

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Bc. Markéta Hladká

Prostor a postavy v románu *Zelený dům (La Casa Verde)*

The space and the characters in the novel *La Casa Verde*

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

2023

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala paní Mgr. Doře Polákové, Ph.D. za podnětné rady, trpělivost a odborné vedení mé diplomové práce.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem v práci vyznačila použité prameny a literaturu, z níž jsem při zpracování čerpala.

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá prostorem a postavami románu *Zelený dům / La casa verde* peruánského romanopisce Maria Vargase Llosy. Je zde stručně charakterizována literární dráha autora, který se pro román nechal inspirovat svým životem. Práce se nejprve zaměří na prales Santa María de Nieva a následně i městské prostředí, peruánskou Piuru. Souběžně je představen i veřejný dům nazývaný Zelený dům, který se stal námětem pro samotný titul románu. Předmětem zpracování práce je především analýza tradičního latinskoamerického tématu: vztah civilizace-barbarství, které je zkoumáno skrz prostor a postavy zároveň, neboť prostor se vyvíjí společně s postavami, a tak tyto dvě roviny románu od sebe nelze oddělit. Obě polohy (civilizace-barbarství) se projevují v závislosti na tom, kde se postavy zrovna nacházejí. Cílem je i znázornit podřadné postavení peruánských žen, čehož bylo dosaženo prostřednictvím ženských postav románu a zároveň tak vykreslit latinskoamerickou realitu 20. století.

Klíčová slova:

Peru, Piura, boom, peruánská literatura, fikce, realita, prostituce, machismus, násilí, indianismus

Abstract

This thesis deals with the space and the characters from the novel *La Casa Verde* by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa. The thesis briefly describes the author's literary work and that the novel was inspired by his own life. First, the work focuses on the Amazonian rainforest called Santa María de Nieva and then on the urban space Piura in Peru. A brothel called Green House is introduced as the title of the novel is based on the name of this house. The main subject of the thesis is the analysis of the traditional Latin American topic of the mutual relation between civilization-barbarism. This topic is observed through space and characters, which are developing simultaneously, therefore these two levels (space and characters) cannot be separated. Both attributes (civilization-barbarism) manifest themselves depending on the space where the characters are situated. The purpose of the thesis is to demonstrate the inferior status of Peruvian women, which is achieved via the novel's female characters, and also to depict the Latin American reality of the 20th century.

Keywords:

Peru, Piura, boom, Peruvian literature, fiction, reality, prostitution, machismo, violence, Indianism

Obsah

Úvod.....	1
Mario Vargas Llosa	3
Období literárního "boomu"	4
<i>Zelený dům</i> jako snaha o "totální román"	5
Prostor	10
Latinskoamerický prales v literatuře	10
Skutečná Piura.....	15
Fiktivní Piura.....	17
Dvě vzpomínky na skutečný "zelený dům" jako předobraz pro fiktivní <i>Zelený dům</i>	20
Lokalita a vzhled fiktivního Zeleného domu.....	22
Zelený dům a jeho mnoho tváří	24
Klíčové postavy románu.....	28
Don Anselmo	28
Vznik postavy a vztah s Antoníí	28
Příchod dona Anselma a jeho <i>Zelený dům</i>	29
Don Anselmo jako spojník mezi dvěma odlišnými dějovými liniemi románu	30
Proč zelená barva?	31
Fushía	32
Skutečný Tushía jako vzor pro Fushíu	32
Fushíovy cesty po řece.....	33
Fushía na ostrově v řece Santiago.....	36
Fushíovo popření životnosti a ztráta prvotní identity	38
Seržant Lituma	40
Vznik postavy.....	40
Seržant v pralese a seržant Lituma v Piure	41
Seržant Lituma a machismus	43
Ženské postavy.....	44
Bonifacia.....	51
Zrod Bonifacie	51
Význam jména Bonifacia	53
Význam Divošky	53
Dvojnáčnost jmen	54
Bonifacia jako předmět a oběť zneužívání.....	55
Nepochopení indiánů a jejich nestabilní místo ve společnosti.....	56
Bonifacia civilizovaná nebo barbarská?.....	57

Bonifacia a její přitažlivost	58
Bonifaciina nevinnost a osud nastíněn pomocí symbolů a barev	59
Lalita	62
Předloha Lality	62
Lalita jako symbol přitažlivosti a následná ztráta přitažlivosti	62
Podřízenost; Lalita jako předmět	63
Taškářka	66
Závěr	69
Seznam použité literatury	73
Primární literatura	73
Sekundární literatura	73
El País (španělský deník vycházející v kastilštině)	76
Resumé	77
Resumen	79

Úvod

Latinskoamerický prales můžeme najít v literatuře již od „objevení“ Evropou. Nejprve jako Kolumbův magický a zázračný ráj, později jako Quirogovo nebezpečné, ale uhrančivé místo či jako Riverův neúprosný vír. Tímto dvojznačným místem se nechal inspirovat i Vargas Llosa ve svém románu *Zelený dům*. Inspirací pro zrod fiktivního pralesa Santa María de Nieva mu byla také expedice do amazonského pralesa, kde byl svědkem nejen zásahu civilizace do přírody, ale i zásahu do života indiánů. Prales Santa María de Nieva se tak stal místem mimo zákon, kde je vše povoleno, například nadměrná průmyslová či zemědělská těžba, únos domorodých dívek a jejich následná nucená proměna v "civilizované".

V románu *Zelený dům* se objevuje i městské prostředí, Piura. Vyprahlá a rozsáhlá poušť, jež představuje místo dobyté "civilizovanou" společností a ztělesňuje tak zároveň naprostý opak života primitivních indiánů v pralese. Tyto dva prostory dovolily autorovi znázornit hojně se objevující téma latinskoamerické literatury: vztah civilizace-barbarství. Avšak dichotomie civilizace-barbarství, která byla tradičně nahlížena skrz opozici město-venkov, se ukazuje jako relativní, protože obě polohy jsou spíš v nitru každé z postav.

Toto pojetí civilizace-barbarství bude zkoumáno nejen skrz prostor, ale i postavy románu, neboť tyto dvě roviny od sebe nelze oddělit. V praxi si ukážeme, že postavy jsou úzce spjaty s prostorem, poněvadž charakter těchto postav se mění v závislosti na tom, kde se zrovna nachází. V městském "civilizovaném" prostředí se v postavách probouzí barbarské chování, zatímco prales vyvolává vyšší mravní hodnoty a přátelský postoj ke všem bez rozdílu. S dvojitým charakterem se pojí i dvě jména postav. Postavy se objevují pod jedním jménem v pralese a pod odlišným v civilizovaném prostředí. Vidíme, že se nemění jen charakter postav, ale i jména, a přitom se jedná o stále stejnou osobu.

Důraz bude kladen na ženské postavy, jenž se stávají oběťmi rasismu a fyzického či sexuálního násilí. S tím souvisí další autorovo obvyklé téma: kritika machismu, tedy nadřazenosti mužů. Ženy se v románu často nacházejí v podřadné pozici, jako by se vztah mezi muži a ženami rovnal spíše vztahu mezi nadřazeným vojenským generálem a prostým vojínem. Ženy jsou považovány za pouhý předmět, s nímž muži zacházejí jako s neživou bytostí. Jsou často nuceny poslušně poslouchat svého muže, v opačném případě jim hrozí fyzický trest. Toto téma umožnilo autorovi vyobrazit skutečné postavení peruánských žen, jež v machistické společnosti neměly žádný hlas.

Práce věnuje pozornost také Zelenému domu, nevěstinci postavenému uprostřed Piury. I tento prostor se v latinskoamerické literatuře objevuje často, jako by se prostředí veřejného domu hodilo k vyobrazení latinskoamerické reality. A tak prostředí nevěstince umožnilo Vargasovi Llosovi vyobrazit realitu Peru ve 20.století, již byl velmi znechucen. Vnímal tuto společnost spíše jako barbarskou než civilizovanou. Popsal ji jako machistickou, násilnickou a zkorumpovanou společnost plnou erotismu, tedy stejnými charakteristikami, kterými by se dal popsat nevěstinec jako takový.

Velkým přínosem pro diplomovou práci bylo dílo Vargase Llosy *Utajený příběh jednoho románu*, v němž autor popsal vznik každé z postav, jejichž předlohou byla skutečná postava. Popsal zde i vznik románové Piury, u níž se rovněž držel charakteristik skutečného města, kde strávil část mládí. Dozvídáme se, že i fiktivní Zelený dům má svůj předobraz, skutečný "zelený dům". Ten autor popsal pomocí dvou vzpomínek, jedné z mládí a jedné z dospívání. Takto stvořil i fiktivní Zelený dům, prostřednictvím dvou odlišných momentů Anselmova života.

Román je jedinečný díky nespočtu vypravěčských technik, které Vargas Llosa použil. Jednou z těchto technik je například přiblížení se představě tzv. totálního románu, v němž je realita nahlížena z různých perspektiv, jako tomu tak bylo v případě již zmíněného Zeleného domu, který byl vyličen skrz dva momenty Anselmova života. Popsal tak jednu skutečnost pomocí dvou odlišných momentů. Totální román měl tedy stvořit autonomní fikční svět, v němž je realita nahlížena z různých perspektiv a v němž zaznívají různé hlasy. Dílo se stalo velkým narativním experimentem, a právě střídání prostorů a hlasů postav jsou klíčovými prvky výstavby fikčního světa Vargase Llosy.

Mario Vargas Llosa¹

Celým jménem Jorge Mario Pedro Vargas Llosa se narodil 28. března 1936 v Arequipě v Peru. Jeho otec ho krátce po narození opustil, a tak byl po většinu vychováván jen matkou a prarodiči. Část svého dětství prožil v Bolívii a pak se s rodinou v roce 1945 přestěhovali do Piury v Peru. Zde prožil první vzpomínku na skutečný "zelený dům", jak popisuje v díle o zrodu románu *La casa verde / Zelený dům, Historia secreta de una novela / Utajený příběh jednoho románu*.²

V roce 1946 opustili Piuru a přestěhovali se do Limy,³ a to už i s otcem, se kterým se Mariova matka usmířila. Vargas Llosa postupně přicházel na to, jaký jeho otec ve skutečnosti je, když fyzicky týral nejen jeho, ale i Mariovu matku.⁴ V tento moment se zrodila Mariova nenávist k otci, který ho následně poslal i do vojenského gymnázia Leoncio Prado, neboť chtěl, aby v něm vojenské prostředí stimulovalo mužnost, kterou podle něj Vargas Llosa postrádá.⁵ Ovšem pobyt v onom prostředí vedl k něčemu jinému: utvrdila se autorova vášeň pro literaturu a psaní. Psaní, které se stalo následně jeho koníčkem, v němž našel únik z machistického světa ve vojenském gymnáziu, se stalo také projevem vzdoru vůči otci, jak píše autor.

A je pravděpodobné, že bez otcova pohrdání literaturou bych nikdy tak zarputile nevytrval v něčem, co tehdy bylo pouze hrou. [...]. Kdybych v těch letech vedle něj tak netrpěl a nevěděl, že literatura je to, co ho nejvíce dokáže zklamat, asi bych teď nebyl spisovatelem.⁶

Autor dále popisuje, že v roce 1952 se vrátil do Piury, kde dokončil svá studia a znovu pozoroval, a dokonce už i navštívil onen "zelený dům", který viděl během první návštěvy Piury jen z dálky. Piuru v roce 1953 znovu opustil a vrátil se do Limy na univerzitu.⁷ V Limě dokončil studium práv a literatury na Národní univerzitě svatého Marka a v roce 1955 se oženil s Julií Urquidí. Dále popisuje, že v roce 1958 odjel s mexickým antropologem Dr.

¹ V části věnované životu Maria Vargase Llosy byly hlavními zdroji informací díla: VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993; VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971 a VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.

² VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 9.

³ Tamtéž, s. 9.

⁴ VARGAS LLOSA, Marion. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993, s. 54-56.

⁵ Tamtéž, s. 69.

⁶ „Y es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura, nunca hubiera perseverado yo de mi manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, [...]. Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora un escritor.“ Tamtéž, s. 101.

⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 19-22.

Juanem Comasem na expedici do amazonského pralesa, kde objevil svět, který doposud znal jen z knížek, prales Santa María de Nieva.⁸ Opravdový prales Santa María de Nieva se následně stal, stejně jako skutečná Piura, předlohou pro román *Zelený dům*.

V roce 1960 se s Julií přestěhovali do Paříže, aby si Vargas Llosa mohl splnit svůj sen a proslavit se jako spisovatel, neboť se domníval, že v Peru to nepůjde.

Chystal jsem se vkročit do vysněného města, do legendární země, kde se narodili spisovatelé, které jsem nejvíce obdivoval.⁹

V Paříži se mu skutečně podařilo dosáhnout svého snu, když zde roku 1961 dopsal svůj první román *La Ciudad y los perros / Město a psi*, který vydalo v roce 1963 nakladatelství Seix Barral v Barceloně. Následující román *Zelený dům* vyšel ve stejném nakladatelství v roce 1966. Vargas Llosa si o rok později vysloužil tímto románem cenu Rómula Gallegose.

Kromě bohaté literární dráhy se Vargas Llosa aktivně angažoval v politice, a dokonce v roce 1990 kandidoval na prezidenta Peru. Ovšem ve volbách byl poražen, a tak se vrátil zpět k literatuře a svá díla vydává až do dnešní doby. Po volební porážce se usadil v Madridu.

Období literárního "boomu"

Tvorba hispanoamerických autorů boomu 60.-70.let 20.století staví na dílech předchozí generace: nové hispanoamerické prózy, která se vyvíjela od 40.let 20.století. a která kladla důraz mimo jiné na literární experiment a nové narativní techniky. Nedá se tedy říci, že by byl boom "náhlé zjevení", neboť se opírá o některé rysy dřívější literární tradice. Autoři boomu tak zachovali experiment a zkombinovali ho s velkým příběhem. Často vidíme i historii, kterou kombinují s mýty. Objevuje se přitom i "totální román", o který se snažil především Vargas Llosa. Mezi nejznámější autory boomu patří i Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes nebo Julio Cortázar.

Důležité je také zmínit, že jde nejen o velké příběhy těchto autorů, ale především o to, že se latinskoamerická literatura dostává do světového povědomí. Jak vysvětluje Petra Frimlová ve své diplomové práci *Humor a kritika v díle Pantaleón a jeho ženská rota Maria Vargase Llosy*, ve spojení s boomem nemůžeme opomenout zmínku o literární agentce, Carmen Balcells, jež do Barcelony přiváděla literární zázraky a ti pak s pomocí nakladatelství Seix Barral publikovali svá díla. Cestovala i za Vargasem Llosou do Londýna a přiměla ho

⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 24-25.

⁹ „Iba a poner los pies en la Ciudad soñada, en el país mítico donde habían nacido los escritores que más admiraba.“ VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993, s. 455.

přestěhovat se do Barcelony.¹⁰ A tak Mario Vargas Llosa poznal v Barceloně nejen tvorby svých hispanoamerických současníků, ale i je samotné. Tito autoři tedy cítili jako velké plus svou jednotu, která se jevila být silnější než jen mluvit o jednotlivých zemích Latinské Ameriky. Nebyla to tedy jen Paříž, která umožnila autorovi stát se velkým spisovatelem, ale i Barcelona, kde vznikl tento "nakladatelský fenomén", který ukázal nejen Evropě, ale i samotné Latinské Americe, že i hispanoamerická literatura má dostatečnou kvalitu na to, aby vycestovala a zapsala se mezi velká světová díla. Vargas Llosa zde svou tvorbou dosáhl úspěchu, jak po literární, tak po finanční stránce. S pomocí Seix Barral přivedl na svět, mimo jiné, i román *Zelený dům*.

***Zelený dům* jako snaha o "totální román"**

Vargas Llosa vysvětluje, že totální román by měl být „vzpourou proti skutečnosti, proti Bohu, proti božskému výtvaru, jímž skutečnost je. Je to pokus o narovnání, změnu nebo zrušení reálné skutečnosti a její nahrazení skutečností fiktivní.“¹¹ Autor by se podle této koncepce měl stát bohem ve svém románovém světě, kde vyobrazí totální skutečnost tak, aby působila jako autonomní svět,¹² v němž neplatí cizí pravidla ani normy. Tak Vargas Llosa činí v *Zeleném domě* a vytváří si svá vlastní pravidla. Buduje autonomní románový svět za pomoci životních zkušeností a vzpomínek. Tyto osobní zkušenosti představují především autorovy vzpomínky na skutečnou Piuru a na amazonský prales, kam se vydal s expedicí mexického antropologa. Je tedy nadmíru jasné, že autor ve svém románu vycházel z prožitků, na jejichž základě vytvářel fikční svět. O vzniku svých děl mluví takto:

Ve všem, co jsem napsal, jsem vycházel z určitých ještě živých vzpomínek v mé paměti podnětných pro mou představivost a vyfantazíroval něco, co jen velmi nepřesně odráželo tento pracovní materiál. Romány se nepíší proto, aby vyprávěly o životě, ale aby ho proměnily, něco mu přidaly.¹³

¹⁰ FRIMLOVÁ, Petra. *Humor a kritika v díle Pantaleón a jeho ženská rota Maria Vargase Llosy*. 2015. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií. Vedoucí práce Mgr. Dora Poláková, Ph.D., s. 26.

¹¹ „[...] es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por una realidad ficticia que el novelista crea.“ VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971, s.85.

¹² Tamtéž, s. 480-481.

¹³ „[...] en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo.“ VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990, s. 7.

Vargas Llosa dále vysvětluje, že skutečné obrazy, podle kterých vytvářel fiktivní svět, se staly tématy jeho románu, které následně začal nazývat „démony“ románu.

Proč romanopisec píše je vnitřně promícháno s tím, o čem píše. Démoni jeho života se stávají tématy jeho díla. Démoni: události, lidé, sny, mýty, jejichž přítomnost nebo absence, jejichž život či smrt ho zneprátelili s realitou, vryli se do jeho paměti a rozbourili jeho ducha, změnili se v materiál jeho snahy o přestavění reality; [...] ve fikcích, ve kterých se oni, převlečení či identičtí, všudypřítomní či tajní, znovu a znovu objevují přeměnění v témata.¹⁴

A proto můžeme říci, že jedním z „démonů“ Vargase Llosy s ohledem na tvorbu *Zeleného domu* se stala peruánská společnost, její nevraživost, machismus a vykořisťování domorodých kmenů amazonského pralesa.

Dalším důležitým prvkem totálního románu je čas; autor se snaží simulovat souběžnost mnoha dějů, promluv, perspektiv. Vargas Llosa skáče z minulosti do přítomnosti, a naopak, a tyto přechody nejsou nijak označené. Proto vyžaduje četba románu čtenářovu absolutní soustředěnost a pozornost již od první věty románu. Jak vysvětluje Lubor Dvořák ve své diplomové práci *Pojetí románu u Vargase Llosy: teorie a praxe (La Casa verde)*:

Čas v *Zeleném domě* je velice proměnná veličina. Buď se vypravěč ohlíží do minulosti, aby postihl události, o kterých vypráví, nebo využívá přítomného času k popisu právě probíhajícího děje.¹⁵

V částech, které se odehrávají v pralese, plyne čas rychleji, zatímco v Piure ubíhá pomalu. Lubor Dvořák popsal, že rychlý sled událostí v pralese má připomínat stresující atmosféru, kde postavy bojují o přežití. Naopak v Piure plyne čas mnohem pomaleji, tak aby připomínal klidný a ospalý život městečka.¹⁶

¹⁴ „El por qué escribe un novelista está visceralmente mezclado con el sobre qué escribe: Los demonios de su vida son los temas de su obra. Los demonios: hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, [...], en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en temas.“ VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971, str. 540. Dostupné [online] ve formátu pdf. [cit. 2014-09-05]. Dostupné z: <http://api.ning.com/files/e86-46o09Ay26AldPwLJd3WTpUxOsKjmB6h7CMO5ehOqP29TNWCbNkeYGnEbEQqcbA3B0fDOdQqoMHfVF RhalauR67FNV8/VargasLlosaMarioGarcaMrquez.Historiadeundeicidio.pdf>

¹⁵ DVOŘÁK, Lubor. *Pojetí románu u Maria Vargase Llosy: teorie a praxe (La casa verde)*. 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií. Vedoucí práce doc. PhDr. Hedvika Vydrová, s. 57.

¹⁶ Tamtéž, s. 57-58.

Zaměříme-li se na narativní techniky románu *Zelený dům*, zjišťujeme, že těchto metod je hned několik. „Existují čtyři velké strategické principy organizace vypravěčského materiálu, které v sobě zahrnují nekonečnou různost technik a románových postupů: *spojené nádoby*, *čínská krabička*, *línání* nebo také *kvalitativní skok* a *zamlčená informace*.“¹⁷ Tyto techniky použil nejen Vargas Llosa, ale mnoho autorů nového hispanoamerického románu v 60. letech 20. století. Následně popíši každou z těchto narativních technik.

První technikou jsou *spojené nádoby*. Autor charakterizoval tuto metodu slovy:

Spočívá ve spojení událostí, postav, situací, které se vyskytují v jiném čase nebo na odlišných místech, v jednu vypravěčskou linii; tkví ve spojení nebo ve splynutí uvedených událostí, postav a situací. Sloučením se do jedné vypravěčské reality přináší každá situace svá vlastní napětí, své vlastní emoce, své vlastní zkušenosti; a tímto splynutím vzniká nová zkušenost, která, podle mě, vyvolá zvláštní, znepokojivý, rušivý element, který poskytne tuto iluzi, onu tvář života.¹⁸

Jde tedy o spojení odlišných momentů příběhu pomocí střídání vypravěčských rovin, přelévání mezi těmito nádobami tak, aby se vzájemně doplňovaly a vytvořily společně novou skutečnost. Autor tak chtěl překvapit čtenáře ve chvíli, kdy to nejméně čeká a tím ho znepokojit, čtenář si totiž ani nemusí všimnout nějaké změny. *Zelený dům* je výstižnou ukázkou této techniky, popisuje se nám jeden příběh pomocí minulého času na jednom místě a následně ten stejný příběh, ale už na odlišném místě a v přítomném čase.

Další technikou románu jsou *čínské krabičky*, jejichž postupné otevírání připomíná otevírání "ruských matřjošek".¹⁹ A tak když čteme jeden příběh otevírá se nám postupně mnoho dalších nekonečno příběhů stejně jako když otevíráme ruskou "bábušku", jež v sobě skrývá několik dalších. Autor tuto techniku popsal takto:

Jak víte, v čínských krabičkách je uvnitř vždy jedna menší; otevřeme, vyndáme menší krabičku a v té je další menší krabička a pak další menší krabička, a takhle bychom

¹⁷ „Hay cuatro grandes principios estratégicos de organización de la materia narrativa que abrazan la infinita variedad de técnicas y procedimientos novelísticos: *los vasos comunicantes*, *la caja china*, *la muda o el salto cualitativo* y *el dato escondido*.“ VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971, s. 311.

¹⁸ „Consiste en asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos; consiste en asociar o en fundir dichos acontecimientos, personajes, situaciones. Al fundirse en una sola realidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias; y de esa fusión surge una nueva vivencia que es la que me parece que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida.“ VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*, 1969, s. 22.

¹⁹ VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa.: Conversación en la catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*. s. 56.

mohli pokračovat do nekonečna [...], postavy ve svých příbězích vypráví ve stejnou dobu další příběhy, a v příbězích, které vyprávějí tyto postavy jsou uzavřeny další příběhy, které jsou vyprávěny stejnými postavami těchto příběhů. Přesně takto fungují čínské krabičky [...].²⁰

Tuto techniku vidíme například, když pluje Fushía s Aquilinem do San Pabla a do tohoto vyprávění jsou vloženy další příběhy, například Fushíovy vzpomínky.

V románu nacházíme i techniku *kvalitativního skoku*, kterou Vargas Llosa vysvětlil slovy:

Spočívá v postupném hromadění prvků nebo napětí, dokud vyprávěná realita nezmění svou povahu.²¹

Přešli jsme tak z velmi objektivní a konkrétní reality do jakési nereálnosti, tedy do reality výlučně subjektivní a fantastické. [...]. Došlo ke kvalitativnímu skoku, ke kvalitativní změně ve vypravěčském světě, k línání [...] přichází moment, ve kterém se cítíme ve velmi odlišné realitě, než ve které jsme se ocitli na začátku této epizody.²²

Technika *kvalitativního skoku* je patrná ve chvíli, kdy se autor snažil zachytit pestrobarevný svět pomocí různých vypravěčů a střídáním různých dějových linií, tedy kvalitativních skoků. Román *Zelený dům* totiž rozděluje Vargas Llosa do dvou rovin. První rovina, jak popisuje v *Utajeném příběhu jednoho románu*, je subjektivního charakteru, mytická či fantastická. Zde se objevuje don Anselmo jako mladý cizinec v Piure a staví první Zelený dům.²³ Druhá rovina už je rovina objektivní, kde se objevuje druhý Zelený dům, jehož majitelem již není don Anselmo, ale jeho dcera Taškárka. Don Anselmo se nám v této části ukazuje už jen jako zestárlý muzikant hrající na svou zelenou harfu. Tato rovina líčí události, které připadají čtenáři možné či uvěřitelnější než ty z roviny subjektivní.²⁴ Technika připomíná doslova línání srsti, kdy se v tomto případě nemění srst, ale střídají se dějové linie nebo vypravěči, kteří líčí svět z několika odlišných perspektiv.

²⁰ „Como ustedes saben, en las cajas chinas siempre hay adentro una más pequeña; abrimos, sacamos una caja más pequeña, y de esa caja sale otra caja más pequeña, y luego otra caja más pequeña, y se diría que así podría ser hasta el infinito [...], los personajes de sus historias cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias. Es exactamente lo que ocurre con las cajas chinas [...]“ VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*, 1969, s. 24-25.

²¹ „Consiste en una acumulación *in crescendo* de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza.“ Tamtéž, s. 26.

²² „[...] hemos pasado así de una realidad muy objetiva y concreta a una especie de irrealidad, o sea a una realidad meramente subjetiva y fantástica. [...] Ha habido un salto cualitativo, un cambio cualitativo en el mundo de la narración, una muda [...]. Llega un momento en que nos sentimos en una realidad muy distinta de aquella en la que nos hallábamos al comenzar este episodio, [...]“ Tamtéž, s. 27-28.

²³ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 56.

²⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971, s. 498-528.

Jednou z dalších technik, kterou Vargas Llosa využívá, je *zamlčená informace*. Autor tuto techniku popisuje takto: „Spočívá ve vyprávění [...] prostřednictvím zamlčení důležitých informací, v dočasném nebo trvalém zamlčení určitých údajů příběhu.“²⁵ A tak jsme jako čtenáři nuceni si tyto informace domýšlet nebo skládat po malých částech jako puzzle, abychom utvořily celistvý obraz, který nám bude dávat smysl a bude do sebe zapadat. Podíváme-li se na příběh dona Anselma, cizince, který přichází do Piury, nevíme skutečně odkud pochází, ale když si poskládáme všechny kousky puzzlů, které v průběhu románu nasbíráme, zjišťujeme, že nejspíše z pralesa. Zelená barva všech věcí spojených s touto postavou, nejprve první Zelený dům a pak následně i jeho zelená harfa, poukazuje na to, že barva by mohla odkazovat k pralesu, ze kterého pravděpodobně postava pochází. Tento údaj nám však autor na žádném místě v románu nepotvrzuje, a tak si můžeme jen domýšlet.

²⁵ „Consiste en narrar [...] mediante omisiones significativas, en silenciar temporal o definitivamente algunos datos de la historia [...]“ VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971, s. 279.

Prostor

V této kapitole bych se ráda věnovala prostoru, který se v románu objevuje. Je ale logické, že prostor je úzce propojen s románovými postavami. Postavy se stejně jako prostor vyvíjejí a mění v průběhu díla a se změnou prostoru se váže i změna postav. Proto se v některých pasážích této kapitoly budou objevovat i občasné zmínky o postavách, aby bylo docíleno co nejdetailnějšího popisu.

