozice, která alternuje postupně se prolínající fikční svět Violetty a fikční svět Piga.

Zajímavé je, že každá z obou postav – jak Violetta, tak Pig – si vytváří v rámci fikčního světa daného románem ještě jakýsi svůj vlastní fikční svět. U Violetty jde o svět vzešlý z komiksů, videoher a drog, pod jejichž vlivy Violetta svůj život nahlíží a komentuje. V případě Piga nejde o vizi „(psychedelicko-)masově-popkulturní“, nýbrž „románovou“, která spočívá v tom, že Pig vnímá Violettin příběh jako potenciální námět svého románu. Jde tedy o jakousi metafikci v rámci fikčního světa. Vnímáme-li Pigův podsvět jako metafikci¹⁸⁸, Violettin podsvět bychom mohli označit s využitím Doleželovy terminologie za

¹⁸⁵ Cf. Ibid., s. 21.

¹⁸⁶ Cf. Ibid., s. 34.

¹⁸⁷ Cf. Ibid., s. 33.

¹⁸⁸ Cf. Ibid., s. 10.

svět mezilehlý¹⁸⁹, svět ležící mezi světem přirozeným a nadpřirozeným, který je tu zastoupen nadpřirozeným světem komiksů a videoher.

„Stejně jako Oskar [v Plechovém bubínku] i Violetta se výslovně uchýlí k fikci, aby čelila, v tomto případě, hrůze své vlastní proměny ve věc, takže celá její životní dráha, kterou vypráví v první osobě do magnetofonu, je vnímána jí samou jako fikce, ve které se s ní prolínají mediální postavy v rytmu popové hudby či videoherní partie. A tak Violetta ve své mysli nevytváří pár s jistým Erikem, ale se Supermanem nebo ještě lépe s Clarkem Kentem, a o něco dál se neskamarádí s Mariem, ale se Snoopym (kterého pak přejmenuje na Supermaria) a své vztahy se všemi chápe v kódu písně Iggyho Popa („*I need some lovin', like a fastball needs control*“¹⁹⁰) nebo v kódu videohry.“¹⁹¹

„Stát se divákem vlastního života znamená, jak říká Harry, uniknout životnímu utrpení,“ opakuje Dorian Gray slova svého (ne)přítele Harryho.¹⁹² I Violetta hledá ve svém fikčním světě útočiště před sebou samou.

Vlastním fikčním příběhem chce Violetta vytvořit určitý odstup. Snaží se svůj příběh schovat za jiný. Je patrné, že na své činy není Violetta zrovna pyšná. Proto svůj příběh nevypravuje Pigovi přímo, ale raději ho nahraje ukrytá v anonymním, vzdáleném, zapadlém hotelu na kazetu, kterou mu poštou zašle.

„Jedinci, kteří si přivodí pocit méněcennosti, nabývají velmi specifické psychologie s nezaměnitelnými rysy. Všechny své postoje a chování směřují k tomu, aby si vytvořil iluzi nadřazenosti, která pro ostatní neexistuje. Nevědomky tak nahrazuje svou autentickou bytost postavou fiktivní, kterou představuje v životě a myslí si, že je pravdivá.

¹⁸⁹ Cf. *Ibid.*, s. 125.

¹⁹⁰ Český překlad: Potřebuju, aby mě někdo miloval, stejně jako rychlý míč potřebuje kontrolu.

¹⁹¹ „Cómo Óscar también Violetta recurrirá explícitamente a la ficción para enfrentarse, en este caso, al horror de su propia reificación, de modo que toda su trayectoria, que narra en primera persona a una grabadora, es percibida por ella misma como una ficción donde personajes mediáticos se mezclan con ella al ritmo de la música pop o de una partida de videojuegos. Es así como Violetta no forma en su mente pareja con un tal Eric, sino con Supermán o, mejor aún, con Clark Kent, mientras que más adelante lo hará no con un tal Mario, sino con Snoop (que pasará luego a llamarse Supermario), entendiendo su relación con todos ellos en clave de una canción de Iggy Pop («*I need some lovin', like a fastball needs control*») o de un videojuego.“ Cabello, Gabriel. „Una estética para el vacío: *Diablo Guardián* o la necesidad de la ficción.“ [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/cabello.html>>.

¹⁹² Wilde, Oscar. *Obraz Dorian Graye*. Přeložil: Jiří Zdeněk Novák. Frýdek-Místek: Alpress, 2005, s. 127.

Žije tedy ve lži, ale pouze za tuto cenu může osvobodit své vědomí od skličující myšlenky o své podřazenosti.“¹⁹³

Violetta je tedy vlastně postavou svého vlastního fikčního světa, který je podsvětem fikčního světa *Ďábla strážného*, jehož hlavní fikční jednotlivinou je Rosalba.

Fikční svět Velaskova románu je tvořen především následujícími motivy: cesta-útek, svoboda-nezávislost, hledání identity a touha po její změně, peníze-spotřeba. Jde o fikční svět ovládaný penězi a touhou po konzumu a nezávislosti, touhou vymanit se, stát se někým jiným, žít jiný život. Jde o svět přetvářky, kde vládou hodnoty paralelní k těm, jež jsou zakořeněny napříč mexickou střední třídou. Společenskou základnou Velaskova univerza jsou pak hlavní město Mexiko, New York, Las Vegas, a letmo ještě některá další mexická a americká města (jak patrně z již uvedeného itineráře Violettiny cesty), přičemž hlavním toposem knihy je New York. Ve fikčním světě *Ďábla strážného* je to New York tvořený především lobby prvotřídních hotelů, vyhlášenými obchodními domy s luxusním zbožím na Páté a Sedmé avenue (Saks Fifth Avenue, Bergdorf Goodman, Bloomingdale's, Macy's, Lord & Taylor), z nichž Violettiným nejoblíbenějším je Saks, kam se opakovaně vrací. Violettin New York je především Manhattan redukován na Pátou (luxusní obchody) a Sedmou (móda, drogy, prostituce) avenue a na lobby luxusních newyorských hotelů zacílených na bohatou klientelu (Waldorf-Astoria, Plaza Athénée, Sheraton...).