Latinskoamerický prales v literatuře

Již od svého „objevení“ Evropou se latinskoamerické prostředí objevovalo v literatuře jako exotické a zázračné místo vhodné pro stvoření fikčních světů. „Americký prostor se od počátku jevil v očích Západu jako místo, či soubor možných míst, pro rozvoj smyšlených zázračných světů [...].“²⁶ Neznámé prostředí, především latinskoamerická příroda, vytvořila vhodné místo pro exotickou literaturu, jejíž hlavním úkolem bylo vykreslit Latinskou Ameriku jako překrásné a magické místo.

Jak napsal José Victoriano Lastarria „americká příroda, tak výrazná ve svých podobách, tak rozmanitá, [...], zůstává nedotčená: doposud nebyla vyčerpána: čeká, až genialita jejích dětí zužitkuje nevyčerpatelné zdroje krásy, kterou nabízí.“²⁷ Jako by civilizace vzala Lastarriovo tvrzení doslova a začala opravdu využívat zdroje této přírody, například kaučuk. Jak vysvětluje Huertas Castillo, mezi lety 1880 a 1920 byla Amazonie vystavena zběsilé těžbě kaučuku (tzv. "kaučukový boom"), za účelem uspokojit lačnost průmyslových zemí, které zde zotročovaly domorodé obyvatelstvo.²⁸ Tato těžba a zároveň zásah civilizace do života indiánů způsobily, že se domorodci distancovali od veškeré civilizace²⁹ a uzavřeli přístup všem, kdo do pralesa nepatřil.

Civilizace se ale následně pokusila o další kolonizaci těchto izolovaných pralesů, aby nadále mohla čerpat kaučuk. Latinskoamerické prostředí se v tomto období začalo popisovat tedy nejen jako zázračné a magické místo, ale i jako prostředí vhodné k rozvoji průmyslu či zemědělství. Regionalistický román první třetiny 20.století se snažil zobrazit právě to, co je

²⁶ „El espacio americano apareció desde el primer momento a los ojos de Occidente como un lugar o conjunto de «lugares posibles» para el despliegue de un prodigioso imaginario [...].” AINSA, Fernando. *Del topos al logos: Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006, 303 s., s. 37.

²⁷ „La naturaleza americana, tan prominente en sus formas, tan variada, [...], permanece virgen: todavía no ha sido interrogada: aguarda que el genio de sus hijos explote los veneros inagotables de belleza con que le brinda.“ LASTARRIA, José Victoriano. Discurso ante la Sociedad Literaria del 3 de mayo de 1842. En: *Recuerdos literarios*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967, s. 97-98.

²⁸ HUERTAS CASTILLO, Beatiz. *Indigenous People in Isolation in the Peruvian Amazon*. Copenhagen, IWGIA, 2004, s. 21-29.

²⁹ Tamtéž, s. 21-29.

pro jednotlivé regiony typické, včetně negativních jevů a rysů. Pro Peru, rodnou zemi Vargase Llosy, byl prales jedním z typických prostorů. V Peru se objevily mimo jiné i romány tematizující střet civilizace a barbarství a indigenistické romány jež „jsou součástí regionalismu, dědice kostumbrismu a realismu devatenáctého století.“³⁰ Tyto romány zobrazují nejen latinskoamerické prostředí, ale i postavy typické pro určité regiony. V románech pralesa a indigenistických románech jsou to především indiáni.

Téma pralesa a indiánů tedy z literatury nevymizelo, naopak nabylo na aktuálnosti. Prales „je americkou skutečností, a ne módním výstřelkem, který by v rámci naší intelektuální perspektivy vyšel z módy.“³¹ Zůstává zde i střet civilizace s latinskoamerickou přírodou, mění se jen pojetí pralesa. Zprvu jako Kolumbův ráj a následně začátkem 20.století jako drsné, nebezpečné prostředí, někdy až peklo na zemi v regionalistických románech. Prales se postupem času stává v literatuře ambivalentním místem, přijímá charakteristiku magického ráje, ale naopak i pekla, prostředí plného nepříznivých podmínek pro přežití. „V latinskoamerické krajině není prostor, který by vyvolal tak protikladné literární interpretace jako je prales.“³² Jak zmiňuje Fernando Ainsa, prales se objevuje jako božské prostředí, druhý ráj, ale zároveň i jako prostředí plné strachu. „Prales představuje zbožnost a hrůzu zároveň.“³³

Vargas Llosa, jehož román řadíme do období boomu, stvořil svůj prales v románu *Zelený dům* právě jako ambivalentní místo. Nechal se inspirovat Kolumbovým zázračným magickým pralesem, když představil například některé fantastické mýty Peru, a zároveň i pralesem regionalistického románu *Vír* autora Eustacia Rivery, tedy místem plným nepříznivých podmínek pro přežití. Stejně jako Rivera vytvořil prales, který pohltil všechny, kdo nerespektovali jeho podstatu, tak Vargas Llosa vytvořil prales, který potrestal všechny, kdo zneužívali jeho přírodní bohatství a chtěli ho civilizovat. V této roli vidíme například misií Santa María de Nieva, ale i Fushú, který v pralesu nelegálně obchoduje s kaučukem a zvířecími kožešinami. Prales je za jejich nepatřičné chování trestán, podobně jako *Vír* pohltil všechny, kdo vstoupili do pralesa.

³⁰ „[...] inscritas en un regionalismo heredero del costumbrismo y del realismo decimonónico“ AINSA, Fernando. *Del topos al logos: Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006, 303 s., s. 45.

³¹ „[...] es una realidad americana y no una moda que pasa de moda, dentro de nuestro panorama intelectual.“ CABALLERO CALDERÓN, Eduardo. Literatura y paisaje. En: *El Tiempo*, Bogotá, 17 agosto, 1965.

³² „No hay espacio en la naturaleza latinoamericana que haya suscitado representaciones literarias tan opuestas como la selva.“ AINSA, Fernando. *Del topos al logos: Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006, 303 s., s. 51.

³³ „Una selva que inspira la devoción al mismo tiempo que temor.“ Tamtéž, s. 57.

Zobrazení pralesa jako nepříznivého místa pro přežití ale není jediný společný rys Vargase Llosy a Rivery. Jde především o iniciační cestu postav, které do pralesa vstoupí. Je to v podstatě trnitá cesta pralesem, kterou je postava donucena podstoupit a která zároveň změní prvotní podstatu postavy k lepšímu.

[...] řada překážek, které je třeba překonat, cesta plná zvrátů a pastí, které se snaží odradit cizince-vetřelce od jeho původního záměru. Nebezpečí a dobrodružství, jež modifikují charakter postavy, jsou zároveň iniciační formou. Někdy se toto zasvěcení, které cesta představuje, vysvětluje jako finální spojení člověka s jednoduchostí přírody, jakmile je oprostěn od nadbytečných rysů civilizace.³⁴

Tuto iniciační cestu vidíme například u Fushii, jež vstupuje do pralesa jako vetřelec. „Prales změní identitu cizince, který se vydá do jeho labyrintu, do té míry, že ten, kdo se vrátí (pokud se může vrátit!) není nikdy stejný jako ten, kdo odešel. [...] je to vždy někdo jiný, zcela pozměněný, ostatními k nepoznání.“³⁵ Fushia se tak mění z ambiciózního a energetického muže, představující chamtivou a civilizovanou moderní společnost, na slabého, jež je pralesem zajat a je donucen opustit od svého prvotního plánu: zbohatnout díky kaučuku. Prales je v literatuře tedy prostředím, kde jde o něco víc než o pouhé zeměpisné či geografické popisy, jde o změnu postav skrz vyšší poznání.

Nejenom, že během iniciační cesty dochází k proměně postavy, ale dochází i ke změně prostředí, které je narušeno těmito vetřelci. Když Fushia vstoupil na ostrov a začal zde nelegálně obchodovat s kaučukem, narušil panenskou přírodu, která se začala bránit tím, že se změnila z rajského místa na místo plné nepřekonatelných překážek, a tím tak postavám znepríjemnila život nebo ho i zničila. A právě takto byl poražen i Fushia. Ve skutečnosti „měnící se scenérie pralesa – chrám nebo vězení, ráj nebo peklo – je vnějším odrazem duševního rozpoložení postavy. [...]. Je to vědomí sužované bytostí, které buduje vizi světa.“³⁶ Fushia svým chováním ničí prales, ale tato degradace prostředí je ve skutečnosti degradací jeho samotného, degradací postavy představující civilizaci, jež se rozhodla, že se

³⁴ „[...] una serie de obstáculos por franquear, un camino lleno de recodos y trampas que intentan disaudir al extranjero- intruso de su propósito inicial. Peligros y aventuras que van modificando la personalidad del héroe al mismo tiempo que procuran una forma de iniciación. A veces, esta iniciación que el viaje procura se traduce en una comunión final del hombre con la sencillez de la naturaleza, una vez que se siente despojado de los superflujos atributos de la civilización.“ AINSA, Fernando. *Del topos al logos: Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006, 303 s., s. 52.

³⁵ „[...] la selva modifica la identidad del extranjero que se aventura en su laberinto, al punto de que quién vuelve (¡si es que puede volver!) nunca es el mismo que se fue. [...], es siempre otro, metamorfoseado integralmente, irreconocible para los demás.“ Tamtéz, s. 58.

³⁶ „El escenario cambiante de la selva- catedral o cárcel, paraíso o infierno- es el reflejo externo del estado de ánimo del protagonista. [...]. Es la conciencia del ser atormentado la que construye la visión del mundo [...]“ Tamtéz, s. 65.

obohatí přírodními zdroji pralesa. Prostor a postavy jsou v románu tedy úzce spjaty a vyvíjí se společně, dokonce se prostor může stát i odrazem vnitřního rozpoložení postav.

Nejedná se ale pouze o iniciační cestu, v níž se postavy mění. Cílem těchto románů je zdůraznit prvotní podstatu pralesa, kterou měl, než do něj vnikla civilizace. Tyto romány tak usilují o zobrazení pralesa především jako nostalgické místo. Jako návrat do historie, kdy nebyli příroda a obyvatelé dotčeni civilizací a pokrokem. Je to návrat do časů, kdy prales neznal těžbu kaučuku, zotročování domorodců ani kolonizaci. Jedná se o jakousi cestu zpět do historie, kde primitivní život bez civilizace představoval jednoduchý život. Johannes Fabian toto popisuje jako „popření současnosti“³⁷ pralesa. A současností v tomto případě nejspíš myslí novodobý moderní svět, který přichází do pralesa a chce ho civilizovat.

I Vargas Llosa mluví o pralese jako o návratu do minulosti. Jak popisuje autor ve svém díle *Utajený příběh jednoho románu*, v roce 1958 se zúčastnil expedice do amazonského pralesa a poznal svět, o kterém četl doposud jen v knihách. Když s expedicí připluli do malé obce Santa María de Nieva, Vargas Llosa byl překvapen,³⁸ zjistil, že jeho Peru není jen tím, co doposud znal; uvědomil si, že existuje i Peru doby kamenné.

Tam jsem zjistil, že Peru není jen zemí dvacátého století, [...], ale že je Peru také středověkem a dobou kamennou.³⁹

Viděl život v pralese u Santa María de Nieva, jako návrat do minulosti, do doby kamenné. „Santa María je prales, hojná vegetace, zelená barva, [...], zvyky, které se zdají být středověkými přežitky.“⁴⁰ Tehdy zjistil, že v Peru, v civilizované zemi 20. století, stále existují místa, kde se k sobě lidé chovají jako barbaři, jako v době kamenné. V této chvíli viděl civilizaci v podobě barbarů. Na tuto skutečnost pravděpodobně odkazoval Johannes Fabian, když mluvil o popření současnosti, popření nebo odmítnutí současné civilizace domorodým obyvatelstvem.

Andrés Ferrero navíc popisuje, že v misií byl prales chápán jako odraz vlastní minulosti, jako nevypělé dítě, jež má proces civilizace ještě před sebou. Misionáři měli potřebu ho civilizovat a proměnit ho v modernizovanou současnost. „Stejně tak, jako vidíme

³⁷ „negación de la contemporaneidad“. FABIAN, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. Nueva York, Columbia University Press, 1983: 30-31, s. 96.

³⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 24-25.

³⁹ „Allí descubrí que el Perú no sólo era un país del siglo veinte, [...], sino que el Perú era también la Edad Media y la Edad de Piedra.“ Tamtéž, s. 25.

⁴⁰ „Santa María de Nieva es la selva, la exuberancia vegetal, el color verde, [...], costumbres que parecen supervivencias medievales.“ Tamtéž, s. 9.

dítě, vidíme před sebou více méně věrný popis naší minulosti, ve světě primitivního národa nacházíme obraz toho, z něhož pocházíme my.“⁴¹ Misie se tedy stala rasistickou současností a postavila se do čela modernizované společnosti, která vnímala prales jako:

[...] zaostalé obyvatelstvo, kterému se nikdy nepodařilo dosáhnout civilizace a které ještě nebylo zcela dobyté, jelikož zde stále přetrvává podivný jazyk a náboženství vzdálené "civilizovanému" světu pobřeží. Román tak představuje nepřetržitou reakci [...] kreolských elit, které trvale obviňují kečuánské rolnictvo z neúspěchů Peru. Pro velkou část elit byla země utopena v neřešitelném problému indiána.⁴²

Misie svým civilizačním plánem vytvořila ale přesný opak. Degradovala zde osobnosti obyvatel, které se snažila civilizovat, a změnila tím tak nejen jejich podstatu, nýbrž i podstatu samotného pralesa, když poskvřnila jeho prvotní čistotu a přeměnila ho v současný, o kterém mluvil Johannes Fabian.

Nabízí se tedy otázka, kdo je skutečně civilizovaným a kdo barbaram? Časté téma latinskoamerické literatury – civilizace a barbarství, bylo dříve nahlíženo tak, že barbary představovaly osoby žijící v tomto primitivním prostředí, v pralese, a naopak civilizovaní jako ti, co měli této krajině pomoci k pokroku prostřednictvím vzdělání či procesu evangelizace. Postupem času se ale pojetí tohoto tématu změnilo a "civilizovaní" se začali chovat barbarsky. Naopak ti, co byli zprvu vyobrazeni jako barbaři, se staly morálně vyspělejšími a v tomto ohledu mnohem civilizovanějšími. Vargas Llosa vidí "civilizovanou" společnost, misi Santa María de Nieva, Fushíu, i ostatní, co se snaží nějakým způsobem "civilizovat" domorodé obyvatelstvo jako skutečné barbary. Naopak indiány stojící v opozici s touto nerespektující civilizací ztvárnil Vargas Llosa jako nevinné a neposkvřněné. Například Bonifacia, mladá Aguarunka, jež byla unesena z pralesa a byla donucena podstoupit tento "civilizační proces". Není to ale jen Bonifacia, kdo představuje tuto nevinnost, jsou to všichni, pro něž je prales rodnou zemí.

⁴¹ „Y así al ver un niño tenemos delante un retrato más o menos fiel de nuestro ayer, en la vida de un pueblo primitivo encontramos la imagen de aquel del que nosotros venimos.“ FERRERO, Andrés. *Los machiguengas: tribu selvática del sur-oriente peruano*. Villava, España, Editorial OPE, 1967, s. 8.

⁴² „[...] como una población atrasada que nunca ha logrado alcanzar la civilización y que no ha sido “conquistada” del todo, ya que persiste en el uso de una lengua y unas creencias extrañas y ajenas al mundo civilizado de la Costa. La novela se constituye así en una réplica continuada del discurso de las élites criollas que responsabiliza permanentemente al campesinado quechua de las desgracias del Perú. Para gran parte de las élites, el país estaba atrapado en el problema insalvable del indio [...]“ ORTIZ RODRÍGUEZ, María de las Mercedes. La fisura irremediable: indígenas, regiones y nación en tres novelas de Mario Vargas Llosa. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología* (15). 2012, 111-136, s. 130.

Takto ztvárnil Vargas Llosa prostředí románu, když zužitkoval jeden z přírodních zdrojů své rodné Ameriky, amazonský prales. Jak Fernando Alegría popisuje „dílo a krajina se propojí pomocí podstatné složky: člověka [...], který je duší, jež tvoří a pracuje s materiály země a své vlastní duše.“⁴³ Autor se tak stal tvůrčí duší své rodné země a představil prales jako nesmrtelnou krásu přírody, v níž žije mnoho čistých a nevinných duší, ale zároveň i jako peklo, které zde páchá civilizace svým chováním.

Skutečná Piura

Jedním z dalších neopomenutelných míst, kde se román odehrává je městečko Piura. Stejně jako se autor nechal inspirovat pralesem, který spatřil společně s expedicí v roce 1958, se nechal inspirovat i skutečnou Piurou ze svého mládí. V *Utajeném příběhu jednoho románu* popisuje, že myšlenka o stvoření románu *Zelený dům* se zrodila právě v Piure, když se sem s rodinou přistěhovali.

„Zrod tohoto románu v mém životě nastal [...] v roce 1945, když má rodina poprvé přijela do Piury. [...]. Tento rok, který jsem prožil v Piure jako devítiletý usmrkanec, byl pro mě rozhodujícím.“⁴⁴

Rozhodujícím nejspíš proto, že zde zažil šťastné chvíle, do té doby, než zjistil, že je jeho otec, Ernesto Vargas Maldonado, na živu. Ernesto se pak usmířil s Mariovo matkou a odvezl si rodinu do Limy. V Limě zažil Vargas Llosa drsné chvíle, neboť Ernesto se choval násilně k Mariovi i k jeho matce. Vztah s otcem byl tak vyhrocený, že ho Mario začal postupně nenávidět. Otec ho zapsal do vojenského gymnázia v Limě, kde autor prožil krušné období. Limu tedy autor spojuje se zlými časy svého mládí, zatímco na Piuru vzpomíná s potěšením. A tak se možná proto stala Piura rozhodujícím místem, jímž se inspiroval pro stvoření svého fiktivního světa, neboť mohl nostalgicky zavzpomínat na časy, které strávil ještě bez svého otce a které pro něj byly šťastnými chvílemi.

Vargas Llosa navíc vysvětluje, že Piura se stala rozhodujícím místem, neboť zde poprvé zjistil, že děti na svět nejspíš nenosí čápi z exotických krajů, jak si doposud myslel. I tento moment považuje za rozhodující – byl poprvé vyveden z míry a zasvěcen do reality,

⁴³ „[...] obra y paisaje se unen a partir de un punto esencial: el hombre natural [...], que es el alma que crea y trabaja con los materiales de la tierra y de su propia alma.“ ALEGRÍA, Fernando. El paisaje y sus problemas. En: Atenea. Tomo XXXV, 133, julio, Santiago de Chile, 1936, s. 65.

⁴⁴ „El origen de esta novela en mi vida ocurrió [...] en 1945, cuando mi familia llegó a Piura por primera vez. [...] Este año que pasé en Piura, cuando era un mosco de nueve años, fue decisivo para mí.“ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 9.

když zjistil, jak to na světě chodí ve skutečnosti.⁴⁵ Do Piury se poté vrátil znovu v roce 1952 jako šestnáctiletý student gymnázia svatého Michaela.⁴⁶ Piuru nám tedy ukázal prostřednictvím dvou momentů, nejprve jako devítiletý chlapec a následně jako šestnáctiletý. V obou případech na Piuru pohlíží jako na vzpomínku.

Další autorovou vzpomínkou na Piuru byla chudá čtvrť jménem Mangachería. Tato oblast se nacházela na opačné straně, než se nacházel skutečný "zelený dům". Autor popisuje, že přesto, že se jednalo o chudou čtvrť, Mangachería působila vesele a každý, kdo se zde narodil, byl hrdý na svůj původ.

Tato mizerná čtvrť byla nejveselejší a nejoriginálnější v Piure. [...] všechny druhy čičy se tu daly pít, [...], a ochutnat nespočet jídel místní kuchyně. Všechny hudební skupiny, všechny peruánské orchestry se zrodily v Mangacherii. [...]. Čtvrť měla silnou a výraznou osobnost, všichni Mangachové byli hrdí na to, že se narodili a žili v této čtvrti, byli to nejprve Mangachové, poté Piruánci a potom až Peruánci.⁴⁷

Autor podle skutečné Mangacherie ztvárnil i tu fiktivní, sice chudou a primitivní, ale veselou a zábavnou.

Je tedy nadmíru jasné, že Vargas Llosa stvořil fiktivní Piuru jako nostalgickou vzpomínku na skutečnou Piuru. Nejprve jako fázi mládí a poté jako fázi dospívání. Fernando Aínsa popisuje, že reálná města se často stávají literárním prostředím spisovatelů proto, aby autoři měli možnost vylíčit své osobní vzpomínky. Spisovatel zde popisuje nejen město, ale i jeho skutečné obyvatelstvo.⁴⁸ Takto ztvárnil Vargas Llosa město, ve kterém skutečně vyrůstal. Prokázal schopnost představit své vlastní vzpomínky jako vzpomínky všech, kdo zde žili. Co je ale nutné poznamenat je, že Vargasův fiktivní *Zelený dům* není založen pouze na vzpomínkách z minulosti, ale mísí je s přítomností. „Vytvoření uměleckého prostoru – jako je tomu u fikce – je tvořeno jak minulostí, tak přítomností uchovanou v paměti“⁴⁹ spisovatele.

⁴⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 10-11.

⁴⁶ Tamtéž, s. 19.

⁴⁷ „Este barrio miserable era el más alegre y el más original en Piura. [...] donde se podían beber todas las variedades de la chicha, [...], y gustar los innumerables platos de la cocina local. Todos los conjuntos musicales, todas las orquestras piruanas habían nacido en la Mangachería. [...]. El barrio tenía una personalidad poderosa y distinta, todos los mangaches se sentían orgullosos de haber nacido y de vivir en el barrio, y eran primero mangaches y después piruanos y después peruanos.“ Tamtéž, s. 15-16.

⁴⁸ AINSA, Fernando. *Del topos al logos: Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006, 303 s., s. 141.

⁴⁹ „La creación de un espacio estético – como lo es de la ficción – está hecha tanto del presente como del pasado preservado en la memoria.“ Tamtéž, s. 141.

Fiktivní Piura

Dostáváme k fiktivní Piure, jež je vyprahlým místem, v němž civilizace obsadila hlavní roli. Vargas Llosa popsal Piuru jako naprosto odlišný svět než ten v Santa María de Nieva. Piura leží „na severním pobřeží, město obklopené písčinami. [...]. Piura je pouští, žlutou barvou, bavlníkem, španělským Peru, civilizací“⁵⁰ zatímco „Santa María de Nieva je prales, hojná vegetace, zelená barva.“⁵¹ Piura je tedy nejen geografickým opakem pralesa, ale i společenským. „Tato místa představují dva [...] protikladné světy a nacházejí se oddělené jedno od druhého, neboť komunikace mezi nimi je nekonečná a obtížná.“⁵²

Patrný rozdíl mezi těmito dvěma světy je zřejmý například ve srovnání postavy seržanta Litumy s postavou Bonifacie. Lituma pochází z Piury a představuje "civilizovaný" svět, zatímco Bonifacia, Aguarunka, představuje svět pralesa, barbarské a směšné prostředí v očích civilizace. Všichni, co žijí v Piure, jsou hrdí na svůj původ, považují se za civilizované a nadřazené pralesu, k němuž se staví odmítavě a pohrdají vším a všemi, kdo z něho pochází.

„Rozdíl je v tom, že Piura je město a jsou tu domy, auta a biografy,“ prohlásil Lituma a zívá. „A Santa María de Nieva je mizerná díra, kde jsou jen naháči, komáři a déšť, ve kterém ustavičně všechno hnije, a lidé ze všeho nejdřív.“ [...]

„Ještě sis nezvykla na civilizaci,“ vzdychl konečně. „Počkej chvíli, a sama ten rozdíl poznáš. Nebudeš chtít o pralesu ani slyšet, a bude ti hanba přiznat, že jsi odtamtud.“ [...]

„Kdyby ses narodila v Piure, nechodila bys tu jak po vejcích,“ zasmál se Lituma a otevřel oči. „Byla bys na boty zvyklá.“⁵³

Je ale nutné poznamenat, že Piura je sice civilizovaným a veselým místem, jak popsal Vargas Llosa i skutečnou Piuru, ale toto pojetí je v románu patrné jen z úst samotných obyvatel Piury, či piurské čtvrtě Mangacherie. Můžeme to vidět například v ukázce, kdy autor popisuje atmosféru, která zde panuje.

Na Nábřeží a na Erbovním náměstí se lidé baví jako všude jinde, pijí, poslouchají hudbu a tlachají. [...]. V sobotu je tu zvykem pořádat zábavy. Mangachería, Kastilie,

⁵⁰ „[...] al extremo norte de la costa, una ciudad asediada por grandes arenales. [...] Piura es el desierto, el color amarillo, el algodón, el Perú español, la civilización.“ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 8-9.

⁵¹ „Santa María de Nieva es la selva, la exhuberancia vegetal, el color verde, [...]“ Tamtéž, s. 9.

⁵² „Estos lugares representan dos mundos [...] opuestos y se hallan aislados uno de otro, pues las comunicaciones entre ambos son interminables y arduas.“ Tamtéž, s. 9.

⁵³ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 282.

Gallinacera i chatrče na břehu řeky najednou ožijí, jako by jimi projela elektrická vlna.⁵⁴

María José Carrera Pacheco vysvětluje, že Piuraňané vidí Piuru jako veselé místo možná proto, že jiné místo neznají. „Piura představuje jejich místo výskytu, neboť je jedinou skutečností, kterou znají, a proto se stává jejich realitou.“⁵⁵

Naopak, když přichází do Piury poutníci či cizinci, vidí toto město jako smutné a ponuré. Nechápu, jak pro Piuraňany zde žijící, může být život tak zábavný a veselý. Pro cizince zde není nic jednoduché. A tak jako Piuraňané pohrdali pralesem, tak cizinci pohrdají Piurou.

„Ty zdejší domy jsou na spadnutí.“ [...]

„Piura je nevlídné, smutné město.“ [...]⁵⁶

Carrera Pacheco vysvětluje, že tyto fráze vystihují pohrdavost cizinců, kterou se vyznačují, když přicházejí do Piury, města, jež neznají a které soudí jen z prvního dojmu.⁵⁷ Vidí Piuru jako místo, kde je každý den stejný. V Piure není místo, kde se bavit, říkají.

Cizinci nemají tušení, jak se tu doopravdy žije. Co se jim na Piure protiví? Její odloučenost, rozlehlé písčiny, jež ji oddělují od ostatního Peru a po nichž nevedou žádné cesty, [...]. „Tady to není jako v Limě,“ říkají, „člověk se tu nemá kde povyrazit; v Piure nejsou špatní lidé, ale jsou tak upjatí, a v noci je ti jako po vymření.“⁵⁸

A tak si můžeme všimnout naprosto protikladné představy o životě mezi cizinci z Limy a jiných oblastí a mezi obyvateli Piury, neboť pro cizince je Piura nezábavným místem. Jedním z důvodů, proč se jim Piura nezamlouvá, může být i to, že si neuvědomují geografické rozdíly, které existují mezi Limou a Piurou. Lační po tom, co mají v Limě, například blízkost moře a neberou v potaz, že Piura je vyprahlá zapadlá poušť, která je odlehlá od moře a která vykazuje zcela odlišné geografické podmínky než Lima.

Když přichází don Anselmo do Piury, je zde přijat s nevídanou laskavostí a vlídností stejně tak, jako Piuraňané přijímají i ostatní cizince přesto, že ví, že se jim Piura nezamlouvá.

⁵⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 27-28.

⁵⁵ „[...] Piura representa su hábitat, ya que al ser la única realidad que conocen, se convierte por consecuencia en su realidad.“ CARRERA PACHECO, María José. *La casa verde*, consecuencia de la necesidad de ‘habitar’.

Kípus: revista andina de letras y estudios culturales (42), julio-diciembre 2017, 55-65, s. 57.

⁵⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 27.

⁵⁷ CARRERA PACHECO, María José. *La casa verde*, consecuencia de la necesidad de ‘habitar’.

Kípus: revista andina de letras y estudios culturales (42), julio-diciembre 2017, 55-65, s. 57.

⁵⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 29.

A jsou snad přitom někde pohostinnější lidé než právě v Piure? Nadšeně vítají každého cizince, a je-li v hotelu plno, prou se o to, kdo ho vezme k sobě.⁵⁹

Navzdory tomu, že don Anselmo přichází do Piury jako cizinec a je zde srdečně přijat, necítí se jako doma a hledá místo, kde by se mohl usadit. „Poutníci, kteří se necítí být v souladu s místem, kde se nachází, požadují vybudování místa,⁶⁰ kde se budou cítit bezpečně. Proto don Anselmo, o němž se následně dozvídáme, že pochází z pralesa, nechává v Piure, uprostřed civilizace, postavit dům, aby si zde vybuodoval útočiště pro člověka pralesního původu. Tento dům byl pro Anselma jakýmsi úkrytem před vnějším civilizovaným světem Piury.

Zatímco pro ostatní cizince, především pro ty civilizované, co pocházejí z Limy, byl dům konečně místem, kde našli pobavení, které v Piure tak dlouho hledali, nevěstincem.

Nic z toho je však nedokáže uspokojit, lační po ženském těle a nemohou snést piurské noci, kde bdí jen písek, padající z oblohy. [...]. A tak se zrodil Zelený dům [...].⁶¹

Zelený dům, který bude blíže analyzován v následující kapitole, představoval pro cizince z Limy jakousi oázu uprostřed pouště, zábavu uprostřed ničeho, uprostřed Piury. Vystavení Zeleného domu v Piure můžeme tedy chápat i metaforicky, jako zrození oázy uprostřed pouště.

Pocestní už z dálky zahlédli budovu se zelenými zdmi, napolo rozmytými ostře žlutým světlem písčin, a zdálo se, že se přibližují k oáze [...].⁶²

Autor se tímto snažil nastínit dvojí pojetí Piury. Cizinci, představitelé civilizované Limy vnímají Piuru jako místo, kde jim chybí pobavení. Pohrdají Piurou, a když se objevil Zelený dům, vidí ho jako místo pro pobavení. Zatímco Anselmo v Piure hledá místo, kde by se mohl schovat před vnějším civilizovaným světem. Vargas Llosa tak vylíčil různorodé kulturní a geografické odlišnosti mezi obyvateli, kteří se v Piure nachází. Je velmi pravděpodobné, že autor chtěl touto skutečností vysvětlit rozdíl mezi životem cizinců, kteří myslí jen na pobavení a život je pro ně samozřejmostí a mezi obyvateli pocházejícími z pralesa, kteří se v civilizované společnosti snaží především přežít a až na druhém místě mají zábavu.

⁵⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 29-30.

⁶⁰ „Al no sentirse conformes en el sitio en que se encuentran, los peregrinos demandan la construcción de un ‘lugar’ [...]” CARRERA PACHECO, María José. *La casa verde*, consecuencia de la necesidad de ‘habitar’. *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales* (42), julio-diciembre 2017, 55-65, s. 60.

⁶¹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 30.

⁶² Tamtéž, s. 87-88.

Dvě vzpomínky na skutečný "zelený dům" jako předobraz pro fiktivní Zelený dům

Vargas Llosa stvořil Zelený dům v románu jako dvě stavby, jež odpovídají dvěma vzpomínkám na skutečný "zelený dům" z doby, kdy žil v Piure. Obě vzpomínky popsal v *Utajeném příběhu jednoho románu*. První moment, kdy spatřil mladý Vargas Llosa skutečný "zelený dům" situuje do roku 1945, kdy se do Piury přistěhoval se svou rodinou. Tento dům ležel na druhém břehu řeky, než bydlel, uprostřed vyprahlé píščiny. Popsal, že zvláštní opuštěná chatrč vyvolala ve Vargasovi a jeho spolužácích údiv, když tento dům pozorovali ze Starého mostu.⁶³

Všechno na něm bylo zvláštní: skutečnost, že byl tak daleko od města, jeho nečekaná barva. Vegetace byla v té době v Piure vzácná, domy postrádaly zahrady, [...], a stěny, dveře a okna bývaly bílé, žluté, okrové, skoro nikdy zelené. Možná právě osamocenost a jeho brčálový vzhled vzbudil v jeho blízkosti zvědavost mých přátel i mou.⁶⁴

Autor popsal, že když se svými spolužáky pozorovali "zelený dům", dospělí jim zakazovali přibližovat se k tomuto nebezpečnému a záhadnému domu a vůbec ptát se, co se skrývá za jeho zdmi. Vargas Llosa si myslel, že "zelený dům" má nějakou spojitost s mýtem dětí a bílých čápů co je nosí v zobáku, o kterém se v Piure poprvé dozvěděl, že je pravděpodobně mylný. Nedokázali však přijít na to, co se děje za zdmi tohoto domu, a tak ho nadále pozorovali jen z dálky.⁶⁵ Dům je fascinoval a zároveň děsil.

Popisuje, že nejen barva domu fascinovala Vargase Llosu a jeho spolužáky, ale i skutečnost, že dům ožíval vždy jen v noci a přes den byl prázdný.

Přes den byla tato malá stavba klidná a bez hnutí, nevinná, vypadala jako ještěr spící v písku, jako strom vyhřívající se na slunci. Ale když se začalo stmívat "zelený dům" se proměnil v živou a čilou bytost, veselou a hlučnou.⁶⁶

Všimli si, jak v noci do domu přichází pouze mužští návštěvníci, kteří očividně chtěli utajit své noční návštěvy. Co Vargase Llosu a jeho přátele překvapilo ještě více, byl fakt, že v domě

⁶³ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 11-12.

⁶⁴ „Todo era extraño en ella: el hecho de estar tan apartada de la ciudad, su inesperado color. La vegetación era rara en la Piura de entonces, las casa carecían de jardines, [...], y los muros, puertas y ventanas solían ser blancas, amarillos, ocres, casi nunca verdes. Tal vez fueron su soledad y su piel húmeda lo que primero despertó la curiosidad de mis amigos y la mía en torno de ella.” Tamtéž, s. 12.

⁶⁵ Tamtéž, s. 12.

⁶⁶ „[...] durante el día, esta pequeña construcción era quieta y pacífica, inofensiva, parecía un lagarto durmiendo en la arena, un árbol asoleándose. Pero al anochecer, la “casa verde” se convertía en un ser viviente y lúcido, alegre y bullicioso.” Tamtéž, s. 12-15.

paradoxně žily jen ženy, které také nechtěly, aby se vědělo, kde skutečně žijí. Se spolužáky je začali symbolicky nazývat obyvatelkami "zeleného domu".⁶⁷ Takto popsal Vargas Llosa první vzpomínku na skutečný "zelený dům". První vzpomínka představuje Vargasovo mládí, kdy viděl dům spíše jako nevinnou a zvláštní stavbu a nevěděl, co se děje za jejími zdmi. Byl stavbou udiven stejně jako fiktivní obyvatelé Piury v románu. První vzpomínka na "zelený dům" je analogickou první stavbě fiktivního Zeleného domu, domu dona Anselma. Tento Zelený dům tedy představuje nejen Vargasovo skutečné mládí, ale i Anselmovo fiktivní.

Druhá vzpomínka na "zelený dům" je z roku 1952, kdy se šestnáctiletý autor vrací do Piury. Popisuje, jak "zelený dům" stál na stejném místě a lidé se mu báli přiblížit jako dříve. Tentokrát se ale Vargas Llosa neostýchal a sám se mu přiblížil. Dokonce ho i navštívil zevnitř a poznal, že se jedná o nevěstinec.⁶⁸

Tak jsem poznal "zelený dům" zevnitř, tím byla záhada objasněna. Přiznávám, že jsem byl poněkud zklamán. [...]. Ve skutečnosti teď palác vypadal jednoduše a velmi chudě, sídlo snů bylo velmi skromným nevěstincem.⁶⁹

Popsal tento dům jako zaostalý, uvnitř nebyl ani luxusní, ale byl něčím zvláštní. Měl jeden velký sál a z něho vedla spousta dveří. Byl tam orchestr, kde hrál jeden skoro slepý muž na harfu, bar a řada žen čekajících, než se setmí a přijdou jejich mužské návštěvy.⁷⁰ Takto popsal autor svou druhou vzpomínku na "zelený dům", jenž se opět stala analogickou pro druhý fiktivní Zelený dům. V této chvíli už dům ale nepatřil Anselmovi, nýbrž jeho dceři Taškárce a don Anselmo byl zde popsán už jen jako starý muž, hrající právě na svou zelenou harfu. Druhý Zelený dům v románu tedy odpovídá jak Vargasovo skutečnému dospívání v Piure, tak zestárlému fiktivnímu Anselmovi.

Pokud bychom se zeptali, proč si autor vybral zrovna prostředí nevěstince, je zjevné, že odpovědí by bylo to, že chtěl reflektovat dva momenty ze svého mládí, které pro něj byly klíčovými. Možná ale pouhá vzpomínka nebyla jediným impulzem pro stvoření tohoto prostředí. Pravděpodobně chtěl upoutat své čtenáře i samotným nevěstincem, podnikem,

⁶⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 14.

⁶⁸ Tamtéž, s. 19-20.

⁶⁹ „Así conoci la casa verde por dentro, así se despejó el misterio. Confieso que tuve una cierta desilusión. [...]. De hecho, el palacio se veía ahora primitivo y pobrísimo, la mansión de los sueños era apenas un modestísimo burdel.” Tamtéž, s. 20.

⁷⁰ Tamtéž, s. 21.

kterým byla latinskoamerická literatura tak nadšena. „Nevěstince, místo, kterým se latinskoamerická literatura stala posedlá od počátku až dodnes.“⁷¹

Důvodem, proč mnoho latinskoamerických autorů zobrazuje nevěstince ve svých dílech, může být právě skutečnost, že v nevěstinci vidí odraz latinskoamerické reality, kterou se snaží tímto způsobem vylíčit. „Metafora naší reality je možná více skryta v prostoru: na začátku podřadný a špinavý, [...] mám na mysli nevěstince.“⁷² Jsou to „místa zneužívání autority a moci, místa s mužskou nadvládou a podmanění si žen, podniky, kde mohou zvrhlosti všeho druhu koexistovat s nejneočekávanějšími nesobeckými emocemi.“⁷³ Jak popisuje Félix Terrones, nevěstince jsou místem, kde se střetávají všechny možné frustrace, od nejvyšších přání a tužeb po neúspěchy a selhání,⁷⁴ a stejnými frustracemi se vyznačuje i latinskoamerická realita. „Žádná jiná literatura neudělala z nevěstince místo, kde by se shromáždily všechny naděje a všechny nesnáze“⁷⁵ společnosti. Proto se nevěstince stávají zajímavým místem nejen pro spisovatele, ale i pro čtenáře. Podle této koncepce bychom mohli říci, že Vargas Llosa vytvořil prostředí nevěstince jako odraz celé latinskoamerické společnosti, kterou byl tak znechucen, neboť překypovala násilím, perverznostmi, korupcí, deziluzí a různými frustracemi.

Lokalita a vzhled fiktivního Zeleného domu

Jak popisuje Félix Terrones, nevěstince se v literatuře často objevují na zapadlých opuštěných místech.⁷⁶ „Prostory, ve kterých je nevěstinec zřízen, se nacházejí na okrajích, mimo nejrušnější fiktivní vesnice a městečka.“⁷⁷ Takto byl vystaven i Anselmův Zelený dům, uprostřed ničeho, uprostřed pouště.

⁷¹ „[...] los prostíbulos, acaso el lugar que más ha obsesionado a la literatura latinoamericana desde sus orígenes hasta nuestros días.” TERRONES, Félix. La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. *Kipus: revista andina de letras* (34), 2013, 61-112, s. 65.

⁷² „[...] metaforizar nuestra realidad es acaso más latente en un espacio, en principio, marginal y sórdido, [...] me refiero a los prostíbulos [...]” Tamtéž, s. 65.

⁷³ „[...] lugares de abuso de autoridad y de poder, espacio de dominación masculina y de sojuzgamiento femenino, establecimiento donde perversiones de todo tipo pueden convivir con los sentimientos altruistas más insospechados.” Tamtéž, s. 89.

⁷⁴ Tamtéž, s. 65.

⁷⁵ „Ninguna otra literatura ha hecho del prostíbulo un lugar donde se congreguen todas sus promesas y todos sus conflictos [...]” Tamtéž, s. 65.

⁷⁶ Tamtéž, s. 66.

⁷⁷ „[...] los espacios en los cuales se establece el prostíbulo se encuentran en los márgenes, los extramuros de los diversos pueblos y ciudades novelescas.” Tamtéž, s. 78.

Jednoho dne pak Piuřané uznali, že don Anselmo dosáhne svého: na opačném břehu řeky, naproti městu, se jako jeho vyslanec na prahu pouště tyčila pevná dřevěná konstrukce.⁷⁸

Terrones vysvětluje, že skutečným důvodem pro postavení veřejného domu až na okraj města, a ne v centru, bylo vzdálení se od všech institucí, které by znemožnily stavbu tak ostudného podniku, jako je nevěstinec. „Jaký prostor – město či vesnice – by dovolil zřízení hanebného nevěstince přímo v jeho středu, vedle církevních a správních orgánů, center tradice a občanského pořádku, tedy Církve a Radnice?“⁷⁹ Vzdálení se těmto místům byl jedním z důvodů, proč Anselmo odsunul Zelený dům až na okraj města, neboť nevěstinec mohl na tomto místě jednoduše vzkvétat a jeho dopad na město či obyvatelstvo byl menší než uprostřed města.

Mluvíme-li o vzhledu Zeleného domu, vzpomeňme také na to, že Zelený dům byl prvotně zamýšlen jako stavba sídla pro dona Anselma a až poté jako nevěstinec. Proto se v zelené barvě domu skrývá hlubší smysl než jen náhodná barva, kterou si postava zvolila. S detailní četbou totiž zjišťujeme, že opravdový původ dona Anselma je prales. A proto nechal nejen fasádu domu natřít na zeleno, ale i celý vnitřek domu ovládla zelená barva. Tímto projevil Anselmo úctu k zelenému pralesu, kde se narodil.

Když dům dostavěli, rozhodl se don Anselmo, aby ho celý natřeli zelenou barvou.⁸⁰

A tak nejen odlehlá lokalita domu, ale i jeho barva vzbudila v Piuřanech údiv a zároveň i pohrdání touto stavbou. Z tohoto důvodu si Piuřané mysleli, že don Anselmo přišel o rozum.

Dokonce i děti se mohli potřhat smíchy, když viděli, jak se zdi pokrývají smaragdovou slupkou, [...]. Staří i mladí, bohatí i chudí, muži i ženy, všichni vtipkovali o tom, jaké má don Anselmo vrtochy, když si dům dá takhle zřídit, a okamžitě ho pokřtili na *Zelený dům*.⁸¹

Tato skutečnost potvrzuje fakt, že don Anselmo pocházel z pralesa, kterým "civilizovaní" lidé tak pohrdali, a proto se Piuřané ve skutečnosti nesmějí jen Zelenému domu, ale samotnému donu Anselmovi a pralesu.

⁷⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 82.

⁷⁹ „[...] qué espacio- ciudad o pueblo- permitiría la oprobiosa instalación de un burdel en su mismo centro, al lado de los locales eclesiásticos y administrativos, centros de tradición y orden civil, es decir la Iglesia y el Ayuntamiento?“ TERRONES, Félix. La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. *Kipus: revista andina de letras* (34), 2013, 61-112, s. 80.

⁸⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 83.

⁸¹ Tamtéž, s. 83.

Dalším zajímavým poznatkem o Zeleném domu je i jeho výstavba do výšky. Don Anselmo nenechal postavit jen přízemní, ale vidíme následně i první patro, které měl obývat jen on sám a kam neměl přístup nikdo jiný.

Jeho podnik vzkvétal, a don Anselmo ho tudíž rozšiřoval do šířky i do výšky; [...]. Nad prvním poschodím vyrostlo ještě jedno, malé a válcovité jako strážní vížka. [...]. Don Anselmo údajně bydlil v nejvyšším poschodí, v oné malé vížce, a nikdo – dokonce ani jeho nejlepší zákazníci, [...] – tam neměl přístup.⁸²

Terrones vysvětluje, že stavbou do výšky chtěl don Anselmo nejspíš najít utopické místo a přiblížit se nebi, tedy sídlu Bohům.⁸³ Přiblížením k Bohu mělo být jen první patro, ve kterém žil, přízemí neobýval. Tím chtěl Vargas Llosa patrně naznačit, že don Anselmo, původem z pralesa, je jediný, kdo má právo přiblížit se dobru, přiblížit se Bohu. Naopak přízemí, které je plné nemravností, a představuje tedy dolní část domu, se více přibližuje peklu. Je to místo, které vyhledávají civilizovaní lidé, jejichž úmysly rozhodně nepředstavují dobro. Takto autor vylíčil rozdíl mezi těmi nejodpornějšími touhami a těmi nejčistšími, jež představuje don Anselmo hledající úkryt v nevraživé společnosti uprostřed Piury. Jak vysvětluje Félix Terrones, Zelený dům je něco víc než pouhý nevěstinec, je to hledání utopického místa,⁸⁴ které je následně zničeno nepřátelskou společností Piury.

Zelený dům a jeho mnoho tváří

Zelený dům bychom také mohli chápat jako stavbu, která symbolizuje pokrok a úpadek zároveň. Piura byla totiž před příchodem Zeleného domu jen skromným, zastaralým a smutným místem, jak můžeme vidět v následující ukázce.

„Ty zdejší domy jsou na spadnutí.“ [...]

„Piura je nevlídné, smutné město.“⁸⁵

A s příchodem Zeleného domu se prostředí Piury změnilo, stala se modernějším městem.

Objevily se v Piure onoho blahobytného roku: statkáři od rána do večera oslavovali svých dvanáct nákladů bavlny [...]. Zamožní občané si na své plesy zvali orchestry až z Limy. [...]. Do města lačně vtrhly zástupy obchodních cestujících a překupníků

⁸² VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 87-88.

⁸³ TERRONES, Félix. La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. *Kipus: revista andina de letras* (34), 2013, 61-112, s. 87-88.

⁸⁴ Tamtéž, s. 99.

⁸⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s.27.

s bavlnou, v hospodách se uzavíraly obchody a sklizeň měnila majitele. Vyrostly nové obchody, hotely i celé obytné čtvrti.⁸⁶

Objevily se nové moderní stavby, přišel zástup zámožných obyvatel a město začalo nabírat směr moderní civilizace. Návštěvníci Zeleného domu zaplacením za služby obohatili nejen Zelený dům, ale zároveň nechali vzkvétat i ekonomiku Piury. Je tedy nastíněn značný rozdíl mezi původní chudou a smutnou Piurou a Piurou se Zeleným domem, který do města zanesl modernost a pokrok.

Tento závan modernosti byl ale zároveň degradací, a to nejen prostředí, ale i obyvatel. Nevěstince „jakmile ztělesňují nebo reprezentují modernost, stávají se i symbolem zběsilé společenské degradace.“⁸⁷ Tento příklad bychom mohli vysvětlit na postavě Bonifacie, jež byla zprvu čistou a nevinnou osobou, ale když se dostala do Zeleného domu a stala se jednou z nevěstek, její prvotní podstata nevinné dívky se degradovala, poté co se změnila v nemravnou ženu nabízející své tělo, Divošku.

Otec García byl zřejmě jediný, kdo tuto degradaci vycítil hned zprvu, když byl dům postaven. V jeho očích byla přítomnost Zeleného domu viděna „jako zhoubný nádor, jež hrozí rozšířením neřesti, chlípnosti a hříchu po celém městě, pokud někdo nezasáhne včas.“⁸⁸ A tak se rozhodl bojovat proti Zelenému domu a zastavit tak rozpad piurské "civilizované" společnosti.

Vždy najdeme kněze, kteří bojují na život a na smrt proti různým nevěstincům. Pokud se zdá, že nevěstince svou noční nabídkou tělesného pokušení mění, mimo jiné, i duši obyvatel, nebylo by na kněžích, aby zareagovali a ochránili nevinnost svých oveček?⁸⁹

A tak rozhněvaný otec García nabádá Piuraňany ke zničení Zeleného domu. Rozzuřený dav Piury následně převzal jeho plán zapálit Zelený dům, aby ochránili společnost před degradací. A tak ze Zeleného domu zbyl jen popel.

⁸⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s.247-248.

⁸⁷ „Tan pronto encarnan o representan la modernidad, tan pronto se convierten en el emblema de una degradación desenfrentada y colectiva.” TERRONES, Félix. La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. *Kipus: revista andina de letras* (34), 2013, 61-112, s. 74.

⁸⁸ „[...] como un tumor maligno amenaza con fomentar el vicio, la lujuria y el pecado por toda la ciudad si es que alguien no reacciona a tiempo.“ Tamtéž, s. 74.

⁸⁹ „[...] siempre encontramos a sacerdotes que luchan a muerte contra los diferentes lupunares. Si los prostíbulos, con su oferta nocturna de carne y placer, aparecen para modificar, entre otras cosas, la conducta de los habitantes, ¿no le tocaría a los sacerdotes reaccionar para defender la pureza de sus rebaños?“ Tamtéž, s. 74.

Co je ale nutné zmínit je to, že otec García společně s Piučany zničením domu nezasáhli jen proti úpadku společnosti, jak si původně mysleli. Zničili totiž i Anselmův úkryt před civilizovaným světem a pošlapali jeho duši. Podívejme se na následující ukázkou:

[...] a jak se k ní dav blížil, v celém vzezření budovy bylo cosi bezbranného, poslušného a bojácného, jako v očích raněného jelena. Páter García se zástupem žen dorazili až ke dveřím [...]. Vpadli do Zeleného domu, v několika vteřinách ho zaplavili a zevnitř se ozvala vřava zkázy, jak rozbíjeli sklenice a láhve, lámali stoly a trhali prostěradla a záclony.⁹⁰

Bezbrannost, bojácnost a raněný jelen reprezentují v tomto úryvku právě dona Anselma a jeho pocity, pocity muže, který se narodil v pralesi. Naopak nevraživost civilizovaných občanů je představena hněvem a ničením všeho, co jim přišlo pod ruce. V ten moment don Anselmo poznal, že člověk z pralesa není schopný bojovat proti nevraživému "civilizovanému" světu. Zapálením domu způsobili zároveň rozpad Anselmovy prvotní podstaty: muže pocházejícího z pralesa, jež se snažil začlenit se do civilizované společnosti. Piučané mu následně ukázali, že takovýto člověk není hoden místa v "civilizovaném" světě. Od této doby, co Zelený dům padl, se i don Anselmo změnil, zestárl a všechna energie, kterou měl, když Zelený dům ještě stál, vyhasla.

Don Anselmo totiž po požáru zestárl; ramena mu poklesla, hrud' se mu propadla a kůže popraskala [...].⁹¹

Proto můžeme říci, že Zelený dům byl místem, které v Piučě představovalo pokrok, ale zároveň i úpadek. „Čelíme tak místům, která svým způsobem symbolizují modernost, ale také apokalypsu; [...]. Tedy celé řadě dvojznačností“⁹², které Zelený dům představoval.

Skutečnost, že Zelený dům představuje dona Anselma samotného, nejdříve mladého a energetického, následně pak zestárlého, nám odhaluje i mnoho personifikací Zeleného domu, které se v textu objevují. Samotný Zelený dům je v románu totiž živým organismem a jeho duše představuje duši dona Anselma.

Zelený dům rostl a vyspíval jako nějaký živoucí organismus.⁹³

⁹⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 188.

⁹¹ Tamtéž, s. 206.

⁹² „Así, estamos frente a lugares que simbolizan, a su manera, la modernidad pero también un apocalipsis; [...]. De este modo, toda una serie de ambigüedades.“ TERRONES, Félix. La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. *Kipus: revista andina de letras* (34), 2013, 61-112, s. 78.

⁹³ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 87.

Dům se zrodil, a tak i následně zanikl, zemřel, stejně jako ke konci zemře i don Anselmo. „V románech o nevěstincích zažívají nevěstince svůj vlastní vývoj, nikoliv stavby a budovy bez duše, ale vývoj živého organismu: vzniknou, vyvíjí se a také umírají.“⁹⁴ Proto bychom i samotný Zelený dům mohli považovat jako jednu z postav románu.

⁹⁴ „En las novelas de prostíbulos, los burdeles conocen una evolución propia, no la de edificios e inmuebles sin alma, sino la de los organismos vivos: ellos nacen, se desarrollan y también mueren.” TERRONES, Félix. La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. *Kipus: revista andina de letras* (34), 2013, 61-112, s. 84.

Klíčové postavy románu

Don Anselmo

Vznik postavy a vztah s Antonii

Jak popisuje sám Vargas Llosa, předlohou pro postavu dona Anselma mu byly dobrodružné filmy, především mexické westerny, v nichž přichází cizinec do neznámého kraje a podrobí si ho. Aby Anselmovi vdechl více věrohodnosti, smíchal dobrodružný příběh westernového hrdiny s milostným příběhem Antonie. Autor popisuje, že předlohou pro Anselma byla postava muže z románu Paula Bowlese *El cielo protector / Pod ochranou nebe*⁹⁵ (1949), jenž v jednom ze svých výroků řekl jedné ženě: „Líbilo by se mi, kdybys byla slepá, abych tě mohl děsit, nečekaně tě milovat, hrát si s tebou.“⁹⁶ A tak Vargas Llosa podle této předlohy ztvárnil i příběh Antonie a dona Anselma,⁹⁷ muže, který by mohl ovládat a zároveň milovat svou ženu.

Aby Vargas Llosa vyobrazil Anselmovu touhu ovládnout ženu ještě škodoliběji, ztvárnil Antonii nejen jako slepou dívku, jako to původně udělal Paul Bowles, ale také jako němou. Autor dále v *Utajeném příběhu jednoho románu* popisuje, že velkým přínosem pro zrod díla mu byla mimo jiné i expedice do amazonského pralesa, kde se dozvěděl, že únosy žen tam byly běžné.⁹⁸ A tak dona Anselma ztvárnil jako muže, jehož touhu ovládnout si ženu ukojila slepá a němá Antonie, kterou unesl do svého Zeleného domu.

Vargas Llosa dále vysvětluje, že ztvárnit vztah mezi Anselmem a Antonii bylo velmi složité. Tento vztah byl tak přepjatý, že se autor bál, zda bude na čtenáře působit věrohodně, a tak se rozhodl popsat příběh nejen z úst dona Anselma a Antonie, ale i z úst obyvatel Mangacherie.⁹⁹ „Myšlenka byla taková: příběh Anselma a Antonie měl být vyprávěn ne, tak jak se skutečně odehrál (tohle se nikdy nemělo vědět), ale tak, jak Mangachové předpokládali nebo chtěli, aby se odehrál.“¹⁰⁰ Jako čtenáři tedy nevíme, zda vyprávění obyvatel Mangacherie je pravdivé nebo místy smyšlené. Autor vysvětluje, že chtěl představit jakýsi kolektivní hlas, odlišný všemohoucímu vypravěči, který by „představoval vědomí nebo duši Mangacherie. [...] Tento hlas měl být tak blízký samotnému Anselmovi, že to chvílemi

⁹⁵ BOWLES, Paul. *El cielo protector*. EDHASA, 2021. Dostupné z: <https://www.perlego.com/book/2703505/el-cielo-protector-pdf>.

⁹⁶ „Me gustaría que fueras ciega, para asustarte, amarte por sorpresa, jugar contigo.“ BOWLES, Paul. *El cielo protector*. EDHASA, 2021. Dostupné z: <https://www.perlego.com/book/2703505/el-cielo-protector-pdf>.

⁹⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 54-55.

⁹⁸ Tamtéž, s. 54-55.

⁹⁹ Tamtéž, s. 56.

¹⁰⁰ „La idea era ésta: la historia de Anselmo y Antonia sería narrada no como efectivamente sucedió (eso nunca se sabría) sino como los mangaches suponían o querían que hubiera sucedido.“ Tamtéž, s. 56.

vypadalo, [...], že je jeho vlastním.“¹⁰¹ Vargas Llosa dále popisuje, že mnoho kritiků ale jeho techniku nepochopilo a tento kolektivní hlas interpretovali jako hlas samotného Anselma, tedy jako monolog.¹⁰²

Příchod dona Anselma a jeho Zelený dům

Don Anselmo přišel do Piury jako záhadný cizinec s neznámým původem. Ačkoliv tvrdil, že pochází z Peru, jeho přízvuk neodpovídal typicky peruánskému.