Postavy Velaskova světa mají normální aletické vybavení. Naopak Bellatinův svět je obvykle světem postav s podnormálním aletickým vybavením, tj. trpícím nějakým nedostatkem. Jeden ze zcela zásadních rysů Bellatinova fikčního světa se definuje právě na úrovni aletického vybavení postav. Většina osob obývajících Bellatinův svět trpí nějakou aletickou ztrátou. Doležel mluví o aletických cizincích, tj. fikčních osobách, kteří se odchyľují v nějakém základním rysu od

¹⁹³ „Los individuos que contraen el sentimiento de inferioridad adquieren una psicología muy especial, de rasgos inconfundibles. Todas sus actitudes tienden a darle la ilusión de una superioridad que para los demás no existe. Inconscientemente, substituye su ser auténtico por el de un personaje ficticio, que representa en la vida, creyéndolo real. Vive, pues, una mentira, pero sólo a este precio puede librar su conciencia de la penosa idea de su inferioridad.“ Ramos, Samuel. Op. cit., s. 16.

standardu světa. Můžeme také mluvit o postavách fragmentárních, neúplných či marginálních. Konkrétně v *Salonu krásy* nejde o vrozený handicap, ale o „nedostatky“ spojené s odlišnou sexuální orientací a následným smrtelným onemocněním, které má všechny charakteristiky nemoci AIDS, jméno nemoci však v textu není ani jednou upřesněno. To je rys pro Bellatinův fikční svět typický. Autor uvádí veškeré podrobnosti a klišé směřující ke zcela konkrétnímu pojmenování jevu či situace aktuálního světa, ale konečnému ztotožnění se bedlivě vyhýbá, a tak udržuje čtenáře v napjatém očekávání a nejistotě. Po dobu celé knihy čtenář marně čeká, že dojde k potvrzení jeho domněnky. Popisované příznaky choroby i další okolnosti jednoznačně napovídají, že se jedná o nemoc AIDS, jméno nemoci ale zůstává po celou dobu nevyřčené. Bellatin o svých prózách říká, že jsou v podstatě všechny kapitolami jedné, stále stejné knihy. Nemoc a fyzické postižení jsou dominantami Bellatinova fikčního světa. I přes striktní lpění na fikčním světě, jenž se neváže na svět aktuální, je těžké nepomyslet na autobiografický aspekt Bellatinova díla. Sám se narodil bez jedné ruky pravděpodobně následkem léku talidomid podávaného v 60. letech těhotným ženám.¹⁹⁴ Nemoc a postižené tělo mají v Bellatinově fikčním světě svou funkci. „Nemocí či postižením se v těle ozývá existence, nemocné či postižené tělo signalizuje vzdálenost a odtrženost od bytí.“¹⁹⁵ Z jinakosti těla pramení „tragická osamělost, konflikt se světem, který k jinakosti cítí odpor a děsí se jí.“¹⁹⁶

Fikční svět *Salonu krásy* lze stejně jako *Ďábla strážného* rozdělit na dva podsvěty, zde konkrétně na fikční svět vnější a vnitřní. Oba tyto podsvěty jsou světy anonymními. Na rozdíl od světa *Ďábla strážného*, ve kterém je pojmenovávání a přejmenovávání osob téměř obsesí, svět *Salonu krásy* je svět bezejmenný (s výjimkou druhového pojmenování akvariálních ryb). Neznáme jméno města, kde se příběh odehrává, neznáme jména postav, neznáme název nemoci. Jestliže posedlost jménem v *Ďáblovi strážném* souvisí s intenzivní touhou vymezit a

¹⁹⁴ Cf. Alon, Andrea. „Fikční svět Maria Bellatina – současná mexická próza.“ *Člověk*, FF UK, 15.6.2008. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://clovek.ff.cuni.cz/view.php?cisloclanku=2008061507>>.

¹⁹⁵ Hodrová, Daniela a kolektiv. Op. cit., s. 651.

¹⁹⁶ Ibid., s. 651.

definovat své já, bezejmennost v románu *Salon krásy* naopak odpovídá ztrátě identity, která je umocněna obrazem postupného rozkladu těl zapříčiněného nepojmenovanou nemocí.

Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes. He llegado a un estado tal que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía e incluso llegué encariñarme con alguno. Pero ahora todos no son más que cuerpos en trance de desaparición. (SB, 26)

Těžko mi to budete věřit, ale hosty už skoro nepoznávám. Dospěl jsem do stadia, kdy jsou pro mě všichni stejní. Zpočátku jsem je rozeznával a dokonce jsem se s některým pomazlil. Ale teď to jsou jen těla těsně před skonáním.

Vnitřní fikční svět je ohraničen zdmi bývalého salonu krásy, současné Umírárny. Původní salon byl určen výhradně ženským klientkám, teď mají do Umírárny přístup výlučně muži (homosexuálové) a to jen ti, kteří prodělávají konečné stadium smrtelné, nejmenované pohlavní choroby. Jde o současný (z časového pohledu vypravěče) svět podaný subjektivním pohledem majitele salonu-Umírárny. Dalšími důležitými obyvateli tohoto světa jsou akvariální rybičky, kterým je věnována stejná, ne-li větší pozornost než lidem. Rybičky tu mají výsadní postavení. Protagonista příběhu jmenovitě a podrobně představuje jednotlivé druhy akvariálních ryb, které chová (paví očka, závojnkatky, tetry apod.), což významně kontrastuje s bezejmenností postav. Navíc tu akvária s rybami fungují jako zrcadlo osudů hostů Umírárny. Na rozdíl od *Ďábla strážného*, kde je žralok v lasvegaském akváriu i přes svou pravost symbolem světa přeludu, v *Salonu krásy* je vodní svět za sklem metaforickým odrazem života v salonu-Umírárně. V dobách, kdy byl salon krásy v provozu, se rybičkám dařilo, v době Umírárny postupně vymírají. Próza je silně estetizovaná. V duchu modernismu jsou pak zrcadlem onoho úpadku a blížícího se konce obrovská, všudypřítomná akvária s exotickými rybkami, jejichž původně čirá, tyrkysově zbarvená voda se postupně kalí, a kdysi blyštící se, pestrobarevné rybky se požírají a napadeny plísní jedna po druhé umírají. Hlavní hrdina pak paralelně pohřbívá ryby i své hosty, kteří sem přišli umřít, přičemž věnuje nápadně více pozornosti rybám než lidem.

Akvária se postupně vyprazdňují, až nakonec zbývá jedině. Poslední akvárium, poslední ubohá vzpomínka na bývalou krásu. Vypravěč pomalu přivyká skutečnosti, že přichází i jeho vlastní konec, a tím i konec celé Umírárny. Co dál? Nechat umřít poslední hosty a nepustit už žádné další? Ukončit činnost Umírárny a zapomenout, že vůbec někdy existovala? Uzavřít se do své samoty, vrátit prostoru původní ornamentální podobu a připravit si výzdobu pro své umírání se jeví jako jediná možná cesta. Sám uprostřed krásy. Jedině takový způsob smrti připadá hlavnímu hrdinovi přijatelný a důstojný. Krása je opakem utrpení, opakem rezignace, jediná zbraň, kterou lze důstojně čelit nevyhnutelné konečné porážce.¹⁹⁷

Konstitučními prvky tohoto vnitřního světa mezi čtyřmi zdmi jsou především akvária, zrcadla, nemoc, smrt. Jde o svět, kam se chodí čekat na smrt. Je to předsíň smrti. V tomto smyslu je stejně jako ve Velaskově románu přítomen chronotop prahu, který je zde ale posunut do metafyzičtější roviny.