Jmenoval se Anselmo a tvrdil, že je Peruánec, podle jeho přízvuku však nebyl nikdo s to určit, odkud pochází. Nehovořil zženštilou, pochybovačnou mluvou Limanů ani zpěvavým tónem obyvatel Chiclaya; nevyslovoval s požitkářskou dokonalostí lidí z Trujilla, a nebyl zřejmě ani horák, poněvadž jeho r a s nezněla mlaskavě. [...]. Obyvatelům Piury se nepodařilo zjistit, odkud přišel a proč si vybral za cíl právě jejich město.¹⁰³

Na všechny působil vřele, byl hovorný, nechyběl mu humor a brzy se zde spřátelil s několika obyvateli Mangacherie. Jeho příchod do Piury představuje tradiční téma „cesty hrdiny do neznámé země.“¹⁰⁴ Don Anselmo přichází do Mangacherie, nejnebezpečnější čtvrti Piury a nechává zde, uprostřed vyprahlé pouště, postavit dům. Tato postava fascinovala obyvatele Mangacherie nejen svým záhadným příchodem, ale i tím, že nechal dům natřít zelenou barvou, což bylo neobvyklé. Dům nechal vybavit několika pokoji a jedním velkým salónek. Brzy začali sousedé tušit, že se jedná o nevěstinec.

Se vznikem záhadného domu se začaly v Mangacherii dít i záhadné věci, nejen příchod několika žen mířících přímo do Anselmova domu, jak můžeme vidět v následující ukázce:

Z počátku byly v Zeleném domě jen čtyři nevěstky, [...] Přicházely přímo do Zeleného domu; od Starého mostu bývalo vidět, jak tam míří, a bylo slyšet jejich vřískání a nestydaté řeči.¹⁰⁵

Ale objevily se i přírodní pohromy:

¹⁰¹ „[...] que representaría la conciencia o el alma de la Mangachería [...] la voz estaría tan cerca de la del propio Anselmo que a ratos parecería [...] ser la de él.“ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 56.

¹⁰² Tamtéž, s. 55-57.

¹⁰³ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 46.

¹⁰⁴ „[...] viaje del héroe a un país desconocido“. VILLEGAS, Juan. *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, 1973.

¹⁰⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 87.

Je totiž nesporné, že současně s otevřením Zeleného domu začaly i pohromy. Prvního roku voda v řece Piure vystoupila z břehů a stoupala dál, pobořila hráze okolo statků a zaplavila množství osetých polí.¹⁰⁶

Je tedy zřejmé, že s příchodem dona Anselma a jeho Zeleného domu se objevuje mimo jiné i téma božího trestu, a to v podobě přírodních katastrof. Don Anselmo vyvolal stavbou domu několik záhadných příhod stejně jako tomu bylo v románu *Sto roků samoty* Gabriela García Márqueze. I zde se totiž přírodní katastrofy objevují jako forma božího trestu. S jediným rozdílem, že v románu Gabriela García Márqueze přišel boží trest jako reakce na incest spáchaný prvními zakladateli rodiny Buendíů, zatímco Piura byla trestána za výstavbu Zeleného domu, nevěstince.

Nakonec byl Zelený dům zničen, když otec García vyvolal povstání, jež tento dům zapálilo. Co je ale důležité zmínit, je to, že zničením Zeleného domu nezničili obyvatelé Piury jen nevěstinec, ale zničili i samotného Anselma, který v této chvíli přišel o své zázemí a málem i o svou dceru. Dona Anselma události hluboce zasáhly, zestárl a ztratil potřebnou energii nejen k životu, ale i k výchově dcery, proto ji svěřil ženě jménem Juana Baurová. Ke konci románu už vidíme dona Anselma jen jako starého muže, jenž se téměř vytratil z podvědomí obyvatel Mangacherie. Dozvídáme se, že se stal dokonce součástí orchestru a živí se jako muzikant hraním na harfu.

Don Anselmo jako spojník mezi dvěma odlišnými dějovými liniemi románu

Postava dona Anselma se objevuje ve dvou odlišných rovinách románu. V první rovině můžeme vidět dona Anselma jako cizince, jenž v Piure nechává vystavit první Zelený dům. Jedná se o rovinu spíš mytickou či fantastickou, o níž je vyprávěno ústy několika obyvatel Mangacherie; působí jako legenda, a proto se zdá být vzdálena přítomnosti. V této linii se ukazuje don Anselmo ještě mladý. Druhá rovina působí objektivněji, čtenáři se jeví jako reálnější či uvěřitelnější než první, mytická. V druhé rovině je majitelkou Zeleného domu již Anselmova dcera Taškárka a don Anselmo se objevuje jen jako slabý a starý muž. Tato rovina odpovídá Anselmovu stáří.

Vidíme tedy, že první zelený dům, dům Anselma, a druhý, Taškárky nevěstinec, odkazují ke stejné skutečnosti, ačkoliv viděné skrze dva odlišné momenty: dětství a

¹⁰⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 87.

mládí spisovatele. To má za následek, že dva pohledy na stejnou realitu tvoří v díle dvě odlišné roviny. První je [...] mytická, a druhá je objektivní [...].¹⁰⁷

Proto je postava dona Anselma velmi důležitá, neboť propojuje obě dějové linie románu, které odpovídají dvěma skutečným vzpomínkám spisovatele; vzpomínce z mládí a vzpomínce z dospívání. Připomeňme si, že autor popsal jeden skutečný "zelený dům" jako dvě vzpomínky. Popsal jednu skutečnost prostřednictvím dvou odlišných momentů. A takto byl popsán i fiktivní Zelený dům, skrz Anselmovo mládí a následně v druhé rovině skrz Anselmovo stáří. Vargas Llosa jako by přenesl své skutečné vzpomínky na fiktivní postavu dona Anselma, který v tomto ohledu zřejmě ztělesňuje autorovo alter ego, neboť také popisuje Zelený dům prostřednictvím dvou odlišných momentů.

Proč zelená barva?

Ačkoli se Anselmův původ jeví z počátku nejasný, autor spojil postavu se zelenou barvou úmyslně. Zelená barva domu a jeho harfy měla představovat Anselmův původ, prales. Sám autor v románu uvádí, že Anselmo natřel dům na zeleno, protože miloval tuto barvu a protože představovala jeho prales. I výrok Bonifacie / Divošky potvrzuje Anselmův původ z pralesa.

„Já jsem harfeníka měla taky ráda,“ prohlásí Divoška. „A měla jsem s ním víc společného než ty, byl to přece můj krajan.“ [...] „No ovšem, děvče,“ řekne don Anselmo. „jako ty, ale ne ze Santy Marie de Nieva“ [...] „Opravdu, done Anselmo? Tak vy jste se tam narodil taky? Řekněte, že je prales krásný“ [...] „[...] prales je krásný, to je pravda. Já už jsem to všecko zapomněl, jenom tu barvu si pamatuju, proto jsem si natřel harfu na zeleno.“¹⁰⁸

Jak ale popisuje Gerdes, odkaz zelené barvy může také symbolizovat oplzlost nebo nemravnost,¹⁰⁹ jenž byly pro dona Anselma typickými v přítomnosti žen. „Tato chlípá

¹⁰⁷ „Vemos, pues, que la primera Casa Verde, la casa de Anselmo, y la sekunda, el burdel de la Chunga, tienen el mismo referente objetivo, aunque visto en dos momentos diferentes: la infancia y la juventud del escritor. Esto da resultado que las dos visiones de una misma realidad constituyen en la obra niveles diferentes. El primero es [...] mítico, y el segundo es objetivo; y a esta sekunda realidad pertenece Bonifacia, la Selvática, inmersa en una sociedad que la condena a la Soledad y el desamparo.“ ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73-92, s. 79.

¹⁰⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 370.

¹⁰⁹ GERDES, Dick. *Mario Vargas Llosa*, Boston: Twayne, 1985, s. 60.

povaha charakterizuje postavu dona Anselma¹¹⁰ často nazývaného také „viejo verde“, „starý oplzlý muž“, „jenž při svém příjezdu do Piury upřel oči na každou ženu.“¹¹¹

Jak v románu zjišťujeme, obyvatelé Piury byli domem fascinováni a zároveň i pobaveni. Vysmívali se mu, hlavně nezvyklé zelené barvě. Tento posměch měl ale ve skutečnosti znázorňovat pohrdání nejen domem samotným, ale i donem Anselmem a jeho pravděpodobným pralesním původem. Obyvatelé Piury totiž opovrhovali lidmi pocházejícími z pralesa, proto se don Anselmo snažil zprvu svůj opravdový původ skrýt. Věděl, že kdyby prozradil odkud skutečně pochází hned zprvu, byl by odsouzen piurskou společností, kde bylo především důležité být bílý a být zámožný.

„V Piure se dívají jen na to, kolik máš, a když už sám nejsi bílý, musíš jim lízat paty.“¹¹²

I přesto však Anselmo neztratil hrdost muže pocházejícího z pralesa a pomocí zelené barvy domu naznačil nostalgickou touhu po své rodné zemi. Pravděpodobná spojitost zelené barvy domu s pralesem vyvolala v Piure velký rozruch a Zelený dům byl všem jen k smíchu, stejně tak, jako by byl sám don Anselmo, kdyby všem prozradil svůj skutečný původ.

Fushía

Skutečný Tushía jako vzor pro Fushíu

Další významnou postavou románu je Japonec jménem Fushía. V *Utajeném příběhu jednoho románu* popsal Vargas Llosa skutečného muže, Tushíu, který se stal vzorem pro fiktivního Fushíu. Tushíu sice nikdy nespáčil, ale příběh tohoto muže znal z vyprávění vesničanů Alta Maraňonu, když tam s expedicí zastavili.¹¹³ Vesničané popsali, že nikdo nevěděl, odkud Tushía přichází a jaký je jeho skutečný záměr.¹¹⁴

Také se povídalo, že se Tushía chtěl vydat proti proudu řeky Santiago a dostat se na místo kmene Huambisů. I přes varování vesničanů, jež ho upozorňovali na nebezpečnost tohoto kmene, se usadil na jednom malém ostrově blízko Ekvádoru. Říkali mu: „Nechodte tam, nebuďte blázen, Huambisové jsou nebezpeční [...]. Oni Vás tam snědí, zabijí Vás.“¹¹⁵ Jak ale Vargas Llosa dále popisuje, prý byl větší zázrak, že nezabil on je. Okrádal zde

¹¹⁰ IRVINE, Mark. The Maternalisation of the “Jungle” in Mario Vargas Llosa’s *La casa verde*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 7, No. 1, 2001, 43-54, s. 45.

¹¹¹ „who eyes up every woman on his arrival to Piura.“ Tamtéž, s. 45.

¹¹² VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 51.

¹¹³ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 43.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 43-44.

¹¹⁵ „No vaya allá, no sea loco, los huambisas son peligrosos [...]. Se lo van a comer, lo van a matar.“ Tamtéž, s. 44.

domorodé kmeny o kaučuk a kožešiny, a dokonce z těchto vesnic unášel i mladé dívky. „Mluvilo o Tushíově legendárním harému.“¹¹⁶

Autor vypráví, jak v Chicais potkali jednu dívku okolo dvanácti let. Byla to dívka, kterou Tushía unesl a již se podařilo utéct a vrátit se zpět do rodné vesnice.¹¹⁷ Také popisuje, jak při druhé expedici do pralesa potkali v Nazareth muže, jenž Tushíu znal. Prý, když napadl nějakou vesnici oblékl se stejně jako domorodci a uspořádal jakousi oslavu, kde se tančilo a pilo.¹¹⁸ Tushíu popisovali jako špatného člověka, ale jeho osobou byli zároveň i fascinováni. „Všichni říkali, že to je ďábel, ale říkali to s neutajitelným úžasem.“¹¹⁹

Vargas Llosa popsal, jak ho tyto skutečné příběhy Tushíovy beztrestnosti a barbarství natolik rozhněvaly a zároveň i fascinovaly, že se ve svém románu rozhodl stvořit identickou postavu.¹²⁰ A tak fiktivní Fushía, stejně jako skutečný Tushía, okrádal v pralese domorodce o kaučuk a kožešiny a následně s těmito produkty nelegálně obchodoval. Fushía postupně začal platit za své chování v pralese zdravím, když onemocněl leprou. Tuto postavu tedy známe zpočátku jako ambiciózního a energetického muže, který v pralese páchá zlo, a následně jako zestárlého, slabého a nemocného. V *Utajeném příběhu jednoho románu* se však nedozvídáme, zda onemocnění vstoupilo i do skutečného Tushíova života.

Fushíovy cesty po řece

Fushíův příběh se odehrává převážně na řece a jak popisuje María Gaudalupe Fernández Ariza, právě zde se objevuje literární motiv cesty. Autorka popsala Fushíovu cestu ve svém článku *La casa verde: De la estructura mítica a la utopía* jako dvojí dimenzi. První cestu popisuje jako horizontální, v níž Fushía společně s Aquilinem plují po řece k lazaretu San Pablo.¹²¹ Je to cesta, která je chápána horizontálně, tedy jako trasa z jednoho bodu do druhého bodu.

Druhou cestu popisuje María Guadalupe jako vertikální, hlubinnou, vysvětluje ji symbolicky: řeka jako hledání života. Tuto cestu podstupuje Fushía ve chvíli, kdy pluje směrem k lazaretu San Pablo. V tomto případě představuje řeka pro Fushíu naději na přežití,

¹¹⁶ „Se hablaba míticamente de harém de Tushía [...]” VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 45.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 45.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 45.

¹¹⁹ „Todos decían que era un demonio, pero lo decían con inocultable admiración.“ Tamtéž, s. 43.

¹²⁰ Tamtéž, s. 45.

¹²¹ ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 83-84.

naději na život.¹²² „Termín řeka se ztotožňuje s termínem život.“¹²³ Autorka ale vysvětluje, že záchrana jeho života je nemožná. „Fushía je malomocný chudák, který když se vydá na cestu; je to cesta, jež prakticky skončila ve stejný okamžik jako začala.“¹²⁴ Fushía se tedy vydává na plavbu po řece, aby vyhledal lékařskou pomoc a zachránil si život, místo toho se ale ocitá v San Pablu, kde zjišťuje, že jeho plavba i život zde končí. Řeka v něm tedy vyvolává nejen pocit naděje na přežití, ale naopak i pocit úzkosti, nejistoty a „strach člověka před světem, ve kterém pro něj není místo.“¹²⁵

María Gaudalupe ale popisuje, že Fushía není jedinou postavou, která hledá život pomocí řeky. Vysvětluje, že ve Fushíově příběhu se objevují další vložené příběhy jiných postav a na jiném místě (tzv. vypravěčská technika *čínských krabiček*, jež je vysvětlena v kapitole o totálním románu), které také odkazují k cestě po řece. V následující ukázce vidíme, že každá ze čtyř kapitol románu, kde se objevují především tyto vložené příběhy, odkazuje pomocí různých plavidel na cestu po řece.¹²⁶

První kapitola: Člun se kolébá po kalných vlnách, [...].¹²⁷

Drhá kapitola: U přístaviště v Santa Maríi de Nieva s hlomozem zastaví člun [...].¹²⁸

Třetí kapitola: Z lod'ky už zůstalo jen bílé světlo na řece [...].¹²⁹

Čtvrtá kapitola: Huambisové odstrkují kánoe tyčemi [...].¹³⁰

María Guadalupe chtěla touto skutečností zřejmě vysvětlit, že nejen pro Fushíu, ale i pro další postavy je řeka prostředkem i symbolem života.¹³¹ Stejně jako Fushía pluje po řece, aby našel záchranu života, i ostatní postavy hledají v řece spásu. Mohli bychom říci, že podle tohoto konceptu jsou všechny dějové linie, vlastně celý román, jakýmsi bojem o život.

¹²² ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 83-84.

¹²³ „[...] el término río se identifica con el término vida.“ Tamtéž, s. 84.

¹²⁴ „Fushía es un pobre leproso cuando emprende el camino; es un camino que está prácticamente acabado en el momento de su inicio.“ Tamtéž, s. 84.

¹²⁵ „[...] la angustia del hombre ante un mundo en el que no hay lugar para él” KRISTEVA, Véase Julia. *El texto de la novela*, Barcelona, 1974, s. 260.

¹²⁶ ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 87.

¹²⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 9.

¹²⁸ Tamtéž, s. 97.

¹²⁹ Tamtéž, s. 167.

¹³⁰ Tamtéž, s. 259.

¹³¹ ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 87.

Autorka dále popisuje, že Fushíovy cesty po řece můžeme chápat nejen jako horizontální a vertikální, ale také jako dvě protichůdné, proti proudu a po proudu řeky. Cesta proti proudu řeky se odehrává v mytické rovině románu, v minulosti, na níž Fushía vzpomíná z přítomnosti. Cesta je popisována objektivně, nikoliv subjektivně skrze dialogy, jako tomu je u druhé cesty po proudu řeky. Objevuje se zde řada epizod z života Fushíi a Lality, kdy ještě žili spolu. Cesta začíná Fushíovým a Lalitíným útekem na ostrov v řece Santiago a končí Lalitíným odchodem.¹³² Ostrov v řece Santiago pro ně měl být nejen útekem před spravedlností, ale i místem, kde zbohatnou díky nelegálnímu obchodu s kaučukem. Poté, co Fushía onemocněl, rozhodl se vydat na svou druhou a poslední plavbu, do lazaretu San Pablo.

Druhá cesta tedy vede po proudu řeky Marañón k lazaretu San Pablo. Tato cesta je popisována subjektivně, skrz Fushíovy a Aquilinovy dialogy. Fushía během cesty po proudu řeky vzpomíná na svou minulost, do níž se touží vrátit, neboť v ten moment byl ještě zdravým a energetickým mužem. Nyní už z něj je jen slabý malomocný stařík. Tato cesta podél řeky končí v San Pablu, na odloučeném místě, kde se ocitá Fushía jako vězeň, jenž ztrácí nadšení do života a zároveň opouští i od svého prvotního plánu zbohatnou nelegálním obchodem.¹³³ Jde tedy bezpochyby i o iniciační cestu, která byla vysvětlena v kapitole, jež se zabývá pralesem jako literárním prostředím. Pohyb po proudu řeky, tedy směrem dolů, reflektuje zhoršující se Fushíův stav. Dochází nejen k plynutí řeky dolů, ale i k rozpadu či zániku postavy samotné. Místo toho, aby se postava vyvíjela, tak postupně zaniká.

María Guadalupe vysvětluje, že obě tyto cesty představují dvě etapy Fushíova života. Prostřednictvím řeky je popsán celý Fushíův život. Cesta proti proudu řeky Marañón znázorňuje Fushíovo mládí, a naopak cesta po proudu řeky znázorňuje jeho stáří a bezmoc.¹³⁴ Autorka popisuje tyto dvě etapy života pomocí pojmů "vitalismus" (etapa mládí) a "existencialismus" (etapa stáří). Pojmy údajně vystihují život člověka 20.století.

Mládí Fushíi je plné vitalismu; stejně jako začátek století, jež nese tento rys. Naproti tomu vidíme, že Fushía ve své dospělosti, již nemocný, je pouhou existencí, jež ví, že je odsouzen ke smrti; stejným způsobem, člověk poloviny století, jež prožil svůj

¹³² ARIZA, María Guadalupe Fernández. "La Casa Verde": De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 88.

¹³³ Tamtéž, s. 86.

¹³⁴ Tamtéž, s. 90.

vlastní zánik [...], opouští tyto vitalistické ideály a stává se skeptickým jedincem, jehož jedinou jistotou je vědomí, že jeho existence je předurčena k smrti.¹³⁵

A tak můžeme vnímat Fushíu jako jednu z nejdůležitějších postav celého románu, neboť jeho mládí představuje dobu vitalismu a stáří dobu existencialismu člověka 20.století. Fushíův osud tedy není pouze osudem fiktivní postavy, nýbrž osudem celé peruánské společnosti 20.století,¹³⁶ kterou se Vargas Llosa snažil vykreslit.

Fushía na ostrově v řece Santiago

Aby Fushía unikl četníkům, kteří ho chtějí potrestat za nelegální obchodování s kaučukem a kožešinami, odplouvá společně s Lalitou na ostrov v řece Santiago. Nový ostrov pro něj měl být úkrytem před spravedlností. Ani v pralesě na ostrově v řece Santiago se nevzdává svého plánu zbohatnout a pokračuje s nelegálním obchodováním. A proto, jak popisuje María Gaudalupe, když Fushía s Lalitou překročili hranice tohoto ostrova, začal se jim prales mstít.¹³⁷

Z těžkých tmavých mraků, visících nad lupunami, po dva dny bez ustání crčela černá voda, celý ostrov se proměnil v jedinou rozbahněnou louži a tam, kde bývalo jezero, byla jen špinavá mlha; u dveří do chatrče ležela spousta mrtvých ptáků [...].¹³⁸

Z rozsáhlého ostrova nabízejícího úkryt se v mžiku stává prostředí, které vše ničí. Lalita rázem ztrácí svou přitažlivost a Fushíův zdravotní stav se zhoršuje. Oba jsou trestáni za neodpuštělné zacházení s pralesem, především s kaučukem, o nějž okrádali domorodé kmeny.

Téma pralesu, který trestá všechny, kdo se rozhodnou využívat jeho bohatství pro své účely, se objevilo již v regionalistickém románu *Vír* (1924) autora Eustacia Rivery. Větřelce, kteří sem vpadli a začali vykořisťovat indiány a těžit prales, odsoudila příroda k tvrdým podmínkám pro přežití. Prales je postavil do pozice, kde museli pro své přežití překonat mnoho překážek. Rivera personifikoval prales, který pohltit všechny, kdo nerespektovali jeho přírodu a sobecky ho využívali jen pro své účely. A tak je zřejmé, že se Vargas Llosa pro

¹³⁵ „La juventud de Fushía es vitalista; paralelamente los primeros años del siglo tienen ese signo. En oposición vemos que Fushía, en su madurez, ya enfermo, es una pura existencia que se sabe abocada a la muerte; de la misma manera, el hombre de la mitad del siglo, que ha vivido su propia destrucción [...], deja esos ideales vitalistas y se convierte en un individuo escéptico, cuya única certeza es la conciencia de su existencia destinada a la muerte” ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 91.

¹³⁶ Tamtéž, s. 91.

¹³⁷ Tamtéž, s. 88.

¹³⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 247.

prales na ostrově v řece Santiago nechal inspirovat právě pralesem Eustacia Rivery; Vargasův prales pohltí Fushíu.

Dokonce se i povídalo, že si Fushíu za jeho barbarství způsobené na ostrově odnesla yacumama.

[...] Fushía?, kde je?, [...], jedenkrát za tmy utekl a víckrát jsem ho neviděli [...]; zeptejte se Huambisů, pane, říkali, že v noci přišla yacumama, vlezla dovnitř a odnesla ho na dno jezera, prý za jeho špatnosti, pane.¹³⁹

Příběh o yacumamě je jedním z peruánských mýtů. Domorodí obyvatelé amazonského pralesa věří, že yacumama je dlouhý vodní had, jenž je nejen matkou vody, ale i všech vodních tvorů. Had chrání řeku Amazonku a povídá se, že nenechá na živu nikoho, kdo naruší jeho jezero. Saniyya Razack vysvětlila, že legenda vypráví o jednom rybáři, který se vydal rybařit k jezeru v deštném pralese. Ve chvíli, kdy ho spatřila yacumama, začala ho pronásledovat. Rybář utíkal a prosil o odpuštění, a tak z nebe spadli čtyři tapíři, kteří rozptýlili hada na tak dlouho, aby rybář stačil utéct. Dodnes prý místní vypráví, že každý, kdo využívá řeku pro své vlastní účely, zmizí. Had se údajně objevuje většinou vždy, když prší. Je podobný anakondě a má na svědomí záhadná zmizení některých lidí v pralese. Proto domorodci, než vstoupí do jezera, začnou foukat do mušle, ve víře, že zvuk mušle přivolá hada a tím se odhalí, jestli se had skrývá ve vodě nebo ne.¹⁴⁰

Naopak Huambisové, kteří se narodili v pralese a chovají se k přírodě s úctou, nejsou vystaveni žádným překážkám, které by jim příroda nastražila. Mark Irvine vysvětluje, že prales umožňuje bezproblémový pohyb jen těm, kteří respektují pravidla přírody.¹⁴¹ Huambisové „[...] považují toto místo za posvátné, a tak se lupuny¹⁴² stávají magickými předměty: duchy, kteří osidlují toto místo, a tam, kde žijí, není povoleno žádné neoprávněné vniknutí, jejich hranice nemohou být překročeny.“¹⁴³

Tuto legendu o stromech lupunu osvětluje Saniyya Razack. Popisuje, že lupuny jsou ochránci pralesu, jež střeží domov Huambisů. Rostou převážně v amazonském pralese a

¹³⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 242.

¹⁴⁰ RAZACK, Saniyya (2023, 3th May). *Fantastic Myths of Peru through Generations of Storytelling*.

<https://www.yoair.com/blog/fantastic-myths-of-peru-through-generations-of-storytelling/>

¹⁴¹ IRVINE, Mark. The Maternalisation of the “Jungle” in Mario Vargas Llosa’s *La casa verde*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 7, No. 1, 2001, 43-54, s. 49.

¹⁴² Lupuna je opadavý gigantický stromy dorůstající výšky až 70 metrů jeho kmen může dosáhnout šířky až deseti metrů. Tyto stromy rostou převážně v amazonském deštném pralese.

¹⁴³ „[...] consideran este espacio como sagrado, y así las lupunas son unos elementos mágicos: los espíritus que pueblan este lugar y ahí donde ellos habitan no se permite ninguna intrusión, sus límites no pueden ser rebasados.“ DOLFUS, Véase Olivier. *El espacio geográfico, Barcelona*. Barcelona, 1975.

vyznačují se širokým kmenem, který je širší než kmeny všech ostatních stromů, a proto připomíná lidské břicho. Místní věřili, že duch lupuny je ochráncem deštného pralesa. Legenda praví, že když pralesem procházela jedna místní žena, vymočila se přesně v místě tohoto gigantického stromu. V noci se této ženy zmocnila nesnesitelná bolest a její břicho opuchlo. Po konzultaci s místním šamanem se dozvěděla, že bolest je trestem stromu lupuny, jenž zneuctila. Jedinou cestou, jak se zbavit bolesti, je požádat strom o odpuštění. A tak se šaman vydal ke stromu, který žena zneuctila, poprosil ho o odpuštění a malým řezem rozřízl břicho stromu, jehož šťávu dal vypít oné ženě. Bolest pak následně odezněla. Dodnes je legenda uchována v mysli místních dřevorubců, kteří jsou obzvláště obezřetní při výběru stromu, jenž pokácí, neboť věří, že pokácí-li nesprávný strom, pomstí se jim.¹⁴⁴

Fushíovo popření životnosti a ztráta prvotní identity

Fushía se zprvu vyhýbá samotnému pomyšlení na to, že by mohl být nemocný a odmítá tento fakt přijmout. Pozorujeme to v části, kdy Lalita zjišťuje, že Fushíovy nohy páchnou, poněvadž je nemocný, a Fushía to odmítá, neboť věří, že nemocný není.

„Proto se stydíš, schováváš se a nikdy se přede mnou nesvlečeš,“ řekla Lalita [...] „Myslíš, že necítím, jak ti páchnou? Hnijou ti nohy, Fushío [...]“ [...] „To je od moskytů, ty mrcho,“ zaskučel Fushía tiše a holou paží ji nemohoucne uhodil. „Poštíпали mě a podebralo se mi to.“¹⁴⁵

Ke konci Fushíova příběhu již pozorujeme, jak přijímá svůj osud, osud muže, který ví, že brzy zemře. Vnímá sám sebe jako pouhou věc, nikoli jako živou bytost. Je to přeměna z energetického muže, na „raneček živého zkrvaveného masa.“¹⁴⁶ María Guadalupe vysvětluje Fushíovu přeměnu jako tzv. "cosificación"¹⁴⁷ (španělské slovo „cosa“ překládáme do češtiny jako „věc“), a tak je vnímán i Fushía, jako pouhé kusy masa, jako věc, nikoliv jako živá bytost.

[...] popis postavy se omezuje na jeho vnější rysy, utvářející z nich fyzickou podobu, němou a prostou postavu, věc. Toto je dosaženo [...] rozpadem těla. Popsáním jen některých jeho částí, vynecháním ostatních: tyto volné kusy odtržené od lidské stavby

¹⁴⁴ RAZACK, Saniyya (2023,3th May). Fantastic Myths of Peru through Generations of Storytelling.

<https://www.yoair.com/blog/fantastic-myths-of-peru-through-generations-of-storytelling/>

¹⁴⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 274.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 339.

¹⁴⁷ ARIZA, María Guadalupe Fernández. "La Casa Verde": De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73–92, s. 84.

chirurgickým zákrokem vypravěče a uvedené jako části samostatné [...], přestávají být živými, stávají se neživou existencí, hraničí s neživotností.¹⁴⁸

Moment, kde je Fushía chápán jako neživá bytost vidíme například v úryvku, kdy Aquilino popisuje Fushíu jen jako rozpadající se části těla, nikoliv jako živoucí celek či živou bytost.

Aquilino o dva kroky couvne; ne a ne odtrhnout oči od těch zanícených zad a kostí, které teď omývá déšť. Ustoupí ještě trochu a teď už nevidí jizvy ani kůži, jen plochu, která hraje všemi odstíny od nachové po tmavofialovou.¹⁴⁹

Fushía začne náhle vnímat svět živých jako odlišný než ten, ve kterém se právě nachází. Je to patrné především v části, kde Fushía vypráví Aquilinovi, jež ho jezdí navštěvovat do San Pabla, že ztratil čich a že už necítí ani jak on sám páchne, cítí to jen ostatní kolem něj.

„Když [...] přijdeme na břeh, dokonce i jeptišky a doktor si zacpávají nos a říkají, jak to smrdí, já nic necítím.“ [...] „Ale my to necítíme ani na slunci, ani když je pod mrakem,“ křičí Fushía, „my necítíme nikdy nic. Čicháme pořád totéž a už se nám nezdá, že to smrdí, spíš myslíme, že právě takhle páchne živý člověk.“¹⁵⁰

Tím, že už necítí vlastní pach, dává najevo, že už se necítí ani být živým. Odcizil se světu živých a nyní mu naopak přijde, že živi páchnou. María Guadalupe popisuje, že ztráta Fushíova čichu znamená ztrátu jeho vlastní percepce, vlastní identity a vnímání sebe sama jako živou bytost. Tento proces autorka pojmenovává v článku *La Casa Verde: De la estructura mítica a la utopía* jako proces sebedestrukce.¹⁵¹ Fushía popřením své vlastní životnosti destruuje sám sebe a stává se neživou bytostí.

[...] sebezopření znamená jeho sebedestrukci. Aby mohl vstoupit do odloučeného prostředí v San Pablo, musí se vzdát své identity. Tam bude nadále pobývat jako bytost umístěná tvář v tvář smrti a jež přestala být sama sebou.¹⁵²

¹⁴⁸ „[...] la descripción del personaje se ciñe a sus rasgos exteriores, hace de ellos una forma física, una presencia muda y quieta, una cosa. Esto se logra [...] mediante la desmembración de la figura. Al describir sólo algunas de sus partes, omitiendo las otras: esas piezas sueltas desgajadas de la arquitectura humana por la cirugía descriptiva del narrador y expuestas como unidades [...], dejan de vivir, se convierten en seres inanimados, rozan lo inerte.” VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua*, Madrid, 1975, s. 155-156.

¹⁴⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 339.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 337.

¹⁵¹ ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 85.

¹⁵² „[...] la autonegación significa su autodestrucción. Para poder entrar en el enclave espacial de San Pablo tiene que perder su identidad. Allí seguirá como ser ahí colocado frente a la muerte, habiendo dejado de ser él mismo.“ Tamtéž, s. 85.

A nakonec zjišťujeme, že frustrace z rozpadajícího se těla nezpůsobila Fushíovi tu největší bolest, ale bylo to především vědomí toho, že se v San Pablu musel vzdát své identity ambiciózního muže, který již nadále nemůže pokračovat s nelegálním obchodem. Ztratil svou podstatu a cítil se neúspěšný, a nakonec i opuštěný.¹⁵³

„Něco ti povím,“ řekl Fushía. „Co mě nejvíc mrzí, Aquilino, co mě nejvíc trápí, je to, že jsem v životě měl takovou smůlu.“¹⁵⁴

Jeho ctižádostivá vidina, že v pralesě zbohatne, se přeměnila v tragický osud postavy, jež vyvolal tuto psychickou frustraci, bolest, která byla způsobena především ztroskotáním jeho představ.

„A vidíš, jak jsem s tou ctižádostí nakonec dopadl,“ usmál se Fushía.

„Nepomáhal ti Bůh Fushío,“ řekl Aquilino. „Na tom záleží všechno na světě.“

„A proč mně ne a jiným ano?“ zeptal se Fushía. „Proč se zrovna na mě vykašlal a pomáhal třeba Reáteguimu?“¹⁵⁵

A tak Fushía onemocněl nejen fyzicky, ale i psychicky. Je donucen zbavit se své prvotní identity, se kterou do pralesa vstupoval, a přijmout novou, v jeho očích bezvýznamnou roli nicotného muže.

Seržant Lituma

Vznik postavy

Další mužskou postavou je seržant Lituma, jež pochází z piurské Mangacherie. V díle se objevuje pod přezdívkou seržant nebo také jako seržant Lituma. Vždy jde ale o jednu postavu, jejíž jméno a charakter se mění v závislosti na tom, v jakém prostředí se postava zrovna nachází. Seržant Lituma nevystupuje jen v románu *Zelný dům*, objevuje se i v dalších románech Vargase Llosy, například *Lituma en los Andes / Smrt v Andách*, kde Lituma stejně jako v románu *Zelený dům*, představuje civilizovaný svět, který se střetává se světem mýtů a pověr And. Skutečnost, že seržant Lituma prochází více autorovými romány, nám napovídá, že je zřejmě oblíbenou postavou Vargase Llosy.

Předlohou pro Litumu by mohl být skutečný César Lituma, jak vysvětluje Marco Martos. „Není příliš známo, že Mario Vargas Llosa v roce 1952 v Piure poznal vysloužilého kapitána Césara Litumu, jež se narodil začátkem století v Huancabambě, a jež se stýkal

¹⁵³ MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979, s. 144.

¹⁵⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 277.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 297.

s učitelem gymnázia svatého Michaela,¹⁵⁶ kde autor studoval. Martos však zdůrazňuje, že není zcela jasné, zda se jeho skutečný život stal předlohou pro ten fiktivní seržanta Litumy.¹⁵⁷ Navíc v díle, kde Vargas Llosa popisuje zrod celého románu, *Utajený příběh jednoho románu*, a kde se autor zároveň zmínil o každé skutečné postavě, jež byla předlohou pro jeho fiktivní postavy, nebyla nalezena pouhá zmínka o skutečném Césarovi Litumovi, a tak nad tímto názorem visí otazník.

Seržant v pralese a seržant Lituma v Piure

Příběh seržanta Litumy bychom mohli rozdělit na dvě části. První by byla doba, kterou prožil v pralese Santa María de Nieva, když tam byl dvakrát odvelen. Poprvé byl do pralesa poslán, aby našel uprchlé chovanky, a podruhé, aby vyřešil případ loupeže kaučuku. Z textu je patrné, že v době, kdy pobýval v pralese, se jeví seržant jako hodný a správný muž, jenž má v pralese nastolit pořádek.

„Zato vy jste dobrý člověk, seržante,“ odpověděl Nieves. „Už dlouho jsem vám to chtěl říct. Vy jste jediný, kdo se ke mně chová slušně.“¹⁵⁸

Z následujících vět je zřejmé, že seržant v této době ještě sympatizoval s pralesem.

„Tady je mi dobře, done Adriáne,“ liboval si seržant. [...]

„Nikde není tak krásně jako v pralese,“ řekl Nieves.¹⁵⁹

Pozorujeme to například i v ukázce, kde mu je dokonce líto chovank z pralesa, které jsou v misií nuceny se civilizovat a které má za úkol v pralese najít.

„Abych pravdu řekl, je mi těch holek líto,“ přiznal seržant. „Těch, co jsou v misií, poněvadž je jim určitě smutno, takhle daleko od rodiny; a těch ostatních taky, poněvadž v osadách mají ubohý život.“¹⁶⁰

I k Bonifacii, dívce, která se následně stala jeho ženou, a jež pochází právě z pralesa, se zde choval ještě hezky.

¹⁵⁶ „No es muy sabido el hecho de que Mario Vargas Llosa conoció y trató en Piura en 1952 al capitán retirado César Lituma, nacido al principio de siglo en Huancabamba, que alternaba con los profesores del colegio San Miguel.” MARTOS, Marco. Piura en la obra narrativa de Mario Vargas Llosa. *Revista Letral* (21), 2019, 204-223, s. 215-216.

¹⁵⁷ MARTOS, Marco. Piura en la obra narrativa de Mario Vargas Llosa. *Revista Letral* (21), 2019, 204-223, s. 216.

¹⁵⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 110.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 124.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 108.

Seržant se usmál a pohladil ji po holé paži, sotva ji z dálky uviděl, hned mu poskočilo srdce [...].¹⁶¹

Zatímco moderní a civilizovanou Limu vidí jako arogantní a povýšené město.

„Jsou nafoukaní, jako všichni Limané,“ řekl seržant.¹⁶²

S jeho pobyt v pralese se pojí i zvuk harfy, jež také představoval prales, neboť na ni hrál don Anselmo, muž pralesního původu.

„Už slyším harfu,“ řekl Lituma.¹⁶³

Druhá část se odehrává, když se seržant vrací z druhého pobytu v pralese, shledává se s Bonifacií a následně se s ní ožení. Seržant apeluje na to, aby se s ním Bonifacia přestěhovala do Piury, odkud seržant pochází. V Piure, v civilizovanějším prostředí, než je prales, vidíme první změny seržantova chování. Začíná se o něm mluvit jako o seržantovi Litumovi a probouzí se v něm jakási nová osobnost, odlišná od té, kterou jsme znali doposud v pralese. Začíná pohrdat pralesem a zároveň i Bonifacií, neboť i ona pochází z pralesa. Staví se do nadřazené pozice a probouzí se v něm machistické chování.

„Rozdíl je v tom, že Piura je město a jsou tu domy, auta a biografy,“ prohlásil Lituma a zívá. „A Santa María de Nieva je mizerná díra, kde jsou jen naháči a déšť, ve kterém ustavičně všechno hnije, a lidé ze všeho nejdřív. [...].“

„Ještě sis nezvykla na civilizaci,“ vzdychl konečně. „Počkej chvíli, a sama ten rozdíl poznáš. Nebudeš chtít o pralese ani slyšet, a bude ti hanba přiznat, že jsi odtamtud.“ [...].

„Kdyby ses narodila v Piure, nechodila bys tu jak po vejcích,“ zasmál se Lituma a otevřel oči. „Byla bys na boty zvyklá.“¹⁶⁴

„Už nejsi žádná divoška, ale žena seržanta Litumy. Obuj si boty!“¹⁶⁵

Jeho chování se v Piure zhoršilo. Vše vyvrcholilo, když zastřelil muže jménem Seminario, který ho ustavičně urážel. Následně byl zatčen a odvezen do vězení v Limě.

„Dnes ráno ho odvezli do Limy,“ vzlykala Bonifacia. „A prý na kolik let.“¹⁶⁶

¹⁶¹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 266.

¹⁶² Tamtéž, s. 110.

¹⁶³ Tamtéž, s. 119.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 282.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 283.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 303.

Když se znovu vrací do Piury, stále vidíme jeho násilnické chování.

Místo aby ji poslechl, obrátil se Lituma k ní, strčil do ní, až upadla do písku, a začal ji kopat, ty kurvo, čubko jedna utahaná, urážel ji [...].¹⁶⁷

A tak podle těchto ukázek můžeme říci, že když se seržant ocitá v pralese, probouzí se v něm nevinná a laskavá povaha, se kterou Vargas Llosa charakterizovat prales a indiány v něm žijící. Naopak, když se ocitá v Piure, jeho osobnost se mění, stává se násilníkem a arogantním člověkem. Nejdříve se nám ukazuje jako zdvořilý seržant v pralese a následně jako machistický seržant Lituma v Piure. Pozorujeme, jak se charakter a jména postav mění v závislosti na tom, kde se nachází. V civilizovaném prostředí se v Litumovi probouzí stále více a více násilnického chování a pralesem začíná pohrdat.

Vargas Llosa tímto chtěl patrně nastínit střet dvou odlišných světů, civilizovaného (seržant Lituma) a primitivního (Bonifacia).

Body kontaktu mezi Piurou a Santa María de Nieva byly, podle plánu románu, seržant Lituma, mangačský Piuran, přidělený na nějaký čas do pralesa jako četník a později přiveden znovu do Piury, a Bonifacia, aguarunská dívka, vychovávána jeptiškami ze Santa María de Nieva.¹⁶⁸

Chtěl ukázat, že "civilizovaný" svět degraduje osobnost nejen indiánů, kteří pocházejí z pralesa, ale i osobnost těch, kteří jsou již od počátku "civilizovaní". Civilizovaná společnost má dostatečnou sílu na to, aby degradovala podstatu všech, kdo do ní vstoupí, a naopak prales prokázal schopnost vzbudit v těchto postavách přátelský postoj ke všem obyvatelům bez rozdílu.

Seržant Lituma a machismus

Stejně jako většina mužských postav románu, i seržant Lituma ztělesňuje machistický svět. V Piure patřil do skupiny mužů, kteří se vyznačovali právě perverzností a machistickým přístupem k ženám, říkali si tzv. frájové.

„Sluší ti to víc než ty četnické háby,“ lichotil mu Zrzek. „Teď je z tebe zas opravdový frája.“ [...].

¹⁶⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 162.

¹⁶⁸ „Los puntos de contacto entre Piura y Santa María de Nieva eran, según el proyecto del libro, el sargento Lituma, un peruano mangache destacado por un tiempo a un puesto de policía en la selva y traído luego de nuevo a Piura, y Bonifacia, una niña aguaruna educada por las monjitas de Santa María de Nieva [...].” VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 66-67.

„Vy jste mí bratři,“ zasmál se Lituma.¹⁶⁹

Tito muži nechovali k ženám žádný respekt, pohrdali jimi a chápali je jen jako sexuální objekt.

„Z jedné je běhna, z druhé dojná kráva,“ usmál se Lituma.¹⁷⁰

Autor ve svých dílech často připisoval machistické chování právě vojenským složkám, a tak ani vojenský poddůstojník, seržant Lituma, není výjimkou. Ukázkou může být jeho vztah s Bonifacií, jež připomíná spíše vztah mezi nadřízeným a podřízeným než vztah manželský. Bonifacia je postavena do pozice podřízené ženy, jež je donucena poslušně poslouchat svého manžela, jako by to byl její nadřízený pán.

[...] řekni mi, holčičko, copak tys až do dneška neměla mužského? Dívka se povytáhla na špičkách a přitiskla rty k seržantovu uchu: neměla, pane můj, až do dneška ne.¹⁷¹

Svou mužnost projevuje seržant Lituma i prostřednictvím fyzického násilí.

[...] Divoška stanula vedle nich; [...] Místo aby ji poslech, obrátil se Lituma k ní, strčil do ní, až upadla do písku, a začal ji kopat, ty kurvo, čubko jedna utahaná [...].¹⁷²

Jak autor vysvětluje, pomocí machismu, násilí a erotismu, zachycuje skutečnou realitu peruánské společnosti.¹⁷³ Lituma ve skutečnosti nepohrdá jen ženami, ale pralesem, neboť odtud Bonifacia pochází, tudíž když v Piure pohrdá Bonifacií, pohrdá ve skutečnosti pralesem. Jeho machistický vztah k ženám se ztotožňuje se vztahem dominující civilizované společnosti a podřadným pralesem.

Ženské postavy

Ženské postavy jsou v dílech Vargase Llosy vždy přítomné, často mají ale sekundární roli a do popředí se staví mužské postavy. Tímto Vargas Llosa kritizuje podřadné postavení peruánských žen, které se staly předlohou pro jeho fiktivní postavy. Diskriminované ženské postavy se stávají obětmi zesměšňování, rasismu, násilí a machismu. A jak dále popisuje Amy Katz Kaminsky, ženy indiánského původu jsou následně donuceny k celkové změně své

¹⁶⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 53.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 120.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 150.

¹⁷² Tamtéž, s. 162.

¹⁷³ VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. 1975, s. 11.

[<http://www.filestube.com/f60026a940c85e6c03e9,g/Vargas-Llosa-Mario-Ensayo.html;18-2-2010>].

domorodé podstaty.¹⁷⁴ Autor dokázal propojit všechny tyto aspekty a vytvořil tak v románu skutečný obraz peruánských žen 20.století.

Machismus byl v peruánské společnosti běžnou skutečností, a tak i v románu *Zelený dům* je všední realitou. „Myšlenka machismu spjatého s podřadností ženy způsobuje, jak můžeme vidět v románech Vargase Llosy, násilí vůči ní, neboť pokud neuposlechne svého muže, potrestá ji.“¹⁷⁵ Pozorujeme, jak mužské postavy vyžadují naprostou poslušnost žen, v opačném případě jim hrozí fyzickým trestem. Stále zdůrazňují svou nadřazenost a připomínají ženám jejich podřadnou pozici. Tímto násilným chováním paradoxně ukazují i lásku.

„[...] bez facek to není žádná láska, [...] čím víc je muž bije, tím je má raději.“¹⁷⁶

Právě svět vojáků a armády je příhodným pro ukázkou machismu. Vojáci se považují za skutečné muže a dávají to najevo pomocí machismu. Velí ženám stejně jako svým podřízeným. Muž „považuje svou ženu za podřadnou bytost, neuvědomuje si, že je to jeho manželka, ne jeden z jeho podřízených vojáků.“¹⁷⁷ V románu vidíme vztah mezi nadřazeným a podřízeným například u seržanta Litumy a Bonifacie. Když Lituma mluví se svou ženou Bonifacií, mluví s ní jako nadřízený prostého vojína. Chová se jako by měl plné právo Bonifacii urážet. Žena mu pak jako správný vojín nesmí v ničem odporovat a vždy musí uposlechnout rozkazu svého nadřízeného pána.

Machismus jde ruku v ruce s tématem sexuálního násilí. „V mnoha případech se mužské postavy snaží ukázat svou mužnost sexem.“¹⁷⁸ Samotný sexuální akt jim totiž dovoluje projevit svou virilitu a nadřazenost. Sexuální násilí a machismus jsou v díle přítomné všude, nejen v Zeleném domě jakožto v nevěstinci, nýbrž i v misii, ve městě, v pralese a také ve vojenském prostředí. Muži se prostřednictvím násilí chtějí mstít, potrestat

¹⁷⁴ KAMINSKY, Amy Katz. INHABITANTS, VISITORS, AND WASHERWOMEN: Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa. *INTI, Revista de literatura hispánica* Providence, R.I: Roger B. Carmosino, Providence College, 1978, 8(8), 45-56, s. 46.

¹⁷⁵ „El concepto machista sobre la inferioridad de la mujer causa, como se nota en las novela de Vargas Llosa, la violencia contra ella, puesto que si no obedece al marido él la castiga.“ ŠTĚPANOVSÁ, Tereza. *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ostava, 2010. Diplomová práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Maksymilian Drozdowicz, Ph.D., s. 38.

¹⁷⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 283.

¹⁷⁷ „Considera a su esposa un ser inferior, no se da cuenta de que ella es su cónyuge, no uno de sus soldados subordinados.“ ŠTĚPANOVSÁ, Tereza. *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ostava, 2010. Diplomová práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Maksymilian Drozdowicz, Ph.D., s. 52.

¹⁷⁸ „En muchas situaciones los protagonistas masculinos intentan demostrar su virilidad mediante el sexo.“ Tamtéž, s. 44.

ženy, ukázat svou moc a nadřazenost [...].¹⁷⁹ Tereza Štěpanovská ve své diplomové práci *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa* následně zdůrazňuje, že v případě vojáků se ale nejedná o pomstu, spíše o samotnou touhu uspokojit mužskou potřebu,¹⁸⁰ kterou v nich ženy vyvolávají. Všechny se stávají oběťmi sexuálního násilí a muži se tak zmocňují nejen jejich těl, ale i jejich myslí.

Skutečnost, že nacházíme téma sexuálního násilí především ve spojitosti s vojenskými autoritami pramení z Vargasovo mládí, když byl poslán do vojenského gymnázia v Limě. Odesl si odtud vzpomínku na vojenské prostředí spojené s určitými směšnými a groteskními prvky a také s největšími perverznostmi. A proto se v románu snaží propojit vojenské prostředí, vůči kterému cítil velkou zášť, s tématem sexuálním. Amy Katz Kaminsky vysvětluje, že spojením dvou světů, jednoho plného striktních norem a druhého plného perverzních hrátek, se autorovi podařilo dokonale zesměšnit vojenské autority, o což se Vargas Llosa snažil.¹⁸¹ Tuto perverznost nevidíme jen u vojenských příslušníků jako je například seržant Lituma, ale i obecně u všech mužských postav románu, snad kromě otce Garcíi. Ukázkou perverzního chování můžeme vidět například v Anselmových častých popisech žen.

Jediné, co Piurany na Anselmovi mrzelo, byla jeho neomalenost a drzé pohledy, kterými stíhal každou ženu, když byl opilý. Bosým služkám, které přes Erbovní náměstí chodily na tržiště, prodavačkám, které s hliněnými džbány nebo mísami na hlavách obcházely po městě a nabízely šťávu z lukumy a z manga i z čerstvé sýry z hor, i dámám v závoji a v rukavičkách, které se s růžencem ubíraly do kostela, všem bez rozdílu dělal hlasité návrhy a na místě jim skládal lechtivé veršičky.¹⁸²

Autor se v románu také často věnuje detailním popisům pouhých scén plných sexuálního násilí a perverznosti. Například když Josefino vypráví o tom, jak by znásilnil Bonifacii za Litumovýmý zády. Následně pak vidíme i ukázkou ženy jako pouhého předmětu sloužícího k uspokojení několika mužů.

¹⁷⁹ „En la mayoría de los casos los varones violan a mujeres conocidas, a sus esposas, novias, hijas o sirvientas. Los hombres mediante el acto de la violación quieren vengarse, castigar a las mujeres, demostrar su poder y superioridad [...].“ ŠTĚPANOVSÁ, Tereza. *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ostava, 2010. Diplomová práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Maksymilian Drozdowicz, Ph.D., s. 49.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 57.

¹⁸¹ KAMINSKY, Amy Katz. INHABITANTS, VISITORS, AND WASHERWOMEN: Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa. *INTI, Revista de literatura hispánica* Providence, R.I: Roger B. Carmosino, Providence College, 1978, 8(8), 45-56, s.47.

¹⁸² VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 47.

„Položil jsem sto ženských, znám polovinu Peru, užil jsem si jaksepatří. [...] V posteli je jako bouřka, chvílku přitom klidně nepoleží. [...], chci vědět, jestli je to opravdu takový zázrak.“ „[...] Poprvé mi chtěla nafačkovat, podruhé mi jen vynadala a potřetí se už ani netvářila uraženě, dokonce jsem si mohl i sáhnout. Ta už povoluje, já vím svoje.“ [...] „Jestli si dá říct, pamatuj na nás,“ řekl José. „Kudy prošel jeden frája, projdou i tři, Josefino.“¹⁸³

Můžeme bezpochyby říci, že ženské postavy jsou v díle chápány pouze jako předmět sloužící k uspokojení mužů, jež mezi sebou sdílejí, nebo jako majetek, který jim náleží. „Rodiče nebo muži občas obchodují s ženami, jako by byly jejich majetkem [...].“¹⁸⁴

Zesměšnění vojenských autorit ale nebyl jediný důvod, proč Vargas Llosa vyobrazil toto erotické téma, cítil totiž, že vynikající literatura by měla představit různorodá témata a erotismus byl právě jedním z nich. Jak sám vysvětluje „bez erotismu není vynikající literatura.“¹⁸⁵ Nicméně také poukázal na to, že erotismus není hlavní složkou díla, nýbrž vyobrazení několika prvků najednou tvoří výjimečnost literárního díla.

Proto je nejlepší erotismus takový, který se objevuje v dílech, které nejsou výlučně erotickými, v takových, kde je erotismus jednou z přísad rozmanitého a komplexního světa. A tím se opět dostáváme k vynikající literatuře. Dá se tedy říci, že bez erotismu je jen zřídka literatura vynikající. A naopak, literatura, která je pouze erotická, se sotva kdy stane vynikající.¹⁸⁶

A tak v románu *Zelený dům* propojil téma erotismu s mnoha jinými. Téma se stalo jednou z mnoha přísad románu. Stejně tak, jako cítil, že je erotismus jednou z přísad peruánské společnosti, musí být také jednou z ingrediencí jeho literárních děl, aby docílil uceleného odrazu této společnosti.

Erotické téma také vykreslil pomocí smyslnosti a přitažlivosti ženských postav. Ana Godoy Cossío píše, že pro stvoření těchto přitažlivých žen se Vargas Llosa nechal inspirovat

¹⁸³ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 215.

¹⁸⁴ „A veces los padres o los novios negocian con las mujeres como si fueran sus propiedades [...].“ ŠTĚPANOVSÁ, Tereza. *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ostava, 2010. Diplomová práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Maksymilian Drozdowicz, Ph.D., s. 37.

¹⁸⁵ „sin erotismo no hay gran literatura“. FLORES ARGUEDA, René. Vargas Llosa y el erotismo: medicina e ideología, In: *Letria*, 159 (2007), s. 2. [<http://www.letrealia.com/159/articulo01.htm>; 2-3-2010].

¹⁸⁶ „Por eso el mejor erotismo es el que aparece en obras que no son sólo eróticas, aquéllas en las que lo erótico es un ingrediente dentro de un mundo diverso y complejo. Y eso nos lleva, de nuevo, a la gran literatura. De ahí que pueda decirse que sin erotismo raramente hay gran literatura. Y al revés, una literatura que es sólo erótica difícilmente llega a ser grande“. RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. Mario Vargas Llosa: “Sin erotismo no hay gran literatura”, In: *El País*, 27/10/2016. [https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477562715_786318.html#?prm=copy_link].

francouzskými autory 19.století, kteří se v románech věnovali i erotice a milostným vztahům. Stal se velkým obdivovatelem Gustava Flauberta, od něhož převzal téma erotiky. Inspiroval se především postavou Lolity ruského autora Vladimira Nabokova, jež se stala prototypem určitých žen.¹⁸⁷ Na postavě Lolity vidíme vývoj mladé dívky v dospělou ženu, a právě tento proces přeměny měl v mužích vyvolat touhu a chtíč. Godoy Cossío vysvětluje, že ženy se v tomto případě mění stejně jako květiny v průběhu jednotlivých ročních období. Popisuje tedy tento vývoj „jako růst květin v závislosti na změně ročních období.“¹⁸⁸ Aby Vargas Llosa vzbudil v mužích touhu, vytváří postavy, jejichž ideálem je právě přitažlivá Lolita.

Godoy Cossío také zvažuje, že možná i sama Eva, první žena a pramatka lidstva mohla být jednou z Vargasových inspirací pro stvoření těchto přitažlivých žen.¹⁸⁹ Eva totiž představovala vývoj z mladé dívky ve vyspělou půvabnou ženu stejně jako to vidíme u Bonifacie. Když Eva s Adamem snědli ovoce ze stromu poznání dobra a zla, byli vyhoštěni ze zahrady Edenu a tím poznali zlo. Bůh jim ale nadělil i dobro, dospěli a nyní již věděli, co je správné a co je špatné, a tak následně dosáhli vyspělosti a mohli zplodit děti. Dospělá Eva představovala motiv pokušení a smyslnosti stejně, jako Bonifacia v románu *Zelený dům*.