Fikční svět je světem neúplným. V tomto smyslu jsou Bellatinovy prózy přímo ukázkové. V *Salonu krásy* je vnější svět poměrně úzkým výřezem našeho světa aktuálního. Výřezem proto, že je čtenáři tento svět prezentován ve velmi fragmentární podobě, kde autor navíc parodicky využívá zažitých reduktivních a zavádějících klišé aktuálního světa. Stejně jako v celém svém díle i tady si Bellatin pohrává s tradičními předsudky a automatickými asociacemi, se kterými úmyslně a s jemnou ironií pracuje. V tomto případě jde o rovnici, jež sdružuje předsudky aktuálního světa spojené s homosexuály nakaženými AIDS:

Kadeřník = estét = homosexuál = návštěvník sauny = prostitut = travestita = člověk nakažený smrtelnou pohlavní nemocí rozšířenou především mezi homosexuály.

V první části je čtenáři vnější svět představen ve vzpomínkách protagonisty hlavně jako svět mužské prostituce, extravagantní travestie a erotické sauny, tedy činností a míst, jež evokují představu spojenou se

¹⁹⁷ Cf. Alon, Andrea. „Fikční svět Maria Bellatina – současná mexická próza.“ *Člověk*, FF UK, 15.6.2008. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://clovek.ff.cuni.cz/view.php?cislocianku=2008061507>>.

snadnou nakázou zmíněnou pohlavní nemocí. Ze začátku vyprávění, než se salon krásy definitivně promění v Umírárnu, jsou oba světy vzájemně propojeny. Tři kadeřníci pracující v salonu vycházejí pravidelně ven za svými kratochvílemi, do salonu zase přicházejí zákaznice. Toto propojení pak postupně mizí, až se nakonec svět Umírárny stává světem izolovaným, dobrovolně uzavřeným. Ve chvíli, kdy je už ze salonu krásy izolovaná Umírárna, je svět vnější redukován na svět falešné charity a milosrdenství, který chce zničit činnost Umírárny. Vnitřní a vnější fikční podsvěty jsou ke konci románu ve vztahu konfliktu.

5. Antiangažovanost

Z hlediska mimetické interpretace pak vnitřní svět symbolizuje izolovanost a společenskou marginalitu nakažených homosexuálů. Bellatin ale není autorem, v jehož díle bychom měli hledat poselství pro svět aktuální.

Mnozí čtenáři i někteří literární kritici vidí Bellatinovo dílo jako kritický, alegorický obraz naší společnosti odkazující k problémům moderního světa. Pokud se přikloníme k této interpretaci, *Salon krásy* promlouvá o devastující nemoci AIDS a přeneseně pak o zániku lidstva. My se však přikláníme k jiné interpretaci Bellatinových děl, jež vidí spisovatelovu angažovanost jako záměrně falešnou. Bellatin odmítá přítomnost jakékoli kritiky, sociální obžaloby či poselství ve svých románech. A nejinak je tomu i v *Salonu krásy*. Třebaže je román napsán v první osobě, je vyprávěn s nevinnou objektivitou, kdy vypravěč ke své výpovědi nezaujímá žádný postoj. Jeho činy netlumočí dobrotivost, sebeobětování či ušlechtilost duše. Nedělá to ze soucitu ani morální povinnosti. V románu by mnozí mohli také vidět obžalobu katolické církve, zdravotnictví, neziskových organizací, charitativních spolků, rodinné instituce. Mario Bellatin to však rezolutně odmítá. Z pohledu angažovanosti je autorův postoj stejný jako postoj apatického vypravěče *Salonu krásy*, totiž odměřený a nezaujatý. Místo tu nemá kritika ani morální poučování, jak potvrzují slova samotného autora v rozhovoru pro francouzský literární časopis *Le Matricule des Anges*:

„Já žádný postoj nezaujímám. Někteří například viděli (v *Salonu krásy*) kritiku nemocnic. Mě ale nezajímá, co se děje v nemocnicích. Já se snažím nemít žádné předsudky o příběhu, který se chystám napsat. Mně záleží na textu.“¹⁹⁸

Pro srovnání citujme ještě fragment 236 z Bellatinovy knihy *Lekce pro mrtvého zajíce* (*Lecciones para una liebre muerta*, 2005), který zpochybňuje jednoznačnost interpretace *Salonu krásy*:

„Někteří lidé se domnívali, že v salonu krásy objevili přítomnost nějaké konkrétní nemoci. Jiní našli podobnost mezi umírárnami, které ve středověku sloužily jako poslední stanice pro všechny, kdo se nakazili morem. Další objevili celou řadu metafor či paralel mezi rybami a nemocnými.“¹⁹⁹

Ani Diana Palaversichová, autorka rozsáhlé předmluvy k souhrnnému vydání Bellatinova díla²⁰⁰, nevidí v Bellatinovi angažovaného autora („engagé“) v Sartrově smyslu. Mimo jiné říká:

„ ... čtenáře přivyklé četbě avantgardních textů a postmoderní fikce zajímají spíše než explicitní či implicitní poselství této prózy její metafikční aspekty, způsob, jakým text komentuje a ozřejmuje proces psaní, a zdůrazňuje tak, že se jedná o invenci reality, a ne o její objektivní reprodukci. (...) ... Bellatinův skutečný závazek není politický, nýbrž estetický.“²⁰¹

Bellatinova literatura je vystavena na textu, jeho autonomii a autogenerativním charakteru celé jeho prózy. V příběhu vidí jen nástroj či záminku.

¹⁹⁸ „Je ne prends pas parti. Par exemple certains ont vu une critique des hôpitaux: ça ne m'intéresse pas ce qui se passe dans les hôpitaux. J'essaie de ne pas avoir de préjugés sur l'histoire que je vais écrire. C'est le texte qui m'importe.“ Guichard, Thierry. „Le Mexique en quête d'une nouvelle voie.“ *Le Matricule des Anges*, décembre 2001 – février 2002, no. 376, s. 38.

¹⁹⁹ „Algunas personas creyeron descubrir la presencia de una enfermedad en particular mientras leían salon de belleza. Otras encontraron similitudes con los morideros que en la edad media servían como último lugar para todo género de apestados. Algunos más hallaron una serie de metáforas o puentes entre los peces y los personajes enfermos.“ Bellatin, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Madrid: Anagrama, 2005, s. 131.

²⁰⁰ Bellatin, Mario. *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005.

²⁰¹ „ ... lectores, acostumbrados a la lectura de los textos vanguardistas o de la ficción posmoderna, se ven menos interesados en los mensajes explícitos o implícitos de esta narrativa que en sus aspectos metafictivos: la manera en la cual el texto comenta y obvia el proceso de la escritura, subrayando que se trata de la invención de la realidad y no de su reproducción objetiva. (...) ... el compromiso verdadero de Bellatin no es político, sino estético.“ Palaversich, Diana. „Prólogo.“ In Bellatin, Mario. *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005, s. 14.