V románu se objevuje i téma prostituce. Nalezneme ho nejen v díle *Zelený dům*, ale i v mnoha dalších románech Vargase Llosy, například *Pantaleón y las visitadoras / Pantaleón a jeho ženská rota*. José Miguel Oviedo vysvětluje, že autor stvořil postavy prostitutek proto, aby vyobrazil skutečnou peruánskou společnost.¹⁹⁰ S prostitucí se totiž pojí i téma degradace, zneužívání a odsuzování žen, a to vše vidíme uvnitř této zkažené společnosti. Nespravedlivé zacházení s domorodými děvčaty, jejich únos a následné civilizování poukazuje na „nespravedlivé ekonomické systémy nutící ostatní ženy nabízet svá těla.“¹⁹¹ Chápejme to tak, že *Zelený dům* je jakýmsi zrcadlem skutečného zkorumpovaného politického světa v Peru. „Vztah mezi prostitutkami a vlastníkem nevěstince je analogický tomu mezi lidem a muži u moci.“¹⁹²

¹⁸⁷ GODOY-COSSÍO, Ana. El erotismo de la niña-mujer en el jardín narrativo de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa. *La Colmena*. 2020, (107), 55-64, s. 56.

¹⁸⁸ „[...] como el crecimiento de las flores al cambio de las estaciones.“ Tamtéž, s. 58.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 58.

¹⁹⁰ MIGUEL OVIEDO, José. „Mario Vargas Llosa: La alternativa del humor,“ *Palabras del escándalo*, Julio Ortega, ed. (Barcelona: 1974), 315-335.

¹⁹¹ „Unfair economic systems force other women to sell their bodies.“ KAMINSKY, Amy Katz. INHABITANTS, VISITORS, AND WASHERWOMEN: Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa. *INTI, Revista de literatura hispánica* Providence, R.I: Roger B. Carosino, Providence College, 1978, 8(8), 45-56, s. 46.

¹⁹² „[...] the relationship between prostitutes and brothel owners is analogous to the one between the people and the men in power.“ Tamtéž, s. 46.

Jak sám Vargas Llosa popisuje, vytvořil tyto postavy také proto, že on sám byl skutečnými prostitutkami fascinován.¹⁹³ Toto téma ho natolik zaujalo, že se zařadilo mezi jeho oblíbená. Autor dokázal pozorovat téma prostituce nejen jako něco, co je mravně nepřipustné, tedy jako společenské tabu, ale i z naprosto odlišného hlediska, jako něco běžného a každodenního. V díle není mimoto nikde popsáno, jak má podle autora vypadat žena dobrých mravů a jak žena špatných mravů. Jako čtenáři tedy nejsme schopni pochopit, jaký postoj k prostituci zaujímá Vargas Llosa ve skutečnosti. Podle Amy Katz Kaminsky autor často užívá eufemismů, k vykreslení tohoto ambivalentního chápání prostituce.¹⁹⁴ Například když mluví o Bonifacii, o jedné z žen nevěstince, nemluví o ni jako o prostitutce, nýbrž používá jméno la Selvática / Divoška ke zlehčení skutečné náplně postavy. Téma prostituce ho přitahovalo, ale zároveň i šokovalo, oba tyto protichůdné pohledy na prostituci jsou jakousi základní stavební jednotkou autorova totálního románu, kde se snažil nastínit realitu z mnoha odlišných pohledů.

Dualitu jmen vidíme nejen u Bonifacie / Divošky, ale objevuje se téměř u každé z postav románu. Jedná-li se o ženské postavy, především o prostitutky, druhé jméno získávají jako přezdívku v nevěstinci. Jak popisuje Amy Katz Kaminsky, s novým jménem získává postava i novou identitu.¹⁹⁵ Jako by autor pomocí nového jména chtěl poukázat na nový život postavy. Jména tak představují dva odlišné životy postav, minulý a budoucí, barbarský a "civilizovaný", mezi, kterými se pohybují a v nichž se marně snaží najít svou pravou podstatu. Je to jakási „spletitá cesta z minulosti do budoucnosti.“¹⁹⁶ Autor tímto poukazuje na rozpolcenou osobnost žen, jež se mění v závislosti na tom, kde se právě nachází. Zprvu v pralese, následně pak uprostřed civilizovaného prostředí, v nevěstinci. Oba póly, barbarský i civilizovaný nacházíme nejen u ženských postav, ale uvnitř všech postav románu a každý z těchto pólů se projevuje v závislosti na prostoru.

Nyní se však naskýtá otázka, kdo je civilizovaným a kdo barbaram? Ačkoliv muži jsou zákazníci Zeleného domu, to oni opakovaně navštěvují prostitutky, a to oni jsou těmito ženami zároveň znechuceni. Například když Josefino rozmýšlí o tom, proč se mu Bonifacia / Divoška tak líbí.

¹⁹³ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.

¹⁹⁴ KAMINSKY, Amy Katz. INHABITANTS, VISITORS, AND WASHERWOMEN: Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa. *INTI, Revista de literatura hispánica* Providence, R.I: Roger B. Carmosino, Providence College, 1978, 8(8), 45-56, s. 53.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 52.

¹⁹⁶ „[...] a labyrinthine road from the past to the future.“ HERCUȚ, Otilia-cătălina. AGUARUNA. PERSONAJUL ÎNTRE CIVILIZAȚIE ȘI BARBARISM ÎN ROMANUL LUI MARIO VARGAS LLOSA, CASA VERDE. *Studii de știință și cultură*. Vasile Goldis University Press, 2017, XIII(2), 59-64, s. 61.

„Já vlastně nevím, proč na ni mám takovou chuť, [...] opravdu na ní vůbec nic není.“¹⁹⁷

Mužská společnost ženami opovrhuje a staví je do pozice nejnižší spodiny, do pozice barbarů. Zde nacházíme oblíbené téma latinskoamerických autorů, civilizace a barbarství. Jak komentuje Watnicki Exeverría, ženy, jakožto prostitutky, které se narodily v pralese, jsou původci tohoto barbarství, protože to ony vzbuzují v mužích chťí.¹⁹⁸ A muži, kteří stojí v čele "civilizované" společnosti, podléhající těmto barbarům, jsou vyobrazeni jako "oběti". Ve skutečnosti má být, ale odsouzena "civilizovaná" společnost, to ona je barbaram, a naopak ti původně necivilizovaní nabírají vyšších morálních hodnot. Sexuální scény v nevěstinci v čtenářích vzbuzují morální odsouzení, v tomto případě se však nejedná o odsouzení prostitutek, nýbrž návštěvníků nevěstince, jimiž jsou muži.

Pojetí prostitutek se mění v dalším autorově díle *Pantaleón a jeho ženská rota*, které vyšlo o sedm let později. Prostitutky zde nabírají odlišný směr a jejich společenské postavení stoupá. Vargasovy ženské postavy se vyvíjí napříč jeho díly. Sara Castro-Klarén píše, že zprvu vidíme stereotypní ženské postavy, jejichž skromným cílem bylo pouze najít milujícího muže a žít klidný život.¹⁹⁹ Tyto postavy, jak dále popisuje Watnicki Exeverría, mají následně větší volnost a jejich podstata je důležitější než kdy dřív. Naopak význam mužských postav upadá.²⁰⁰ V *Pantaleón a jeho ženská rota* se již nejedná o primitivní a podřadné ženské postavy, jenž vidíme v románu *Zelený dům*, zde zaujímají ženy stejně důležitou pozici, jako muži.

¹⁹⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 215.

¹⁹⁸ WATNICKI EXEVERRÍA, E. La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa, Madrid: Universidad Complutense, 1993, s. 347. [http://eprints.ucm.es/tesis/19911_996/H/3/AH3017901.pdf; 20-3-2010].

¹⁹⁹ CASTRO-KLARÉN, S. *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*, Lima: Latinoamericana, 1988, s. 49.

²⁰⁰ WATNICKI EXEVERRÍA, E. La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa, Madrid: Universidad Complutense, 1993, s. 419. [http://eprints.ucm.es/tesis/19911_996/H/3/AH3017901.pdf; 20-3-2010].

Bonifacia

Zrod Bonifacie

Jak autor popisuje v *Utajeném příběhu jednoho románu*, velkým přínosem pro zrod této postavy mu byla expedice do pralesa společně s mexickým antropologem Dr. Juanem Comasem. Prozkoumávali rozsáhlou oblast pralesa Santa María de Nieva obývanou kmeny Aguaruna a Huambisa.²⁰¹ Autor vypráví, že díky této expedici objevil další část své země, jež znal jen z vyprávění. „Objevil jsem tvář země, o které jsem vůbec nevěděl; myslím, že doposud byl prales světem, který jsem znal jen prostřednictvím četby Tarzana.“²⁰² Poznal naprosto odlišný svět, který byl vzdálen modernímu životu, jež žili Peruánci a který se jevil jako útrpný boj o přežití v takto složitých podmínkách, jež prales nabízel.²⁰³

Vargas Llosa si z expedice, přivezl nepředstavitelné množství zážitků a vzpomínek. „Když jsme se, mexický antropolog a jeho společníci vrátili do Limy, přivezl jsem si s sebou malou ještěrku nabalzamovanou od Shaprů, luk a šípy od Shipibů a především množství vzpomínek z cesty.“²⁰⁴ První vzpomínkou byla misie Santa María de Nieva založena španělskými misionářkami, jejichž cílem bylo vzdělávat mladé Aguarunky a Huambisky. Měl možnost pozorovat složitý život španělských řádových sester, které se byly ochotny přizpůsobit tvrdému životu v pralese za účelem evangelizace domorodých dívek. Autor ale zdůrazňuje, že navzdory snaze o evangelizaci docílily misionářky něčeho úplně jiného. „[...] místo toho, aby dosáhly vytouženého cíle, dosáhly opaku.“²⁰⁵ Popisuje, že z dívek se sice staly civilizované, ale přišly o svou vlastní podstatu a jejich osobnost se degradovala. Nenašly pochopení ani v civilizované společnosti ani tam, odkud původně přišly, v pralese. Z tohoto důvodů domorodí rodiče nechtěli, aby se jejich dcery staly civilizovanými. Obávali se toho, že jakmile se stanou civilizovanými, už se nebudou chtít vrátit zpět ke své vlastní rodině.²⁰⁶

Autor dále vysvětluje, že rodina domorodých dívek neměla na výběr, zda jejich dítě půjde do misie nebo ne.

²⁰¹ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 24-34.

²⁰² „Descubrí un rostro de mi país que desconocía por completo; creo que hasta entonces la selva era un mundo que sólo presentía a través de las lecturas de Tarzán [...]“ Tamtéž, s. 25.

²⁰³ Tamtéž, s. 24-34

²⁰⁴ „Cuando el antropólogo mexicano y sus acompañantes volvimos a Lima, yo traía conmigo un pequeño lagarto embalsamado por los shapras, un arco y unas flechas shipibos, y, sobre todo una muchedumbre de recuerdos del viaje.“ Tamtéž, s. 26.

²⁰⁵ „en lugar de alcanzar la meta que le inspiraba, conseguían lo contrario“ Tamtéž, s. 27.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 24-34.

Misionářky chodily po vesnicích, vybíraly děvčata předškolního věku, odváděly je do misie Santa María de Nieva a strážníci zde byli přítomni pro potlačení jakéhokoliv odporu. Dívky v misii zůstaly dva, tři, čtyři roky a hned se staly civilizovanými.²⁰⁷

Nepochopení a nepřijetí cizích neznámých kmenů vedlo k přizpůsobování si těchto jedinců a vnučování evropských ideálů. Dívky „se naučily jazyk civilizace, zvyky civilizace, číst, psát, šít, vyšívat a samozřejmě, "správnou víru". Naučily se nosit oblečení, používat boty, stříhat si vlasy, odmítat svou původní podstatu, stydět se za předchozí víru a zvyky.“²⁰⁸ Misie měla být tedy "správnou cestou", jak udělat z primitivních dívek, často nazývaných divokými zvířátky nebo divoškami, civilizovaná.

„[...] tady dospívají rychleji než jinde, v jedenácti letech jim už nic nechybí.“ [...] „Bylo to pro jejich dobro, Prcku. V misii je naučí oblékat, číst a mluvit španělsky.“ „Nebo bys radši, aby celý život žily pořád jako divošky?“ zeptal se Černouš. „Navíc dostanou najíst, dostanou očkování a spí v postelích,“ řekl Tloušťík. „V Nievě se mají tak, jako se nikdy v životě neměly.“²⁰⁹

Vargas Llosa dále popisuje, že poté, co se staly děvčata civilizovanými, objevil se problém. Kam poslat tyto civilizované dívky, aby se uvolnilo místo pro další chovanky? Otázka prý byla: vrátit je zpět do pralesa? Toto řešení by však bylo kontraproduktivní. A poslat dívky přímo do víru civilizované společnosti by bylo také složité, poněvadž misie se nacházela daleko od civilizovaného světa.²¹⁰ „Matky vypouštěly děvčata jako služebné nebo pracovnice, se všemi možnými doporučeními.“²¹¹ A tak byly dívky posílány do různých rodin jako služebné. Takto se dostaly z pralesa do civilizovaného města, do Limy, kde našly uplatnění „jako kuchařky nebo chůvy,“²¹² ale také jako pracovnice v nevěstincích. Tudíž, jak sám Vargas Llosa vysvětluje, matky představené, aniž by samy chtěly, staly se jakýmiisi dodavatelkami prostitutek do nevěstinců.²¹³ Tento fakt ovlivnil autora natolik, že se téma domorodých dívek stalo náplní jednoho z jeho nejznámějších románů. Sestry chovankám tedy

²⁰⁷ „Las madres entraban a las aldeas, elegían a las niñas en edad escolar, las llevaban a la Misión de Santa María de Nieva y los guardias estaban allí para neutralizar cualquier resistencia. En la Misión las niñas permanecían dos, tres, cuatro años, y, efectivamente, eran civilizadas.“ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 28.

²⁰⁸ „Aprendían el lenguaje de la civilización, las costumbres civilizadas, leer, escribir, coser, bordar, y, naturalmente, la verdadera religión. Aprendían a llevar ropas, a usar zapatos, a cortarse los cabellos, a odiar su condición anterior, a avergonzarse de sus antiguas creencias y costumbres.“ Tamtéž, s. 28.

²⁰⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 106-107.

²¹⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *La Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 28-29.

²¹¹ „Las Madres entregaban estas niñas como sirvientas o empleadas, con toda clase de recomendaciones.“ Tamtéž, s. 29.

²¹² „[...] como cocineras o niñeras“ Tamtéž, s. 30.

²¹³ Tamtéž, s. 24-34.

nezjednodušily život, jak si původně myslely, ale naopak jim ho ztížily a poslaly je na cestu za nevyhnutelným osudem, jednoduše řečeno, udělaly z nich prostitutky.

Autor vypráví, jak jednoho dne vstoupili do aguarunské vesničky, kde se seznámili s Esther Chuwik, jednou z dívek, jež byla odvedena do misie.

Byla to deseti nebo dvanáctiletá dívka, vysoká, vyzáblá, s jasnými očima a jemným hlasem. Mluvila trochu španělsky a mohli jsme si s ní popovídat během oslavy, kterou uspořádali Aguarunové na naši počest. Stejně, jako ostatní dívky z pralesa, byla unesena před několika lety. Její únosci ji nejprve odvedli do Chiclaya a následně do Limy, kde jim dělala služebnou.²¹⁴

Tato skutečná postava inspirovala Vargase Llosu natolik, že se stala vzorem pro fiktivní Bonifacii, jež představovala jednu z nejdůležitějších ženských postav románu. Autor použil rysy skutečné postavy, oběti nejen omezování svobody, ale zároveň i zneužívání a machismu. Tímto způsobem vytvořil Vargas Llosa většinu románových postav.

Význam jména Bonifacia

Pokud bychom se zaměřily na samotný původ jména, zjistíme, že jméno Bonifacia pochází z latinské fráze „homo boni fati“ tedy „člověk dobrého osudu“, neboť pro slovo „bonus“ používáme překlad „dobrý“ a ke slovu „fatum“ „osud“. Také fráze „bonum facere“ napomáhá lépe chápat význam jména. Překládáme jako „konat dobro“ tedy „člověk dobrých mravů a milosrdných skutků“ nebo „člověk dobrých činů“. Otilia Catalina Hercut píše, že jméno Bonifacia také představuje empatického člověka.²¹⁵ Je zjevné, že autor chtěl tímto jménem vnést do postavy jakousi nevinnost, dobročinnost a milosrdnost.

Význam Divošky

Ve chvíli, kdy Bonifacia vstupuje do nevěstince, plného nešvarů i její nová přezdívka la Selvática / Divoška vykazuje známky jistého nebezpečí. Společnost začala nazývat Bonifacii Divoškou, aby ji označila za člověka barbarského původu pocházejícího z pralesa. Jména a jejich osobnost se tedy mění v závislosti na tom, kde se nachází. Nejprve známe Bonifacii jako bezejmennou domorodou dívku, poté jako jednu z chovanek v misii, následně

²¹⁴ „Era una niña de unos diez o doce años, alta, enclenque, de ojos claros y voz suave. Hablaba algo de español y pudimos charlar con ella, durante una fiesta que los aguarunas habían organizado en nuestro honor. Como otras niñas de la selva, había sido raptada unos años atrás. Sus raptadores la llevaron primero a Chiclaya y luego a Lima, donde la tenían de sirvienta.“ VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, s. 34.

²¹⁵ HERCUȚ, Otilia-cătălina. AGUARUNA. PERSONAJUL ÎNTRE CIVILIZAȚIE ȘI BARBARISM ÎN ROMANUL LUI MARIO VARGAS LLOSA, CASA VERDE. *Studii de știință și cultură*. Vasile Goldis University Press, 2017, XIII(2), 59-64, s. 61.

jako služku Lality, dále jako Litumovu nevěstu a v poslední fázi jako Divošku, prostitutku. Její osud se se jménem Divošky otočí a najednou se jedná o zkušenou prostitutku. Autor vytvořil skutečně mistrovské dílo, jelikož čtenář v průběhu díla pochybuje o tom, zda se jedná o stejnou osobu, a tím dokázal Vargas Llosa navodit záhadnou atmosféru.

Dvojznačnost jmen

Bonifacia byla nalezena v pralese jako nevinná dívka. Když pak vstoupila do Zeleného domu a stala se jednou z několika prostitutek, od dcery dona Anselma, zvané la Chunga / Taškárka, obdržela jméno Divoška. Amy Katz Kaminsky zmiňuje, že se nejedná pouze o nahrazení jména, ale nové jméno znamená i novou identitu. Ačkoliv jedinec obdrží nové jméno a s ním i novou identitu, jedná se stále o stejnou postavu, Bonifacii.²¹⁶ Dvojznačnost jmen zde poukazuje na dvojí charakter nejen Bonifacie, ale i ostatních postav románu, u kterých se dualita jmen také vyskytuje. Autor chtěl ukázat, že uvnitř každé z postav je přítomno dobro i zlo, jen každá z těchto vlastností se projevuje na jiném místě. Jména postav a jejich povaha se v díle střídají v závislosti na tom, kde a kdy se zrovna nachází. Jedná se o jednu z technik fikčního světa Vargase Llosy: střídání prostorů a postav.

Ačkoliv je transformace Bonifacie na Divošku, prostitutku, chápána jako něco morálně nepřijatelného, Divoška i přesto působí kladně a její pozitivní stránka je stále zdůrazňována. Jedná se o stejně milou postavu, jakou byla Bonifacia na začátku románu. „Vargas Llosa nám představuje prostitutku, která i když není zobrazena primárně jako oběť, je stále sympatickou postavou“²¹⁷ jakou byla Bonifacia než vstoupila do Zeleného domu. Autor zde pomocí eufemismu zlehčuje skutečnost Divošky jakožto prostitutky a vyzdvihuje její pozitivní stránku. Nepřímo kritizuje spíše klienty prostitutek než samotné prostitutky, možná i proto působí Divoška stále jako již zmiňovaný „člověk dobrých mravů“. Autor vyobrazil kladný charakter postavy nejen skrze vnitřní charakteristiku, nýbrž i skrz fyzickou. Můžeme si všimnout, že rys, který propojuje Bonifacii s Divoškou a vytváří tak následně jednotu postavy, jsou zelené oči, protože zelená barva poukazuje na původ postavy, prales.

Vzpomeňme si také na to, že dichotomie postav je jedním z témat, jenž Vargas Llosa použil i v románu *Pantaleón a jeho ženská rota*, kde nacházíme prostitutku Braziliánku / Olgu, jednu z hlavních postav. Amy Katz Kaminsky píše, že na rozdíl od Bonifacie, jenž je

²¹⁶ KAMINSKY, Amy Katz. INHABITANTS, VISITORS, AND WASHERWOMEN: Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa. *INTI, Revista de literatura hispánica* Providence, R.I: Roger B. Carmosino, Providence College, 1978, 8(8), 45-56, s. 47.

²¹⁷ „Vargas Llosa gives us a prostitute who, though not depicted primarily as a victim, is still a sympathetic character.“ Tamtéž, s. 49.

postavou stvořenou jako dvě odlišné, které se nakonec shodují, Braziliánka a Olga jsou popisovány jako jedna postava s rozpolcenou osobností. „Braziliánka a Olga jsou rozpolcené. Je zvláštní, že zatímco musíme vynaložit úsilí, abychom ztotožnili Bonifacii s Divoškou, nikdy není pochyb o tom, že Braziliánka je ve skutečnosti Olga.“²¹⁸ Postava Olgy tedy střídá svou povahu, nikdy to není tak, že by v sobě měla rysy Braziliánky a Olgy zároveň, na rozdíl od toho, u Divošky vidíme, že stále nese některé rysy Bonifacie, například to, že je obětí a nemá svůj vlastní hlas. Aby Vargas Llosa poodhalil záhadnou identitu těchto dvou postav, Bonifacie a Divošky, jež jsou ve skutečnosti jednou postavou, můžeme si všimnout popisů, které se v obou případech shodují.

„Po celou dobu, určité rysy označují obě: její zelené oči, soucit, a sebepoznání. Bonifacia je zpočátku neznámé bezejmenné dítě a stává se Divoškou. Změna je krouživá, od dítěte pralesa k ženě pralesa, od zeleného domu v povodí Amazonky k Zelenému domu v Piure.“²¹⁹

Bonifacia jako předmět a oběť zneužívání

Zajímavé také je, že ačkoliv Vargas Llosa psal své romány plné detailních popisů, u Bonifacie tomu tak není. Čtenář si ji nedovede detailně představit, a tak se Bonifacia stává skutečnou hádankou. Ve chvíli, kdy je nevinné děvče donuceno vstoupit do nevěstince a nabízet své tělo, čtenář začne chápat postavu jako oběť sexuálního zneužívání. Nicméně, jak komentuje Watnicki Exeverría, v tomto případě se žena z pohledu ostatních postav nestává obětí, ale naopak ona je vinna z toho, že pokoušela muže, a to ho dohnalo k takovému činu.²²⁰ Muži v tomto případě necítí žádnou vinu a berou násilí na ženách jako běžnou věc. „[...] znásilňují je s absolutní lhostejností a bez jakéhokoliv pocitu viny. Chovají se jako by, [...], měli právo zneužívat ženy.“²²¹ Watnicki Exeverría vysvětluje, že ačkoliv čtenář pravděpodobně chápe muže jako ty, co se chovají nemravně, neboť oni jsou návštěvníky

²¹⁸ „[...] la Brasileña and Olga are sundered. It is curious that while we must struggle to identify Binifacia with la Selvática, there is never any doubt that la Brasileña is really Olga.“ KAMINSKY, Amy Katz. INHABITANTS, VISITORS, AND WASHERWOMEN: Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa. *INTI, Revista de literatura hispánica* Providence, R.I: Roger B. Carmosino, Providence College, 1978, 8(8), 45-56, s. 51-52.

²¹⁹ „Throughout, certain characteristics mark both: her green eyes, compassion, and self knowledge. Bonifacia begins as a nameless child and becomes la Selvática. The movement is circular, from jungle child to jungle woman, from the green house of the Amazon Basin to the Green House of Piura.“ Tamtéž, s. 52-53.

²²⁰ WATNICKI EXEVERRÍA, E. La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa, Madrid: Universidad Complutense, 1993, s. 323. [http://eprints.ucm.es/tesis/19911_996/H/3/AH3017901.pdf; 20-3-2010].

²²¹ „[...] Las violan con absoluta indiferencia y sin ningún sentimiento de culpa. Se comportan como si, [...], tuvieran derecho de abusar de las mujeres.“ ŠTĚPANOVSKÁ, Tereza. *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ostava, 2010. Diplomová práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Maksymilian Drozdowicz, Ph.D., s. 53.

nevěstince, naopak ženy se v tomto případě stávají viníky, poněvadž ony jsou těmi, kdo nabízejí svá těla a vzbuzují ve svých klientech chtíč.²²²

K ženám bylo také přístupováno jako k pouhým předmětům. A tak se i Bonifacia stává předmětem zneužívání, ať už jako prostitutka, nebo jako žena seržanta Litumy. Ve chvíli, kdy se seržant Lituma poprvé setkává s Bonifacií, žena ho uchvátí natolik, že ji znásilní. Tímto dává muž najevo nadřazenost a žena tak ztrácí svou nezávislost. Bonifacia je také donucena k naprosté poslušnosti a stává se tak nejen manželkou seržanta Litumy, ale i jeho podřízenou. „Seržant Lituma se také doma chová jako voják, dává rozkazy a připomíná Bonifacii, kdo v domě velí.“²²³ Jako by Vargas Llosa chtěl poukázat na nadřazenou funkci vojenského seržanta a podřízenost vojáků, kdy na místě podřízeného vojáka teď stojí Bonifacia.

Nepochopení indiánů a jejich nestabilní místo ve společnosti

V díle je přítomné nejen utlačování žen obecně, ale především utlačování domorodých žen. Jak popisuje Watnicki Exeverría, domorodá dívka byla vytržena ze svého barbarského prostředí a donucena ke vzdělání, aby mohla být následně přijata civilizací.²²⁴ Ale ve chvíli, kdy Bonifacia opouští misii a již není primitivní osobou, nýbrž "civilizovanou" a vzdělanou, ani v tuto chvíli nenachází pochopení ve společnosti a do domu Lality vstupuje pouze jako služebná, nikoliv jako nový "civilizovaný" člen společnosti. Poté, co byl seržant Lituma, Bonifaciin manžel, uvězněn, zůstala sama v civilizované společnosti, kde musela stále čelit diskriminaci. Východiskem pro ni nebyl možný ani návrat zpět ke svým kořenům, tedy do pralesa, jelikož v misii byla donucena přijmout nový "civilizovaný" život a odmítnout ten starý barbarský, který žila v pralesi. Dívky „se nemohly ani vrátit do svých rodných osad, to proto, že se naučily odmítat svůj starý způsob života a víru [...]“²²⁵

A tak Bonifacia nebyla přijata společností tedy ani jako domorodé děvče, ani jako "civilizované". María Guadalupe Fernández Ariza píše, že Bonifaciin problém nepřijetí ve

²²² WATNICKI EXEVERRÍA, E. La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa, Madrid: Universidad Complutense, 1993, s. 347. [http://eprints.ucm.es/tesis/19911_996/H/3/AH3017901.pdf; 20-3-2010].

²²³ „El Sargento Lituma también en su casa se porta como un soldado, da órdenes y recuerda a Bonifacia quién manda en la casa.“ ŠTĚPANOVSÁ, Tereza. *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ostava, 2010. Diplomová práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Maksymilian Drozdowicz, Ph.D., s. 52.

²²⁴ WATNICKI EXEVERRÍA, E. La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa, Madrid: Universidad Complutense, 1993, s. 319. [http://eprints.ucm.es/tesis/19911_996/H/3/AH3017901.pdf; 20-3-2010].

²²⁵ „Tampoco podían volver a sus poblados de origen ya que habían aprendido a odiar su antigua forma de vida y creencias [...]“ ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 75.

společnosti není pouze problémem individuálním, nýbrž kolektivním.²²⁶ Domorodé ženy nepřijaté ani v jednom prostředí se často stávaly jen služebnými či prostitutkami, protože jinde místo nenašly. A právě nepřijetí Bonifacie ani v jednom z prostředí, poukazuje na to, že ani sama Bonifacia neví kým je a pouze snažně hledá svou vlastní podstatu. Společností je zahnaná do jakéhosi labyrintu, kde by východiskem mohlo být nalezení své vlastní podstaty, toto východisko je však Bonifacii upřeno.