„(...) nejméně mě zajímá příběh jako takový, zajímá mě pouze jako záminka k tomu, aby byl text soběstačný.“²⁰²

Dodejme, že ani Velaskův *Ďábel strážný* nechce čtenáře nijak poučovat. Není zde žádné, ani skryté moralizující hodnocení Violetina chování a z něho vyplývající poselství, byť Violetta sama sebe čas od času ironicky komentuje očima stavovské morálky. Společným rysem obou fikčních světů je v podstatě hodnotící neutralita, nulová valorizace.

Otázka samotné angažovanosti a antiangažovanosti se nabízí i uvnitř v rámci fikčních světů románů. Ve fikčních světech obou děl je prostor vyhrazený charitě. V Bellatinovi jde o jeptišky usilující o převzetí protagonistovy Umírárny. Ve Velaskovi je charita propojena s penězi, které Violetta ukradne svým rodičům. Ti totiž tajně plánovali Červenému kříži odevzdat pouze polovinu vybraných peněz a tu druhou si nechat. Pointou pak je, když si za tu odevzdanou část koupí auto kněz. Charita je ve fikčním světě *Ďábla strážného* nahlížena negativně, kdy zúčastněným jde prvořadě o obohacení sebe sama, nikoli o nezištnou pomoc ostatním. Bellatin popírá, že by v jeho próze dřímala jakákoli kritika církevních institucí, neziskových organizací a charitativních spolků. Ani Velasko neapeluje mimo fikční svět. Violetta situaci s ironií komentuje, aby více méně ospravedlnila svůj vlastní (zlo)čin. Vše se děje v hranicích fikčního světa *Ďábla strážného*. Ve fikčních světech *Salonu krásy* i *Ďábla strážného* je charita viděna jako negativní instituce.

Na závěr můžeme shrnout, že Velaskovu světu dominuje téma hledání identity v globalizovaném hyperkonzumním světě, zatímco Bellatinově zase téma propojení krásy a smrti, respektive hledání krásy jakožto jediného smyslu na pozadí nemoci, při níž se tělo viditelně rozpadá. Oba protagonisté v sobě mají určitý cynismus. V případě Violetty jde o cynismus velmi explicitní, v *Salonu krásy* je mnohem více maskovaný. Je obsažen v apatickém líčení ve skutečnosti ořesných věcí a skutečností.

²⁰² „(...) lo que menos me interesa es la historia como tal, sino sólo como pretexto para que el texto pueda sostenerse.“ Bosch, Lolita. „Mario Bellatin. Tumbado en la cama y mirando el techo.“ *Quimera. Revista de literatura*. Julio-agosto 2007, no. 284/5, s. 90.

Protagonisté obou knih jsou v podstatě marginálními, osamělými postavami, které stojí na pokraji společností, v nichž žijí. Oba na to reagují konstrukcí svého vlastního světa. Závěry, které vyznívají z obou románů, jsou protikladné. Konec *Ďábla strážného* signalizuje určitou naději, naději na nový život ve dvou, naději na lásku, tedy opuštění samoty. Navíc je tato naděje výsměšně okořeněná závratnou sumou ukradených peněz a tím, že se Violetta konečně a zřejmě s definitivní platností oprostila od svých Rosalbiných pout. Závěrem Bellatinova románu samota hlavní postavy naopak vrcholí. Konec knihy naznačuje blížící se agonii a neodvratnou smrt v totální samotě. Jediné, co zůstává, je obnovená krása někdejšího salonu.

Uno de los hechos que me entusiasman es que nuevamente los acuarios recobrarán su pasado esplendor. He pensado muy cuidadosamente los pasos que debo seguir. Primero me desharé, sin ningún remordimiento, de la pecera que contiene la última generación de Guppys. La arrojaré al mismo descampado de las bacinicas y la vajilla. Será muy fácil vaciar la pecera de agua verde y ver cómo los peces se asfixian hasta morir en aquel terreno agreste. Incluso podría recuperar la pecera y llenarla nuevamente para ponerle los peces especiales que tengo en mente comprar. Pero no, creo que dejaré la pecera intacta en medio del campo. Incluso echaré agua nueva para oxigenar el ambiente. Les pondré la comida justo para varios días y después desapareceré. Los peces quedarán al mano de Dios. Tal vez algún perro meta el hocico en las aguas, o quizás algún mendigo la encuentre. Lo más probable es que algún traficante de basura se tropiece con ella. Seguro que se sorprenderá por el extraño hallazgo. Arrojará el agua y los peces para luego vender el acuario. Ya entonces en el salón estarán las nuevas peceras junto a los flamantes implementos de belleza. No habrá clientas, el único cliente seré yo. Yo solo, muriéndome en medio del decorado. De cuando en cuando haré acopio de mis fuerzas para llegar hasta el lavatorio para mojar mi cabello y meter después la cabeza en una de las secadoras. Todo a puerta cerrada. No le abriré a nadie. Ni a los nuevos huéspedes, cuyas súplicas probablemente traspasarán el espesor de las paredes. Tampoco a los amantes nocturnos, quienes tocarán a las puertas desesperados al no aceptar que la muerte ha sido implacable con el objeto del deseo. Quizá también vendrán hasta el local los miembros de las instituciones que hacen de la ayuda un modo de vida. Entre ellos estarán las Hermanas de la Caridad y los empleados de las asociaciones sin fines de lucro. Me quedaré muy callado y sin hacer el menor ruido. Lo más seguro es que a los pocos días sospecharán que algo extraño ocurre dentro y es muy probable que derriben la puerta. Entonces me encontrarán: muerto, pero rodeado del pasado esplendor. (SB, 70-71)

Jedna z věcí, která ve mně vyvolává nadšení, je skutečnost, že se akvária opět vrátí ke své někdejší kráse. Velmi pečlivě jsem zvážil kroky, které musím podniknout. Nejdřív se zbavím bez nejmenší výčitky akvária s poslední generací pavích oček. Hodím ho na skládku s nočníky a nádobím. Vylít zelenou vodu z akvária a dívat se, jak se ryby dusí, dokud neumřou na tom

zhrubělém povrchu, bude velmi jednoduché. I když bych si mohl akvárium nechat a znovu ho použít na speciální ryby, které mám v plánu koupit. Ale neudělám to, myslím, že nechám akvárium napospas uprostřed pole. Možná do něj dám novou vodu, abych okysličil vzduch. Nechám jim tam jídlo na pár dní a potom zmizím. Ryby odevzdám do rukou božích. Třeba do vody vstříčí čumák nějaký pes, nebo je snad najde nějaký žebrák. Nejpravděpodobnější je, že o ně zakopne popelář. Určitě se nad podivným nálezem pozastaví. Vyleje vodu a ryby, a pak akvárium prodá. V tu dobu už budou stát v salonu vedle nádherného kadeřnického náčiní nová akvária. Zákaznice tam nebudou, jediným zákazníkem budu já. Já sám umírající uprostřed té výzdoby. Čas od času nahromadím sílu a dojdu až k umyvadlu, kde si namočím vlasy, a pak si dám hlavu do vysoušeče. Vše za zavřenými dveřmi. Neotevřu nikomu. Ani novým hostům, jejichž naléhavé prosby zřejmě proniknou tloušťkou zdi. Ani nočním milencům, kteří budou klepat na dveře a zoufat nad tím, že smrt je neúprosná k předmětu jejich touhy. Možná že sem také přijdou členové institucí, kteří pomoc pasovali na svůj životní styl. Budou mezi nimi sestry od charity a zaměstnanci neziskových sdružení. Budu úplně potichu a nebudu dělat nejmenší hluk. Za pár dní budou jistojistě tušit, že se uvnitř děje něco divného a je dost pravděpodobné, že vyrazí dveře. A v tu chvíli mě najdou: mrtvého, ale obklopeného dávnou krásou.

Le pesa en la conciencia, saber tanto. Saberla lejos, saberse usado, saber que nadie supo lo que él sabe. (Saber: qué verbo amargo.) Y lo sabe tan bien que apenas si repara en el retrovisor, donde desde hace un rato se encienden y se apagan los fanales de un Corvette amarillo.

Tetelpan, San Ángel, 2002
(DG, 626)

Jeho vědomí tíží, že ví tolik. Že ví, že ona je daleko, že byl využit, že ví, co neví nikdo jiný. (Vědět, jak hořké sloveso.) A ví to tak dobře, že si skoro nevšimne zpětného zrcátka, ve kterém se už nějakou chvíli blikají světla žluté Corvetty.

Tetelpan, San Ángel, 2002

Závěr

Nastal čas uzavřít tuto práci. Proč začínáme závěr podobnou větou? Vzhledem k synchronní povaze této studie a látky, kterou se zabývá, se jeví možná nutnější než jindy vnutit si imperativ ukončení. Tato práce vznikla na základě četby primární a sekundární literatury, sborníkových příspěvků, odborných článků z časopisů i internetu, rozhovorů a účasti na veletrzích, festivalech, besedách a přednáškách za přítomnosti současných spisovatelů a kritiků. Tvorba spisovatelů v dnešní dynamické době pod vládou internetu je velmi pohotově reflektována. Psát o současné literatuře znamená pracovat, slovy Bachtina, s nezavršenou přítomností. Neuplyne měsíc, aby se neobjevila nová studie či článek přinášející jiné náhledy, které otevírají další a další brány interpretace. Nekonečnost bádání je jistě rysem všeobecným, v případě studia současné literatury se ale může proměnit v návratnou a udolávající brzdící překážku. Ve jménu řečeného je logické konstatovat, že tato práce by měla jinou podobu před rokem nebo dvěma a jinak by pravděpodobně vypadala za rok. Rozhodli jsme tedy v rámci předkládané práce ukončit v této fázi bádání v naději, že na ně někdo další zase naváže. Snažili jsme se, aby výsledky této práce nebyly jen poplatné současnosti, ale měly pokud možno i hodnotu trvalejšího rázu.

Původním cílem disertace bylo otevřít téma současného mexického románu, který je v českém prostředí málo známý. Mexická románová tvorba, jež následovala po tzv. boomu 60. a 70. let, se u nás objevuje jen ve střípcích, pomineme-li například snahu o určitou kontinuitu prezentace díla Carlose Fuentesese.

Od začátku se jevila jako hlavní úskalí této práce krátký časový odstup a nepřeherné množství autorů, románů a informací. Čas zřejmě do určité míry přehodnotí náhled této práce na dnešní tvorbu. Nicméně podstoupit podobné riziko je možné a opodstatněné. Informační technologie změnily svět, urychlily ho a zpřístupnily na straně jedné, zpovrchněly na straně druhé. Z hlediska literárního zkoumání se

ukazuje, že mnohá kritická i vědecká díla se velmi rychle dostávají na internetovou síť a obratem interpretují ještě „teplé“ romány. Jako větší problém než malá časová distance se jeví ona nepřeborná kvantita, která dnešní život charakterizuje ve všech ohledech. Obtížnost spočívá v třídění informací a v jejich kvalitativním dělení. Nebyť zahlcen zbytečným informačním nánosem a dostat se k podstatě je dnes více než kdy předtím nezbytným umem.

Od původního záměru obsáhnout větší celek mexického současného románu jsme nakonec ustoupili. Důvodem nebyla pouze do jisté míry utopická a riskantní povaha tohoto úkolu, ale spíše stále více se rýsující možnost napsat studii o jediném románu. Na počátku zkoumání se podobný úkol jevil vzhledem k čerstvé povaze díla a velmi malému počtu sekundárních pramenů jako neuskutečnitelný, ale s lety, po která vznikala tato práce, se nakonec ukázalo, že věnovat disertaci jednomu románu, konkrétně *Ďáblu strážnému*, je nejen možné, ale i žádoucí.

Už v průběhu práce jsme na jistém místě citovali výrok Carlose Fuentesese, který jsme si nakonec vzhledem k jeho úmrtí při dokončování této disertace dovolili zvolit i jako její motto: „Jen málo věcí definuje člověka tak dobře jako jeho příslušnost ke generaci.“ Těžištěm celé studie je analýza Violetty, hlavní postavy díla *Ďábel strážný*, jehož autorem je Xavier Velasco. Na ní totiž celý tento román stojí. Violetta je postavou generační, byť ve Velaskově svérázně parodickém, karikaturním zpracování. Při interpretaci románu jsme se tedy soustředili na téma identity. Rozborem jsme došli k závěru, že se dané téma ve Velaskově díle rozehrává ve třech rovinách, a to v osobní, národní a globální.

Ukázalo se, že na individuální úrovni se Violetta definuje především antihrdinstvím a negací. Negace má ale vedle rozměru osobního, jenž se rozvíjí především ve formě rebelského protestu vůči vlastní rodině, i výrazný aspekt národní.

Tato „mexická“ negace je založena na třech hlediscích, a to ve vztahu k vývojovým fázím historie země. Prvním je problematické přijetí původních indiánských kořenů („komplex Coatlicue“). Druhé

vychází z neustálé ironizace mexické katolické výchovy, která je patrná i v samotném názvu románu a jeho celkovém nastavení jako zповědi. Třetí pak vyplývá z historicky zakódovaného zvyku Mexičana napodobovat neadekvátní modely. Třetí aspekt je tak založen na definici mexického komplexu méněcennosti, který, podle Samuela Ramose, je možné chápat jako národní psychologickou diagnózu. S tím pak souvisí Mexičanův ambivalentní vztah k severnímu sousedovi, Spojeným státům americkým.