Častým tématem hispanoamerických románů byla problematika indiánů. Mezi kreoly nenacházeli pochopení a nedokázali se tak začlenit do civilizované společnosti. Když Bonifacia nenajde místo v civilizované společnosti, hledá útočiště ve svých vlastních kořenech, v pralesi. Vargas Llosa tedy není výjimkou a téma návratu vidíme i v jeho dílech. Jak popisuje Carlos Fuentes, hispanoamerické romány se s nespokojeností modernizované Ameriky také vrací k původním tématům vycházejících z vlastní podstaty Latinské Ameriky, k tematice indiánů.²²⁷ A tak Bonifacii návrat do pralesa (ve fiktivním světě) reprezentuje návrat spisovatele k původní problematice indiánů (ve světě reálném). Vidíme, že problém Bonifacie je ve světě fiktivním sice problémem jedince, ale ve skutečnosti se tento problém stává kolektivním. Autor se snažil znázornit reálný svět v tom svém fiktivním. Chtěl dosáhnout toho, aby byly tyto dvě naprosto odlišné společnosti spojeny v jednu harmonickou, kde by každý našel své místo a pochopení.

Bonifacia civilizovaná nebo barbarská?

V tomto díle se proměňuje tradiční chápání civilizace jako něco dobrého a barbarství jako protipól civilizovaného světa, jenž vidíme například v díle *Doña Bárbara* od Rómula Gallegose. Dochází k výměně rolí a tito barbaři, tedy ti, kteří pocházejí z pralesa, již nadále nejsou barbary, naopak civilizace a město zde vzbuzuje barbarství. Zde jsou obyvatelé města, tedy od pohledu civilizovaní a kultivovaní lidé, primitivními barbary. Ačkoliv se tedy může Bonifacie jevit jako primitivní a barbarská, je vlastně kultivovanější než civilizovaná společnost. „Zatímco žena může být primitivní svým původem a vzhledem, je morálně vyspělejší než bílý muž, barbarský a primitivní jedinec.“²²⁸ A proto je proměna Bonifacie v "civilizované" děvče ve skutečnosti degradací její prvotní podstaty.

²²⁶ ARIZA, María Guadalupe Fernández. "La Casa Verde": De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 75.

²²⁷ FUENTES, Carlos. El afán totalizante de Vargas Llosa. *La nueva novela hispanoamericana*, México, 1976, s. 45.

²²⁸ „While the woman may be primitive in her origin and semblance she is morally superior to the white man, a barbaric and primitive individual in his essence [...]“ HERCUT, Otilia-cătălina. AGUARUNA. PERSONAJUL

Bonifacia a její přitažlivost

Kdybychom měli popsat fyzický vzhled Bonifacie, zjistíme, že ačkoliv postava přitahuje tolik mužů, nevyzařuje nějakou mimořádnou krásu.

[...] Je hezká?“ [...] „Nijak zvlášť, je dost při těle²²⁹

To hlavní, co muže přitahuje na Bonifacii je její ochota a mírumilovnost, přesně tak, jak to vystihuje už samotné jméno „Boni facere“, „člověk dobrých činů“. Přitažlivost se skrývá také v jejích velkých zelených očích.

Ale má hezké oči, [...]. Zelené, veliké a záhadné²³⁰.

Zelené oči jako symbol pralesa a také jako symbol pohody a harmonie, jež v sobě postava nese po celou dobu románu.

Co pravděpodobně přitahuje muže na Bonifacii ale nejvíce je fakt, že byla vychovávána v misi, kde se pouhé erotické představy stávají hříchem. Postava v mužích vzbuzovala hříšnou touhu a stala se jakýmsi symbolem zakázaného ovoce.

Svoboda a erotismus jsou v rozporu, z tohoto důvodu se dívky osmnáctého století zapsaly do dějin civilizace jako nejerotičtější, protože byly vychovávány v kláštrech a kláštery svými zákazy a posedlostmi vytvořily zvědavost a některá tabu, která byla katalyzátorem představivosti.²³¹

Klášter, jakožto prostředí nejvíce vzdálené erotickému tématu, a v němž pomýšlení na společenské tabu porušuje všechny mravy, představuje omezení svobody jedince, v tomto případě Bonifacie. Klášter je ale paradoxně i místem, jež vytváří toto tabu.

[...] represe a omezování svobody vyvolává největší sklony k erotickému. [...] Bez katolické církve by erotismus nebyl možný. Na jedné straně vytvořila zákazy a na druhé straně vytvořila prostředí, rituál, který nabídl erotismu stát se nejbohatším a nejnovějším prostředkem.²³²

ÎNTRU CIVILIZAȚIE ȘI BARBARISM ÎN ROMANUL LUI MARIO VARGAS LLOSA, CASA VERDE. *Studii de știință și cultură*. Vasile Goldis University Press, 2017, XIII(2), 59-64, s. 62.

²²⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 212.

²³⁰ Tamtéž, s. 212.

²³¹ „La libertad y el erotismo están reñidos, por ello, las muchachas del siglo XVIII han pasado a la historia de la civilización como las más eróticas, porque estaban educadas en los conventos, y los conventos, a través de sus prohibiciones y de sus obsesiones creaban una curiosidad y unos tabúes que eran los mayores fermentos para la imaginación.” VARGAS LLOSA, Mario. *Elogio de la lectura y de la ficción. Discurso ante la Academia Sueca*, Estocolmo, Fundación Nobel/Santillana, 2010.

²³² „La represión y la falta de libertad genera mayores tendencias a lo erótico” [...] „sin la Iglesia católica no hubiera sido posible el erotismo. Por una parte, creó las prohibiciones y, por otra creó un entorno, un ceremonial

Skutečnost, že byla Bonifacia vychovávána v misií, vyvolalo v mužích erotickou touhu, kterou vyvolávaly dívky i v 18.století, jež byly vychovávány v kláštorech. Bonifacia přitahovala muže především svou nevinností a neposkvrněností, což byla jedna z nejdůležitějších charakteristik dívek pocházejících z klášterů nebo z misie. A tak se stala ženou, jež svou nevinností a zároveň přitažlivostí představovala symbol zakázaného ovoce, po kterém muži tak prahli.

Bonifaciina nevinnost a osud nastíněn pomocí symbolů a barev

Ačkoliv se Bonifaciin osud může zdát od počátku nejednoznačný, s podrobnou studií postavy zjišťujeme, že Vargas Llosa ho pomocí symbolů nastínil již na několika prvních stránkách románu. U tak nevinné a neposkvrněné postavy jako je zprvu Bonifacia nacházíme pomocí zelené barvy záblesky její budoucí degradované podstaty, prostitutky, jenž se uchýlí k Zelenému domu.

Bonifacia zdvihla hlavu a pod houštinou vlasů na chvílku blýskly dva zelené plamínky.²³³

„Ale má hezké oči.“ [...] „Zelené, veliké a záhadné.“²³⁴

José Luis Martín popisuje, že zelená barva má zde d'ábelskou konotaci. Prales prý získal zelenou barvu díky zelenému plazovi, který ho otrávil. Přeměnil ho z nedotčeného a nevinného pralesa na zelený, tedy zkorumpovaný. „Je to zelený plaz, kdo proměnil prales v zelený. [...]. Zelené se v tomto románu stává zkorumpovaným, d'ábelským, pekelným.“²³⁵ Můžeme tedy říci, že zelená barva v tomto kontextu neznázorňuje přírodu a harmonii, nýbrž korupci a zkaženost. Právě prales, který byl zprvu tak čistým a nevinným prostředím se dostal do spárů zeleného plaza, jenž ho otrávil, a tak ho přeměnil ve zkorumpovaný.

Podobný vývoj vidíme i u Bonifacie. Zprvu tak nevinná a čistá jako původní prales a následně zkažená a zkorumpovaná jako budoucí prales. Stejně tak, jak zelený plaz požírá své oběti, tak i falešná a zkorumpovaná společnost požírá a degraduje své oběti, tedy Bonifacii. „Tento zprvu čistý a nedotčený prales –Bonifacia jako děvče– se proměnil v prohnílý a

que le ha suministrado al erotismo su instrumental más rico y novedoso”. VARGAS LLOSA, Mario. “Sin erotismo no hay gran literatura”. *El País*, Madrid, 4 agosto, 2001.

²³³ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 39.

²³⁴ Tamtéž, s. 212.

²³⁵ „Es el reptil verde quien ha hecho verde la selva. [...] .Lo verde viene viene a ser en esta novela lo corrupto, lo diabólico, lo infernal.“ MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979, s. 124-126.

následně zkažený prales: Divošku,²³⁶ prostitutku, která se stává obětí zkorumpované společnosti, tohoto zeleného plaza, jenž natřel dům na zeleno, a tím se dům stal centrem morálních přestupků.

José Martín Luis dále popisuje, že symbol zeleného jedovatého plaza představujícího peruánskou, machistickou, "civilizovanou" a zkorumpovanou společnost, způsobuje otravu nejen Bonifacie, ale ve skutečnosti i celé latinskoamerické společnosti.²³⁷ Otrávená a zkorumpovaná Divoška, tedy latinskoamerická společnost se v podstatě stává samotným Zeleným domem. „[...] zelený dům se stává samotnou otrávenou Bonifacií, otrávenou latinskoamerickou komunitou.“²³⁸ Martín Luis vysvětluje, že tento zelený plaz byl vypuštěn nejen do fiktivního peruánského pralesa Vargase Llosy, ale zároveň i do reálného latinskoamerického prostředí.²³⁹

Autor tímto vytvořil personifikaci Zeleného domu, když přirovnal stavbu domu k vývoji samotné Bonifacie. José Luis Martín rozdělil tento vývoj do tří etap. V první etapě vidíme Bonifacii jako nevinou dívku, „*Bonifacia. – dům před natřením na zeleno.*“²⁴⁰ V druhé etapě se Bonifacia stává Divoškou. „*Divoška. –« zelený »dům: zkažená nevinnost.*“²⁴¹ Tato etapa reprezentuje již natřený dům na zeleno. V poslední etapě Bonifaciina duše zaniká a vzniká jakási nová, ale neviditelná postava. „« *Zelený »plaz. – neviditelná postava [...]*“,²⁴² jehož jed způsobuje degradaci celé společnosti.

Zelená barva má zde tedy negativní konotaci a symbolizuje degradaci postav. Objevují se ale i jiné barvy, a to především ty, které zdůrazňují nevinnost postavy ještě před tím, než se degradovala Bonifaciina osobnost.

Na sobě měla modrou tuniku, jakési pouzdro, které ji zakrývalo od ramen až po kotníky [...].²⁴³

Vargas Llosa popisuje postavu i pomocí modré barvy, jenž má znázorňovat nevinnost a nedotčenost. „[...] spisovatel, [...] dává teď Bonifaciinu nevinnost a čistotu najevo, zpočátku,

²³⁶ „Esa selva pura y virgen en un principio- Bonifacia de niña-se ha transformado en selva putrefacta y destruida luego: la Selvática.“ MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979, s. 125.

²³⁷ Tamtéž, s. 124-126.

²³⁸ „La casa verde viene a ser Bonifacia misma envenedada, la colectividad latinoamericana emponzonada.“ Tamtéž, s. 126.

²³⁹ Tamtéž, s. 124-126.

²⁴⁰ „*Bonifacia. – la casa antes de ser pintada de verde.*“ Tamtéž, s. 126.

²⁴¹ „*Selvática. – La casa «verde»: la inocencia corrompida*“ Tamtéž, s. 126.

²⁴² Tamtéž, s. 126.

²⁴³ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 21.

ne pomocí zelené, s níž bude postupně popisována po kontaktu se společností, ale pomocí klasických odstínů nevinnosti,²⁴⁴ tedy pomocí modré barvy. Ve chvíli, kdy se již zmíněný zelený jedovatý plaz zmocňuje Bonifaciina těla, autor začne popisovat postavu pomocí zelené barvy jakožto označení degradace postavy, a tak se z Bonifacie stává Divoška.

Symbol plaza vidíme i ve spojení s bílou barvou.

[...] sestra Angélica přecházela po spižímě a hrozila Bonifacii pěstí; občas si vyhrnula rukáv hábitu a objevila se její paže, podobná tenkému bílému hádku.²⁴⁵

I zde se jedná o nastínění Bonifaciina nevyhnutelného osudu. „Objevují se [...] prvky, které předpovídají Bonifacii nešťastnou budoucnost: [...] vyobrazení paže jeptišky.“²⁴⁶ Jak již bylo dříve zmíněno, symbol plaza má negativní konotaci. Ve španělském originále „viborilla“, také bychom mohly přeložit jako „malá zmije“, jež představuje nebezpečného plaza, poukazuje na Bonifaciin nevyhnutelný osud, nevěstinec. A tak matka Angélica, ať už nevědomky nebo úmyslně, předpověděla budoucnost této postavy již na začátku díla.

[...] Ještě jsi byla takováhle, a už se dalo uhádnout, co z tebe bude, a představená ukázala na půl metru od země.²⁴⁷

Zároveň však bílá barva odkazuje na nevinnost. María Gaudalupe popisuje, že spojením těchto symbolů, bílé barvy a plaza, v sobě Bonifacia nese nevinnost, ale zároveň i určité nebezpečí, a tak ji vidí i řádové sestry,²⁴⁸ jako vtěleného d'ábla.

„Jsi vtělená d'áblice,“ řekla sestra Angélica a sehnula se k Bonifacii, která ležela na podlaze jako skrčené tmavé zvířátko. „Jsi zlá a nevděčná.“ „Nevděk je to nejhorší na světě, Bonifacie, [...]“²⁴⁹

Další náповědou podhalující osud této postavy je temnota a šero místností, kde jsou děvčata vychovávány. Temnota místností vzbuzuje pocit smutku a tím tak reprezentuje bolestný a nevyhnutelný osud postavy. Například scéna, kdy se matka představená ptá Bonifacie, proč nechala utéct dvě mladé chovanky z misie.

²⁴⁴ „[...] el novelista, [...], hace aparecer la inocencia y pureza de Bonifacia ahora, al principio, no con el verde que luego poco a poco, al contacto con la sociedad tendrá, sino con los tintes clásicos del candor.“ MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979, s. 133.

²⁴⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 37.

²⁴⁶ „Aparecen [...] elementos que predicen el triste futuro de Bonifacia: [...] la imagen que describe el brazo de la religiosa.“ ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 77.

²⁴⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 36.

²⁴⁸ ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73- 92, s. 77.

²⁴⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 36.

[...] „Tys neslyšela?“ řekla sestra Angélica. „Okamžitě mluv.“ Tmavá rouška, která jí vroubila tvář, a šero v pracovně jen zdůrazňovaly dvojaký výraz v jejím obličejí [...].²⁵⁰

Těmito symbolickými popisy, jež v sobě nesou skrytý význam, chtěl Vargas Llosa poukázat na Bonifaciin osud začínající v pralese a končící v nevěstinci. Jako by se postava pohybovala v začarovaném kruhu, z něhož není cesty ven.

Životy těchto postav se pohybují v kruzích. A struktury těchto děl připomínají *kontinuitu* kruhu, kde jsou začátek a konec vždy spojeny a přítomny, kde minulost a budoucnost byly zrušeny, aby se staly trvalou opakující se *přítomností*.²⁵¹

Lalita

Předloha Lality

Je pravděpodobné, že autor se pro postavu Lality nechal inspirovat Lolitou Vladimira Nabokova, neboť u Lality vidíme stejný vývoj z mladé dívky v dospělou přitažlivou ženu. „Lolita je eroticko-přitažlivým zárodkem postav, jejichž věk se pohybuje v rozhraní puberty – dospívání.“²⁵² A tak se koncept Lolity, vývoj dívky v dospělou přitažlivou ženu, stal předlohou pro postavu Lality, jež se také stala přitažlivým ideálem vzbuzující sexuální touhu. Vargas Llosa ale podle konceptu Lolity nestvořil jen Lalitu, nýbrž i ostatní ženské postavy, u nichž vidíme tento vývoj v dospělou ženu, jako tomu bylo i u Bonifacie. U Lality pak ještě pomocí samotného jména více neznačil přímou spojitost s původní Lolitou.

Lalita jako symbol přitažlivosti a následná ztráta přitažlivosti

Lalita je spolu s Bonifacíí jednou z nejdůležitějších postav románu. I ona vzbuzuje v mužích sexuální touhu a přitažlivost.

„Copak jsem ti neříkal, že byla opravdu hezká? Kdo ji uviděl, ten na ní měl zálusk.“²⁵³

Svou krásou vyvolala zájem hned v několika mužích. Nejprve se objevuje Lalita po boku Julia Reáteguiho, následně žila s Fushíou, jež se do ní zamiloval a vzali se. Lalita pak otěhotněla, ale Fushíovo bezcitné zacházení v ní vyvolalo zášť, a tak utekla s Adriánem

²⁵⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 21.

²⁵¹ „Las vidas de esos personajes se mueven en círculos. Las estructuras de esas obras sugieren el *continuum* del círculo, en donde el principio y el fin siempre están unidos y presentes, en donde se han abolido lo pasado y lo futuro, para hacerlos un permanente *hoy* girando.“ MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979, s.136.

²⁵² „Lolita es el germen erótico-sensual de sus protagonistas, cuyas edades fluctúan en el margen de la pubertad-adolescencia.“ GODOY-COSSÍO, Ana. El erotismo de la niña-mujer en el jardín narrativo de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa. *La Colmena*. 2020, (107), 55-64, s. 56.

²⁵³ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 62.

Nievesem. Z vyprávění zesnulého Aquilina, nejlepšího přítele Fushíi, se pak dozvídáme, že ani s Nievesem nevydržela Lalita dlouho a vdala se za strážníka el Pesadora, s nímž měla mnoho dětí. Luna Escudero-Alie přirovnala postavu Lality k postavě Terezy z prvního románu Vargase Llosy *Město a psi*.²⁵⁴ Do Terezy se totiž zamilovalo více mužů stejně jako do Lality. A tak se Lalita stala jakýmsi symbolem krásy a středem pozornosti všech mužských postav.

Je ale třeba zmínit, že ačkoliv se Lalita stala symbolem krásy a přitažlivosti, její vzhled se změnil ve chvíli, kdy s Fushíou překročili hranice ostrova v řece Santiago a pokračovali zde stejně jako v Iquitosu s nelegálním obchodováním. Příroda se jim za jejich nesprávné zacházení s pralesem začala mstít. Fushía onemocněl a Lalita přišla o svou krásu a přitažlivost. Nadále byla popisována jen jako stará žena, jež ztratila svou atraktivnost a energii. Už ani pro Fushíu nebyla tak přitažlivou jako v Iquitosu.

„Potíž je v tom, že se mi hnusí ty tvoje uhry,“ rozkřikl se Fushía, „a taky že už jsi stará.“²⁵⁵

„Lalita ohromně ztloustla, nejdřív jsme jeden druhého ani nemohli poznat.“²⁵⁶

Fushía pak následně vyhledával sexuální potěšení u prostitutek nebo u domorodých žen, které nutil k sexu před Lalitinými očima a Lalita, jako poslušná žena musela respektovat Fushíovu nevěru a být mu oddaná jako na začátku.

Podřízenost; Lalita jako předmět

Sara Castro-Klarén rozděluje ženské postavy z románů Vargase Llosy do dvou skupin. Do jedné skupiny řadí ženské postavy z autorových pozdějších románů, například postavu Lily z románu *Travesuras de la niña mala / Zlobivá holka* z roku 2006.²⁵⁷ Lily „představuje krásnou ženu, svůdnou, koketující, záhadnou, nezávislou, co nechce plnit rozkazy ani se nikomu podřízovat, je to opravdová *femme fatale* [...]“²⁵⁸. Do této skupiny tedy řadí autorka nezávislé ženské postavy, jež se nesnaží podřídit se mužům.

²⁵⁴ ESCUDERO-ALIE, María Elvira Luna. Un comentario sobre el amor de Jurema y el periodista miope. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 16 (2001), s. 3 . [http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/lit_poli.html; 5-3-2010].

²⁵⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 273.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 338.

²⁵⁷ CASTRO-KLARÉN, Sara. *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*, Lima: Latinoamericana, 1988, s. 49.

²⁵⁸ „Representa a una mujer guapa, seductora, coqueta, misteriosa, independiente que no quiere obedecer ni someterse a nadie, es la verdadera *femme fatale* [...]“ ŠTĚPANOVSKÁ, Tereza. *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ostava, 2010. Diplomová práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Maksymilian Drozdowicz, Ph.D. s. 30.

Druhou skupinu tvoří podle Castro-Klarén ženské postavy z prvních románů, které nesou charakteristiku nevinných a poslušných žen. Lalitu bychom podle tohoto rozdělení mohli zařadit právě do této skupiny žen, jež byly stvořené tak, aby vylíčily skutečnou realitu peruánských žen. Ženy z druhé skupiny popisuje autorka jako stereotypní postavy.²⁵⁹ Jsou často nenápadné, jejich jediný úkol je podřídit se muži a poslušně ho poslouchat. Působí monotónně, občas až nudně a v přítomnosti mužů přijímají funkci otrokyně nebo služebné.

Lalitinu podřízenost vidíme například ve spojení s Fushíou. Muž po ženě vyžaduje poslušnost a oddanost, stejně jako seržant Lituma od Bonifacie. Proto bychom vztah mezi Fushíou a Lalitou mohli popsat spíše jako vztah nadřízeného a podřízeného než jako vztah manželský. Jelikož Vargas Llosa často ve svých dílech zobrazoval prostředí z mládí, které prožil ve vojenském gymnáziu Leoncia Prada, můžeme chápat vztah Fushí a Lality i jako vztah mezi generálem a vojínem, kdy je vojín donucen plnit rozkazy svého nadřízeného. Lalita se tak dostává do pozice podřízené, jenž je oddaná svému pánovi.

[...] tak poslyš, kdo tady poroučí?, od které doby si dovoluješ odmlouvat?²⁶⁰

S vojenským prostředím se pojí i násilí, a to ve všech různých podobách. Objevuje se násilí fyzické, jež můžeme vidět v následující ukázce.

„[...] věčně mívala na krajíčku, a když jsem měl špatnou náladu, stříhnul jsem jí pár facek [...].“²⁶¹

[...] „Zbil jsi do krve, až do bezvědomí,“ řekl Aquilino. „Měsíc nato jsem přijel a Lalita ještě byla samá modřina.“²⁶²

Dále se objevuje i sexuální násilí, jehož byl Vargas Llosa svědkem také ve vojenském gymnáziu Leoncia Prada. Fushía nejen, že vůči Lalitě zaujímal machistický postoj, ale dokonce ji i sexuálně zneužíval, a co víc, před jejíma očima zneužíval i jiné ženy.

„Řekni sám, která by si něco takového dala líbit? Z každé cesty sis přivezl ženskou a spal jsi s nimi Lalitě před nosem.“²⁶³

A jako poslední se objevuje násilí v podobě slovních vulgarismů.

„to nemá s moskyty co dělat, ty čubko.“²⁶⁴

²⁵⁹ CASTRO-KLARÉN, Sara. *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*, Lima: Latinoamericana, 1988, s. 49.

²⁶⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 155.

²⁶¹ Tamtéž, s. 61.

²⁶² Tamtéž, s. 155.

²⁶³ Tamtéž, s. 131.

Cílem autora bylo vykreslit pomocí Lality opravdové postavení peruánských žen, které se často stávaly podřadnými a ve společnosti neměly žádný hlas. Lalita tedy odrážela skutečné postavení žen v peruánském prostředí, jež zažívaly všechny zmíněné typy násilí a jejichž jediným úkolem bylo starat se o rodinu. Aránzazu Roldán Martínez píše, že hlavní náplní žen bylo starat se především o domácnost a rodinu. Ženy byly naprosto vyloučeny z politického a ekonomického života, v němž figurovali především nadřazení muži.²⁶⁵

Lalitinu podřízenost (a zároveň podřízenost peruánských žen obecně) bychom také mohli propojit s podřízeností pralesa v civilizovaném světě. Pozice žen se v tomto případě jeví stejně podřadně jako pozice pralesa a indiánů, kteří v něm žijí. Autor se snažil představit skutečnou „[...] společenskou realitu civilizovaných mužů kapitalistických názorů na domorodé obyvatelstvo a přírodní zdroje pralesa [...]“²⁶⁶ Chtěl znázornit pomocí podřízených žen i podřízenost pralesa, jenž si civilizovaná společnost snažila přizpůsobit. Tak to tvrdí i Mark Irvine, když píše, že „obě, Lalita i Bonifacia projevují pozoruhodnou vůli přežít, navzdory nepopiratelnému zneužívání muži, možná proto, aby vyobrazily opravdovou pozici pralesa samotného.“²⁶⁷ Vztah Lality a machistického Fushíi bychom tedy mohli vnímat podobně jako vztah mezi nadřazenou civilizovanou společností a podřízeným pralesem.

Lalita se ale nestala jen podřízenou ženou, stala se i pouhým předmětem či majetkem mužů. Vidíme to například v ukázce, kde Fushía vypráví, jak odkoupil Lalitu od její matky.

„Dostal jsem ji jako pannu,“ řekl Fushía, „když ještě o životě nevěděla vůbec nic.“²⁶⁸

A tak se Lalita stává předmětem či majetkem stejně jako dříve popsaná Bonifacia. „Rodiče nebo muži občas obchodují s ženami jako s majetkem, jako v případě Lality.“²⁶⁹ Když Fushía pracoval v Iquitosu, spatřil mladou Lalitu, jenž žila s matkou v nouzi a bídě. Objevil se Japonec Fushía, který se začal zajímat o Lalitu a naskytla se možnost, jak rodinu zachránit z této bídy. Fushía odkoupil Lalitu od její matky za účelem pracovní síly, a tak mu Lalita

²⁶⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 275.

²⁶⁵ MARTÍNEZ, Aránzazu Roldán. “Regreso al futuro: el papel de la mujer en el mundo contemporáneo”, In: *Arbil*, n° 86, Zaragoza, s. 7. [<http://www.arbil.org/%2886%29aran.htm>; 15-4-2010].

²⁶⁶ „[...] the social reality of civilised man’s capitalistic views towards the indigenous people and the natural resource of the jungle, [...]“ IRVINE, Mark. The Maternalisation of the “Jungle” in Mario Vargas Llosa’s *La casa verde*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 7, No. 1, 2001, 43-54, s. 47.

²⁶⁷ „Lalita and Bonifacia both display a remarkable will to survive, despite their blatant exploitation by men, to echo perhaps the very position of the jungle itself.“ Tamtéž, s. 47.

²⁶⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 61.

²⁶⁹ „A veces los padres o los novios negocian con las mujeres como si fueran sus propiedades, como, por ejemplo, en el caso de Lalita.“ ŠTĚPANOVSÁ, Tereza. *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ostava, 2010. Diplomová práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Maksymilian Drozdowicz, Ph.D., s. 37.

začala sloužit jako pomocnice s nelegálním obchodem. Přejímala kaučuk a následně ho balila jako tabák a posílala dál.

[...] dá jí místo ve své kanceláři a její plat bude znamenat skutečnou pomoc pro vás obě, jak by se vám to zamlouvalo, Lalito? Pomyslela na dceřinu budoucnost, na všecko, co potřebovaly, [...], na nouzi, v které žily: nakonec dovolila, aby Lalita to místo u Japonce přijala.²⁷⁰

Lalita byla pro Fushíu jen pomocnou rukou či služebnou. Ani ve chvíli, kdy se Lalita svíjela bolestmi při porodu Fushíova syna, se nesmíloval a Lalita pro něj byla stále pouhým předmětem, nikoliv živou bytostí, jež disponuje jak city, tak bolestí.

[...] a Lalita se svíjela bolestí, [...] Fushío, pomáhej mi trochu, jeden by ani neřekl, že je to tvoje dítě.²⁷¹

[...] a Fushía, tady máš vodu a nekřič tolik²⁷²

A v neposlední řadě bychom mohli konstatovat skutečnost, že se sice stala předmětem, ale stala se především sexuálním předmětem, jež měl sloužit k sexuálnímu uspokojení několika mužů. To je patrné nejvíce ve spojení s Fushíou a následně s posledním Lalitíným manželem, četníkem el Pesadorem, jenž byl posedlý sexem.