Zde se dostáváme k třetímu rozměru (anti)hrdinčiny identity. I přes silný národní akcent je Violetta jedincem globalizovaným. Violetta sice opovrhuje svými rodiči, kteří zakomplexovaně vzhlíží k USA a snaží se žít jako Američané. Sama se však touží stát pravou Američankou. Na základě teorií Gillese Lipovetského o postmoderním a hypermoderním věku jsme ukázali „globalizovanou“ tvář Violetty, která se definuje především na úrovni hyperkonzumentství, tedy v intencích „konzumu pro konzum“ a „konzumu pro sebe“.

Při zkoumání tématu identity jsme nejednou volili postup zakládající se na mimetické konfrontaci románu a aktuálního světa. Vzhledem k období vzniku díla a jeho ději jsme nahlédli *Ďábla strážného* i časově odpovídající metodou, totiž teorií fikčních světů, jež nám umožnila vidět román z jiné perspektivy. Teorií fikčních světů jsme se dostali k dalšímu reprezentativnímu románu současné mexické výpravné prózy. *Salon krásy*, jehož autorem je Velaskův soupevník Mario Bellatin, působí v mnohém ohledu dojmem aplikace této teorie v praxi, což se ostatně týká celého Bellatinova díla. Na základě aplikace teorie fikčních světů jsme došli k závěru, že na první pohled diametrálně odlišná a zcela nepříbuzná díla skýtají nejeden styčný bod. I tak ale na pomyslné úsečce představují opačné konce. Všeobjímající energická posedlost po hledání a utvrzování identity na pozadí zeměpisné konkrétnosti ve Velaskově románu kontrastuje s apatickým vyhasínáním identit bezejmenných postav v bezejmenném světě v díle Bellatinově, přičemž ovšem obojí vypravěčsky vychází z pozice „já“. Zjednodušeně řečeno, Velaskův a Bellatinův román explicitně reprezentují tolik diskutované dvojí směřování mexické výpravné prózy na přelomu

tisíciletí: na jedné straně utvrzení v mexické národní tradici a její „globální“ přesah ve Velaskově tvorbě, na druhé pak osobní literární osvobození, které je v případě Bellatina radikální.

Na závěr je možné vznést už naznačenou otázku, do jaké míry současná mexická literatura žije v dichotomii národního a globalizovaného. Ta je totiž v *Ďáblu strážném* vlastně setřena, neboť Velaskův román oba tyto na první pohled protikladné aspekty umně, originálně a humorně propojuje. Postava Violetty reflektuje jistou potřebu Mexičana i mexického spisovatele odpoutat se od své národní tradice. Podobně jako Violetta, která se touží stát pravou Američankou, i mexický spisovatel chce psát „světovou“ literaturu. Na sklonku 20. století je tato snaha v mexickém románu přímo programová; v roce 1996 přichází již v úvodu zmíněná skupina *Crack*, která už zvučným citoslovcem ve svém názvu chce dát najevo, že představuje zlom. Dává si za cíl nepsat o Mexiku a osvobodit mexického spisovatele od této omezující nepsané povinnosti. Většina románů počátku nového tisíciletí ale toto směřování nepotvrdí. Violetta se vrací do Mexika a sama sobě přiznává, že je lepší být newyorskou Mexičankou než mexickou Newyorčankou a že jí v žilách, ať chce nebo nechce, koluje krev aztécké bohyně Coatlicue. I mexický román se stále vrací k mexickým tématům, jež zpracovává s nebývalou variabilitou. Téma mexičanství se tedy jeví stále velmi živé a *Ďábel strážný* ukazuje, jak odlišně může být dnes románově nahlíženo a zpracováno. Velaskovo komické, šíravé, „rubové“ a demytizující uchopení v sobě navíc skrývá příznačné mexické navrstvení kulturních tradic. Violetta je ironickou karikaturou hypermoderní poameričtělé katolické Coatlicue. Snaha postihnout a definovat mexickou národní specifičnost již zažila své vrcholné období a na konci tisíciletí se může zdát vyhaslá. *Ďábel strážný* Xaviera Velaska potvrzuje, že jedním z možných a nosných románových přístupů k tématu identity (včetně té národní) je na počátku 21. století komika a její různé polohy. Xavieru Velaskovi se v *Ďáblu strážném* podařilo vytvořit jedinečný obraz globalizovaného mexického Narcise, když propojil odkaz tradičního hledání národní identity s vlivem do sebe

zahleděné adolescentní literatury *Ony* v příběhu hypermoderní ženy na přelomu tisíciletí.

Bibliografie

A/ PRIMÁRNÍ LITERATURA

Interpretovaná díla

BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.

VELASCO, Xavier. *Diablo Guardián*. Madrid: Punto de lectura, 2004.

Další mexická díla

AGUSTÍN, José. *De perfil*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 2004.

AGUSTÍN, José. *El rock de la cárcel*. México: Editorial Planeta, 2005.

AGUSTÍN, José. *La tumba*. México, D.F.: Planeta, 2004.

ARREOLA, Juan José. *Bájení*. Přeložil: Eduard Hodoušek. Praha: Odeon, 1974.

BELLATIN, Mario. *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005.

BELLATIN, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Madrid: Anagrama, 2005.

CRUZ, Juana Inés de la. *Naděje do zlata tkaná*. Přeložili: Ivan Slavík a Josef Forbelský. Praha: Vyšehrad, 1988.

CRUZ, Juana Inés de la. *Poesía Lírica*. Madrid: Cátedra, 2003.

FUENTES, Carlos. *Diana aneb osamělá lovkyně*. Přeložila Martina Hulešová. Praha: Rybka, 2001.

FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Madrid: Cátedra, 1999.

FUENTES, Carlos. *Smrt Artemia Cruze*. Přeložila: Hana Posseltová. Praha: Mladá fronta, 1966.

FUENTES, Carlos. *Starý gringo*. Přeložil: Vladimír Medek. Praha: Garamond, 2005.

GARCÍA SALDAÑA, Parménides. *El rey criollo*. México D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 1999.

MASTRETTA, Ángeles. *Arráncame la vida*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

MONSIVÁIS, Carlos. *Obřady chaosu*. Přeložila: Markéta Riebová. Praha: Mladá fronta, 2006.

PACHECO, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Era, 2008.

PONIATOWSKA. *Hasta no verte, Jesús mío*. México: Era, 1969.

- PONIATOWSKA, Elena. *Lilus Kikus*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- PONIATOWSKA, Elena. *Ztřeštěná sedma*. Přeložila Anna Tkáčová. Praha: One Woman Press, 2004.
- SAINZ, Gustavo. *Gazapo*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1976.
- SERNA, Enrique. *Señorita México*. México: Planeta, 2000.
- VELASCO, Xavier. *Este que ves*. México: Alfaguara, 2007.
- VELASCO, Xavier. *El materialismo histórico. Fábulas cutrefactas de avidez & revancha*. México: Alfaguara, 2005.
- VELASCO, Xavier. *Luna llena en las rocas. Crónicas de antronautas y licántropos*. México: Alfaguara, 2006.
- VILLORO, Juan. *Los culpables*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Ostatní

- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Běsi*. Přeložili Tat'jana Hašková a Jaroslav Hulák. Praha, Academia, 2000.
- GRAY, Dorian. *Obraz Doriana Graye*. Přeložil: Jiří Zdeněk Novák. Frýdek-Místek: Alpress, 2005.
- KEROUAC, Jack. *Maloměsto, velkoměsto*. Přeložila: Simona Mazáčová. Praha: Volvox Globator, 2002.
- LOWRY, Malcolm. *Pod sopkou*. Praha: Odeon, 1980.
- RADIGUET, Raymond. *Ďábel v těle. Ples u hraběte d'Orgel*. Přeložila Tamara Sýkorová. Praha: Tichá Byzanc, 1995.
- SCHULZ, Charles M. *Láska podle Snoopyho*. Přeložil a uspořádal: Petr Onufer. Praha: Plus, 2010.
- SCHULZ, Charles M. *Můj ty smutku!* Přeložil a uspořádal: Petr Onufer. Praha: Plus, 2011.
- SCHULZ, Charles M. *Svět podle Snoopyho*. Přeložil a uspořádal: Petr Onufer. Praha: CooBoo, 2010.
- SCHULZ, Charles M. *Snoopy po škole*. Přeložil a uspořádal: Petr Onufer. Praha: Plus, 2012.
- VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Paris: Pauvert, 1997.

B/ SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Knížní publikace

- AGUSTÍN, José. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México, D.F.: Grijalbo Mondadori, 2001.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přeložila: Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.
- BĚLIČ, Oldřich - FORBELSKÝ, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984.
- BOSCH, Lolita. *Hecho en México. Antología de literatura mexicana*. Barcelona: Mondadori, 2007.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana. (1955-2005)* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Druhý břeh západu. Výbor iberoamerických esejů*. Uspořádala a úvod napsala Anna Housková. Praha: Mladá fronta, 2004.
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Přeložil Zdeněk Frýbort. Praha: Argo, 2006.
- GONZÁLEZ, María R. *Imagen de la prostituta en la novela mexicana contemporánea*. Madrid: Pliegos, D.L., 1996.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.
- GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Přeložila Barbora Antonová. Brno: Host, 2005.
- FOSTER, David William. *Mexican Literature. A history*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- HODROVÁ, Daniela a kolektiv. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky. (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a románech)*. Praha: Torst, 1998.
- HRABÁK, Josef. *K morfologii současné prózy*. Brno: Blok, 1969.

- CHÁVEZ, Ricardo – ESTIVILL, Alejandro – HERRASTI, Vicente et alii. *Crack. Instrucciones de uso*. Barcelona: Mondadori, 2005.
- JAMEK, Václav. *O prašivém houfci*. Praha: Torst, 2001.
- KRUMML, Milan. *Comics: stručné dějiny*. Praha: Comics centrum, 2007.
- KŘÍŽOVÁ, Markéta. *Aztékové. Půvab a krutost indiánské civilizace*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Přeložila Helena Beguivinová. Praha: Prostor, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Věčný přepych*. Přeložila Klára Němcová. Praha: Prostor, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles - CHARLES, Sébastien. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.
- OPATRŇY, Josef. *Mexiko*. Praha: Libri, 2003.
- PALAVERSICH, Diana. „Prólogo.“ In Bellatin, Mario. *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005, s. 11-23.
- PERETZ, Pauline. *New York: histoire et promenades. Anthologie & dictionnaire*. Paris: Robert Laffont, 2009.
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: UNAM, 1963.
- RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.
- SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- VALDÉS, María Elena de: *The Shattered Mirror. Representations of Women in Mexican Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998.

Diplomové a disertační práce

- MONTER ESPINOSA, Sara Mónica. *Violetta, un personaje de la postmodernidad en Diablo guardián de Xavier Velasco. Un acercamiento a las nociones del narcisismo y vacío de Gilles Lipovetsky*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2006. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://148.206.53.231/UAMI13583.pdf>>.

RIEBOVÁ, Markéta. *Básník a kronikář. Reflexe hispanoamerické skutečnosti v prozaických textech Octavia Paze a Carlose Monsiváise*. Praha: FF UK, disertační práce, 2011.

ŠMÍDOVÁ, Kateřina. *Jazyk mexické mládeže z hlediska slovní zásoby*. Praha: FF UK, diplomová práce, 2006.

ZÚÑIGA PAVLOV, Jorge. *La narrativa global latinoamericana entre los dos milenios*. Praha: FF UK, diplomová práce, 2008.

Články ze sborníků, časopisů a novin

AGUSTÍN, José. „La Onda que nunca existió.“ *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 2004, XXX, no. 59, s. 9-17.

ALON, Andrea. „Mexický román na přelomu tisíciletí.“ In *Mexiko 200 let nezávislosti*. Ed. Hingarová, Květinová, Eichlová. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 303-319.

ÁLVAREZ, Natalia. „La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad.“ In González Boixo, José Carlos. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009, s. 89-122.

ASSOULINE, Pierre. „La nouvelle garde, état des troupes.“ *Magazine littéraire*, mars 2009, no. 484, s. 56.

BOSCH, Lolita. „Mario Bellatin. Tumbado en la cama y mirando el techo.“ *Quimera. Revista de literatura*. Julio-agosto 2007, no. 284/5.

DÍAZ ÁLVAREZ, Enrique. „En busca del diablo perdido: Xavier Velasco.“ *¡Siempre!*, 31.8.2003.

FORT, Bohumil. „Fikční světy a pražská škola.“ In *Svět literatury*, č. 36. Praha: Univerzita Karlova, 2007, s. 84-95.

FUENTES, Carlos: „Cinq romanciers que je voudrais faire connaître.“ *Le Monde, Le Monde Des Livres*, 13.03.2009, s.2.

GUICHARD, Thierry. „Le Mexique en quête d’une nouvelle voie.“ *Le Matricule des Anges*. Décembre 2001 – février 2002, no. 376, s. 36-39.

„Las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años.“ *Nexos*, abril 2007, s. 23-27.

„Literatura y frontera: De México a Estados Unidos.“ Coordinado por Núria Vilanova. *Quimera*. Junio 2005, č. 258, s. 11-54.