Taškářka

Taškářka se od většiny ostatních ženských postav románu výrazně odlišuje. Vnímáme ji jako samotářskou postavu, jež nevyhledává lásku mužů, ani zázemí, které by ji mohl muž ve společnosti poskytnout. Cítí se být nezávislou ženou s nezkrotnou povahou, a proto ji muži často považují za zvláštní, neboť je jiná. Její vzhled připomíná spíš muže než ženu. Nenosila podpatky, nemalovala se a rozhodně v mužích nevbuzovala sexuální touhu.

Nosila boty bez podpatků, podkolenky a blůzu, která také vypadala jako mužská, nikdy si nemalovala rty a nehty a nenatírala si tváře líčidlem [...].²⁷³

Taškářka se na rozdíl od Bonifacie a Lality nestala symbolem přitažlivosti.

Postavu Taškářky známe jako dvě odlišné osoby, přičemž ke konci románu zjišťujeme, že se jedná o postavu jedinou. Nejprve ji vidíme v mytické linii románu jako čerstvě narozenou dceru dona Anselma a Antonie. Do této části románu patří i první stavba Zeleného

²⁷⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 60.

²⁷¹ Tamtéž, s. 227.

²⁷² Tamtéž, s. 229.

²⁷³ Tamtéž, s. 248.

domu, jehož majitelem je stále don Anselmo. Poté, co zemřela Antonia a Piňčané vypálili Anselmův dům, don Anselmo zestárl a neměl již potřebnou energii k výchově mladé Taškárky, již se nakonec ujala Juana Baurová.

V druhé linii románu, v části, kde se příběh zdá čtenáři reálnější a uvěřitelnější než v první mytické linii, se objevuje Taškárka již jako dospělá žena, která nechává znovu vystavit Zelený dům a chce pokračovat v tom, co její otec začal.

Taškárka, [...], trávila celé dny na stavbě a pomáhala dělníkům, a staříci si vyměňovali výmluvné pohledy a vzpomínali vzrušeně na zašlé časy, „ona ho staví znovu, člověče“, „jablko nepadá daleko od stromu“, „jaký otec, taková dcera“.²⁷⁴

Nový dům, jehož majitelkou byla Taškárka a kde se don Anselmo objevuje již jako starý harfeník, měl být tedy novým nevěstincem a hospodou, kde se uzavíraly sázky. V této části románu je zřejmé, že přítomnost Zeleného domu degradovala Taškárčinu osobnost. Z nevinného děvčátka, které jsme viděli v prvním mytickém vyprávění, se stala žena, která prahla jen po penězích. Jediné, co ji totiž zajímalo bylo, jak zákazníci zaplatí.

Mluvíme-li o její touze po penězích, mohli bychom zmínit i že samotné jméno Taškáška je svým způsobem odkazem k penězům. "Taškár", tedy jako ten, co vybírá kapsy ostatním a prahne po jejich penězích stejně jako to dělala Taškárka. Nebo bychom její jméno měli chápat spíš jako pojem "taškařina" či "taškařice", tedy jako žert či legrace? Zaměříme-li se na španělský originál jména – „La Chunga“, který můžeme přeložit právě jako legraci nebo žert a analyzujeme-li i mužský rod „chungo“, v překladu špatný, ošklivý či škaredý, zjišťujeme, že všechny tyto charakteristiky v sobě Taškárka ukrývá. Prahne po penězích, je ošklivá a zároveň i k smíchu, neboť, je dcerou muže, který pocházel z pralesa, jež byl v očích nadřazené civilizované společnosti vždy k smíchu. Tento odkaz k pralesu můžeme vidět i v následující ukázce.

Taškárka teď už pila taky. Svýma chmurnýma a lhostejnýma, polomrtvýma očima sledovala všechny kolem, fráji i Divošku.²⁷⁵

Taškárčiny oči jsou zde popsány pomocí přídavných jmen, jež bychom čekali spíš u obyvatelů pralesa. Právě ty popisoval Vargas Llosa jako mrzuté a pochmurné osoby, neboť pochopili, že v souboji s civilizací nemají žádnou šanci a vždy budou stát na straně poražených.

²⁷⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 249-250.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 145.

V následující ukázce si navíc můžeme všimnout, že Taškárka pozoruje návštěvníky svého podniku s nechutí a odmítavostí.

Taškárka si ho prohlížela chladnými očima jako nějaký odporný hmyz.²⁷⁶

V tomto smyslu bychom nejspíš odporným hmyzem mohli chápat civilizovanou a machistickou společnost, jež navštěvuje Taškárčin Zelený dům. Její pohled na tuto společnost jako by připomínal pohled samotného Vargase Llosy. Autor vidí totiž skutečnou peruánskou společnost také jako odporný hmyz, jenž se vyznačuje mimo jiné i machismem, různými perverznostrmi a korupcí. Z tohoto úsudku bychom mohli říci, že postava Taškárky může být i autorovým alter egem, neboť její pocity ztělesňují pocity samotného autora.

²⁷⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 161.

Závěr

Mario Vargas Llosa se ve svých románech často nechával inspirovat osobními zkušenostmi či vzpomínkami (ať už byly pozitivní či naopak), tedy vlastním životem. Tyto životní vzpomínky začal nazývat „démony“, které pak v románu smíchal s prvky fiktivními. Vzpomínky či osobní zkušenosti, které byly inspirací přímo pro román *Zelený dům*, popsal v informativním díle *Utajený příběh jednoho románu*. Je tedy zřejmé, že klíčové momenty autorova života se stávají jakýmsi základním stavebním kamenem tohoto románu.

Jedním z těchto „démonů“ byla například expedice do amazonského pralesa, které se autor zúčastnil v roce 1958. Tehdy spatřil svět, který doposud znal jen z knih. Poznal Peru z doby kamenné, kde se civilizovaní lidé chovali k indiánům stejně jako barbaři. Byl svědkem civilizačního procesu, kterému byly vystavovány unesené domorodé dívky; misionářky ze Santa María de Nieva se domnívaly, že dívkám to pomůže v budoucím životě. Opak se stal pravdou, místo aby je civilizovaly, udělaly z nich bytosti, které nenašly místo ani v civilizovaném světě, ani v pralese odkud původně přišly, neboť v misií byly donuceny odmítnout svou prvotní domorodou podstatu. A tak se z těchto dívek často stávaly jen služebné či prostitutky. Jak již bylo zmíněno, některé vzpomínky či osobní zkušenosti z autorova života se staly jeho románovými „démony“, a tak se i misie v pralese Santa María stává jedním z těchto „démonů“, který se ukázal jako podstatný pro román *Zelený dům*.

Důležité je ale také zmínit, že skutečná expedice do Amazonie byla pro Vargase Llosu sice klíčová, ale autor se nechal inspirovat i jinými spisovateli, jež se zabývali pralesem jako literárním tématem mnohem dříve než sám Vargas Llosa. A tak stvořil prales jako Kolumbovo magické a zázračné místo, když představil některé fantastické mýty peruánského pralesa. Ale značnou podobnost pralesu Vargase Llosy jsme našli v regionalistickém románu *Vír* (1924) od Josého Eustacia Rivery, který vyličil prales jako drsné, nebezpečné místo, které každého pohltí, v němž však člověk prochází zásadní proměnou – někdy i k lepšímu. Prales se tedy objevil jako literární téma již mnohem dříve, než ho zpracoval Vargas Llosa a postupně získal odlišné interpretace. Toto téma tedy z literatury nevymizelo, naopak nabylo na aktuálnosti. A tak Vargas Llosa ukázal, že převzal některé literární znaky od jiných autorů, když svým pralesem vyvolal naprosto protikladné literární interpretace a stvořil tak ambivalentní místo: Kolumbovo rajské místo a Riverův nebezpečný prales.

Je tedy zřejmé, že ani střet civilizace s přírodou pralesa z literatury nevymizel, a tak ani Vargasův prales není výjimkou. Autor představuje prales, který je nucen bojovat proti

civilizované misii Santa María de Nieva nebo civilizovanému a sobeckému Fushíovi, jež se v pralesi snaží zbohatnout. Chápe tyto civilizované jedince jako vetřelce, kteří narušují panenskou přírodu a život pralesa. Prostřednictvím těchto jedinců je vysvětlen i pojem iniciační cesta, jež spočívá v řadě překážek a pastí, které se snaží odradit vetřelce od jeho prvotního záměru. Zároveň ale tato cesta modifikuje i charakter postavy do té míry, že je postava postupně zbavována všech rysů, které by mohly představovat civilizaci, a nakonec dochází ke spojení člověka s touto jednoduchou přírodou.²⁷⁷ Iniciační cesta je popsána v praxi na mužské postavě, zvané Fushía.

Vargas Llosa představil i Piuru, městské prostředí. Piura byla pro autora obzvlášť důležitá, neboť právě zde vznikla myšlenka o stvoření románu *Zelený dům*. A mohli bychom se zeptat, proč se zrovna v Piure objevila tato myšlenka o vzniku románu? Na otázku bychom si pravděpodobně odpověděli skutečností, že Piura představovala civilizované prostředí, které chtěl autor konfrontovat s primitivním pralesem. Tato odpověď by však byla nedostatečná, neboť chtěl-li autor vyobrazit opravdu civilizované místo, proč si nevybral například Limu, která byla tím nejpokrokovějším, nejmodernějším a nejvíce civilizovaným městem v celém Peru? Je zřejmé, že reálná města se často stávají literárním prostředím proto, aby umožnily autorům vylíčit své osobní vzpomínky.²⁷⁸ A tak se i Piura stala místem, kde se zrodila myšlenka o stvoření románu právě proto, že autor zde zažil šťastné mládí a na prostředí Piury vzpomíná s radostí. Navíc momenty, které zažil v Limě, ať už po boku svého násilnického otce, nebo ve vojenském gymnáziu, mu nedovolily vylíčit Limu jako prostředí na, které vzpomíná rád, naopak, mluví-li se v románu někdy o Limě, nikdy se o ní nemluví kladně. Proto si Vargas Llosa vybral Piuru, neboť ji spojuje s veselými momenty svého života.

Nejen opozice dvou odlišných míst (prales Santa María de Nieva a Piura) nám pomáhají vysvětlit často používané téma latinskoamerických autorů civilizace-barbarství, ale především i postavy románu, skrz které je pozorována proměna charakteru civilizovaných nebo barbarských postav. Postupně zjišťujeme, že tyto dvě roviny románu, prostor a postavy, od sebe nelze oddělit, neboť se změnou prostoru se váže i změna postav. Dospíváme k závěru, že dichotomie civilizace-barbarství, jež byla tradičně nahlížena skrz opozici město-venkov, se ukazuje jako relativní, neboť obě polohy jsou spíš v nitru každé z postav. Dokonce některé postavy původem z pralesa vykazují vyšší mravní hodnoty než postavy prvotně civilizované.

²⁷⁷ AINSA, Fernando. *Del topos al logos: Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006, 303 s., s. 52.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 141.

Vrátíme-li se k „démonům“ Vargase Llosy, které jsou impulzem pro některá jeho témata v románu, mohli bychom mluvit samozřejmě i o machistickém postoji k ženám v peruánské společnosti 20. století. Tento „démon“ vznikl a patrně se i vyvíjel nejen po boku Mariova otce, který se často uchýloval k násilnickému chování, ale nabyl na své síle i ve vojenském gymnáziu v Limě, kam ho otec zapsal. A proto se i tento „démon“ stává stěžejním pro román Vargase Llosy. Představuje ho pomocí vztahu mezi generálem a prostým vojínem, kdy na místě podřadného vojáka stojí žena, donucena poslouchat svého muže jako nadřízeného generála.

Vidíme, že vojenské gymnázium v Limě se tedy stává autorovým velkým „démonem“, neboť zde zažil kruté chvíle. Byl svědkem nejen machismu a nadřazenosti vojenských autorit, ale i korupce, bezpráví a nespravedlnosti. A tak, aby vyobrazil zášť k vojenským autoritám, spojuje představitele vojenského prostředí s tématem sexuálním a popisuje ty nejperverznější sexuální touhy vojenských příslušníků. Spojuje tedy dva světy, nadřazený vojenský svět plný striktních pravidel se světem plným milostných přání, čímž se mu podařilo ponížit a zesměšnit vojenské autority.

Mluvíme-li o sexuálním tématu, neměli bychom opomenout, že Zelený dům, jakožto nevěstinec, se v tomto ohledu také stává cenným příspěvkem. A zeptáme-li se znovu na otázku, proč si autor vybral zrovna prostředí nevěstince, odpověď, že místo bylo příhodné pro zobrazení sexuálního tématu, by patrně byla nedostatečná. Ani skutečný nevěstinec z autora mládí nebyl tím pravým důvodem, proč se autor rozhodl pro toto prostředí. Latinskoameričtí autoři často zobrazují tento podnik, neboť se jim zdá že prostředí nevěstince je pravdivým odrazem skutečné latinskoamerické reality.²⁷⁹ A tak podnětem pro stvoření fiktivního Zeleného domu Vargase Llosy je také latinskoamerická realita, kterou autor popisuje stejnými vlastnostmi, jakými by se dal popsat i samotný nevěstinec – machistické prostředí plné zneužívání moci a autority, místo s mužskou nadvládou a podmanění si žen, prostředí plné zvrhlostí všeho druhu a v neposlední řadě i místo, jež v mnoha vyvolává deziluzi a odsouzení společnosti.

V románu je ale zřejmé, že „démoni“ nejsou jediným podnětem, který autor využívá pro výstavbu svého fikčního světa. Vargas Llosa se snaží stvořit tzv. totální román, v němž je realita nahlížena z různých perspektiv. Tato technika je stěžejní pro vytvoření fiktivního Zeleného domu, nevěstince uprostřed Piury. Zelený dům je v románu popsán pomocí dvou

²⁷⁹ TERRONES, Félix. La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. *Kipus: revista andina de letras* (34), 2013, 61-112, s. 65.

momentů, dvou různých perspektiv, a to skrz autorovo mládí a dospívání. Tyto dvě skutečné vzpomínky se ztotožňují se vzpomínkami postavy Anselma, jenž stejně jako sám autor popisuje jednu skutečnost, Zelený dům, prostřednictvím dvou odlišných momentů, mládí a stáří.

Všechny techniky, které Vargas Llosa používá, (tvoření na základě osobních „démonů“, tedy životních zkušeností nebo vzpomínek, vznik autonomního fikčního světa, jehož mnohotvárnost je nahlížena z různých perspektiv, vkládání příběhů do jiných příběhů bez jakéhokoliv náznaku změny děje, střídání prostorů a hlasů) představují obtížné chápání románu, neboť aby čtenář pochopil dílo jako ucelené, je nucen seznámit se s autorovými technikami. Teprve až poté čtenář pochopí celé dílo a skutečný záměr autora. Román se tedy zprvu zdá pro čtenáře obtížný, ale na druhou stranu Vargas Llosa svým narativním experimentem dokazuje originalnost románu. Tímto dílem obohacuje tvorbu autorů hispanoamerického boom 60.let 20.století.

Seznam použité literatury

Primární literatura

- VARGAS LLOSA, Mario. *Zelený dům*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2005.

Sekundární literatura

- AINSA, Fernando. *Del topos al logos: Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006, 303 s.
- ALEGRÍA, Fernando. El paisaje y sus problemas. En: Atenea. Tomo XXXV, 133, julio, Santiago de Chile, 1936,
- ARIZA, María Guadalupe Fernández. “La Casa Verde”: De la estructura mítica a la utopía. *Anales de literatura hispanoamericana* (8), Universidad de Málaga, 1979. 73–92.
- BOLDORI DE BALDUSSI, Rosa. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.
- BOWLES, Paul. *El cielo protector*. EDHASA, 2021. Dostupné z: <https://www.perlego.com/book/2703505/el-cielo-protector-pdf>.
- CABALLERO CALDERÓN, Eduardo. Literatura y paisaje. En: *El Tiempo*, Bogotá, 17 agosto, 1965.
- CARRERA PACHECO, María José. *La casa verde*, consecuencia de la necesidad de ‘habitar’. *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales* (42), julio-diciembre 2017, 55-65.
- CASTRO-KLARÉN, S. *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*, Lima: Latinoamericana, 1988.
- DOLFUS, Véase Olivier. *El espacio geográfico, Barcelona*. Barcelona, 1975.
- DVOŘÁK, Lubor. *Pojetí románu u Maria Vargase Llosy: teorie a praxe (La casa verde)*. 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií. Vedoucí práce doc. PhDr. Hedvika Vydrová.
- ESCUDERO-ALIE, María Elvira Luna. Un comentario sobre el amor de Jurema y el periodista miope. In: *Especulo. Revista de estudios literarios*, 16 (2001). [http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/lit_p_oli.html; 5-3-2010].
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. Nueva York, Columbia University Press, 1983.

- FENWICK, M.J. *Dependency Theory and Literary Analysis: Reflections on Vargas Llosa's The Green House*. Minneapolis, Institute of the Study of Ideologies and Literatures, 1981.
- FERRERO, Andrés. *Los machiguengas: tribu selvática del sur-oriente peruano*. Villava, España, Editorial OPE, 1967.
- FLORES ARGUEDA, René. Vargas Llosa y el erotismo: medicina e ideología, In: *Letria*, 159 (2007). [<http://www.letralia.com/159/articulo01.htm>; 2-3-2010].
- FRIMLOVÁ, Petra. *Humor a kritika v díle Pantaleón a jeho ženská rota Maria Vargase Llosy*. 2015. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií. Vedoucí práce Mgr. Dora Poláková, Ph.D.
- FUENTES, Carlos. El afán totalizante de Vargas Llosa. *La nueva novela hispanoamericana*, México, 1976.
- FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara: 2011.
- GERDES, Dick. *Mario Vargas Llosa*, Boston: Twayne, 1985.
- GODOY-COSSÍO, Ana. El erotismo de la niña-mujer en el jardín narrativo de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa. *La Colmena*. 2020, (107), 55-64.
- HERCUȚ, Otilia-cătălina. AGUARUNA. PERSONAJUL ÎNTRE CIVILIZAȚIE ȘI BARBARISM ÎN ROMANUL LUI MARIO VARGAS LLOSA, CASA VERDE. *Studii de știință și cultură*. Vasile Goldis University Press, 2017, XIII(2), 59-64.
- HUERTAS CASTILLO, Beatriz. Indigenous People in Insolation in the Peruvian Amazon. Copenhagen, IWGIA, 2004.
- IRVINE, Mark. The Maternalisation of the "Jungle" in Mario Vargas Llosa's *La casa verde*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 7, No. 1, 2001, 43-54.
- KAMINSKY, Amy Katz. INHABITANTS, VISITORS, AND WASHERWOMEN: Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa. *INTI, Revista de literatura hispánica* Providence, R.I: Roger B. Carmosino, Providence College, 1978, 8(8), 45-56.
- KRISTEVA, Véase Julia. *El texto de la novela*, Barcelona, 1974.
- LASTARRIA, José Victoriano. Discurso ante la Sociedad Literaria del 3 de mayo de 1842. En: *Recuerdos literarios*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967.
- MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979.
- MARTOS, Marco. Piura en la obra narrativa de Mario Vargas Llosa. *Revista Letral* (21), 2019, 204-223.

- MARTÍNEZ, Aránzazu Roldán. “Regreso al futuro: el papel de la mujer en el mundo contemporáneo”, In: *Arbil*, nº 86, Zaragoza.
[<http://www.arbil.org/%2886%29aran.htm>; 15-4-2010].
- MIGUEL OVIEDO, José. ”Mario Vargas Llosa: La alternativa del humor,” *Palabras del escándalo*, Julio Ortega, ed. (Barcelona: 1974).
- ORTIZ RODRÍGUEZ, María de las Mercedes. La fisura irremediable: indígenas, regiones y nación en tres novelas de Mario Vargas Llosa. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología* (15). 2012, 111-136.
- OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- RAZACK, Saniyya (2023,3th May). Fantastic Myths of Peru through Generations of Storytelling. <https://www.yoair.com/blog/fantastic-myths-of-peru-through-generations-of-storytelling/>
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. Mario Vargas Llosa: “Sin erotismo no hay gran literatura”, In: *El País*, 27/10/2016.
[https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477562715_786318.html#?prm=copy_link].
- STANDISH, Peter. Mario Vargas Llosa: La casa verde, in Philip Swanson (ed.), *Landmarks in Latin American fiction*, London and New York: Routledge.
- ŠTĚPANOVSÁ, Tereza. *La violencia de género en la obra de Mario Vargas Llosa*. Ostava, 2010. Diplomová práce. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Maksymilian Drozdowicz, Ph.D.
- TERRONES, Félix. La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. *Kipus: revista andina de letras* (34), 2013, 61-112.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Elogio de la lectura y de la ficción. Discurso ante la Academia Sueca*, Estocolmo, Fundación Nobel/Santillana, 2010.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La novela*, 1969.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. 1975.
[<http://www.filetube.com/f60026a940c85e6c03e9,g/Vargas-Llosa-Mario-Ensayo.html>;18- 2-2010].

- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- VIDMANOVÁ, Anežka. *Mario Vargas Llosa.: Conversación en la catedral: ke koncepci tzv. totálního románu*.
- VILLEGAS, Juan. *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, 1973.
- WATNICKI EXEVERRÍA, E. La significación de la mujer en la narrativa de Mario Vargas Llosa, Madrid: Universidad Complutense, 1993. [<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3017901.pdf>; 20-3-2010].

El País (španělský deník vycházející v kastilštině)

- VARGAS LLOSA, Mario. “Sin erotismo no hay gran literatura”. *El País*, Madrid, 4 agosto, 2001.

Resumé

Román *Zelený dům* peruánského spisovatele Maria Vargase Llosy spatřil světlo světa v roce 1966, když ho autor vydal v nakladatelství Seix Barral. Dílo se stalo originálním díky svým technikám a narativním experimentům, kterými se autor snažil přiblížit tzv. totálnímu románu. Techniky, kterými se vyznačuje Vargasův totální román jsou například: vytvoření autonomního fikčního světa, který se bude vymykat všem dosud využívaným literárním normám, dále pak realita nahlížena z různých perspektiv nebo střídání dějových linií a vypravěčů. Všechny tyto narativní experimenty zajistily autorovi okamžitý úspěch. Dokonce v roce 1967 za román obdržel i cenu Rómula Gallegose.

Román se tedy ukázal jako komplexní dílo, které bylo vytvořeno nejen pomocí narativních experimentů, ale bylo inspirováno také autorovými osobními zkušenostmi a vzpomínkami. Právě v *Utajeném příběhu jednoho románu* se dozvídáme, že stvořil hned dva fiktivní prostory podle vzoru skutečných. Byl to především prales, který autor navštívil v roce 1958 a kde poznal, že se jedná o místo mimo zákon, neboť je zde vše dovoleno. Byl svědkem zásahu civilizace do života indiánů a častých únosů domorodých dívek. Fiktivní prales pak popsal stejnými vlastnostmi jako ten skutečný.

Následně se objevil i druhý fiktivní prostor, tentokrát už se jednalo o civilizované město Piuru, uprostřed něhož byl postaven Zelený dům. Fiktivní Piuru stvořil autor také podle skutečnosti. Toto město však uvedl do opozice s pralesem, neboť představovalo jeho opak. Ve srovnání s pralesem byla Piura především civilizovaným a pokrokovým místem. Pomocí těchto dvou protikladných míst se autorovi podařilo vylíčit vztah mezi civilizovaným a primitivním prostředím.

Cílem diplomové práce je vysvětlit literární téma civilizace-barbarství, které bylo tradičně nahlíženo prostřednictvím opozice město-venkov. Toto téma bylo zkoumáno skrz postavy, jež jsou úzce spjaty s prostorem. Obě polohy (civilizace-barbarství) jsou v nitru každé z postav a projevují se v závislosti na tom, kde se postavy zrovna nachází. A tak proto, když se ocitá postava původem z pralesa v civilizovaném prostředí, její charakter je vlivem civilizace degradován a naopak, ocitá-li se civilizovaná postava v pralese, probouzí se v ní přátelský postoj ke všem bez rozdílu. Vargas Llosa se tímto snažil vytvořit obraz nevraživé a civilizované peruánské společnosti 20.století. Prales byl vnímán jako oddělená část společnosti, která není a nikdy nebude součástí té civilizované. Indiáni byli nahlíženi jako podřadné etnikum a nebylo jim umožněno stát se rovnoprávnými jedinci společnosti.

Důraz je kladen i na kritiku machismu, nadřazenosti mužů. Vztah mezi mužem a ženou je často chápán jako vztah mezi nadřízeným vojenským generálem a podřízeným vojínem. Prostřednictvím ženských postav se autor snažil znázornit skutečnou pozici peruánských žen 20.století. Pro vhodnou ukázkou machismu si vybral prostředí nevěstince, kde se mu podařilo vylíčit vztah mezi dominujícími muži a podřízenými ženami. Nevěstinec se tak stal odrazem skutečné latinskoamerické reality.

Resumen

La novela *La casa verde* del escritor peruano Mario Vargas Llosa vio la luz en 1966 cuando el escritor la publicó en la editorial Seix Barral. La obra consiguió la originalidad gracias a sus técnicas y experimentos narrativos con los que el escritor intentó acercarse a la llamada novela total. La novela total de Vargas Llosa se caracteriza por la asimilación de nuevas técnicas: creación de un mundo ficticio autónomo que va a superar todas las normas literarias utilizadas hasta ahora, trata la realidad desde diferentes puntos de vista o cuenta con pequeñas historias narradas por varios personajes. El escritor, al utilizar todos esos experimentos narrativos, alcanzó un éxito instantáneo. Además, su obra ha cosechado el premio de Rómulo Gallegos en 1967.

Por lo tanto, la novela resulta ser una obra compleja que fue creada tanto por utilizar varios experimentos narrativos, como las experiencias y recuerdos del propio escritor. En la *Historia secreta de una novela* nos enteramos de que el autor creó dos espacios ficticios a partir de los reales. Ante todo, fue la selva que el escritor visitó en 1958 y donde se dio cuenta que era un sitio fuera de la ley porque todo era permitido allí. Vargas Llosa fue testigo de la invasión de la civilización en la vida de los indios y de los secuestros frecuentes de las niñas indígenas. La selva ficticia describió con las mismas características con las que describía la selva real.

Posteriormente apareció el segundo espacio ficticio. Esta vez se trataba de una ciudad civilizada: de Piura, en medio de la cual se construyó la Casa Verde. La Piura ficticia también fue creada a partir de la Piura real. Sin embargo, el escritor presentó esta ciudad como lo opuesto a la selva. En comparación con la selva, Piura era ante todo un lugar civilizado y avanzado. Al utilizar estos dos lugares opuestos, el autor logró retratar la relación entre el espacio civilizado y el primitivo.

El objetivo de la presente tesis es explicar el tema literario de la relación civilización-barbarie que ha sido visto tradicionalmente a través de la oposición ciudad-campo. Este tema ha sido analizado a través de los personajes que están estrechamente relacionados con el espacio. Ambas cualidades (civilización-barbarie) están dentro de cada uno de los personajes y se revelan dependiendo de dónde se encuentren los personajes en ese momento. Y por eso, cuando un personaje de origen selvático se encuentra en un ambiente civilizado, su carácter se degrada por la influencia de la civilización, y, al contrario, el espacio de la selva despierta una actitud amistosa en todos los personajes. Vargas Llosa trató de crear una imagen de la

sociedad peruana civilizada y hostil del siglo XX. La selva era una parte separada que no era y nunca sea parte de la sociedad civilizada. Los indios eran vistos como una etnia marginal a la que no le permitían integrarse en la sociedad y ser unos miembros con iguales derechos.

Se hace hincapié en la crítica al machismo, la superioridad del hombre. La relación entre el hombre y la mujer a menudo se describe como la de un sargento militar superior y un soldado subordinado. Al presentar los personajes femeninos subordinados, el escritor trató de demostrar la posición real de mujeres peruanas en el siglo XX. Para una adecuada imagen del machismo, eligió el escenario de un prostíbulo, donde logró retratar la relación entre hombres dominantes y mujeres subordinadas. El prostíbulo se convirtió así en un reflejo de la verdadera realidad latinoamericana.