REGALADO LÓPEZ, Tomás. „Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio.“ In González Boixo, José Carlos. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009, s. 143-168.

STRAKOVÁ, Zita. „Půlstoletí mexického rocku (1950-2000).“ In *Mexiko 200 let nezávislosti*. Ed. Hingarová, Květinová, Eichlová. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 445-461.

Internetové zdroje

Argüelles, Juan Domingo - Agustín, José. „Adiós a la onda.“ *La Jornada Semanal*, no. 513, 2.1.2005. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.jornada.unam.mx/2005/01/02/sem-domingo.html>.

Alon, Andrea. „Fikční svět Maria Bellatina – současná mexická próza.“ *Člověk*, FF UK, 15.6.2008. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://clovek.ff.cuni.cz/view.php?cislocianku=2008061507>.

Alon Andrea. „Paříž poctila mexické spisovatele – panorama současné mexické literatury.“ *iLiteratura.cz*, 19.4.2009. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24217/pariz-poctila-mexicke-spisovatele-panorama-soucasne-mexicke-literatury>.

Ángeles, Rosa Carmen: „Una De Parménides García Saldaña.“ [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://pastoverde08.wordpress.com/una-de-parmenides-garcia-saldana/>>.

Bajo, Ricardo. „Velasco: Todos llevamos un diablo guardián.“ [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://rivanpsi.mx.tripod.com/SrPatadeCabra/id19.html>>.

Caballero, Jorge. „«Para escribir *La edad de la punzada* puse a chambear a mis demonios»: Xavier Velasco.“ *La Jornada*, 24 de julio de 2012, [online]. [cit. 2012-08-20]. Dostupné z: <<http://www.jornada.unam.mx/2012/07/24/espectaculos/a10n1esp>>.

Cabello, Gabriel. „Una estética para el vacío: *Diablo Guardián* o la necesidad de la ficción.“ [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/cabello.html>>.

Cabral, Nicolás. „Obra reunida, de Mario Bellatin.“ *Letras Libres*, junio 2006. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://letraslibres.com/revista/libros/obra-reunida-de-mario-bellatin>>.

Castillejos, Silvia. „José Agustín. Los intelectuales ante el poder.“ *El Buscón. Revista de Teoría y Política*. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.fractal.com.mx/BU2Castillejos.html>>.

Corkovic, Laura Miroslava. „La Diosa Coatlicue y la mujer indígena.“ México: *Revista México Indígena*, n.5, 4.3.2010. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=856&Itemid=1>.

Cortés Koloffon, Adriana. „*Diablo Guardián*: novela de fronteras: Xavier Velasco.“ *¡Siempre!* 2003. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://209.85.129.132/search?q=cache:llhoHzXjYMIJ:www.articlearchives.com/160849->

[1.html+adriana+cortes.+Diablo+guardias+Siempre&cd=1&hl=es&ct=clnk](#)
>.

Friera, Silvina. „Mi país tiene sobredosis de mexicanidad.“ *Página/12*, Buenos Aires, 7.5.2008. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-9987-2008-05-07.html>>.

Fuguet, Alberto. „La frontera digital.“ *El País*, 25.2.2003. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: http://www.elpais.com/articulo/cultura/frontera/digital/elpepicul/20030225elpepicul_3/Tes>.

Glantz, Margo. „Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33 años.“ Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006, p. 13. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/onda-y-escritura-jovenes-de-20-a-33--0/>>.

Jareš, Michal. „«Jen» další výběr z Peanuts.“ *Komiksárium*, 10.5.2010. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.komiksarium.cz/?p=4086>>.

Lehnen, Leila. „Entre ángeles y demonios: La fragmentación de la subjetividad contemporánea en *Diablo guardián* de Xavier Velasco.“ *Letras Hispanas, Revista de Literatura y Cultura*, Volume 3, Issue 2, Fall 2006. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol3-2/contentParagraph/0/content_files/file10/Diablo.pdf>.

„Las mejores 100 novelas de la lengua española de los últimos 25 años.“ *Semana*, 24.3.2007. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.semana.com/cultura/mejores-100-novelas-lengua-espanola-ultimos-25-anos/101793-3.aspx>

Lemus, Rafael. „Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana.“ *Letras Libres*, septiembre 2005. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>>.

Macías Rodríguez, Claudia. „*El Diablo Guardián* y la tradición picaresca.“ University of Guadalajara: Sincronía, Spring 2008. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/maciasspring08.htm>>.

Madrid Moctezuma, Paola. „Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente.“ In *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, 2003, no. 16, s. 13. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/02125889RD19099533.pdf>>.

Mastretta, Mónica. „Xavier Velasco: Yo soy Violetta.“ [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.monicastretta.com/2007/11/06/xavier-velasco-yo-soy-violetta/>>.

Novosad, Lukáš. „Snoopy, Vol II.“ *Knihožrout*, 25.3.2011. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.knihozrout.cz/articles/2011/3/recenze-laska-podle-snoopyho.html>>.

Parra, Eduardo Antonio. „Norte, narcotráfico y literatura.“ *Letras Libres*, octubre de 2005. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>>.

Serna, Enrique. „La Coatlicue de Saks.“ *Letras Libres*, julio de 2003. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://letraslibres.com/revista/letrillas/la-coatlicue-de-saks>>.

„Superman“ *Wikipedia, The Free Encyklopedia*. [online]. [cit. 2012-08-20]. Dostupné z: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Superman>>.

„Xavier Velasco“ *Wikipedia. La enciclopedia libre*. [online]. [cit. 2012-08-20]. Dostupné z: <http://es.wikipedia.org/wiki/Xavier_Velasco>

„Xavier Velasco: Su nuevo libro, su nueva culpa.“ *Vanguardia*, 13.10.2010. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z: <<http://www.vanguardia.com.mx/xaviervelascosunuevolibrosunuevaculpa-567875.html>>.

Yépez, Heriberto. „Psicohistoria mexicana. Tijuana psicoanalizada.“ *Milenio, Laberinto*, Ciudad de México, 13.1.2007. [online]. [cit. 2012-02-28].

Dostupné z:

http://heriberto-yepcz.blogspot.com/2007_01_01_archive.html.

Yépez, Heriberto: „Prolegómenos a toda tijuanoología del peor-venir.“ *Letras Libres*, noviembre 2005.[online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z:

<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/prolegomenos-toda-tijuanoologia-del-peor-venir>.

Yubero, Florián. „La diosa azteca Coatlicue, «la Mayor, la de la falda de las serpientes».“ *Blog de wordpress.com*, 10.9.2010. [online]. [cit. 2012-02-28]. Dostupné z:

<http://lanaveva.wordpress.com/2010/09/10/la-diosa-azteca-coatlicue-%e2%80%9cla-mayor-la-de-la-falda-de-las-serpientes%e2%80%9d/>.

